

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de História  
Programa de Pós-graduação em História Social

Tatiane Gomes da Silva

**OS ARTISTAS NA CIDADE  
OS PINTORES DA GALERIA DE RETRATOS DA FACULDADE DE  
DIREITO DE SÃO PAULO, 1859-1912**

Versão corrigida

São Paulo-SP

2023

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de História  
Programa de Pós-graduação em História Social

Tatiane Gomes da Silva

**OS ARTISTAS NA CIDADE  
OS PINTORES DA GALERIA DE RETRATOS DA FACULDADE DE  
DIREITO DE SÃO PAULO, 1859-1912**

Versão corrigida

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para obtenção do grau de mestre em História. Linha de pesquisa: Cultura material e visual, historiografia e documentação.

Orientadora: Prof. Dra. Heloisa Maria Silveira Barbuy

São Paulo-SP

2023

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  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

da Silva, Tatiane Gomes  
d586a Os artistas na cidade: os pintores da Galeria de  
Retratos da Faculdade de Direito de São Paulo,  
1859-1912 / Tatiane Gomes da Silva; orientadora  
Heloisa Maria Silveira Barbuy - São Paulo, 2023.  
434 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de História. Área de  
concentração: História Social.

1. História de São Paulo. 2. Exposições. 3. Arte  
Brasileira. 4. Arte e Comércio. 5. Retratos. I.  
Barbuy, Heloisa Maria Silveira, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

## **ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

### **Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Tatiane Gomes da Silva**

**Data da defesa: 04/05/2023**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Heloisa Maria Silveira Barbuy**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 03/07/2023

---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

## **BANCA EXAMINADORA**

Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff

Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade Federal  
do Estado de São Paulo

.....

Profa. Dra. Ana Paula Nascimento

Museu Paulista – Universidade de São Paulo

.....

Profa. Dra. Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo

.....

## AGRADECIMENTOS

Não é exagero algum dizer que esta pesquisa não existiria minha querida orientadora, a profa. Dra. Heloisa Barbuy. Ela nasceu do trabalho que temos realizado no Museu da Faculdade de Direito desde 2016, quando eu ainda estava na Graduação, e sob sua orientação criteriosa tenho me desenvolvido como pesquisadora. Seu estímulo e confiança me foram essenciais para que eu concebesse fazer um mestrado e para que eu chegasse até aqui. Tem sido uma honra recebê-los tão generosamente de uma profissional de seu calibre e eu só espero ter merecido e honrado o esforço que ela teve comigo. Muitíssimo obrigada.

Este trabalho deve muito à orientação cuidadosa e gentil que recebi das professoras Leticia Squeff e Íris Kantor durante exame de Qualificação. Mantive suas colocações precisas, as indicações de bibliografia e as sugestões de redação sempre em mente desde então e a elas recorri nos momentos de dúvida. Para esta versão corrigida, agradeço as arguições tão generosas das profas. Leticia Squeff, Beatriz Bueno e Ana Paula Nascimento, que tanto contruíram para refinar as interpretações aqui propostas.

Agradeço também à FAPESP pelos pareceres construtivos obtidos no processo de pedido de bolsa que muito contruíram para a identificação dos pontos mais fracos do projeto inicial e como desenvolvê-los.

Durante o Mestrado, pude continuar a contribuir com os trabalhos do Museu da Faculdade, em especial o de catalogação dos retratos, o que muito contribuiu para a presente pesquisa. Agradeço à Fundação Arcadas pelo apoio financeiro; à direção da Faculdade, nas figuras do diretor Celso Fernandes Campilongo e do antigo diretor Floriano de Azevedo Marques Neto, pelo total apoio ao desenvolvimento do trabalho; e à profa. Barbuy e à Maria Lucia Beffa, chefe da Biblioteca, que possibilitaram essa colaboração e que tanto têm me ensinado em meio a nossos cafezinhos.

Um agradecimento especial ao Hideo Suzuki, antigo funcionário do Arquivo da Faculdade de Direito, pela gentileza sem tamanho, pela prestatividade e pela companhia. Igualmente ao colega Igor Fiorezzi, companheiro nos desafios e alegrias nestes anos de pesquisa no Museu da FD.

Agradeço aos funcionários das instituições de guarda que me atenderam com tanta eficiência, indicando caminhos e me guiando em meio a seus arquivos, em particular às funcionárias do AHMWL, na figura de Maria Veralúcia Pina, a Luciana Barbosa, do Museu de Arte Sacra de São Paulo, a Marli Marcondes do CCLA de Campinas e aos funcionários do atendimento remoto do Arquivo Nacional.

À profa. Maria Luiza Tucci Carneiro por ter me acolhido no Projeto Travessias do LEER-USP, onde um mundo novo se descortinou para mim, ampliando meus horizontes de pesquisa e minha consciência humanitária. Agradeço também à B'nai B'rith Brasil na figura do sr. Abraham Goldstein e às famílias Zitune e Lohn-Goldberg pelo apoio financeiro que permitiu o desenvolvimento da pesquisa.

Ao prof. Marcos Napolitano, pela orientação cuidadosa durante o estágio PAE. Foi um prazer acompanhar seus trabalhos durante o semestre na disciplina de Brasil Independente II e aprender mais sobre seus métodos enquanto professor.

À Fernanda D'Agostino, que hoje trabalha no MASP, que me acolheu como voluntária com muita delicadeza e simpatia quando era a Coordenadora do Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado. Foi uma experiência muito enriquecedora em vários níveis, desde ao conteúdo da pesquisa à minha formação profissional. Fica o agradecimento também à Gabi Pessoa, que acompanhou meu trabalho mais de perto, assim como a todo pessoal do Núcleo, sempre muito receptivos, gentis e abertos a me ensinar e a compartilhar seus conhecimentos.

Agradeço aos meus amigos queridos que me acompanharam nesse processo, por todo o apoio, pelas risadas, por aguentarem as lamúrias e por estarmos juntos depois de tantos anos. Obrigada Mayara por ter feito tudo isso e mais, nossa amizade é um presente e um porto seguro.

Por fim, mas mais importante que tudo, um agradecimento aos meus amados pais, a quem eu devo tudo. Sem vocês trabalho nenhum seria possível. É procurando merecer o amor incondicional e o apoio inabalável que vocês me dão todos os dias que eu me torno melhor como filha, como profissional e como ser humano.

## **RESUMO**

A presente pesquisa objetiva estudar as relações de pintores retratistas com a cidade de São Paulo entre 1859 e 1912. Através da pesquisa sobre as trajetórias de artistas que compuseram obras para a antiga Galeria de Retratos do Salão Nobre da Faculdade de Direito de São Paulo e foram ativos na cidade, procuramos reconstruir as relações entre suas práticas artísticas e o meio urbano, através da identificação de seus locais de trabalho, de exposição e de sociabilidade. Investigando o cotidiano dessas práticas, as principais fontes foram os periódicos do período, pesquisados a partir de indicações do método onomástico delineado por Calor Ginzburg, seguindo tanto os artistas como seus locais de exposição pela documentação ao longo do recorte delimitado. Inseridos na linha da Cultura Material dedicada aos estudos da cultura visual, privilegiamos as exposições das obras, realizadas em lojas, associações e outros estabelecimentos no Triângulo Histórico da cidade, como prática essencial para se entender como obra, artista, local e público se articulavam. A Faculdade de Direito, seus alunos e professores integram-se a essas dinâmicas enquanto consumidores, colaboradores e incentivadores de práticas artísticas e culturais diversas nas quais tais artistas se envolveram na cidade de São Paulo. O retrato também tem destaque como elo revelador de relações interpessoais, escolhas profissionais dos artistas e como mote de exposições. Verifica-se ao longo do recorte o processo mútuo de especialização profissional dos artistas, dos locais de exposição e do próprio espaço urbano da região central, como área de comércio e sociabilidade elegante, diferenciado das vias a seu redor e dos bairros que iam sendo formados.

## **ABSTRACT**

This research aims to identify the relations between portrait painter and the city of São Paulo between 1859 and 1912. By investigating the career trajectories of artists who painted works for the Portrait Gallery of the Law School of São Paulo and were active in the city, we aim to reconstruct those relations by identifying their places of work, exhibition, and sociability. Because we are looking at the daily aspect of their practices, the main sources for this work were newspapers and magazines from the period we are studying, adhering to the onomastic method as outlined by Carlo Ginzburg, by which we used the names of the artists as well as their places of exhibition to work



through the sources. In line with Material Culture studies dedicated to visual culture, we chose the exhibitions, that took place in stores, societies, and other establishments in the Triângulo Histórico in São Paulo, as the practice by which we could best understand how the works, artists, places and public interreacted. The Law School, its students, and professors were part of this dynamics as consumers, contributors, and supporters of the many artistic and cultural practices in which the artists got involved. Portraits were also a point of interest as an object that could reveal links among people, aspects of the professional choices of the artists and as the motive for many of the exhibitions. We could assess that along this period there is a mutual process of specialization of the artists, places of exhibition, and of the city's downtown itself into a place of commercialization of fine goods and elegant sociability, differentiated from the streets around it and from the new neighborhoods that were emerging during this time.

## **Abreviações**

### *Instituições*

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

APESP – Arquivo Público do Estado de São Paulo

AHMWL – Arquivo Histórico Municipal Washington Luis

BN – Biblioteca Nacional

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

EGBA – Exposição Geral de Belas Artes

ISCMSP – Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo

LAOSP – Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo

MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MIP – Museu Imperial de Petrópolis

MP-USP – Museu Paulista da Universidade de São Paulo

MRCI-MP/USP – Museu Republicano da Convenção de Itu/ Museu Paulista da Universidade de São Paulo

PESP – Pinacoteca do Estado de São Paulo

### *Jornais*

APSP – A Província de São Paulo

CP – Correio Paulistano

DSP – Diário de São Paulo

JC - Jornal do Commercio

OCSP – O Commercio de São Paulo

OESP – O Estado de São Paulo

## Lista de figuras

- Figura 1 - O Antigo Salão Nobre da Faculdade de Direito de São Paulo. Fotografia realizada pelo Escritório Severo & Villares, 1933. Negativo de vidro, p&b. Acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP.....29
- Figura 2 - Recorte de planta da cidade de São Paulo de 1847, destacando as ruas do Triângulo, Mappa da Cidade de São Paulo e seus Subúrbios (1847), Carlos A. Bresser. Acervo do Museu Paulista via Wikipedia/GLAM.....34
- Figura 3 - Página do livro de arrecadação de Imposto sobre Indústrias e Profissões, 1885-1886, AHMWL.....45
- Figura 4 - Barandier Joseph, Sardo, id. 29 as, solteiro, [artista], res[i]de na rua da Cadeia nº 67, veio da França no L'Orsan, entrou em fev[ereir]o de 1838 com [?].Barandier [?].14 fev. 1838. BR RJANRIO 0E.COD.0.381, v.10/50, f.032v, Fundo Polícia da Corte, Arquivo Nacional. ....54
- Figura 5 - Registro de saída de Barandier do Rio de Janeiro em direção a São Paulo, 12 de janeiro de 1839. "José Barrandier (sic), Sardo, id[ad]e. 29 a[no]s., solt[ei]ro. Retratista, de estatura ordinária, rosto red[ond]o claro, cab[el]os e olhos pretos e ba[?] barba, [?] São Paulo pela b[ar]ca de Santos (.?)”BR RJANRIO 0E.COD.0.417, v.05/427, f.271. Fundo Polícia da Corte, Arquivo Nacional.....55
- Figura 6 - Claude Joseph Barandier. "Pedro II. Maioridade". Assinado e datado, 1840. 51,5 x 38 cm. In: Miguel Salles Leilões .....58
- Figura 7 - O Barão e a Baronesa do Piraí, retratados por Barandier em dois momentos distintos, na década de 1840 e em um momento posterior. Par superior: Acervo da Prefeitura do Rio de Janeiro; par inferior: acervo IHGB. Via Baptista, Andreza. Fazenda Três Saltos, 2021 .....60
- Figura 8 - Dona Cecília Breves de Moraes Monteiro de Barros, Barandier. Acervo: Cecília Carmem Monteiro de Barros. Via Os Monteiro de Barros. ....61
- Figura 9 - “Indígenas - Quadro a óleo feito pelo sr. Barandier. Exposto pela mordomia da Casa Imperial.” *Recordações da Exposição Nacional de 1861* (1977 [1862]).....65
- Figura 10 - A descrição de *Os costumes no interior da província de S. Paulo* nos jornais da época é similar a esta obra, identificada como “Campamento de Gauchos” de Barandier, reproduzida no site do grupo de pesquisa Andalucía-América: Patrimonio Cultural Y Relaciones Artísticas do Departamento de História da Arte da Universidad de Granada, na Espanha .....66
- Figura 11 - Retrato de Gabriel Rodrigues dos Santos, Claude Joseph Barandier, [1857-8]. óleo s/ tela, 249 x 149 cm. Acervo da FD-USP.....67

- Figura 12 - Retrato de Gabriel Rodrigues dos Santos. Litografado por Sebastien Sisson em 1858 a partir de tela pintada por Barandier (Sisson, 1861). Acervo BBM..... 68
- Figura 13 – “O artista Nicolao Huascar encarrega-se de toda e qualquer pintura, com especialidade – retratos à óleo, pastel, aquarela ou nankin – desde o tamanho natural até a miniatura, não precisando as sessões que fatigam o modelo, bastando apenas uma fotografia, tornando-se assim o seu trabalho acessível às pessoas do interior da província.” *CP*, 25 ago; 1877, ed. 6242, p.3..... 79
- Figura 14 - O arco comemorativo na rua da Imperatriz. “Sem Título”. [1877]. Fotografia desconhecido. Acervo Obras Raras da Biblioteca Mario de Andrade (Cavenaghi, 2004, p.260). ..... 79
- Figura 15 - A redação do Polichinelo. Em baixo, sentado, vemos Luiz Gama. Sentado à mesa desenhando à pedra litográfica está Huascar. *O Coaracy*, 23 mai. 1876, n. 57. Lith. Langlois. APESP..... 80
- Figura 16 - Retrato de Arouche Rendon, por Huascar, *O Polichinello*, 28 maio 1876, n.7 ... 82
- Figura 17 - Uma rara pintura de Angelo Agostini, demonstrando sua grande habilidade no colorido. *Sem título*, c. 1888, óleo sobre tela. Coleção particular, RJ (Coelho, 2019)..... 84
- Figura 18 - Programa do Concerto de Rachel Agostini de Almeida em São Paulo. A. de Almeida que consta acima como cantor de cavatina (ária), poderia ser tanto Angelo Agostini, uma vez que ele e sua mãe por vezes utilizavam o sobrenome do padrasto, como o próprio padrasto, Antonio de Almeida. *CP*, 27 set. 1862, ed. 1917, p.4. .... 87
- Figura 19 - Na legenda se lê: “Depois de longos 25 annos, a trabalhar dia a dia, produzindo tantas páginas brilhantes e arrebatadoras”. Os encadernados levam os títulos de revistas em que trabalhou: *Mephistofele*, *Cabrião*, *O Mosquito*, *O Arlequim* e *A Vida Fluminense*. *Revista Illustrada*, 13 out. 1888, p.5..... 88
- Figura 20 - José Bonifácio, o Moço, em detalhe de caricatura publicada no *Diabo Coxo*, ano I, n.1, e no retrato por Agostini, de 1866 (detalhe), acervo da Faculdade de Direito-USP.... 92
- Figura 21 – Angelo Agostini em seu escritório, sl., s.d.. *Manchete* (RJ), 10 jan. 1976, ed.1238, p.100..... 93
- Figura 22 - A Faculdade de Direito, por Jules Martin. *Ilustração Paulistana* (SP), 1881, n. 1, Fls. 28. Coleção João Baptista de Campos Aguirra, Museu Paulista via Wikipedia ..... 94
- Figura 23 - Cabeçalho de carta ou recibo para a Fabrica de S. João do Lageado. Fonte: Álbum Artistique, coleção família Renouveau (Leite, 2016, p.56)..... 96
- Figura 24 - O “logotipo” de Martin em anúncio de sua exposição na Casa Garraux. *Correio Paulistano*, 3 set. 1870, ed. 4149, p.3..... 97

|  |     |
|--|-----|
| Figura 25 - Capa do “Hymno da União: Marselhesa Acadêmica”, com as Arcadas da Faculdade de Direito ao fundo e alegoria da Republica coroada com louros e o pentagrama da harmonia universal e pensamento livre segurando o primeiro estandarte da Faculdade. Música de Antonio Frederico Cardoso de Menezes e Sousa sob o pseudônimo Rogerio Oscar, Lith. de Julio Martin. Acervo Banco Itaú (Leite, 2016, p.165). .....                                     | 99  |
| Figura 26 - Martin, Jules. Novo Palacio do Governo (em construção): Presidência do. Ex.mo Sen.r Senador Florencio C. de Abreu e S <sup>a</sup> . São Paulo, SP: Imp. Lith. a vapor de Jules Martin, [1881]. Biblioteca Nacional, RJ.....   | 103 |
| Figura 27 - Cabeçalho da planta da cidade realizada por Martin. No destaque, podemos ver o trem “para Sorocaba e Ypanema”, as oficinas da Cia. Inglesa, o Colégio Ypiranga, o Jardim da Luz, a Estação e a linha do telégrafo. Recorte do <i>Mappa da capital da P.cia de S. Paulo e seus Edifícios públicos, Hoteis, Linhas férreas, Igrejas, Bonds, Passeios, etc.</i> publicado por Francisco de Albuquerque e Jules Martin em julho de 1877, AHMWL. .... | 105 |
| Figura 28 – “ Impressão de um lytographo republicano em uma lythographia imperialíssima”, <i>O Polichinello</i> , n.22, 10 set. 1876 (Leite, 2016, p.86). .....  | 106 |
| Figura 29 - Vemos nesta fotografia da oficina, inserida no Álbum Artistique (recortes, lembranças, autógrafos e trabalhos de Martin) os prelos e máquinas, mas também os diversos trabalhos preenchendo as paredes, entre os quais está o brasão de armas do Império. Nota-se, também, as claraboias no teto, permitindo boas condições de luz à oficina. Fotografia da oficina, s.d., s.n. Coleção Família Renouveau (Leite, 2016, p.308). .....            | 107 |
| Figura 30 - Avenida Paulista, Jules Martin, 1891. Aquarela sobre papel. 45,5 x 66,9 cm. MP-USP via Wikipedia .....   | 108 |
| Figura 31 - Quadro Comemorativo da Inauguração do Viaduto em S. Paulo, 1892. Litografia. Acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin–USP (Leite, 2006, p.234). .....  | 112 |
| Figura 32 - Antonio Carlos de Arruda Botelho, o Conde do Pinhal. Elpinice Torrini, 1879. Acervo da Casa do Pinhal. ....  | 115 |
| Figura 33 - D. Pedro II (1881). Elpinice Torrini, 1881, óleo s/ tela.75 x 64 cm. Acervo MAS-SP.....  | 117 |
| Figura 34 - Altar da Capela do Santíssimo Sacramento, 1910, fotografia por Aurélio Becherini (Fernandes Junior, Garcia & Martins, 2009, p.82). .....   | 119 |
| Figura 35 - Retrato da Baronesa da Soledade (Teresa Portela de Sousa Leão). Karl Ernest Papf, c. 1870. Museu do Estado de Pernambuco, Recife. ....   | 122 |
| Figura 36 - Princesa Isabel com Pedro de Alcântara (1885). Karl Ernest Papf, óleo s/ tela. 71 x 57 cm. Ernani Leiloeiro Público. ....  | 123 |

|  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| Figura 37 - Almeida Junior e a família de Clemente Falcão Filho, em meio a uma pescaria. O pintor é o segunda a partir da esquerda, de chapéu. Fotografia desconhecido, s.d. Coleção particular, reprodução da fotografia cedida por Ana Paula Nascimento. ....  | 136                                  |
| Figura 38 - O pintor Belmiro de Almeida, s.d., José Ferraz de Almeida Júnior, óleo sobre madeira, 55 x 45,7 x 1,2 cm. MASP. ....   | 147                                  |
| Figura 39 - O ateliê do artista, 1886. Óleo sobre tela, 46,4 x 55,5 x 1,5 cm. MASP, Fotografia por João Musa. ....   | 150                                  |
| Figura 40 - Fachada da casa na rua da Glória, que havia servido de residência a Almeida Júnior entre c.1890 e 1899, segundo placa colocada em sua fachada por ocasião do centenário do pintor. Fotografia desconhecido. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo. ....   | 152                                  |
| Figura 41 – “Oscar Pereira da Silva. Festejado artista, auctor dos belos quadros em exposição na Galeria de Cristal”. <i>Vida Paulista</i> , 18 fev. 1905..  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| Figura 42 - A localização da casa de Almeida Junior em relação à praça S. Paulo, depois renomeada Praça Almeida Junior, em 1931. Mappa Topographico do Municipio de S. Paulo, Sara Brasil, 1930, fls. 32. Biblioteca Nacional. ....  | 160                                  |
| Figura 43 - Projeto para casa e ateliê de Oscar Pereira da Silva, 23 de janeiro de 1912, autor desconhecido. OP/1912/004.384, Série Obras Particulares, AHMWL, via Projeto Sirca (Sirca). Outra planta, de 23 de agosto do mesmo ano, assinada por Francisco de Cardis, apresentou ampliações no 2º andar. OP/1912/004.385, Série Obras Particulares, AHMWL, via Projeto Sirca. .... | 168                                  |
| Figura 44 - Carlo De Servi, fotógrafo desconhecido, s.d. (Freire, 1916, p.535). ....   | 169                                  |
| Figura 45 - “Visita do bispo de São Paulo aos febreiros de Sorocaba”/”Extrema Unção” (1902), Carlo de Servi, óleo sobre tela, 2,30 x 3,11 m (sem moldura), MAS-SP. (Coutinho, 2014, p.237). ....   | 174                                  |
| Figura 46 - Sobrado onde foi instalada a Sociedade de Etnografia e Civilização, no primeiro andar, com o letreiro da Alfaiataria Estrella do Brazil, que funcionava no térreo. Fotografia de 1910. <i>Album Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1910-1916)</i> , fls.7. Acervo da Biblioteca Mario de Andrade, SP. ....   | 175                                  |
| Figura 47 – Alegoria da Indústria por Carlo de Servi para a Vila Penteados. Fotografia de Candida Maria Vuolo, in Lourenço (2002) reproduzida em Saldanha (2017). ....   | 177                                  |
| Figura 48 – Capa da revista O Echo por Carlo de Servi, jan. 1906, n.47 ....  | 177                                  |
| Figura 49 - Fotografia no Palácio do Governo com os retratos da Galeria de Retratos dos Governadores realizados por De Servi. APESP, Fundo Altino Arantes. ....  | 179                                  |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 50 - Os vencedores do Concurso de cartazes “A Saúde da Mulher”. <i>O Malho</i> , 3 set. 1910, ed. 416, p.23.....  | 182 |
| Figura 51 - Anúncio da Fotografia Sarracino onde reconhecemos os retratos de Arouche Rendon, ao centro, e de Francesco Matarazzo, à esquerda, realizados por Strina em 1911. <i>Correio da Semana</i> , 18 abr. 1914, p.56.....  | 184 |
| Figura 52 - O atelier de Pietro Strina com o retrato de Manoel Dias de Toledo, de corpo inteiro, destinado à galeria da Faculdade de Direito. Revista <i>Santa Cruz</i> , n.6, 1907, p.257. ....   | 188 |
| Figura 53 - Retrato de Enrico Ferri por Pietro Strina. <i>Fanfulla</i> , 23 nov. 1910, p.1.....  | 189 |
| Figura 54 – Pietro Strina em seu ateliê, s.d., s.l. (Gabrielli, 1928). ....  | 191 |
| Figura 55 - Largo de S. Banto, por Pietro Strina. s.d, s.l. Enciclopédia Itaú.....   | 192 |
| Figura 56 – Anatole Garraux recebe a civilização, a ciência, as artes e as modas europeias em sua livraria, no Largo da Sé. Angelo Agostini in: <i>Cabrião</i> , n. 25. 24 mar. 1867, p.196 .200   |     |
| Figura 57 - MARTIN, Jules. Vista geral da imperial cidade de São Paulo. [s.d.]. gravura, 21,5 x 26cm. Biblioteca Nacional .....  | 202 |
| Figura 58 – “Para que serviu o nivelamento das ruas! Se foi bom ara os calos dos passeantes, mas não o foi para comodidade dos moradores. <i>Diabo Coxo</i> , ano 1, n. 11, p. 5 .....   | 203 |
| Figura 59 - Estúdio Fotográfico no lado esquerdo. Rua Direita. s/d. Acervo Museu da Cidade. Tombo: DIM/0017405/NCRV .....  | 204 |
| Figura 60 - Revista <i>A Lua</i> , janeiro de 1910. APESP .....  | 205 |
| Figura 61 - Sequência no lado esquerdo: Correio Paulistano, Casa Guarany, Deutsch Bank e Casa Garraux. Ao fundo, do outro lado da rua, os toldos brancos da Casa Michel, o London and Brazilian Bank (esquina da rua da Quitanda), o London and River Plate Bank e o o grande edifício do Club Internaiconal. Rua 15 de Novembro. Guilherme Gaensly. 1901/1910. Biblioteca Mário de Andrade, Vistas da Cidade de São Paulo. .... | 206 |
| Figura 62 - “Quadro da revista “O Engrossa” (Como se fazem manifestações obrigadas a retrato)”. <i>Vida Paulista</i> , 11 maio 1905, p.4.....  | 210 |
| Figura 63 - Retrato de Arouche Rendon (1877), por Huascar de vergara. Acervo da ISCMSP. ....   | 213 |
| Figura 64 - “Olhai para o futuro e não para o presente – carta dirigida aos habitantes de São Paulo – p.22 - 1862” <i>Diabo Coxo</i> , série I, n. 5, 1866.....  | 215 |
| Figura 65 – “Queda do trem na vala da várzea”. <i>Diabo Coxo</i> , Serie II, n. 8 – 17 set. 1867   | 215 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 66 - <i>Diabo Coxo, ano II, N. 3</i> .....  | 217 |
| Figura 67 – Nas placas à direita lê-se “Hotel d’Italia” e Rua de S. Bento. <i>Diabo Coxo, ano I, n. 10, p. 4</i> .....   | 218 |
| Figura 68 - Inauguração dos trabalhos do Monumento do Ypiranga, no dia 25 de Março de 1885. São Paulo, SP: Lith. J. Martin, [1885]. litograv., 35,3 x 55,3cm. ....   | 219 |
| Figura 69 - Matriz Nova de Campinas. <i>CP</i> , 7 dez. 1883, ed. 8194, p.1.....   | 220 |
| Figura 70 - Os manes venerandos paulistas. Promulgação da independência do Brasil pela província de S. Paulo. Prêmio aos srs. assinantes pelo primeiro semestre do <i>Polichinello</i> , abril a outubro de 1876. Huascar de Vergara. Litografia do <i>Polichinello</i> . grav., litograv., p&b, 46 x 60,5 cm. Biblioteca Nacional. .... | 221 |
| Figura 71 – O Imperador em trajes de campanha. <i>Diabo Coxo, ano I, n. 11. p. 8</i> .....   | 222 |
| Figura 72 - Passagem de Humaitá. AGOSTINI, Angelo. Passagem de Humaytá: effectuada, na noite de 19 de Fevereiro de 1868, pelos encouraçados Barroso, Bahia e Tamandaré, levando a reboque os monitores Rio Grande, Alagoas e Pará. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1868. 1 grav., litograv., p&b., 25 x 44cm.....                            | 225 |
| Figura 73 - Exposição das obras de pintura na galeria Galeria de Belas Artes: exposição da galeria Bonne-Nouvelle – vista do compartimento onde estão expostas as telas do Sr. Ingres. <i>L’Illustration</i> , 14 fev. 1846, vol. 6, p.576. ....   | 233 |
| Figura 74 - Exposição de quadros, fotografias e vários objetos d'arte na casa do Pacheco. <i>O Mosquito</i> , 28 set. 1872, n. 159.....  | 235 |
| Figura 75 - Vitruines da Casa Garraux e de Corbisier. <i>Diabo Coxo</i> , 31 dez. 1865, n.12.....  | 238 |
| Figura 76 - Casa Levy (recortada). Na bandeira de tecido acima das portas pode-se ler Exposição de Pinturas. Acervo Levy.....  | 241 |
| Figura 77 – Anúncio da Livraria Waldemar indicando a filial paulistana a cargo de A. L. Garraux. <i>Correio Mercantil</i> (RJ), 11 jun. 1860, p.4.....   | 245 |
| Figura 78 - A livraria e papelaria Garraux, vista da rua Direita. Aos fundos, a igreja de São Pedro, no largo da Sé. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo, 1862, recorte (Fernandes Junior, Barbuy & Frehse, 2012, p.127). ....  | 247 |
| Figura 79 - O prédio onde funcionou inicialmente a livraria Garraux, na esquina do Largo da Sé, foi depois ocupado pelo café Girondino, nesta fotografia já com a fachada reformada. Fotógrafo desconhecido. 1900 - 1910. Tombo: DC/0000106/D, Museu da Cidade de S. Paulo. ....   | 248 |



|   |     |
|---|-----|
| Figura 80 - Neste anúncio, há diversos marcadores de sofisticação. Além da ornada moldura encimada pelo brasão imperial, o anúncio foi confeccionado em Paris, pela firma Yves & Barret, que assinam o desenho. Na coluna da esquerda, indica-se a exposição permanente no salão do 1º andar. Na da direita, o endereço da casa de compras em Paris, rua D'Hauteville, 17. <i>DSP</i> , 29 jun. 1877, ed. 3460, p.4 ..... | 249 |
| Figura 81 - Os anúncios das mudanças de ambas as casas foram publicados em setembro de 1871. <i>CP</i> , 24 set. 1871, ed. 4538, p.4. ....  | 252 |
| Figura 82 - Livraria Garraux, 1890 - 1900. Autor não identificado.<br>Tombo: DC/0000269/C. Acervo do Museu da Cidade .....  | 253 |
| Figura 83 - O sobrado da Casa Garraux, ns. 36 e 38, seria o segundo a partir da esquerda, do lado esquerdo da rua, cujas janelas estão apagadas nessa fotografia. Década de 1870. Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1910-1916). Acervo da Biblioteca Mário de Andrade.....   | 253 |
| Figura 84 - Nesta fotografia do mesmo trecho da rua da Imperatriz, em 1862, vemos que onde seria instalada a livraria Garraux, havia imóveis menores, o que indica que seu sobrado era provavelmente uma construção recente. Militão Augusto de Azevedo, 1862 (Fernandes Junior et al., 2012, p.144). ....  | 254 |
| Figura 85 - MARCEL LEBRUN (FRANÇA, 1867-?). "Casa Garraux (Hidelbrand & Bressane) - São Paulo", guache, 30 X 40. Assinado e localizado (Paris) no c.i.e. ....   | 258 |
| Figura 86 - Detalhe. MARCEL LEBRUN (FRANÇA, 1867-?). "Casa Garraux (Hidelbrand & Bressane) - São Paulo", guache, 30 X 40. Assinado e localizado (Paris) no c.i.e. ....  | 258 |
| Figura 87 - <i>CP</i> , 22 maio 1882, ed. 7657, p.4 .....   | 261 |
| Figura 88 - Casa Levy. Fotógrafo não identificado. s.d [após 1885]. Acervo Levy.....  | 263 |
| Figura 89 - Anúncio da casa de partituras de Henrique L. Levy e Emilio do Lago. <i>CP</i> , 29 maio 1864, ed. 2408, p.4 .....   | 266 |
| Figura 90 - Henrique Luiz e Emílio do Lago, s.d., fotografia de Nuno Perestrello da Camara. Acervo da Casa Levy.....  | 267 |
| Figura 91 - Henrique Luis e sua clarineta, o segundo da direita. c.1868, daguerreótipo. Fotógrafo não identificado. Acervo Levy via Wikipedia .....   | 268 |
| Figura 92 - Emilio do Lago ao piano e Henrique Luiz na clarineta, ilustração por Angelo Agostini. <i>Diabo Coxo</i> , ano I, n. 5, 1864.....  | 269 |
| Figura 93 - "Oh! eu não quer mais fregueses, os Srs. pode ir na Café do largo da Sé: eu tem agora só musicas, perfumarias, e clarinetes; vão embora tudo". <i>O Coaracy</i> , n.52, 17 abr. 1876. Acervo Levy .....   | 270 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 94 - Retrato de Paulina Levy por Almeida Junior, 1888.....   | 272 |
| Figura 95 - Rua 15 de Novembro, 1900. Guilherme Gaensly. Fototipia, 8.9 cm x 13.9 cm. Acervo do MP-USP.....   | 275 |
| Figura 96 - Observa-se nessa planta a curva da rua da Imperatriz. Planta da cidade de São Paulo levantada pela Companhia Cantareira e Esgotos. Companhia Cantareira e Esgotos, São Paulo. e Henry Batson Joyner, 1881. 98 cm x 85 cm. Acervo da Biblioteca Mario de Andrade.....  | 276 |
| Figura 97 - Rua 15 de novembro, fotógrafo desconhecido, s.d (Koenigswald, 1895)..   | 278 |
| Figura 98 - Segunda sede do Club Internacional, rua 15 de Novembro, 17. Acervo do Museu da Cidade de São Paulo. Número de tombo 125 E.....  | 280 |
| Figura 99 - Os salões do Clube Internacional em 1914. <i>A Cigarra</i> , 5 de maio de 1914.....   | 283 |
| Figura 100 - O Banco União funcionou no edifício de três pavimentos, representado em um momento posterior, onde se vê o letreiro do jornal <i>São Paulo</i> . Fotografia por Frédéric Manuel. [1906] gelatina, 22 x 28 cm. ....   | 285 |
| Figura 101 - O restaurante Progredior, c. 1913. Reproduzida em: Barbuy, 2006, p.124 ....  | 286 |
| Figura 102 - Exposição do 'Panorama nº 1' de Valério Vieira no Salão Progredior, em São Paulo, 1905. Reprodução de fotografia publicada na edição de janeiro de 1906 da Revista Santa Cruz. Via Wanderley, Andrea C.T., "Cronologia de Valério Vieira (1862-1942), <i>Brasiliiana Fotográfica</i> , 2021 [online] ..... | 291 |
| Figura 103 - Exposição de Valério Vieira no Salão Progredior, 1905. Reprodução de fotografia publicada na edição de janeiro de 1906 da Revista <i>Santa Cruz</i> . Via WANDERLEY, Andrea C.T., "Cronologia de Valério Vieira (1862-1942), <i>Brasiliiana Fotográfica</i> , 2021 [online] .....                          | 291 |
| Figura 104 - Aspecto interno do Restaurante Progredior, c. 1914. Reproduzida em: Barbuy, 2006, p.124 .....  | 293 |
| Figura 105 – A redação do Correio Paulistano na esquina da rua 15 de Novembro com a rua da Boa Vista. 1900. Álbum comparativo da Cidade de São Paulo até o ano 1916 (1862-1900-1916), v.1, Acervo da Biblioteca Mario de Andrade. ....  | 295 |
| Figura 106 - Vista da estação de Poços de Caldas, ilustração de Jules Martin. <i>CP</i> , 14 dez. 1886, ed. 9090, p.1 .....   | 296 |
| Figura 107 – Ilustração de Carlo de Servi para o <i>CP</i> , 25 dez. 1905, ed. 15223, p. 1 .....  | 297 |
| Figura 108 - <i>Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro</i> (Lisboa), 1 jan. 1893, Ano 16, XVI volume, n. 505. p.3-4 .....  | 298 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 109 - A alfaiataria Abreu funcionou no primeiro sobrado a partir da direita. Rua Quinze de Novembro, c.1900, Guilherme Gaensly (Pontes, 2003, p.75).....  | 299 |
| Figura 110 - O n.7 da rua 15 de Novembro correspondia ao primeiro sobrado mais baixo a partir da esquerda. Aurélio Becherini, c.1910. In: Pontes: 2003, p.78.....  | 300 |
| Figura 111- Recorte da planta da cidade de São Paulo (1895), editada por Hugo Bonvicini, indicando no número 30 a Associação Comercial, no coração do Triângulo Central .....  | 303 |
| Figura 112 - Esquina da rua do Comércio com a rua da Quitanda, em direção ao largo do Café. 1914. Fotografia desconhecido. Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-87-1914), Casa Duprat, v.2. Acervo da Biblioteca Mario de Andrade.....   | 303 |
| Figura 113 - Rua São Bento, c. 1906. Frédéric Manuel. gelatina, 29 x 22,3 cm. Biblioteca Nacional. ....  | 308 |
| Figura 114 - Verso da tela "Canoa em Repouso na Praia" (1896) de Giovanni Battista Castagneto, com etiqueta de Abílio dos Santos Aguiar. óleo s/ madeira, 21 X 39 cm, Century Arte Leilões. ....   | 308 |
| Figura 115 - <i>O Beijo da Glória</i> , Eliseu Visconti, 1901. Acervo do Palácio São Luis. A836, Projeto Eliseu Visconti. ....   | 313 |
| Figura 116 - <i>OCSF</i> , 29 mar. 1903, ed. 3252, p.1 .....   | 314 |
| Figura 117 – <i>CP</i> , 23 fev. 1892, ed. 10625, p.4. ....  | 315 |
| Figura 118 - Quarteirão da Casa Verde (n.44/56). O Grande Hotel, na esquina, ficava no número 34/46. Rua S. Bento. Fotografia de Guilherme Gaensly, [entre 1905 e 1910]. cartão-postal, colotipia, 8,8 x 13,7 cm. Acervo BN.....   | 317 |
| Figura 119 - Anúncio da Casa Verde. <i>A Cigarra</i> , 6 jul. 1915.....  | 319 |
| Figura 120 - A esquina do largo de São Bento com a rua de mesmo nome após a construção do novo edifício da esquina à direita, que contava com um edifício anexo nos números 93 e 95. Fotografia por Guilherme Gaensly. São Paulo, SP, [1902?]. 22,4 x 28,2cm. ....   | 323 |
| Figura 121 - Etiqueta da Casa Aguiar no verso do retrato de Domitila de Castro, a Marquesa de Santos, 1887, por Miguel Navarro Caizares (1834-1913). In: Conrado Leiloeiro. Disponível em: <a href="https://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=3449188">https://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=3449188</a> ..... | 324 |
| Figura 122 - Projeto para o prédio da Casa Aurora, 1908. OP/1907/001.418. Série Obras Particulares, AHMWL .....  | 326 |
| Figura 123 - Largo do Palácio do Governo, em 1827, por Jean-Baptist Debret. Coleção Aluízio Rebelo de Araújo e Ana Helena Americano de Araújo via Wikipedia. ....  | 329 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 124 - Convite para a exposição de Eliseu Visconti no Banco Constructor Agrícola, em 1903. Projeto Eliseu Visconti.....  | 331 |
| Figura 125 - Recorte da planta cadastral da cidade de São Paulo, c.1911, mostrando o escritório da Estrada de Ferro Sorocabana na esquina da Rua da Quitanda com a Rua de S. Bento. Planta cadastral e comercial da cidade de São Paulo editada por Thomas & Cia. E impressa no Estab. Graphico Weissglog Irmaos, São Paulo, c. 1911, APESP.....               | 331 |
| Figura 126 - O sobrado do Barão do Tietê por volta de 1906, com cartazes indicando sua iminente demolição. Fotografia de Aurélio Becherini, 1906/1907. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.....   | 335 |
| Figura 127 - Nesta fotografia, de 1897 vemos as janelas superiores do sobrado da esquina da rua Direita. A presença de panos nas janelas pode indicar que ali seria a Photographia Imperial, uma vez que era necessário para o controle da luz nos estúdios. Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1887-1919), Acervo da Biblioteca Mário de Andrade ..... | 335 |
| Figura 128 - Rua 15 de Novembro e Rua Direita, S. Paulo. Fotografia de Guilherme Gaensly, [entre 1905 e 1910]. cartão-postal, colotipia, 8,8 x 13,7 cm. BN. ....   | 338 |
| Figura 129 - Recorte do 3º pavimento do projeto do prédio a três pavimentos para o Snr. Joaquim Queiroz Carneiro Mattoso pelo Engenheiro Eduardo M. Gonçalves. Documento 93123, imagem 26941. Série Obras Particulares, AHMWL. ....  | 338 |
| Figura 130 – A Galeria de Cristal é o grande edifício à esquerda, com as colunas decorativas na fachada. Rua 15 de Novembro, São Paulo, SP. Fotografia por Guilherme Gaensly, [1902?]. colotipia, 28,2 x 21,9cm. ....  | 340 |
| Figura 131 - Projeto das Galerias de Cristal por Jules Martin, 1890. Litografia, detalhes em Aquarela. 57,5 x 69,5 cm. AHMWL, (Leite, 2016, p.215). ....   | 341 |
| Figura 132 - Procissão de São Francisco, vista do Largo da Sé em direção à rua do Carmo, com o Solar da Marquesa ao Fundo, 1909. Fotografia de Aurélio Becherini (Pontes, 2003, p.117).....  | 343 |
| Figura 133 - Parte do projeto de Reforma do prédio à Rua de S. Bento ns. 50 e 62, 1907, representando como ele estava antes das obras. Depois da Mirtil Deutsch, foi ocupado pela loja de roupas Ao Preço Fixo, para a qual Samuel das Neves desenhou os projetos acima e reformou a fachada.....  | 348 |
| Figura 134 - Publicidade da loja Ao Preço Fixo. Apesar de ter passado por reformas, em 1907, a fotografia de 1908 dá uma ideia de como ele era. Fotografia impressa em anúncio publicado no “Álbum de Vistas de São Paulo e Rio de Janeiro”, editado por Portella e Puente, 1914 (Barbuy, 2006, p.185). ....   | 349 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 135 - O estabelecimento Serea Paulistana, de José Fischer, na esquina do Largo de S. Bento. Recorte da fotografia de Militão Augusto de Azevedo, 1887 (Fernandes Junior et. al, 2012, p.163). .....  | 350 |
| Figura 136 - A esquina da rua de S. Bento com o largo de mesmo nome. À esquerda, o conjunto dos edifícios dos números 93, 95 e 97, este último então ocupado pelo Hotel Rebechino. Fotografia por Guilherme Gaensly. Largo S. Bento, São Paulo, SP, [1902?]. colotipia, 22,4 x 28,2cm. Biblioteca Nacional.....             | 351 |
| Figura 137 – Anúncio da exposição póstuma de Almeida Junior. <i>CP</i> , 10 jan. 1900, ed. 13059, p.4 .....   | 352 |
| Figura 138 – Fachada do edifício da rua 15 de novembro, 6, esquina da rua do Palácio (Barbuy, 2006, p.288).....   | 352 |
| Figura 139 - O edifício número 6 é o do quarteirão à direita, identificado pelo frontão triangular. Ao fundo vê-se a lateral da igreja da Sé. Rua 15 de Novembro, S. Paulo. Fotografia por Guilherme Gaensly, [entre 1905 e 1910]. cartão-postal, colotipia, 8,8 x 13,7 cm. Acervo BN. ....                                 | 353 |
| Figura 140 - Exposição de Antonio Ferrigno em São Paulo, em 1905. Fotógrafo não identificado. Reproduzida em: Tarasantchi, 2016, 2ed., p.136 .....  | 354 |
| Figura 141 – A loja Au Bon Marché ao lado da confeitaria Castellões. Largo do Rosário. O nome Au Bon Marché vinha na fachada do edifício, abaixo do frontispício onde estava instrico “Casa Mathias”. Fotografia por Guilherme Gaensly, 1904. Vistas da Cidade de São Paulo, Acervo da Biblioteca Mario de Andrade, SP..... | 355 |
| Figura 142 - Recorte de anúncio da Au Bon Marché. <i>A Lua</i> (SP), fev. 1910, n. 3. ....  | 356 |
| Figura 143 – Fachada do edifício da Rua de São Bento, 51. In: Barbuy, 2006, p.299.....  | 356 |
| Figura 144 - A placa com a águia imperial no edifício da esquerda parece indicar o consulado alemão, na rua de S. Bento, n.51. Rua S. Bento. S. Paulo, fotografia por Guilherme Gaensly, [entre 1905 e 1910]. cartão-postal, colotipia, 8,8 x 13,7 cm.....  | 357 |

## **Lista de tabelas**

|  |     |
|--|-----|
| Tabela 1 - Pintores e obras da galeria do Antigo Salão Nobre da Faculdade de Direito ..... | 30  |
| Tabela 2 - Exposições de terceiros no estabelecimento de Jules Martin .....                | 109 |

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 25  |
| Sobre a Galeria do Antigo Salão Nobre .....  | 29  |
| Considerações historiográficas.....  | 32  |
| A historiografia sobre a cidade de São Paulo no século XIX .....   | 32  |
| As exposições.....   | 34  |
| História Urbana, Cultura Material .....  | 35  |
| História da Arte Brasileira e a noção de campo artístico .....   | 37  |
| Uso de biografias de artistas .....  | 42  |
| Das fontes e métodos .....   | 43  |
| <b>CAPÍTULO 1. OS PINTORES DA GALERIA DO ANTIGO SALÃO NOBRE DA FACULDADE DE DIREITO DE SÃO PAULO</b> ..... | 47  |
| 1.1. Claude Joseph Barandier (Chambéry, Savoia, França, 18 fev. 1807 - São Paulo, SP, 3 maio 1877) .....   | 51  |
| 1.2. Nicolau Huascar de Vergara (México, ?, c. 1839 – Rio de Janeiro, 11 jan. 1886).....                   | 71  |
| 1.3. Angelo Agostini (Vercelli, Itália, 8 abr. 1843 – Rio de Janeiro, RJ, 23 jan. 1910).....               | 83  |
| 1.4. Jules Martin (Moustiers Sainte-Marie, França, 26 fev. 1832 – São Paulo, SP, 18 set. 1906) .....       | 93  |
| 1.5. Elpinice Torrini (Itália, ? – Rio de Janeiro, RJ, 3 jun. 1923).....                                   | 113 |
| 1.6. Karl Ernest Papf (Dresden, Alemanha, 17 mar. 1833 – São Paulo, SP, 16 mar. 1910) .....                | 120 |
| 1.7. José Ferraz de Almeida Junior (Itu, SP, 8 maio 1850 - Piracicaba, SP, 13 nov. 1899) .....             | 125 |
| 1.8. Oscar Pereira Da Silva (São Fidélis, RJ, 20 maio 1865 – S. Paulo, SP, 17 jan. 1939) .....             | 154 |
| 1.9. Carlo de Servi (Lucca, ?, 1871 – Roma, ?, 1947).....  | 168 |
| 1.10. Pietro Strina (Ascoli Piceno, 23 dez. 1874 — Nápoles, 7 ago. 1927) .....                             | 183 |
| <b>CAPÍTULO 2. IMAGENS DA CIDADE, IMAGENS NA CIDADE</b> .....  | 195 |
| 2.1. A Galeria da Faculdade de Direito .....   | 195 |
| 2.1.1. “Burgo de Estudantes” ou cidade moderna .....   | 195 |
| 2.1.2. O retrato pictórico e galerias: identidade, memória e status .....                                  | 206 |
| 2.2. Imagens do Cotidiano - Gravuras e Imprensa Ilustrada .....  | 214 |
| 2.2.1. Imagens da cidade: o progresso, a modernidade e o cotidiano .....                                   | 214 |
| 2.2.2. Imagens de pessoas .....  | 220 |
| 2.2.3. A formação de um repertório: imagens em diálogo .....   | 223 |
| 2.2.4. Um adendo: a fotopintura.....   | 225 |
| 2.3. <i>Exposições</i> no Triângulo: visões da modernidade.....  | 226 |

|   |            |
|---|------------|
| 2.3.1. Breve histórico das exposições individuais: França, Portugal e Rio de Janeiro            | 230        |
| 2.3.2. Expor em São Paulo   | 236        |
| <b>CAPÍTULO 3. OS LOCAIS DE EXPOSIÇÃO</b>   | <b>242</b> |
| 3.1. Garraux e Levy: Agentes da Civilização em São Paulo  | 244        |
| 3.1.1. Livraria Garraux   | 244        |
| 3.1.2. Casa Levy  | 263        |
| 3.2. O Trecho Mais Elegante da 15 de Novembro   | 274        |
| 3.2.1. Club Internacional   | 278        |
| 3.2.2. Banco União  | 284        |
| 3.2.3. O Progredior e a Confeitaria Paulicea  | 286        |
| 3.2.4. Correio Paulistano   | 294        |
| 3.2.5. Alfaiataria de Bernardino e Daniel Monteiro de Abreu                                     | 297        |
| 3.2.6. Associação Comercial   | 302        |
| 3.3. ESTAMPAS, MOLDURAS, PAPEIS PINTADOS... E QUADROS   | 306        |
| 3.3.1. Loja Nova, “Ao Espelho da Verdade” e Casa Cabral   | 309        |
| 3.3.2. Da Casa Verde à Casa Aguiar  | 315        |
| 3.3.3. Aurora   | 325        |
| 3.4. Outros Locais De Exposição   | 328        |
| 3.4.1. Hotel do Universo ou Hotel do Lefebre  | 328        |
| 3.4.2. Banco Constructor e Agrícola de S. Paulo   | 329        |
| 3.4.3. Photographia Henschel/Vollsack   | 332        |
| 3.4.4. Galeria de Cristal   | 339        |
| 3.4.5. Antigo Palácio Episcopal   | 343        |
| 3.4.6. Casa Bevilacqua  | 345        |
| 3.4.7. Mirtil Deutsch   | 346        |
| 3.4.8. Edifício – Rua de São Bento, 95  | 349        |
| 3.4.9. Edifício – Rua 15 de Novembro, 6   | 352        |
| 3.4.10. Au Bon Marché   | 354        |
| 3.4.11. Edifício - Rua de São Bento, 51   | 356        |
| 3.4.12. Edifício - Rua da Boa Vista, 50   | 357        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>   | <b>359</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>   | <b>364</b> |
| <b>APÊNDICES</b>  | <b>382</b> |
| I - Os retratos da Faculdade de Direito realizados por artistas ativos em São Paulo (1859-1912) | 382        |
| II – Exposições   | 391        |



|   |     |
|---|-----|
| III – Endereços de trabalho e residência dos pintores .....                       | 398 |
| IV – Obras de Agostini, Barandier, Huascar, Papf, De Servi, Strina e Torrini..... | 400 |
| <b>AGOSTINI</b> .....   | 400 |
| <b>BARANDIER</b> .....  | 402 |
| <b>HUASCAR</b> .....  | 408 |
| <b>PAPF</b> .....   | 412 |
| <b>DE SERVI</b> .....   | 418 |
| <b>STRINA</b> .....   | 425 |
| <b>TORRINI</b> .....  | 427 |
| V – Casas de moldura, vidros, papéis pintados e estampas em São Paulo .....       | 428 |
| VI – Plantas dos lotes urbanos de São Paulo .....                                 | 430 |
| VII - Planta dos locais de exposição identificados .....                          | 432 |

## INTRODUÇÃO

O objetivo da presente pesquisa é investigar como dez artistas, presentes no acervo da Faculdade de Direito da USP<sup>1</sup>, desenvolveram suas atividades artísticas na cidade de São Paulo entre 1859 e 1912 e como sua prática influenciou sobre os locais que articularam em suas práticas. Essa investigação se desenvolveu em duas linhas: a primeira em relação às trajetórias de tais artistas, com foco no período em que passaram em São Paulo; e, a segunda, em relação aos locais em que realizaram exposições, procurando identificar, sempre que possível, seus locais de trabalho e de residência, incluídos nos dados sobre suas trajetórias.

A escolha do acervo da Faculdade de Direito se deu a partir do trabalho de pesquisa e catalogação de suas peças que vem sendo realizado pelo Museu da instituição desde 2016 e com o qual temos colaborado desde então. O projeto “História da Faculdade de Direito de São Paulo e seus acervos”, concebido e coordenado pela profa. Heloísa Barbuy, vem sendo desenvolvido a partir de pesquisas realizadas na perspectiva do Museu da Faculdade, tomando-se como eixo a formação das coleções institucionais. A pesquisa e catalogação das esculturas do acervo, primeira parte do projeto, gerou a publicação *As Esculturas da Faculdade de Direito* (2017), de autoria da profa. Barbuy com a colaboração de Igor Tostes Fiorezzi e Tatiane Gomes da Silva, então estudantes de graduação e bolsistas PUB-USP. Na continuação dessas atividades, atualmente, vêm sendo realizadas pesquisas sobre as pinturas da Faculdade de Direito, com a primeira parte dedicada aos retratos do antigo Salão Nobre. Tais retratos formaram uma galeria (fig. 1, Apêndice I) que começou a ser constituída em 1859, quando os estudantes ofereceram à instituição o retrato do professor Gabriel Rodrigues dos Santos, recém falecido, em memória do lente querido. Com o aporte paulatino de novas obras, ela se tornou uma das primeiras galerias de retratos da cidade de São Paulo, permanecendo no Salão Nobre

---

<sup>1</sup> A Faculdade de Direito de São Paulo teve ao longo de sua história diferentes nomes oficiais: Curso Jurídico (1827), depois Academia de Ciências Jurídicas e Sociais (1831) e finalmente Faculdade de Direito de São Paulo (1854) e, em 1934, ela foi integrada à recém fundada Universidade de São Paulo. Todas as denominações, entretanto, continuam a ser usadas, em especial “Faculdade de Direito” (ainda atualmente oficial) mas também “Academia”, pela qual continua a ser frequentemente referida. Assim, não vamos nos ater à distinção entre elas.

da instituição até a reconstrução do edifício na década de 1930<sup>2</sup>. Trata-se de um conjunto único na cidade, seja pelo período em que foi constituído, seja pela monumentalidade dos retratos, todos de corpo inteiro e em tamanho natural, seja pelos artistas representados.

A catalogação que vem sendo desenvolvida está seguindo uma concepção bastante ampla do termo, incluindo não só dados técnicos e histórico das obras e dos artistas, mas também a trajetória dos homenageados. Ao recuperar o históricos das obras e procurar compreender seu contexto de produção, foi detectada uma falta de informações sistematizadas sobre o ambiente artístico de São Paulo no século XIX, em particular sobre o período de meados do século até a Proclamação da República. Constatando que as telas da Faculdade, em sua maioria, foram realizadas, encomendadas ou ao menos adquiridas na cidade de São Paulo, como também o fato de que uma parte significativa foi exibida ao público em locais de comércio e reuniões sociais, antes de ser inaugurada na Faculdade, percebemos a necessidade de se entender melhor como os artistas desenvolviam suas atividades na cidade, quais elas eram, procurar precisar alguns dados sobre os quais a bibliografia divergia, enfim, caracterizar melhor o contexto e os artistas em exame. Assim, a presente pesquisa deriva de tais trabalhos, e com ela pretendemos melhor situar os artistas na cidade de São Paulo e compreender as interações entre eles e o contexto artístico da cidade no momento em que aqui se encontravam. Destacamos aqui que, com tais objetivos em mente e considerando a catalogação realizada pelo Museu da instituição que deverá ser publicada assim que for finalizada, não nos ativemos aqui sobre questões particulares das obras, tanto formais quanto sobre as circunstâncias de aquisição, que serão tratadas na catalogação.

Para melhor compreender os artistas, escolhemos privilegiar suas exposições pois, como Mirian Rossi indicou, elas foram a forma privilegiada de realização das relações de oferta e demanda de obras de arte na cidade de São Paulo (2013, p.201). Assim, é através dela que grande parte da atividade artística se realiza na cidade, que o artista se relaciona com público, clientes, apoiadores e com a crítica. A partir delas,

---

<sup>2</sup> As obras permanecem no acervo da Faculdade, em salas de aula, no Gabinete da Diretoria e outros espaços no 1º andar, em especial a Sala Visconde de São Leopoldo.

percebe-se também a importância do retrato, item que mais frequentemente foi exibido, em especial durante as primeiras décadas aqui selecionadas (Apêndice II). Damos, assim, um destaque a essas obras e às suas exposições.

A questão das exposições de obras de arte em São Paulo na virada do século já foi objeto de excelentes trabalhos (Rossi, 2001; Tarasantchi, 2002<sup>3</sup>; Nascimento, 2009; Cintrão, 2011), que já relacionaram os locais envolvidos na prática, os pintores, debruçaram-se sobre a expografia utilizada, e também outras questões do meio artístico paulistano, como a crítica, os colecionadores e as possibilidades de formação profissional na cidade. Em nossa pesquisa, buscamos compreender a prática a partir dos artistas, buscando suas ligações com os locais escolhidos, com as obras exibidas, e, por outro lado, entender como as exposições se encaixavam dentro das atividades desenvolvidas pelos estabelecimentos e seus responsáveis.

A pesquisa encontra-se, assim, na intersecção da história urbana com a história da cultura material, com interface com a História da Arte, mais precisamente com a História Social da Arte, uma vez que investigamos as condições nas quais a atividade artística se realizava, mas não tanto as características das obras de cada artista. Dentro de um micro-território, delimitado pelas exposições como o Triângulo Histórico de São Paulo, a conformação das ruas Direita, de São Bento e Rua Quinze de Novembro, e algumas mais ou menos adjacentes, partimos de estudos sobre indivíduos para compreensão do ambiente em que estavam inseridos, com atenção especial à relação com o meio urbano.

O recorte cronológico foi delimitado com base no acervo da Faculdade de Direito, sendo 1859 o ano de entrada da primeira obra na galeria e 1912 o ano final da gestão do diretor Dino Bueno<sup>4</sup>, que teve uma preocupação diferenciada quanto ao acervo, adquirindo muito mais obras do que qualquer gestão anterior ou posterior, em especial devido à criação de outra galeria nesse período, a dos Retratos dos

---

<sup>3</sup> Originalmente Tese de Doutorado defendida em 1986. Ruth foi pioneira em incluir esse aspecto em suas obras.

<sup>4</sup> Antonio Dino Bueno foi professor e diretor da Faculdade de Direito (1908-1911). Importante notar que foi Secretário do Interior do Estado de São Paulo entre 1896 e 1897 e, como tal, responsável pelo Museu Paulista, incluindo aquisições de obras para seu acervo.

Diretores<sup>5</sup>. Não incluímos, assim, as obras realizadas para a galeria em 1917 e 1926 (que são as últimas da galeria no antigo Salão Nobre), ambas pintadas por Oscar Pereira da Silva, já incluído em nossa amostra devido a obras anteriores.

Ainda assim, essas datas coincidem com momentos de mudança no cenário paulistano, que, como veremos, implicaram na mudança das dinâmicas envolvidas na prática artística, no perfil dos agentes atuantes e até no tipo de arte realizada. Entre 1911 e 1912, mudanças no cenário artístico da capital como a regulamentação da Pinacoteca, em 21 de novembro de 1911<sup>6</sup>, do Pensionato Artístico, em 22 de abril de 1912, e a realização de grandes exposições coletivas como as Exposições Nacionais de Belas Artes e a Exposição de Arte Espanhola, ambas no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, entre dezembro de 1911 e dezembro de 1912, parecem marcar o início de uma nova era no cenário artístico paulista. Mirian Rossi, por exemplo, compara o fracasso de vendas da coletiva de 1902<sup>7</sup> com o sucesso obtido naquela de 1911, avaliando que a partir dessa data inicia-se uma nova etapa no cenário paulistano, isto é, a partir daí o mercado mais robusto, capaz de absorver as obras dessas exposições para além das telas exibidas nas individuais, já frequentes (2003, p.91). Já a eclosão da I Guerra Mundial coincidiu com a prefeitura de Washington Luis, que refreou as obras urbanas do que se chamava “embelezamento” da cidade em nome da saúde da dívida pública da cidade (Pereira, 2005). Com o conflito, os investimentos externos caíram, arrefecendo o clima de otimismo que se operava na Pauliceia desde a assinatura do Convênio de Taubaté, em 1906, dando um fim à *Belle Époque* paulistana (Pereira, 2005, p.28). O governo paulistano, por sua vez, suspendeu a bolsa dos pensionistas na Europa, que retornaram trazendo novos ares ao ambiente cultural e artístico paulistano (Rossi, 2003, p.89).

---

<sup>5</sup> Esta galeria é de retratos de busto. Os primeiros foram realizados por Felisberto Ranzini, em 1908, seguidos por Oscar Pereira da Silva, que realizou 6 obras entre 1908 e 1927, e depois por diversos outros pintores. O costume de pintar o retrato do antigo diretor continua até os dias atuais, sendo a obra encomendada após o fim da gestão.

<sup>6</sup> A partir de sua regulamentação, a Pinacoteca do Estado de São Paulo passa a contar com uma política efetiva de aquisições, que incluía obras enviadas pelos pensionistas do Estado que estudavam na Europa. Antes disso, já existia uma prática regular de aquisições relacionadas com às exposições que ocorriam na cidade, assim como envios oficiosos, conforme demonstrado por Pedro Nery (2015).

<sup>7</sup> Ao que tudo indica, essa exposição foi a primeira coletiva organizada em São Paulo. Ruth Tarasantchi (2002, p.39), Mirian Rossi (2001, p.41-2) e Nascimento (2010, p.119) apontaram seus organizadores e participantes e Pedro Nery (2015) investigou as aquisições que o estado fez a partir delas.

Por fim, ao identificar as exposições, nos preocupamos em localizar esses endereços nas plantas da época, partindo da hipótese de que o processo de construção de suas trajetórias e do lugar social do artista relacionaram-se à construção do Triângulo Central de São Paulo como um lugar privilegiado para o alto comércio e à sociabilidade com conotações de modernidade e civilização (Barbuy, 2006).

### Sobre a Galeria do Antigo Salão Nobre



Figura 1 - O Antigo Salão Nobre da Faculdade de Direito de São Paulo. Fotografia realizada pelo Escritório Severo & Villares, 1933. Negativo de vidro, p&b. Acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP.

A antiga Galeria de Retratos do Salão Nobre da Faculdade de Direito da USP (Fig.1) foi formada por obras acrescentadas regularmente na instituição entre 1859 e 1926, totalizando vinte e três retratos pintados por quatorze artistas (Tabela 1). Desses quatorze, quatro não estabeleceram residência em São Paulo em nenhum momento e por isso não foram considerados nesse trabalho: Julio Balla, Delfim da Câmara, Araújo de Souza Lobo e Auguste Petit. Estamos, assim, considerando

apenas os artistas ativos na cidade de São Paulo, isto é, que moraram ou trabalharam na cidade.

Tabela 1 - Pintores e obras da galeria do Antigo Salão Nobre da Faculdade de Direito

| AUTOR  | RETRATOS NA FACULDADE DE DIREITO          | ANO DA OBRA        |
|--|---|--------------------|
| <b>Angelo Agostini</b> (1843, Vercelli, Itália – 1910, Rio de Janeiro, RJ)                       | José Bonifacio de Andrada e Silva, o Moço | 1866               |
|  | José Maria de Avellar Brotero             | 1866               |
| <b>Antonio Araujo de Souza Lobo</b> (1840, Campos dos Goytacazes, RJ - 1909, Rio de Janeiro, RJ) | Manoel Antonio Duarte de Azevedo          | 1874 <sup>8</sup>  |
| <b>Auguste Petit</b> (1844, Chatillon-Sur-Seine, França - 1927, Rio de Janeiro, RJ)              | José Ignacio Silveira da Motta            | 1892               |
| <b>Carlo di Servi</b> (1871, Lucca, Itália – 1947, Roma, Itália)                                 | Joaquim Augusto de Camargo                | 1899               |
| <b>Claude Joseph Barandier</b> (1807, Chambéry, França - 1877, São Paulo, SP)                    | Gabriel José Rodrigues dos Santos         | 1858 <sup>9</sup>  |
| <b>Delfim da Camara</b> (1834, Magé, RJ - 1923, Rio de Janeiro, RJ)                              | Carlos Leoncio da [de] Silva Carvalho     | 1876               |
| <b>Elpinice Torrini</b> (? , Itália – 1923, Rio de Janeiro, RJ)                                  | Vicente Pires da Motta                    | 1881               |
|  | Joaquim Ignacio Ramalho                   | 1883               |
| <b>José Ferraz de Almeida Junior</b> (1850, Itu, SP - 1899, Piracicaba, SP)                      | Clemente Falcão de Souza Filho            | 1888 <sup>10</sup> |
|  | José Rubino de Oliveira                   | 1892               |
| <b>Jules Martin</b> (1832, Moustiers Sainte-Marie, França – 1906, São Paulo, SP)                 | Francisco Justino Gonçalves de Andrade    | 1874               |
| <b>Julio Balla</b> (1846, Rio de Janeiro, RJ – 1916, Paris, França)                              | D. Pedro II                               | 1875               |
| <b>Karl Ernst Papf</b> (1833, Dresden, Alemanha – 1910, São Paulo, SP)                           | João Pereira Monteiro Junior              | 1906               |
|  | João Chrispiniano Soares                  | 1908               |
| <b>Nicolau Huáscar de Vergara</b> (18[39], México – 1886, Rio de Janeiro, RJ)                    | Antonio Joaquim Ribas                     | 1863               |
|  | Aureliano de Souza Oliveira Coutinho      | 1898               |

<sup>8</sup> Instalado na Faculdade em 1882.

<sup>9</sup> Instalado na Faculdade possivelmente em 1859.

<sup>10</sup> Instalado na Faculdade possivelmente em 1888.

|   |                                |                    |
|---|--------------------------------|--------------------|
| <b>Oscar Pereira da Silva</b> (1867, São Fidélis, RJ — 1939, São Paulo, SP) | Pedro Augusto Carneiro Lessa   | 1909               |
|   | João Mendes Junior             | 1917 <sup>11</sup> |
|   | Uladislau Herculano de Freitas | 1926 <sup>12</sup> |
| <b>Pietro Strina</b> (1874, Ascoli Piceno, Itália — 1927, Nápoles, Itália)  | Manoel Dias de Toledo          | 1907               |
|   | Antonio Dino da Costa Bueno    | 1911               |
|   | José Arouche de Toledo Rendon  | 1911               |

No Gráfico 1, representando o período de permanência desses artistas em São Paulo. Verifica-se que eles têm uma presença contínua na cidade, interrompida somente entre setembro de 1867 e fevereiro de 1869, entre o fim do jornal *Cabrião*, de Angelo Agostini, e a chegada de Jules Martin na cidade. Verifica-se também que, em meados da década de 1890, um número maior de pintores passa a conviver na cidade.

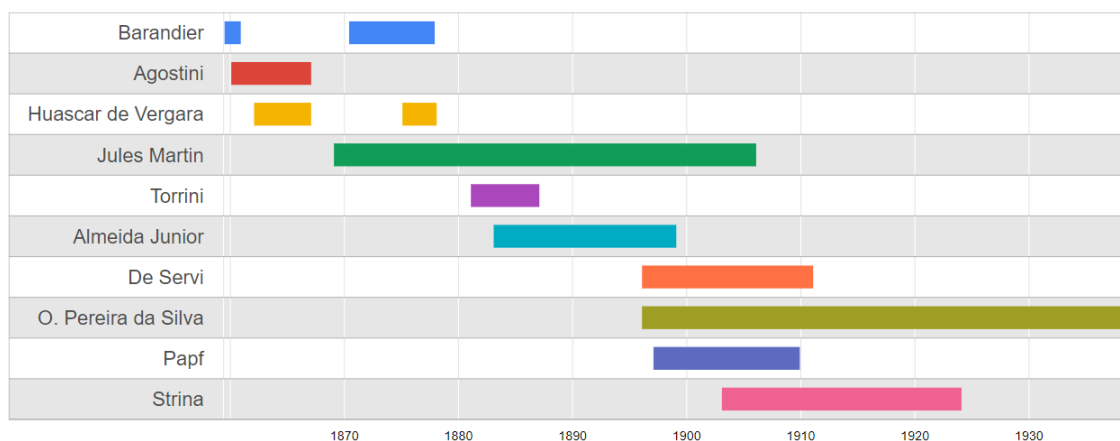


Gráfico 1 - Período de residência dos artistas em São Paulo

Nenhum dos artistas aqui considerados nasceu na cidade de São Paulo, sendo o mais próximo o ituano Almeida Junior. Malgrado as razões pessoais para imigrar, suas transferências para o Brasil em geral estiveram ligadas a fatores de influência que levaram aos grandes deslocamentos de população da Europa para as Américas no século XIX. Dentre eles, destaca-se a inserção do Brasil no capitalismo moderno, o desenvolvimento dos transportes e comunicações globais, as consequências da abolição do tráfico de escravizados para os padrões de consumo brasileiros<sup>13</sup>, assim como as convulsões sócio-políticas na Europa.

<sup>11</sup> Instalado na Faculdade possivelmente em 1917.

<sup>12</sup> Instalado na Faculdade possivelmente em 1926.

<sup>13</sup> Segundo Luis Felipe de Alencastro, o afluxo de bens de consumo e supérfluos importados tem uma rápida reorientação a partir de 1850, transformando a vida social da corte e do



## Considerações historiográficas

### *A historiografia sobre a cidade de São Paulo no século XIX*

Os historiadores da cidade já vêm há algum tempo rebatendo o lugar comum que se tornou a imagem morosa e retrógrada da São Paulo “pré-café<sup>14</sup>”, em especial a partir de estudos demográficos e sobre o movimento do comércio. A compreensão dessa cidade mais dinâmica do que relatos de viajantes e memórias permitiram enxergar pode ainda ser enriquecida com a dimensão da vida artística na cidade, revelada na ação plural dos pintores retratistas aqui considerados, que permeou a imprensa, o teatro, a decoração de obras públicas, religiosas e particulares, e teve fortes relações com a fotografia e também com a música.

As pesquisas sobre o comércio paulista que têm jogado nova luz sobre a questão foram os trabalhos de Heloisa Barbuy, *A Cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914* (2006)<sup>15</sup> e de Marisa Midori Deaecto, *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)* (2001)<sup>16</sup>. Ambos têm a preocupação de historicizar as práticas comerciais e interligá-las às demandas globais da economia capitalista e, no primeiro caso, em espacializar estes negócios no plano da cidade. Através de plantas da época e dos projetos das edificações, identificando os endereços dos estabelecimentos que estudou, Barbuy elaborou plantas das ruas do Triângulo nas quais localizou cada comércio, permitindo que

---

Império em meados do século. Uma vez cessado o tráfico de cativos, as divisas obtidas nas vendas de produtos de exportação, até então reservadas para financiar a compra de africanos, retornam ao país, com efeito imediato na balança comercial e na balança de pagamentos do Império, constando um aumento de uma vez e meia no valor das importações do Rio de Janeiro entre os quinquênios de 1845-1850 e o subsequente de 1850-1855 (Alencastro, 2008, p.35-37).

<sup>14</sup> Ana Luiza Martins (2018, p.185) chama a atenção para um “superdimensionamento da onipresença do produto no imaginário nacional como responsável exclusivo pela bonança” observada no século XIX. Entre os Barões e Reis do Café, ela aponta que, apesar de terem tido o grão na base de suas fortunas, foi a diversificação dos investimentos e atividades, principalmente o tráfico de escravizados e reinvestimentos de capitais em infraestrutura e serviços urbanos, que consolidaram e expandiram esse capital, o que Beatriz Bueno confirmou ao investigar o mercado imobiliário rentista na cidade de São Paulo (2016b)]. Esse reinvestimento garantiu a estabilidade dessas fortunas, enquanto que fazendeiros estritamente ligados ao plantio ficavam à mercê das frequentes crises de preço e superprodução que se deram a partir de 1885.

<sup>15</sup> Originalmente Tese de Doutorado defendida em 2001.

<sup>16</sup> Originalmente Dissertação de Mestrado defendida em 2000.

tecesse relações entre eles e hipóteses sobre a fruição do espaço a partir de preceitos da cultura material.

Os padrões de sociabilidade surgidos com os novos estabelecimentos trouxeram novos costumes<sup>17</sup> como o *footing*, a ida às compras, a hora do chá, fazendo da rua<sup>18</sup> lugar social por excelência onde a modernidade almejada poderia ser exercida.

O chamado Triângulo Histórico (Fig. 2), foi por grande parte da história da cidade de São Paulo o centro de sua atividade comercial e urbana. Suas ruas articulavam os Largos da Sé, do Palácio do Governo (atual Pateo do Colégio), de São Bento e de São Francisco, onde foi instalada a Faculdade de Direito em 1827. Para essas afluíam os caminhos do interior, subísse do Porto Geral para a cidade, e, a partir de 1865, da estação de trem, na Luz. O século XIX foi marcado pela expansão física da cidade para além do planalto, superando os limites até então impostos pelos rios Tamandateí e Anhangabaú. Se antes o Triângulo era de uso misto, abrigando também residentes de diferentes classes sociais, o trabalho de Barbuy demonstra como ao longo do Oitocentos ele se tornou cada vez mais especializado no comércio, em especial o de importação, livrarias, os hotéis, restaurantes, confeitarias e casas de departamento. Barbuy demonstra ainda como esse desenvolvimento esteve ligado ao surgimento de uma forma de fruição do espaço, realizada de forma visual e relacionada ao desenvolvimento das exposições enquanto prática social, em especial das exposições universais. Assim, compreende-se a dimensão estética, isto é, aquela voltada ao que era apreendida visualmente, das posturas municipais do período, que pautaram as reformas e reconstruções e transformaram completamente o espaço urbano da capital paulistana.

---

<sup>17</sup> Muitos apontam os novos costumes como importações realizadas pelas elites em virtude das temporadas passadas na Europa. Há, no entanto, outros meios pelos quais eles chegaram ao país. O escritor ítalo-brasileiro Menotti del Picchia, por exemplo, via o ecletismo da cidade a partir da diversidade das raças aqui aportadas, não se tratando, pois, de imitação, mas da continuidade da descendência europeia em terras novas (Castro, 2008, p.215, 224). Barbuy também avalia que a influência da presença de indivíduos estrangeiros gerou intensa inteiração cultural, enriquecimento das trocas e mudança inovadora (2006, p.77).

<sup>18</sup> O termo rua não se limita às vias de circulação, mas abrange também “os cafés e os restaurantes, os teatros e os cinemas”, como também “os escritórios e as bancas de advogados, os clubes e os centros políticos” (Romero, 2004, como citado em Castro, 2008, p.182).

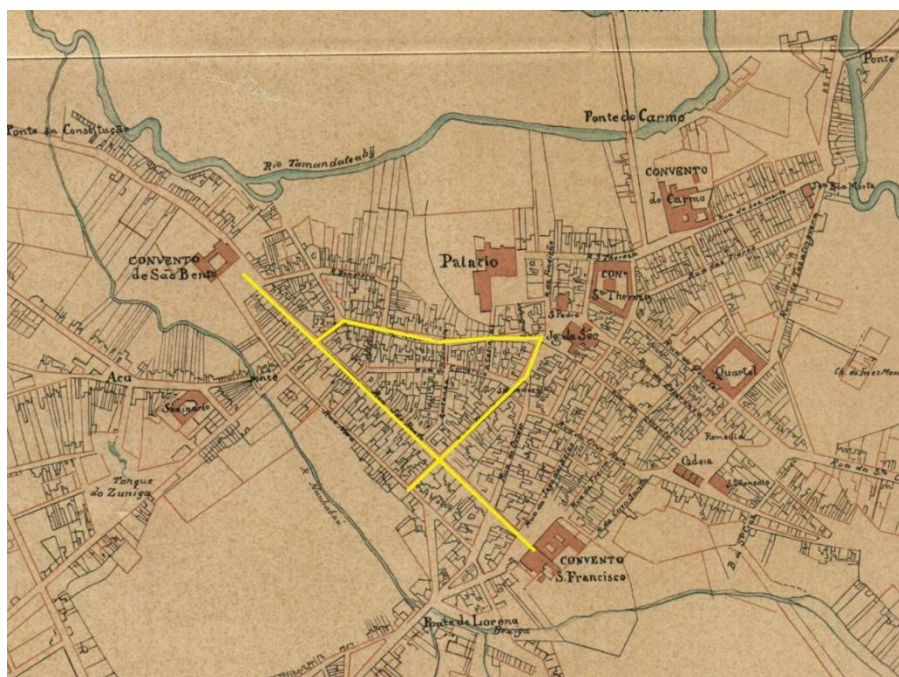


Figura 2 - Recorte de planta da cidade de São Paulo de 1847, destacando as ruas do Triângulo, Mappa da Cidade de São Paulo e seus Subúrbios (1847), Carlos A. Bresser. Acervo do Museu Paulista via Wikipedia/GLAM.

### As exposições

A ideia de *cidade exposição* de Barbuy (2006), em estudo do comércio no Triângulo entre 1860 e 1914, é essencial para se entender como se dava a fruição desse espaço, na qual as exposições de diferentes tipos exprimiam as ideias de modernidade e de progresso oitocentistas. As exposições, segundo Barbuy, foram um dispositivo organizado para a apreensão sensível e, sobretudo, visual, essencial para a compreensão didática das transformações vividas no mundo em meio ao processo de rupturas com as tradições e de internacionalização econômica e cultural, dificilmente inteligíveis por quem viviam em meio à rapidez das mudanças (2011, p.257-8; 2018, p.209). Para fazê-lo, elas conjugavam o binômio diversão e instrução, identificável tanto nas grandes exposições universais, quando nos museus e nas vitrines e mostruários do comércio. As exposições de produtos comerciais e de obras artísticas em casas comerciais, foram também um elo entre os museus o comércio, e podem ser vistas como eventos sociais pelos quais a educação estética da população paulistana era formada e informada.

A adoção da exibição organizada do mostruário em vitrines foi incentivada por mudanças no espaço urbano paulistano, realizadas de acordo com a legislação municipal, que passou a exigir medidas mínimas para entradas, janelas e portas e pés direitos em busca de ambientes mais “saudáveis”. Tais mudanças resultaram em recintos mais iluminados, arejados e com melhor circulação, o que ia ao encontro dessas novas formas de exposição comercial que pediam espaços amplos e bem iluminados para a melhor visibilidade dos artigos (Barbuy, 2006, p.44-57) e que também favoreciam a apreciação de obras de arte, integradas dessarte ao espaço urbano tanto como obra de arte quanto como mercadoria.

Dessa forma, articulamos em nosso argumento instâncias muitas vezes consideradas separadamente: a pintura, outras atividades ligadas à visualidade, entre as quais a gravura e a imprensa ilustrada, e o comércio. Engendrando, por um lado, a educação artística do público paulista e, por outro a visão, compreensão e fruição do mundo moderno.

### **História Urbana, Cultura Material**

Seguindo os artistas pelas ruas e edifícios que ocuparam, tanto para residência e quanto trabalho, nos coloca em diálogo com a vertente da História da Urbanização que encara a cidade como um processo no qual a sociedade e a cidade interagem sob a intermediação do tempo. Isso significa estudar a história da cidade não só por sua materialidade, mas incluindo no processo as pessoas e grupos que a construíram e por ela passaram, modificando-a e sendo modificados por ela.

Tal perspectiva, por sua vez, se relaciona com os estudos da cultura material, em especial às concepções de Thomas Schlereth, para quem a cultura material é uma abreviação para artefatos em um contexto cultural (Schlereth, 1983, p.112), o que implica que a cidade também é um *artefato* que pode ser interpretado (Schlereth, 1983, p.127). Bernard Lepetit, por sua vez, concebe o espaço urbano como um produto da interação entre o individual e o coletivo, entre a cidade e seus atores mediados pela ação do tempo, isto é, um artefato *socialmente construído*. Para investigar essa produção, Lepetit recomenda abandonar os quarteirões por casas, diferenciar entre as construções da fachada e dos fundos e mesmo entre diferentes andares de um mesmo edifício para obter-se novas imagens do território e suas

camadas de temporalidade (Lepetit, 1994, p.553-55). Tal perspectiva que permite “lançar luz sobre indivíduos e grupos sociais e descortinar seus papéis em redes sociais mais alargadas, analisando suas estratégias e práticas de sobrevivência, na linha de uma história mais encarnada” (Bueno, 2012, p.24).

Tais concepções teóricas podem ser constatadas no método empírico empregado por Heloísa Barbuy (2006) em seu trabalho sobre o comércio paulistano. A autora empreendeu uma reconstrução da paisagem urbana da cidade, localizando os comércios nas plantas cadastrais e, com as fachadas dos edifícios obtidas na série de Obras Particulares do AHMWL, reconstruindo os perfis das edificações nas três ruas do Triângulo, espacializando esses locais de modo a visualizarmos como se dava a fruição do espaço urbano paulistano a partir das casas de comércio. Beatriz Bueno (2016a) aproximou-se de Barbuy, em seu trabalho de espacialização das décimas urbanas para o estudo do mercado imobiliário na capital paulista, feito “rua a rua, lote a lote”, centrado na ideia de território e cidade como artefatos sociais, ideia adotada anteriormente por Nestor Goulart Reis.

Entre os trabalhos que realizaram espacializações semelhantes, destacamos ainda os de Marisa Deaecto (2011), a produção de Benedito Lima de Toledo, em particular o *Álbum Iconográfico da Avenida Paulista* (1987), e o de José Eduardo de Assis Lefèvre, *De beco a avenida: a história da Rua São Luiz* (2006). Há ainda projetos de cartografia histórica para São Paulo, com recursos eletrônicos, como a espacialização dos cortiços de Santa Efigênia de 1893, realizada pelo APESP<sup>19</sup> e o projeto Tipografia Paulistana, da FAU-USP<sup>20</sup>. Recentemente, foi lançado o portal *Pauliceia 2.0*<sup>21</sup>, que articulou diferentes plantas históricas da cidade para o uso colaborativo e espacialização de pesquisas sobre diferentes temas. É nossa proposta

---

<sup>19</sup> Fichas de coleta de informações da Comissão de exame e inspeção das habitações operárias e cortiços no Distrito de Santa Efigênia (1893). Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio\\_digital/corticosephigenia](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/corticosephigenia) .

<sup>20</sup> Memória Gráfica Paulistana, LabVisual, FAUUSP 2017. Desenvolvimento: Dobralab. Disponível em: <https://www.fau.usp.br/tipografiapaulistana/empresas/mapa> .

<sup>21</sup> Parceria entre a Unifesp (campi de Guarulhos e São José dos Campos), o INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais), o APESP e a Emory University. O portal está disponível no endereço <<http://www.pauliceia.dpi.inpe.br/portal/home>>. FERLA, Luis et al. Pauliceia 2.0: mapeamento colaborativo da história de São Paulo, 1870-1940. Hist. Cienc. Saude-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 27, n. 4, p.1207-1223, Out. 2020. <https://doi.org/10.1590/s0104-59702020000500010>.

tratar as atividades artísticas da mesma maneira, identificando os endereços de atuação dos artistas e aprofundando as relações deles com essas casas e com o espaço urbano.

### **História da Arte Brasileira e a noção de campo artístico**

No Brasil, entre as primeiras obras de coletânea e crítica de Felix Ferreira (1883), Gonzaga Duque (1888), Laudelino Freire (1916) e os dicionários e enciclopédias especializados dos anos 1980, de Quirino Campofiorito (1983), Walter Zanini (1983), Walmir Ayala (1986) e Teixeira Leite (1988), vemos que muitos juízos de valor permaneceram os mesmos sobre a arte oitocentista, pois, de um lado, se fiaram naquelas primeiras obras e, de outro, foram influenciados pela opinião que os modernistas paulistas lançaram sobre seus antecessores.

Em 1989, a edição de primavera do *Art Journal* foi dedicada às instituições de arte francesas do século dezanove. Essa edição reuniu artigos que demonstravam novas abordagens dentro do revisionismo que então se operava nas leituras sobre aquele período. Na apresentação do dossiê, Patricia Mainardi (1989) identifica que a maior parte dos autores naquela edição embarcou em suas pesquisas porque constatou que informações factuais básicas necessárias sobre instituições daquele período eram não existentes, inadequadas, ou contraditórias, e que para poder entender os problemas mais simples tinham que voltar a fontes primárias.

A partir daí, tem sido constatado que, embora a história da arte no século XIX, mesmo que largamente pautada pelas Academias Nacionais, não se resume a elas. Reiteradamente aparecem nos cenários artistas ora dissidentes, ora marginais, além de locais onde as Academia tardaram a se formar, ou tiveram menor poder centralizador, mas onde, não obstante, a atividade artística se desenvolveu.

É o caso de Portugal e Brasil, onde as Academia surgiram mais tardiamente em relação à Europa. Um exemplo da riqueza de tais cenários é a pesquisa de Patricia Telles (2010) sobre os retratos realizados entre os dois países e dos artistas responsáveis antes da instalação das instituições centralizadoras. Telles conseguiu deslindar os diferentes usos do retrato, as dinâmicas sociais e as práticas artísticas,

que envolveram exposições não oficiais, jogando luz sobre um recorte espaço-temporal pouco privilegiado pela historiografia da arte.

Fundada a AIBA, no Rio de Janeiro, em 1826, dificuldades abundaram para seu funcionamento normal durante suas primeiras décadas de existência e só em 1840 o Salão aceitou artistas externos à Academia. Leticia Squeff (2004<sup>22</sup>), estudando o pintor, poeta, crítico de arte e jornalista Manuel Araújo de Porto Alegre, discípulo de Debret e depois diretor da AIBA, demonstra que os desafios foram além das brigas entre portugueses e franceses dentro da instituição: o próprio lugar da Academia na sociedade teve que ser construído, a partir da construção do lugar social do artista. Era necessário mais do que separar o artista do artesão<sup>23</sup> uma vez que, inserida em uma sociedade escravista reticente a atividades manuais, na qual pessoas escravizadas cumpriam inclusive as funções artísticas de pintura e escultura e concorriam com os alunos formados na Academia, era necessário delinear um novo estatuto para os artistas, elevando seu trabalho de modo a torná-lo uma atividade digna de um homem livre. Foi esse o tom da reforma que Porto Alegre empreendeu em 1855, conhecida como Reforma Pedreira, que procurou enfatizar a dimensão intelectual do trabalho artístico (Squeff, 2004, p.193-4).

As dificuldades da Academia abrem, assim, brecha para os artistas estrangeiros que, já formados e desprovidos dos preconceitos com a dimensão manual do trabalho, tirassem grande proveito do mercado brasileiro, tanto na Corte quanto nas províncias. Elaine Dias (2020) estuda o caso dos artistas franceses no Rio de Janeiro de 1840 a 1900, demonstrando a diversidade de possibilidades que eles exploraram, que incluiu assumir posições na AIBA, mas que foi além dela, “contribuindo para o desenvolvimento de um universo artístico paralelo à instituição acadêmica, impulsionando o gosto público e privado na sociedade brasileira” (Dias, 2020, p.19). Não por acaso, a autora tem se dedicado à pesquisa sobre os retratos (Dias, 2015), gênero que desde cedo foi bem aceito pelo público e que melhor

---

<sup>22</sup> Dissertação de Mestrado defendida em 2000.

<sup>23</sup> Esse processo de particularização do artista em relação ao artesão foi bastante perceptível nos contextos de academização da profissão, estudado por Nathalie Heinich (1990) a partir da operação semântica e epistemológica que foi da aparição do “artista” à definição do campo das “belas artes”.

proporcionava meios de sobrevivência e de inserção profissional aos artistas, mesmo aos que mantiveram relação mais distante com a Academia.

Em relação ao ambiente artístico paulistano, as crônicas e memórias sobre a cidade no século XIX em geral nada mencionam sobre pintura e escultura, o que resultou em afirmações de que não havia aqui nada de significativo nesse aspecto. Ernani Silva Bruno, por exemplo, reserva um único parágrafo de seu segundo volume para tratar das artes plásticas, afirmando que elas não tiveram ambiente para expansão na São Paulo entre o último quartel do século XIX e o começo do vinte, limitando-se a mencionar as contribuições de Almeida Junior e Pedro Alexandrino nas igrejas da Sé e Santa Teresa, respectivamente, e a instalação da Pinacoteca em 1911 (1953, p.1289). Apesar disso, ele mesmo havia mencionado a escola de pintura de Jorge Vedras, que durou mais de dez anos e que gerou diversos discípulos atuantes na pintura sacra (Bruno, 1954, vol. II, p.866-7).

As obras de historiografia da arte paulistana também sofreram por ter ficado por muito tempo presas à hegemonia discursiva modernista. Segundo Mirian Rossi, essas obras<sup>24</sup> “voltadas sobretudo para o estudo do modernismo, (...) de uma maneira geral, caracterizam o período precedente como infenso à vitalidade artística (...) estabelecem uma periodização maniqueísta, sedimentam uma visão distorcida e atribuem à fase anterior ao Modernismo características que devem ser revistas” (Rossi, 2001, p.9). O trabalho de Rossi se insere no movimento de pesquisas que, a partir dos anos 1980, passaram a questionar essa suposta ausência que os acervos dos museus e coleções do estado desmentiam, em particular o da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Gilda de Mello e Souza (1974) inaugura esse movimento de renovação na historiografia sobre a arte da virada do século em seus estudos sobre os percussores da pintura brasileira ao discutir os elementos nacionais na obra de Almeida Junior (Alves, 2003). Marcante foi a exposição *Dezenovevinte: uma virada no século*, na Pinacoteca em 1986. Com curadoria de Maria Cecília Lourenço, o catálogo dessa mostra contou com a colaboração de Ruth Tarasantchi e Maria Cristina Castilho Costa, autoras de pesquisas pioneiras sobre Almeida Junior

---

<sup>24</sup> A autora cita trabalhos de Mario Barata, Franco Cenni, Mario da Silva Brito, Aracy Amaral, Marta Rossetti Batista, Walter Zanini, Ruth Tarasantchi (1984), Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro e Annateresa Fabris.



(Lourenço, 1980), Pedro Alexandrino (Tarasantchi, 1981) e o retrato no Brasil (Costa, 1985).

Tais pesquisas demonstraram uma grande vitalidade do mercado paulistano, que comportava exposições de artistas locais, do Rio de Janeiro, e estrangeiros que aqui aportavam, arcando com todos os riscos e custos de se realizar exposições e transportar obras (Rossi, 2001, p.13). Essas obras levaram inclusive à reavaliação do próprio caráter de ruptura atribuído ao modernismo (Chiarelli, 1994; 2010), revelando as estreitas ligações que intelectuais e artistas mantiveram com as mesmas elites que patrocinavam a arte “tradicional” que diziam combater (Castro, 2008).

Desde então, diversas pesquisas têm sido realizadas sobre artistas, obras e o ambiente artístico paulistano da virada do século. Para os pintores atuantes em São Paulo, destacam-se aquelas sobre Oscar Pereira da Silva (Tarasantchi, 2006; Monteiro, 2012; Formico, 2012; Lima Junior, 2015), Pedro Alexandrino (Tarasantchi, 1981; 1996), Benedito Calixto (Alves, 2003; Philippov, 2016), Almeida Junior (Lourenço, 1980; Perutti, 2007; Pitta, 2013; Araújo, 2014; Rodrigues, 2021) e o trabalho de Ana Paula Simioni (2008) sobre as artistas mulheres. Há ainda trabalhos panorâmicos como o de Ruth Tarasantchi sobre os paisagistas (2002), sobre a formação das coleções pictóricas do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo de Heloisa Barbuy e Fabio Moraes (2007), Fabio Moraes (2008) e Pedro Nery (2015) e de Mirian Rossi (2001), Ana Paula Nascimento (2009) e Rejane Cintrão (2011) sobre as exposições.

Verifica-se, no entanto, uma ênfase na década de 1890 como baliza temporal inicial nos trabalhos sobre São Paulo. Mirian Silva Rossi (2001) e Tarasantchi (2002) delimitam 1890; Pedro Nery (2015), 1893; Ana Paula Nascimento (2009), 1895 e Rejane Cintrão (2011), 1905. Trabalhos centrados sobre os pintores recuam um pouco a análise, uma vez que Almeida Junior, Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino e Benedito Calixto iniciaram suas carreiras um pouco antes, mas não significativamente. Uma exceção que encontramos é o trabalho de Matheus Pavan de Moura Leite (2016) sobre Jules Martin, mas que se concentra em sua atuação enquanto litógrafo. São todos trabalhos excelentes que, no entanto, nos permitem somente vislumbrar parte do cenário que estamos procurando compreender, isto é,

as práticas artísticas no ambiente artístico paulistano desde meados do século, articuladas aos desenvolvimentos da virada do século XX.

A explicação da eleição da década de 1890 deve-se, em grande parte, às mudanças que o regime republicano começou a implantar quanto às instituições culturais e educacionais a partir da mudança do regime político. O aparecimento de instituições artísticas próprias como um marco importante é um aspecto caro à teoria de constituição do campo artístico e intelectual delineada por Pierre Bourdieu (2007 [1970]), caracterizada como a progressiva autonomização do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos ao mesmo tempo que se constitui o corpo de agentes correspondentes, separando-se intelectuais de letrados e artistas de artesãos. Uma vez que tais instituições e agentes só começam a aparecerem São Paulo na virada do século, o período entre a arte colonial e o fim de século dezenove na cidade de São Paulo tem ficado a descoberto.

Acontece que a ausência de tais instituições, as imbricações mútuas entre diferentes campos das artes, os agentes polivalentes e a falta de especialização não implicam na ausência da atividade artística. Assim, para os fins da atual pesquisa, as questões de especialização não são uma preocupação central. Para entender os meados do século e como essa prática se desenvolveu no meio “não especializado” focamos não em categorias, mas em quem estava envolvido nessas práticas, como e onde. Tal perspectiva nos permite ficar abertos às imbricações entre diferentes ramos das atividades artísticas, aos papéis plurais de diversos agentes e também a perceber o fazer cotidiano dessa atividade. Descortina-se, assim, uma cidade mais dinâmica e viva, articulada por eventos recorrentes, oferecendo um repertório imagético diverso aos transeuntes das ruas, que podiam apreciar, julgar e absorver as obras exibidas em meio ao trânsito pelas ruas do Triângulo

Nos aproximamos das pesquisas de Mirian Rossi e de Ana Paula Nascimento (2009), que realizaram levantamentos abrangente de centenas de exposições e provavelmente relacionaram todos os estabelecimentos utilizados para os eventos, assim como os artistas atuantes e instituições presentes na cidade. Procuramos contribuir com essas análises ao nos deter em alguns dos artistas e estabelecimentos, relacionando-os entre si, além de retroceder o recorte para as décadas anteriores.

## Uso de biografias de artistas

Adquirimos familiaridade com o uso de biografias e dados biográficos como método de pesquisa histórica a partir do trabalho de Maria Aparecida de Menezes Borrego (2006), no qual ela recolheu informações sobre elementos do seu universo de pesquisa em várias séries documentais, com as quais elaborou micro-biografias “que, tomadas em conjunto, contribuíram para traçar o perfil dos agentes (...) atuantes”, embasada em Lawrence Stone (1971), Giovanni Levi (1989) e Mansuy-Diniz (1979) e o artigo de Levi sobre os usos da biografia nos trouxe as considerações mais adequadas ao trabalho que estávamos fazendo. Ao fazer a crítica das diferentes formas de se utilizar desse instrumento, Levi aponta como reiteradamente os estudos redundaram na consideração do contexto como algo dado, imóvel, um pano de fundo no qual os sujeitos se deslocam. Em vez disso, Giovanni Levi considera a relação permanente e recíproca entre biografia e contexto, com a mudança como a soma infinita dessas interrelações (1989, p.1334), resumida em sua conclusão:

on ne peut nier qu'il y ait un style propre à une époque, un habitus résultant d'expériences communes et réitérées, tout comme, à chaque époque, il y a bien le style propre d'un groupe. Mais il existe aussi, pour chaque individu, un espace de liberté significatif qui trouve précisément son origine dans les incohérences des confins sociaux et qui donne naissance au changement social (Levi, 1989, p.1335).

Assim, procuramos verificar como os pintores se valeram das possibilidades que estavam presentes, mas também destacar as contribuições de cada um para a geração de novas possibilidades dentro do ambiente artístico em São Paulo. Nem todos os pintores tiveram o mesmo peso no trabalho, uma vez que o volume de informações disponíveis sobre cada um foi variou muito. Esse é, em nossa opinião, um ponto positivo, pois significa que não estamos privilegiando apenas os grandes nomes. Essa variedade, ao ser tomada em conjunto e relacionada ao contexto, oferece-nos uma visão nuançada de um período que ainda tem muito a ser explorado. Nas palavras de Tadeu Chiarelli, procuramos “entender o fenômeno artístico fora do mito do grande artista, da grande obra de arte” (2010, p.129).

Por fim, destacamos que não se trata de escrever biografias completas sobre esses artistas, ou catálogos de todas as suas obras. Assim como esse estudo não esgotará a temática da urbanização de São Paulo ou do cenário artístico paulistano, também não esgotará as facetas desses pintores.

### **Das fontes e métodos**

Como metodologia de pesquisa, seguimos, em linhas gerais, o método onomástico, delineado por Carlo Ginsburg (1989). Onomástico aqui refere-se ao procedimento de usar o nome de quem se quer investigar como guia através do labirinto documental, possibilitando a recuperação da complexidade das relações que ligaram aquele indivíduo à sociedade que ele integrou. No nosso caso, utilizamos os nomes dos artistas, dos estabelecimentos e respectivos responsáveis para nos guiar, em particular pelos jornais coevos. Assim, o primeiro conjunto de fontes foi o próprio acervo da Faculdade, através do qual pudemos identificar esse grupo de artistas atuantes em São Paulo.

Investigando práticas inseridas no cotidiano da vida urbana, elegemos os periódicos como o principal conjunto documental a ser pesquisado, para o que utilizamos os repositórios digitais da Biblioteca Nacional e do jornal *O Estado de S. Paulo*. Outros acervos foram consultados conforme se fez necessário pela indicação das fontes ou da bibliografia: revistas e jornais da hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo, a revista *Santa Cruz* na Biblioteca da Faculdade de Direito da USP e o jornal *Fanfulla* no Centro de Documentação e Memória da UNESP. No portal da BN também pudemos consultar os almanaques e indicadores, pesquisa suplementada com os títulos disponíveis na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Devido à forma de consulta aos jornais, através do reconhecimento de caracteres, nossa pesquisa já foi concebida com base em acervos *online*. O contexto pandêmico entre 2020 e 2022, assim como o aumento exponencial de arquivos e acervos digitalizados contribuíram para que tenhamos realizado uma extensa pesquisa em plataformas, portais, repositórios e bancos de dados online: Google; Google Books; archive.org; coleção digitalizada de Obras Raras sobre São Paulo e de fotografias de São Paulo da Biblioteca Mario de Andrade; portal *Sophia* da

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; portal *Gallica* da Biblioteca Nacional da França; banco de imagens digitalizadas do Museu da Cidade de São Paulo; banco de imagens digitalizadas do Museu da Energia de São Paulo; catálogos das EGBA digitalizados pela UFRJ; o acervo digitalizado da Escola de Belas Artes no Museu D. João VI; e documentos pessoais disponíveis na plataforma *Family Search*.

Outros fundos consultados foram o da Polícia da Corte e o Fundo Serviço de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras - SP (Santos) do Arquivo Nacional, (através do SIAN e de solicitação remota de pesquisa), além da base de dados Entrada de Estrangeiros no Brasil – Porto do Rio de Janeiro. Buscamos por processos judiciais no Arquivo Público do Estado de São Paulo e no arquivo do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, mas com pouquíssimos resultados ao buscar pelos nomes dos artistas. Consultamos ainda o Arquivo da Cúria de São Paulo em busca de informações sobre a Galeria dos Bispos (v. cap. 1 - Elpinice Torrini e cap. 3 - Antigo Palácio Episcopal) e o arquivo da Faculdade de Direito da USP nos forneceu informações sobre as circunstâncias da entrada das obras na Faculdade.

Sem termos a pretensão de catalogar toda a obra desses pintores, além de catálogos e repositórios do Museu Paulista-USP, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Sacra de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, Museu Imperial de Petrópolis, Museu Mariano Procópio, Museu Nacional de Belas Artes e Museu Histórico Nacional, consultamos o Centro de Letras, Ciências e Artes de Campinas e o Museu de Arte Sacra de São Paulo para maiores informações sobre algumas das obras em seus acervos.

No tocante aos locais de exposição, a pesquisa foi também baseada nos jornais, complementada pela busca na série de Impostos sobre Indústrias e Profissões guardada pelo AHMWL (Fig. 3), pela série de Obras Particulares do mesmo arquivo<sup>25</sup>, pelos dados sistematizados na pesquisa de nossa orientadora Heloisa Barbuy (2006), pelo trabalho de Beatriz P. S. Bueno (2016b) e por consulta

---

<sup>25</sup> Alguns projetos foram localizados através do Projeto SIRCA, desenvolvido em parceria entre professores da FAU-USP e o AHMWL, Prof. Dr. Nestor Goulart Reis Filho (Coordenador do Projeto - FAUUSP); Profa. Dra. Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (Pesquisadora Principal - FAUUSP) Liliane S. Lehmann (Diretora do AHMWL). Disponível em: <http://www.projetosirca.com.br/index.html>

às imagens da cidade na época. Consultamos ainda diferentes plantas da cidade, em especial as plantas cadastrais de 1893, cuja cópia nos foi fornecida pela nossa orientadora Heloisa Barbuy<sup>26</sup>, a editada por Thomas & Cia, c. 1910, do APESP e a planta levantada pela Companhia Cantareira de Águas e Esgotos em 1882, do acervo do MP-USP<sup>27</sup> (Apêndice VI).

1855-1886

| Residência | N.º da Casa | N O M E S                   | Negocio ou Profissão   |
|------------|-------------|-----------------------------|--|
| São Paulo  | 1           | José Triches                | Arma de Armas<br>Balgum<br>Pólvora<br>Espacial<br>Licença para a indústria<br>Ladrão |
|            |             | Eugenio Lippa & Churlash    | Ladrão   |
|            | 2           | José Carlos de Lencastre    | Licença e molhados<br>Espacial<br>Licença para a indústria                           |
|            | 3           | Henrique Lacerda            | Armas de pólvora<br>Ladrão   |
|            | 7           | José Alencar de Aguiar & C. | Licença e molhados<br>Espacial<br>Ladrão   |
|            | 10          | José Alencar de Aguiar      | Arma de Armas<br>Ladrão  |
|            | 16          | Antonio Ferreira Barbosa    | Licença e molhados<br>Espacial   |
|            | 11          | Antonio Bento da S.ª Orosa  | Licença e molhados<br>Armas de pólvora<br>1 Casa                                     |
|            | 14          | Guilherme Prassi da Silva   | Licença de Armas de pólvora<br>Ladrão  |
|            | 13          | Vicente Duchin              | Licença de Armas de pólvora<br>Espacial<br>1 Casa<br>1 Carro<br>1 Silbete            |
|            | 145         | Carlos Balduino             | Armas de pólvora<br>Ladrão   |
|            | 15          | Miguel de Magalhães         | Licença e molhados<br>Ladrão   |

Figura 3 - Página do livro de arrecadação de Imposto sobre Indústrias e Profissões, 1885-1886, AHMWL

<sup>26</sup> A Profa. Barbuy, por sua vez, recebeu uma cópia dessa planta de seu orientador, o Professor Benedito Lima de Toledo.

<sup>27</sup> Planta dos Prédios do Centro da Cidade de São Paulo Segundo a Planta da Companhia Cantareira, 1882. Coleção João Baptista Aguirra, Acervo do MP-USP. Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Planta\\_dos\\_Pr%C3%A9dios\\_do\\_Centro\\_da\\_Cidade\\_de\\_S%C3%A3o\\_Paulo\\_Segundo\\_a\\_Planta\\_da\\_Companhia\\_Cantareira\\_-\\_1,\\_Acervo\\_do\\_Museu\\_Paulista\\_da\\_USP.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Planta_dos_Pr%C3%A9dios_do_Centro_da_Cidade_de_S%C3%A3o_Paulo_Segundo_a_Planta_da_Companhia_Cantareira_-_1,_Acervo_do_Museu_Paulista_da_USP.jpg)

Para identificar os locais de exposição, após a pesquisa sobre cada artista nos jornais, elencamos as exposições encontradas e os dados referentes à data, tipo de obras exibidas, estabelecimento e endereço (Apêndice II).

Um problema detectado é que a documentação disponível sobre o período de 1860 a 1890 em São Paulo é bastante lacunar em todas as frentes. Somando-se a essas dificuldades, a epidemia de Sars-Cov-2 prejudicou a continuidade da pesquisa, em especial durante os anos de 2020 e 2021.

No capítulo 1, reunimos as trajetórias individuais dos artistas, procurando ressaltar suas contribuições para o desenvolvimento do cenário artístico paulistano, suas exposições, locais de trabalho e de residência.

No capítulo 2, procuramos demonstrar como o desenvolvimento da cultura visual durante o século XIX, um paradigma da modernidade, se relacionou com o crescimento de São Paulo e as transformações no período, assim como na elaboração de sua imagem de cidade moderna. Resgatamos, assim, informações trazidas no primeiro capítulo sobre a participação dos artistas na imprensa ilustrada, circulação de gravuras, teatro, galerias de retratos e fotografia, assim como a prática das exposições em casas comerciais, para tecer considerações sobre o desenvolvimento do repertório visual da população paulistana, e sua contribuição para o elogio do progresso e da modernidade como valores a serem cultivados.

Por fim, no capítulo 3 apresentamos os estabelecimentos ligados à atividade desses pintores, construindo um histórico de sua presença e atuação na capital, procurando identificar seus proprietários e sua localização, e as possíveis relações entre eles e os artistas, assim como sua contribuição na singularização do Triângulo como um local privilegiado do comércio de luxo e de modos de sociabilidade considerados como civilizados.

## **CAPÍTULO 1. OS PINTORES DA GALERIA DO ANTIGO SALÃO NOBRE DA FACULDADE DE DIREITO DE SÃO PAULO**

Para Gilda de Mello e Souza, um costureiro não teria a capacidade de forçar o sentido da moda, pois, citando o etnólogo alemão Sebald R. Steinmetz, “nenhum produtor apresenta um produto sem que o público a quem ele se endereça o tenha solicitado” (Souza, 1987, p.31). Da mesma forma, um pintor não poderia forçar a aceitação de sua arte a um público que não estivesse interessado em fazê-lo. A apreciação do público pela arte, a formação de um repertório e de um léxico que permitam usufruir, desejar e julgar uma obra de arte passam inevitavelmente por uma convivência com essas obras, que podem ser de vanguarda, mas que geralmente são aquelas mais convencionais. Dessa forma, a compreensão um ambiente artístico não pode ser feita a partir somente de grandes artistas, na mesma medida em que grandes artistas não são feitos só de grandes obras.

No caso de São Paulo, o grande nome da virada do fim do sécul XIX é sem dúvida José Ferraz de Almeida Junior. Ele foi o primeiro a obter grande sucesso de crítica e vendas, sua carreira foi um ponto de inflexão no ambiente artístico paulistano (Lourenço, 1980, p.123; Nascimento, 2009, p.99-104). Contudo, acreditamos que ele não teria tido espaço para desenvolver sua atividade com tanto sucesso se já não houvesse em São Paulo uma demanda por obras de arte e que, para isso, haveria um público já acostumado a elas. De onde viria esse costume? Entendemos que através dos pintores menores, dos menos conhecidos, dos que vieram à cidade e ficaram por algum tempo, assim como através de outras manifestações visuais, como a fotografia e a gravura. Toda essa produção era exibida em vitrines comerciais, que permitiam não só uma apreciação muito próxima dessas obras, como também a formação de agentes culturais através da relação dos donos ou gerentes dos estabelecimentos com os artistas.

Como já discutido na Introdução, no momento da entrada das obras no acervo da Faculdade de Direito os artistas responsáveis estavam atuando, em sua maioria, na cidade de São Paulo. Claude Joseph Barandier, Nicolau Huascar de Vergara, Angelo Agostini, Jules Martin, Elpinice Torrini, Karl Ernst Papf, José Ferraz de Almeida Junior, Oscar Pereira da Silva, Carlo de Servi e Pietro Strina (aqui citados



pela ordem de entrada de obras), tiveram diferentes graus de sucesso na profissão, tanto no que tange à crítica quanto à venda de suas obras. Também eram de diferentes países, imigraram em momentos diferentes, tiveram São Paulo como novo lar ou somente como local de passagem, enfim, cada um representa uma situação diferente enfrentada pelos artistas atuantes no país.

Uma prática que uniu quase todos, com exceção de Angelo Agostini, foi a exibição de obras de arte na cidade, em especial os retratos cujas encomendas eram frequentes. É curioso que eles tenham exibido esse tipo de obra, que geralmente já tinha um comprador e destino certos, sinalizando então que a exposição não era somente uma forma de vender telas, mas também um dispositivo publicitário através do qual eles demonstravam sua perícia e ofereciam um serviço de interesse geral. Vemos, assim, a exposição de diversos dos retratos realizados para a Faculdade de Direito antes, e mesmo depois, de terem sido inaugurados no edifício da instituição (Apêndice II): o de Gabriel Rodrigues dos Santos por Barandier, exibido em 1859 no Hotel Lefebre, fugindo à regra por ter sido exibido sem ter um comprador; o do Barão de Ramalho, também por Barandier, exibido na oficina de Jules Martin em 1877; o de Clemente Falcão Filho, exibido por Almeida Junior na Photographia Imperial, em 1888; o de Aureliano Coutinho, exibido por Oscar Pereira da Silva na Casa Verde, em 1898, onde também foi exibido o de Joaquim Augusto de Camargo, no ano seguinte, realizado por Carlo de Servi, e o de Manoel Dias de Toledo, em 1907, e de Arouche Rendon, em 1910, ambos por Pietro Strina. Oscar Pereira da Silva ainda exibiu o retrato de Pedro Lessa, em 1910, em seu ateliê, aberto à visitaç o, e, em 1911, Pietro Strina exibiu o retrato de Dino Bueno, que j a havia sido inaugurado na Faculdade de Direito, na I Exposi o Nacional de Belas Artes, no LAOSP.

Nossa pesquisa surgiu de algumas inquieta es. Quase nada sab amos sobre Elpinice Torrini e Pietro Strina; muito pouco havia sido escrito sobre as atividades de Nicolau Huascar de Vergara, Angelo Agostini e Jules Martin enquanto pintores; Claude Joseph Barandier e Carlo de Servi, sobre quem j a havia alguma informa o sistematizada, ainda se mostravam inc gnitas quando tent vamos entender suas

passagens por São Paulo<sup>28</sup>. Em meio a eles, despontavam José Ferraz de Almeida Junior e Oscar Pereira da Silva, dois pintores conhecidos e estudados, que já contavam com catálogos de suas obras e pesquisas acadêmicas sobre diferentes aspectos de suas carreiras. Optamos por manter Almeida Junior e Oscar Pereira da Silva nos levantamentos nas fontes primárias para compreender a dimensão cotidiana de suas carreiras, como também por demonstrarem as possibilidades disponíveis para os pintores melhor posicionados, servindo, assim, de ponto de comparação para a trajetória dos pintores atuantes no mesmo período na cidade.

Em princípio, pensamos em ordenar os pintores pela data de entrada da primeira obra de cada um no acervo da Faculdade (Tabela 1), critério que vem sendo adotado pelo museu institucional. Porém, analisando o conjunto de suas uma alteração pareceu adequada. Identificamos um primeiro conjunto de artistas, cujas obras entraram no acervo entre 1863 e 1874, formado por Angelo Agostini, Huascar de Vergara e Jules Martin. Esses artistas tiveram uma abordagem mais utilitarista do retrato, sendo mais conhecidos pelas outras atividades que empreenderam: caricaturistas, ilustradores, cenógrafos e litógrafos. O que chamamos de abordagem utilitarista é o aproveitamento da demanda por retratos na cidade de São Paulo naquele período como forma de ganhar dinheiro e inserção no ambiente local, declarando-se como retratistas e professores de desenho e pintura ao chegarem na cidade, mas tendo outras atividades principais. Isso não quer dizer que tenham deixado completamente a pintura de telas, mas que ela ficou em segundo plano profissionalmente. Um segundo aspecto que une esses pintores é a relação aberta que tiveram com a fotografia, sendo que os dois primeiros trabalharam em alguns dos primeiros estúdios fotográficos abertos na cidade e Jules Martin foi fotógrafo amador.

Um segundo conjunto, formado por Almeida Junior, Oscar Pereira da Silva, Carlo de Servi e Pietro Strina, reúne os que eram exclusivamente pintores, tendo nos retratos um importante meio de sobrevivência e forma de aproximação de

---

<sup>28</sup> A atual pesquisa de mestrado foi iniciada em 2019, antes da publicação da obra de Elaine Dias sobre os artistas franceses no Rio de Janeiro, em 2020, que aportou importantes informações sobre ele e que incorporamos à nossa bibliografia.

personagens socialmente importantes. Ele é inaugurado a partir do estabelecimento definitivo de Almeida Junior na cidade, em 1882, e segue até o fim do nosso recorte.

Em meio a esses dois grupos, aparecem Karl Ernst Papf e Elpinice Torrini. No caso de Torrini, a pintura parece ter sido um esforço real de uma nova carreira na qual se empenhou por alguns anos, mas que, apesar de algumas encomendas significativas, não vingou, uma vez que foi trabalhar na construção civil. Papf, cuja obra entrou no acervo depois de Almeida Junior, Oscar Pereira e De Servi, foi, como eles, pintor a vida inteira, especialista em retratos, realizando também obras em outros gêneros<sup>29</sup>. No entanto, o início de sua carreira no Brasil quatro décadas antes, em 1867, como funcionário do estúdio de fotografia de Albert Henschel fez com que boa parte de seus retratos fossem produzidos de maneira semelhante aos do primeiro grupo: fotografias colorizadas ou realizadas através da utilização de câmaras solares. Assim, consideramos Torrini e Papf como personagens de transição entre um grupo e outro: o primeiro por sua carreira como pintor não ter vingado, o segundo por trazer características dos dois grupos identificados.

Antes de todos eles, porém, houve Claude Joseph Barandier que teve o auge de sua carreira na primeira metade do século XIX, ligado aos anos de estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes na Corte, à consolidação do Segundo Império e à ascensão das famílias cafeeiras do Vale do Paraíba, entre o que teceu uma relação precoce, ainda que intermitente, com a cidade de São Paulo.

Duas dificuldades se afiguraram em nossa pesquisa. Em primeiro lugar, o volume de dados foi bastante grande: contabilizamos mais de 700 páginas de recortes de jornais sobre os artistas, o que foi um desafio para sistematização, ainda mais ao adicionarmos os dados obtidos em outras séries documentais. Além da grande quantidade de informações recuperadas, os sistemas de reconhecimento de caracteres podem não reconhecer adequadamente as palavras, dependendo da qualidade da impressão ou do estado do documento original. Por outro lado, nomes incomuns podiam ser escritos foneticamente, dificultando a busca: encontramos, por exemplo, as variações Barrandier, Berandier, Barrandis, Paff, Wergara, etc. Tentamos

---

<sup>29</sup> Exemplos dessa produção variada foram reproduzidos em Peixoto, 1989, p.141-154.

contornar esses casos procurando por possíveis variações, e não poucas vezes tivemos sucesso inesperado ao procurar outros artistas, termos ou local de exposição. Assim, a análise conjunta de artistas e locais teve a vantagem de preencher alguns furos advindos dos limites da tecnologia.

Um segundo ponto de dificuldade foi a documentação além dos periódicos. No começo, tínhamos a esperança de encontrar testamentos e inventários dos que faleceram em São Paulo (Barandier, Martin, Papf, Almeida Junior e Oscar Pereira da Silva), mas a busca nos arquivos do Tribunal de Justiça de São Paulo não teve resultado. Tampouco a série de Impostos sobre Indústrias e Profissões no AHMWL pôde adicionar muito ao que foi obtido nos jornais e revistas no caso dos pintores, uma vez que tais impostos só se aplicavam a estabelecimentos que contassem com algum funcionário<sup>30</sup>. Nessa série, encontramos somente Jules Martin, por ter oficina de litografia, e Carlo de Servi, que foi listado com valor nulo de imposto lançado.

### **1.1. Claude Joseph Barandier (Chambéry, Savoia, França, 18 fev. 1807<sup>31</sup> - São Paulo, SP, 3 maio 1877<sup>32</sup>)**

Claude Joseph Barandier não é um nome ausente da crônica da História da Arte brasileira, aparecendo já nas obras pioneiras de Gonzaga Duque-Estrada (1888)<sup>33</sup> e Laudelino Freire (1916). Em geral, as afirmações de Gonzaga Duque serviram de base para as obras seguintes, que repetem inclusive o erro em sua data de morte, dada frequentemente como 1867, quando o pintor faleceu em 1877. Entre as obras mais recentes, Barandier aparece no trabalho organizado por Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX* (1999), em meio aos retratistas atuantes no Vale do Paraíba. De grande importância para a compreensão de sua formação e trajetória na França é o artigo de Marie-Thérèse

---

<sup>30</sup> Decreto n. 4346 de 23 de março de 1869, art. 4, parágrafo 5º.: “A isenção em favor dos operários, que exercem indústria em sua própria oficina, sem oficial nem aprendiz, abrange tanto os que empregam materiais seus como os que trabalham por mão de obra.”

<sup>31</sup> A informação sobre sua provável data de nascimento foi obtida por Lecoœur & Chambon-Stoclet (2010, p.37).

<sup>32</sup> Livro de Sepultamentos, Cemitério da Consolação, 1875-1877, fls. 160. AHMWL, São Paulo, via FamilySearch.

<sup>33</sup> Gonzaga Duque, por sua vez, se guia por Manoel de Araújo Porto Alegre, contemporâneo a Barandier, e comenta ainda um retrato do Visconde de Santa Tereza ainda em mãos da família quando escreveu (Gonzaga Duque, 1995 [1888], p.103-104).

Stoclet-Chambon e Alain Lecoeur (2010)<sup>34</sup>. Os pesquisadores franceses conseguiram obter informações sobre a data e local de seu nascimento, indicaram que Barandier não utilizava o prenome Claude antes de imigrar, localizaram membros de sua família que também imigraram para o Brasil, informações sobre sua filha, e suas poucas obras na França. Maiores informações sobre seus últimos anos no Brasil surgiram através do trabalho de Paula Barrantes (2014), que catalogou o acervo da catedral de Campinas na qual o artista trabalhou na década de 1860. Mais recentemente, Elaine Dias trouxe um importante elenco de fontes sobre o artista no Brasil e na França, além de um catálogo parcial de suas obras, na obra “Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884)” (Dias, 2020). Com a presente pesquisa, poderemos acrescentar a esses trabalhos outras informações sobre sua atuação, principalmente em São Paulo.

Em 1807, quando Barandier teria nascido, Chambéry, sua cidade natal, fazia parte do reino da Sardenha, entre a França e a península italiana. Eram dois centros importantes de formação artística na Europa e Barandier transita entre os dois. Em Chambéry, foi aluno de Pierre-Emmanuel Moreau (1766-1833), professor de desenho e diretor da *École de Peinture* da cidade<sup>35</sup>, que por sua vez fora aluno do grande pintor Jacques-Louis David (1748-1825) e há registros de estudos de Barandier no Museu do Louvre em 1836, confirmando sua estada em Paris<sup>36</sup>. Hipóteses apontam que tenha frequentado a Academia de Turim, cidade que fazia parte do reino da Sardenha, como também aulas do pintor Horace Vernet (1789-1863) em Paris, entre 1828 e 1830. Em uma publicação francesa de 1842, pouco depois de ter se transferido para

---

<sup>34</sup> Pesquisa surgida a partir de uma solicitação da pesquisadora brasileira Maria Elizabete Santos Peixoto, que então trabalhava em um livro sobre os pintores franceses no Brasil.

<sup>35</sup> De acordo com Olivier Fernier, a *École de peinture et de dessin de Chambéry* foi criada em 1803, em uma “cidade onde a fortuna pública sempre foi muito limitada e os artistas pouco seguros de uma existência honrosa” de forma que, para continuar a exercer sua arte, os pintores originários do Ducado tinham que partir, caso do paisagista Lacoste, que se estabeleceu em Paris, e de Barandier, no Brasil. VERNIER, Olivier. “Pierre-Paul COMBA (Père) (1834?-1872)”, In: *Le Pays de Nice et ses Peintres au XIXe siècle*. [http://peintres.nicehistorique.org/pge/pge\\_biographie.php?rubrique=biographies&id=15](http://peintres.nicehistorique.org/pge/pge_biographie.php?rubrique=biographies&id=15).

<sup>36</sup> Archives Nationales Pierrefite-sur-Seine, França. 20150282/200 - Archives des Musées Nationaux - 2MI 200. Cartes d'étude. permissions (ordre chronologique). LL12 - 1834-1840. Barandier. 1836. (Dias, 2020, p.57).

o Brasil, foi afirmado ainda que teria sido aluno da Escola de Roma<sup>37</sup>, mas nenhuma dessas hipóteses pôde ser confirmada por nós ou pelos pesquisadores citados acima (Lecoeur & Chambon-Stoclet, 2010, p.37; Dias, 2020, p.49). O que importa dizer é que, enquanto especialista em retratos e pintura histórica, Barandier estava em uma posição privilegiada para atuar na construção da imagem do novo Império brasileiro, oportunidades ainda mais aumentadas com a Declaração da Maioridade, em 1840, potencializadora da demanda por imagens do novo monarca e das novas classes dominantes.

Barandier chegou ao Brasil como Joseph Barandier (fig. 4-5), em 6 de fevereiro de 1838, no brigue Ursin/Orsan<sup>38</sup>, sendo que o nome Claude começou a aparecer pouco tempo depois<sup>39</sup>. Ele estabeleceu seu primeiro ateliê na rua da Cadeia, n.67<sup>40</sup>, rua imediatamente à esquerda do Palácio Imperial<sup>41</sup>, mudando-se ainda em 1838 para a rua dos Ourives e, mais tarde, para a rua do Ouvidor, endereços de prestígio na capital imperial.

---

<sup>37</sup> A descrição feita foi a seguinte: “Barandier de Chambéri, actuellement peintre de l’empereur du Brésil, élève des Ecoles de Paris et de Rome, se distingue par la chaleur du coloris et la vérité de ses portraits” (Despine, 1842, p.64).

<sup>38</sup> JC (RJ), 7 fev. 1838, ed. 39, p.4 como citado por Dias, 2020, p.50. O nome sem “Claude” aparece nos seguintes documentos: registro de entrada no Brasil, 14/2/1838 - BR RJANRIO 0E.COD.0.381, v.10/50, f.032v; Saída do Rio de Janeiro para São Paulo: 12/1/1839 - BR RJANRIO 0E.COD.0.423, v.11/f.016C e Lista de passageiros da Barca de vapor Paquete do Norte na viagem para Santos e escalas, 15/1/1839 - BR RJANRIO 0E.COD.0.417, v.05/427, f.271. Fundo Polícia da Corte, Arquivo Nacional.

<sup>39</sup> A primeira menção que encontramos ao nome Claudio José Barandier foi no Ofício do Diretor da AIBA de 9 de abril de 1839 a Bernardo Pereira de Vasconcellos, Ministro dos Negócios do Império. Correspondências Recebidas 1833/1843. AIBA, Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro.

<sup>40</sup> Publicou anúncio em algumas edições do jornal *O Despertador* em dezembro daquele ano. *O Despertador* (RJ), 19 dez. 1838, ed.216, p.4.

<sup>41</sup> A rua da Cadeia foi depois chamada de rua da Assembleia, desaparecendo na década de 1960. Hoje ela corresponde à via entre o Paço Imperial e o Palácio Tiradentes.

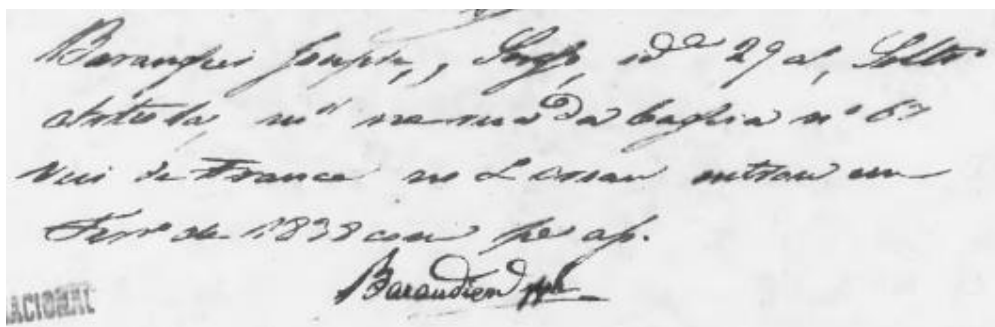


Figura 4 - Barandier Joseph, Sardo, id. 29 as, solteiro, [artista], res[i]de na rua da Cadeia nº 67, veio da França no L'Orsan, entrou em fev[ereir]o de 1838 com [?]. Barandier [?]. 14 fev. 1838. BR RJANRIO 0E.COD.0.381, v.10/50, f.032v, Fundo Polícia da Corte, Arquivo Nacional.

Pouco tempo após sua chegada, no entanto, já o encontramos partindo em viagem a Santos, rumo a São Paulo (fig. 5). Nesse momento, São Paulo não seria o primeiro destino para um retratista procurando clientela. Era ainda um lugar pequeno, de pouco movimento, preso aos costumes coloniais. Seu aspecto sisudo e de pouca sociabilidade, era marcado pelas mantilhas e muxarabis que restringiam a observação externa, conforme destacado em mais de um relato. Na década de 1840, Álvares de Azevedo, aluno da Academia de Direito, escrevia de seu tédio na cidade, então um verdadeiro Burgo Estudantil, como sintetizado por Ernani Silva Bruno<sup>42</sup>. Não havia grandes luxos, os interiores eram desprovidos de enfeites e os habitantes eram de certo modo refratários às modas europeias. Os mais abastados ainda residiam longe do Triângulo Central, em chácaras ao redor da capital ou mais além, em fazendas no oeste paulista ainda açucareiro e no Vale do Paraíba, que ia conhecendo a riqueza desmedida do café. O que teria ele vindo fazer aqui?

Através do Google Books, pudemos encontrar mais informações sobre sua excursão no relato de viagem de um assistente naturalista (*aide-naturaliste*) do Museu de História Natural da França, Jean Baptiste Antoine Guillemain, enviado em missão ao Brasil para conhecer as plantações de chá do país<sup>43</sup>, que era cultivado em São Paulo. Guillemain relata que ao partir para a capital paulista,

<sup>42</sup> Esse epíteto é o subtítulo utilizado por Bruno no segundo volume de sua obra *Histórias e Tradições da Cidade de São Paulo* (1954), referindo-se à cidade entre os anos de 1828 e 1872, quando o bojo da sociabilidade paulistana se dava em função dos estudantes da Faculdade e de seu curso preparatório.

<sup>43</sup> No Brasil entre 1838 e 1839, Guillemain encontrou-se com o botânico alemão Ludwig Riedel do Museu Nacional do Rio de Janeiro, com quem coletou plantas, amostras que estão hoje

M. Ildefonso Gomes e M. Barandier, peintre d'histoire, que le désir de voir des peuples nouveaux avait déterminé à se faire mon compagnon de voyage, voulurent bien être de la partie dans la visite que je fis le 21 janvier à M. Feijo, ex-régent de l'empire et président actuel du sénat (Guillemin, 1840, p. 362).

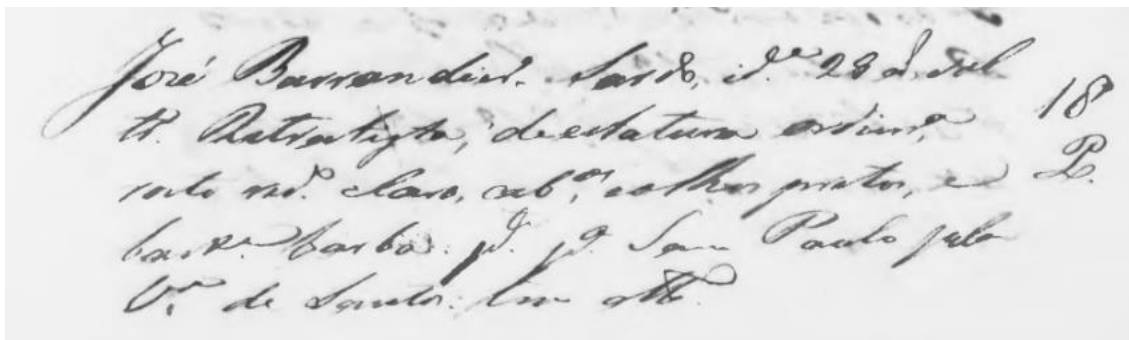


Figura 5 - Registro de saída de Barandier do Rio de Janeiro em direção a São Paulo, 12 de janeiro de 1839. “José Barrandier (sic), Sardo, id[ad]e. 29 a[no]s., solt[ei]ro. Retratista, de estatura ordinária, rosto red[ond]o claro, cab[el]os e olhos pretos, e ba[?] barba, [?] São Paulo pela b[ar]ca de Santos (.)”BR RJANRIO 0E.COD.0.417, v.05/427, f.271. Fundo Polícia da Corte, Arquivo Nacional.

De volta ao Rio de Janeiro, Barandier se inscreveu no concurso da cadeira de desenho da Academia Imperial de Belas Artes, em 1839, vaga após a morte do professor Simplício de Sá<sup>44</sup>. Para o provimento da cadeira, o art. 5º dos estatutos da AIBA de 1831 determinava que o lugar vago seria “ocupado pelo respectivo substituto (...) salvo se no momento da vacância aparecer algum artista de renome nacional ou estrangeiro que o pretenda; porque então neste caso único será posto a concurso entre ele e o substituto(...)”<sup>45</sup>. Ao receber a solicitação de Barandier, os membros da Congregação não puderam chegar a um consenso sobre a interpretação da palavra renome, segundo eles uma desavença da ordem gramatical e não artística, e

na Universidade de Dijon e em Paris. “Guillemin, Jean Baptiste Antoine (1796-1842)”, Global Plants, JSTOR. <<https://plants.jstor.org/stable/history/10.5555/al.ap.person.bm000003262>>.

<sup>44</sup> Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando ser admitido a concurso para provimento da cadeira de desenho, na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, (catalogado como Claudio José Barrandier), Manuscritos - C-0832,003, Biblioteca Nacional, RJ, localizado por Dias, 2020, p.56. Ofício de Bernardo Pereira de Vasconcellos a Felix Emile Taunay, 27 de março de 1839, Correspondências Recebidas 1833/1843; e Ata da sessão de 8 de abril de 1839, Atas Reforma dos Estatutos da Academia Presidência do Diretor 1831/1841. AIBA, Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro. Ata localizada por Dias, 2020, p.56

<sup>45</sup> Decreto de 30 de dezembro de 1831, dando novos estatutos à Academia de Bellas Artes.



remeteram a dúvida ao Ministro<sup>46</sup>, que acabou por nomear o então substituto Manoel Joaquim de Mello Corte Real<sup>47</sup>.

Não era a primeira vez que os estatutos da Academia venciam o pintor. Barandier havia procurado o diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Felix Emilie Taunay, no ano anterior solicitando sua participação na exposição daquele ano<sup>48</sup>. Embora os membros da Academia não tenham se oposto, foi-lhe recomendado que procurasse o Ministro para requerer a participação, uma vez que os estatutos não permitiam a participação de pessoas externas. A exposição só foi aberta àqueles que não fossem nem alunos, nem professores, em 1840, tornando-se a 1ª Exposição Geral de Belas Artes. Agora sem empecilhos, Barandier participou e obteve grande sucesso com as telas *Morte de Camões* e o retrato do Cônego Januário da Cunha Barbosa (IHGB), pelas quais foi-lhe concedida a condecoração da Ordem da Rosa<sup>49</sup>. Participou, então, em todas as edições da EGBA durante a década de 1840, sendo sempre muito bem recebido pela imprensa e ganhando elogios de Manuel de Araújo Porto Alegre na *Minerva Fluminense*, em 1845 (Dias, 2020, p.49-50). Chegou a ser considerado como o primeiro pintor do Rio de Janeiro pela crítica carioca, em 1847 (Dias, 2020, p.50), e sua primeira ausência nos salões, em 1850, foi lamentada pelos jornais<sup>50</sup>, retornando ao Salão em 1852, para o deleite dos críticos<sup>51</sup>.

Inserindo-se mais solidamente na sociedade da Corte, ainda em 1840, Barandier tornou-se sócio correspondente do IHGB, formado no ano anterior<sup>52</sup>. *Pari passu* a seu sucesso nas exposições, aproximou-se da Corte e realizou retratos da

---

<sup>46</sup> Ofício do Diretor em nome da Congregação a Bernardo Pereira de Vasconcellos, 9 de abril de 1839. Correspondências Recebidas 1833/1843. AIBA, Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro.

<sup>47</sup> Ata da sessão de 29 de maio de 1839. Atas Reforma dos Estatutos da Academia Presidência do Diretor 1831/1841, AIBA, Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro

<sup>48</sup> Ata da sessão de 6 novembro de 1838. Atas Reforma dos Estatutos da Academia Presidência do Diretor 1831/1841, AIBA, Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro. Ata localizada por Dias, 2020, p.56

<sup>49</sup> *JC* (RJ), 26 set. 1841, ed. 246, p.3; Decreto agraciando com o grau de Cavaleiro a: Zeferino Ferrez; Cláudio José Barandier. 18 jul. 1841. Fundo Ordens Honorificas. BR RJANRIO 69.CAI.ORO.7890032, Arquivo Nacional.

<sup>50</sup> Academia de Bellas Artes – Exposição pública do anno de 1849. *O Guanabara* (RJ), 1850, Tomo 1; *JC* (RJ), 17 dez. 1850, ed. 345, p.2.

<sup>51</sup> Academia das Belas Artes. *JC* (RJ), 18 dez. 1852, ed. 348, p.2.

<sup>52</sup> *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, 1877, Tomo 40, p.VIII.

família real, participou do programa decorativo da varanda da coroação de D. Pedro II e, quando a fragata Constituição partiu para buscar a Imperatriz Tereza Cristina na Europa, em 1843, o retrato do noivo pintado levava sua assinatura<sup>53</sup>.

Em muitas dessas oportunidades esteve acompanhado pelo conterrâneo François René Moreaux, como no caso dos retratos reais, em 1841:

Depois de repetidos e infrutuosos ensaios feitos aqui e na Europa, é de esperar que teremos enfim o prazer de possuir retratos parecidos da família imperial. Sua majestade o imperador e as augustas princesas, anuindo ao pedido dos MM. Moreau e Barandier, se dignaram conceder-lhes as sessões necessárias para se fazerem os seus retratos em corpo inteiro, os quais serão depois reproduzidos pela litografia.

(...) Os mesmos insignes artistas farão o grande painel da coroação, representando este ato solene, com as diversas personagens que nele hão de figurar, pintadas com a mais perfeita semelhança. Este painel será igualmente litografado, e publicado poucos dias depois da coroação.

(...) Sua Majestade Imperial o Sr. Dom Pedro II será pintado com as vestes imperiais, e as augustas princesas como estavam preparadas para a coroação<sup>54</sup>.

Encontramos no site do leiloeiro Miguel Salles, no Rio de Janeiro, um retrato de D. Pedro II por Barandier de 1840, assinado e datado (fig. 6). O jovem imperador aparece fardado, portando suas armas e condecorações com os portões de pedra do Palácio de São Cristóvão ao fundo. É possível que fosse esse o retrato citado na nota acima, imagem de um jovem líder portando os símbolos do Segundo Império que se inaugurava.

---

<sup>53</sup> *Correio Mercantil* (BA), 31 mar. 1843, ed. 72, p.2; Dias, 2020, p.49.

<sup>54</sup> *Diario de Pernambuco* (PE). 10 set. 1841, ed. 197, p.3.



Figura 6 - Claude Joseph Barandier. "Pedro II. Maioridade". Assinado e datado, 1840. 51,5 x 38 cm. In: Miguel Salles Leilões - <https://www.miguelsalles.com.br/peca.asp?ID=13464893>

A decoração da varanda da coroação também contou com a ação dos dois franceses. Nela, Moreaux pintou uma representação do dia do Fico, enquanto Barandier ficou com a do dia 7 de setembro. Essas imagens não parecem ter sobrevivido, no entanto, mais tarde Moreaux pintou sua própria versão da Declaração da Independência<sup>55</sup>, assim como o ato da coroação, e voltaria a retratar a família real muitas vezes<sup>56</sup>. Barandier também voltou a retratar a família real, como o retrato da Imperatriz e dos herdeiros reais, apresentados na EGBA em 1848<sup>57</sup>, e um retrato de D. Pedro II em 1859<sup>58</sup>. Segundo Elaine Dias, Barandier e Moreaux, além dos

<sup>55</sup> Francois-René Moreaux, *A proclamação da independência*, 1844, óleo s/ tela, 244x383cm, Museu Imperial.

<sup>56</sup> Acervo do Museu Histórico Nacional, onde também há também uma litogravura do retrato de D. Afonso, Príncipe Imperial Brasileiro, desenhada por Boulanger; a partir de pintura de Barandier, litografia por A. A. Guimarães, Heaton e Rensburg. Série Avulsos, Louis Boulanger no MHN e no Museu Imperial de Petrópolis. Localizada por DIAS, 2020, p.55 A pintura encontra-se no IHGB (RJ) (Dias, 2020, p.56).

<sup>57</sup> Imperatriz, D. Afonso, Isabel e Leopoldina. Exposto em 1848, de propriedade de dona Leopoldina de Werna Gusmão, filha de Mariana Carlota de Werna Gusmão, camareira-mor da Casa Imperial e considerada mãe de criação dos filhos de D. Pedro I (Dias, 2015).

<sup>58</sup> Acervo da Associação Comercial da Bahia.

brasileiros Manuel de Araújo Porto Alegre<sup>59</sup> e José Correia de Lima, foram os primeiros artistas a consagrar a pintura de história na década de 1840 (Dias, 2020, p.50).

O desejo de conhecer novas pessoas, talvez derivado de um espírito de aventura particular, que explica seu deslocamento para o Brasil, se manifestou ao longo de toda sua trajetória no país. Em 1840, estava de volta a São Paulo, de passagem, apresentando-se como retratista de Sua Majestade Imperial, hospedado na casa de um senhor Charles, na travessa de Santa Teresa, disponibilizava-se a fazer retratos a óleo e em miniatura<sup>60</sup>. Mesmo bem estabelecido na capital imperial, Barandier passou longas e frequentes temporadas em outras viagens, em particular entre os portos de Santos e de Jerumirim, este último na região de Angra dos Reis, conforme diversas listas de passageiros publicadas nos jornais entre 1839 e 1868.

Em certa ocasião, entre os passageiros partindo de Jerumirim estavam o Barão de Piraí (José Gonçalves de Moraes), o comendador José de Souza Breves e Barandier, no mesmo navio<sup>61</sup>. Em duas ocasiões, Barandier retratou o Barão e sua esposa, Cecília Pimenta de Almeida Frazão de Souza Breves, irmã do comendador e de Joaquim José de Souza Breves<sup>62</sup>, e a filha do casal ao menos uma vez (Figs. 7 e 8).

Outros retratos de sua autoria testemunham sua passagem pelo Vale do Paraíba, alguns ainda nas fazendas, outros já incorporados a museus, dezenas de comendadores, barões, suas esposas e filhas (Moura, 1999, p.384), como os da

---

<sup>59</sup> Sobre Porto Alegre, cf. Squeff, 2004.

<sup>60</sup> Seu nome na notícia aparece como “Barrandis”. *A Phenix*, 1º fev. 1840, ed. 200, p.4.

<sup>61</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 15 mai. 1847, ed. 7501, p.4.

<sup>62</sup> Segundo Thiago Campos Pessoa Lourenço, os irmãos José e Joaquim, este o Rei do Café, “encontraram no tráfico ilegal de africanos a oportunidade de enriquecerem, e no café a possibilidade de consolidar e estruturar suas fortunas” (2010, p.30). Na coleção do IHGB existem um retrato de Joaquim e outro de sua esposa, Maria Isabel de Moraes Breves. No site do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF, na página dedicada à Coleção Aloysio Clemente Breves, dentre as imagens reproduzidas está o retrato de Maria Isabel com as seguintes informações: “Autor: Claude Barandier. Colecionador: IHGB”, e o de Joaquim, sem mais informações. Coleção Aloysio Clemente Breves, LABHOI. Disponível em: <<http://www.labhoi.uff.br/imagens-digitais/207/>> Na *Brasília IHGB*, por sua vez, esses retratos foram atribuídos a François René Moreaux, por sugestão de Júlio Bandeira e Pedro Correa do Lago, a partir de análise estilística e comparação com outros retratos do pintor (Lago, 2014, p.48-9).

família Vallim<sup>63</sup> titulares das maiores fortunas de Bananal e do Brasil, o que demonstra a inserção do pintor entre os maiores proprietários do Vale do Paraíba, grupo de enorme peso político e econômico no Império. Os padrões de comportamento das elites brasileiras estavam mudando, a importância da visibilidade de seu *status* passou a ser cada vez maior, e a produção de imagens teve papel importante para isso. A nova aristocracia do café passou a visitar os ateliês dos retratistas, e a chamá-los às suas fazendas para se fazerem retratar (Moura, 1999, p.381). Barandier, com sua formação europeia, reconhecimento institucional nas Exposições Gerais e proximidade da Corte, estava em posição privilegiada para suprir essa demanda, que ia ao encontro de seu espírito itinerante.



Figura 7 - O Barão e a Baronesa do Pirai, retratados por Barandier em dois momentos distintos, na década de 1840 e em um momento posterior. Par superior: Acervo da Prefeitura do Rio de Janeiro; par inferior: acervo IHGB. Via Baptista, Andreza. Fazenda Três Saltos, 2021 In: <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/663-fazenda-tres-saltos>

<sup>63</sup> Em 1844, Barandier retratou o Comendador Luciano José de Almeida, Maria Joaquina de Almeida, Manoel de Aguiar Vallim e Domiciana de Almeida Vallim, retratos ainda na coleção da família. Reproduções das telas disponíveis em: Laboratório de História Oral e Imagem da UFF - <<http://www.labhoi.uff.br/imagens-digitais/256/>>.



Figura 8 - Dona Cecília Breves de Moraes Monteiro de Barros, Barandier. Acervo: Cecília Carmem Monteiro de Barros. Via Os Monteiro de Barros. In: <http://brevescafe.net/mdbarros.html>

Verificando a frequência de suas viagens e a quantidade de retratos encontrados de famílias com propriedades na região do Vale do Paraíba (Apêndice IV), não seria fora de lugar supor que o pintor anônimo que ofereceu serviços artísticos para as fazendas do interior, entre os quais retratos e pintura histórica sagrada, no anúncio abaixo fosse ele próprio:

Um pintor retratista se propõe a sair do Rio de Janeiro para alguma vila ou cidade desta província, ou mesmo para alguma fazenda que precise de algum gênero de pintura; pinta retratos a óleo, quadros da história sagrada para alguma capela particular, e pinta casas de bom gosto; quem precisar anuncie por esta folha para ser procurado<sup>64</sup>.

Entre o fim da década de 1850 e o começo da de 1860, Barandier passou cada vez mais tempo na província de S. Paulo, apesar de continuar aparecendo nos Almanques da Corte regularmente até 1862. Após a EGBA de 1852, só participou da edição de 1860, mas continuou a utilizar as credenciais de expositor do salão da Academia para fins particulares, como quando expôs em uma casa de comércio particular, em 1858:

O Sr. Barandier, já vantajosamente conhecido como pintor histórico e retratista nas exposições das Belas-Artes, apareceu de novo com a paleta e pinceis, e, escolhendo para sua prova uma pessoa muito

<sup>64</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 30 mar. 1844, ed. 6584, p.4.

conhecida, a expôs em casa do Sr. Bernasconi, rua do Ouvidor n.143 (...)<sup>65</sup>.

Suas viagens levaram-no longe e ele chegou às matas do Paraná, onde tentou comprar terras para estabelecer uma colônia (Zacaria Góes e Vasconcellos, 1855, como citado em Nishikawa, 2011, p.110). Suas aventuras o colocaram ainda no radar do explorador e diplomata inglês Richard Burton, que em nota de sua obra sobre o planalto brasileiro menciona um diamante que o pintor encontrou em Campinas (Burton, 1869, p.81). Anteriormente, havia tentado obter uma patente para um novo método de descascar mandioca, que não vingou<sup>66</sup>. Estaria ele procurando uma nova vida? Seus rendimentos estavam diminuindo? Será que o Vale do Paraíba, onde Barandier fez sua clientela, já mostrava sinais de esgotamento, afetado pela abolição do tráfico de escravos 1850, com o qual muitos dos fazendeiros haviam feito fortuna? É possível, já que na década seguinte passamos a encontrá-lo na região de Campinas, para onde a lavoura de café começava a migrar.

Nessa década, Barandier aparece na correspondência de Hercule Florence, artista e inventor autônomo de um processo fotográfico em terras brasileiras, residente em Campinas havia algumas décadas<sup>67</sup>. Comentando seus experimentos fotográficos na década de 1860<sup>68</sup>, Florence mobiliza a autoridade de Barandier, para afirmar que seu método era mesmo novo, o que demonstra que o pintor também estaria apto a julgar méritos técnicos do processo fotográfico e não só os resultados:

Passarei agora à minha recente invenção que intitulei "Pintura Solar" (...). Só direi à V. S<sup>a</sup> que tendo convidado o Sr. Barandier para ver o

<sup>65</sup> *Correio Mercantil* (RJ), 2[8] maio 1858, ed.138, p.1.

<sup>66</sup> O pedido foi aceito, mas em 1853 a letra de 200\$000 foi dada como vencida e, em 1855, a sociedade da fazenda Martim de Sá, em Paraty, foi desfeita. Parecer de Visconde de Olinda, Francisco de Paula Sousa Melo e José Antonio da Silva Maia sobre a proposta dos senhores Dr. José Cardoso de Menezes, João Batista Rivellet e Claudio José Barandier, ao Governo - 8 maio 1850 - BR RJANRIO 1R.COD.0.276, v.2/f.003-005, Fundo Conselho de Estado, Arquivo Nacional; *JC* (RJ), 5 jan. 1853, ed.5, p.1; *JC* (RJ), 5 jul 1855, ed.184, p.2.

<sup>67</sup> Sobre Florence, v. Kossoy, 2006. Antes de se estabelecer em Campinas, Florence passou algumas vezes por São Paulo, anunciando-se como retratista (*O Novo Pharol Paulistano*, 24 dez. 1831, ed. 41, p.4).

<sup>68</sup> A referência a Barandier nas correspondências de Florence foram encontradas no texto de Leila Florence. *Colloque Hercule Florence*. Anteriormente disponível em: <<http://museephotographie.nice.fr/colloque/4.htm>>, recuperado em 2023: <https://web.archive.org/web/20210211031349/http://museephotographie.nice.fr/colloque/4.htm>.

1º ensaio, ele disse, vendo a combinação da luz solar com a pintura, “c'est la nature”. Este juízo de um artista tão distinto me animou e estou aprontando várias pinturas com intenção de ir fazer uma exposição em S. Paulo<sup>69</sup>.

Além disso, existe um auto retrato em miniatura de Barandier na coleção Cyrillo Hercules Florence<sup>70</sup>, o que demonstra uma grande intimidade entre os dois, já que presentear alguém com uma miniatura era um gesto de grande apreço (Telles, 2015, p.317).

A carta citada era de Florence para Joaquim Antonio Pinto Junior (1817-1880)<sup>71</sup>, seu amigo, ligado a ele por laços de casamento (seu sogro era padrinho da primeira esposa de Florence). Na década de 1850, Pinto Junior foi nomeado advogado dos indígenas da província, diretor do aldeamento de Carapicuíba e do de Barueri, o que lhe deu subsídios para publicar a obra *Memoria sobre a cathechese e civilização dos indigenas da Provincia de S. Paulo* (1862), trabalho que o colocou em um debate público na imprensa acerca da colonização de indígenas. Para defender sua posição de que os indígenas do aldeamento de S. João Batista, na região do Paranapanema, eram pacíficos e trabalhadores, Pinto Junior fez publicar seu posicionamento nos jornais, no qual recorreu a cartas de “C. G. Barandier”<sup>72</sup> e

<sup>69</sup> Carta de Hercule Florence a Joaquim Antonio Pinto. Florence, Antoine Hercule Romuald, s.l., 30 abr. 1862. Instituto Hercule Florence, disponível em: <http://13.82.108.85:8080/jspui/handle/1357/724>. Em carta a Charles Auguste Taunay, Florence também escreveu: “Mr. Baradier dis en voyons cet effet: “c’ess la nature” et il trouva que le system était nouveau.” s.l., set. 1862. Instituto Hercule Florence. Disponível em: [http://13.82.108.85:8080/jspui/bitstream/1357/715/1/FLORENCE\\_Hercule\\_Correspondance\\_CharlesAugusteTaunay.pdf](http://13.82.108.85:8080/jspui/bitstream/1357/715/1/FLORENCE_Hercule_Correspondance_CharlesAugusteTaunay.pdf), p.12

<sup>70</sup> FLORENCE, Leila. Colloque Hercule Florence. Anteriormente disponível em: <<http://museephotographie.nice.fr/colloque/4.htm>>, recuperado em 2023: <https://web.archive.org/web/20210211031349/http://museephotographie.nice.fr/colloque/4.htm>.

<sup>71</sup> Formado pela Academia de Direito de São Paulo em 1838, Pinto Junior foi professor no Curso Anexo à Faculdade (preparatório para exames de ingresso às instituições de ensino superior do país), redator dos jornais *O Lidador*, *Arassoyaba* e *O Caboclo*, membro do diretório do teatro de São Paulo e diretor da Sociedade de Proteção aos Artistas (junto com o professor da Faculdade Joaquim Antonio Ribas, homenageado com um retrato). *CP*, 2 set. 1857, ed. 580, p.3. Pinto Junior aparece no n.22 do *Cabrião*, de 3 de março de 1867, em uma ilustração de página dupla (identificado na introdução da edição fac-símile, p.XLIII).

<sup>72</sup> O G. nas iniciais pode-se referir a Giuseppe, como também encontramos o nome de Barandier grafado em listas de embarque em 1859 e 1860. Santos, vapor Josephina, *JC* (RJ), 27 mar. 1859, ed. 85, p.3; Saídas no dia 11, *Correio Mercantil* (RJ), 12 jan. 1860, ed. 12, p.4.



Hypolito Jacob, autorizados a opinar por terem sido interessados em adquirir terras na região<sup>73</sup>. A referida carta de Barandier relata que ele:

Nutrindo a intenção de comprar algumas terras, nas vizinhanças destes indígenas, quis conhecê-los e saber se havia alguma coisa a rezear deles, e posso asseverar que se alguma coisa havia a rezear não era dos indígenas, que considero pelo lado moral muito superiores aos brancos e mesmo muito aproveitáveis em relação aos serviços que podem prestar como trabalhadores (...). São estas as palavras do sr. Barandier, em uma carta, que deposito na tipografia, para ser lida por quem desejar.<sup>74</sup>

Anos antes, Barandier havia apresentado a tela *Idílio Selvático do gentio puri* (Fig. 9) ou *Cena de Selvagem*, em 1842, que, segundo Elaine Dias, foi uma das primeiras a explorar a temática indigenista nas EGBA, mesmo que não tenha sido apreendida então segundo o viés nacionalista, só inaugurado com a Primeira Missa no Brasil de Vitor Meirelles, de 1861 (Dias, 2020, p.50). Esta deve ser a mesma tela exibida pela mordomia da Casa Imperial<sup>75</sup> na Exposição Preparatória do Rio de Janeiro de 1861 com o nome *Indígenas* (Schuster, 2015), reproduzida no catálogo *Recordações da Exposição Nacional de 1861* (1862).

---

<sup>73</sup> Entre os rios Verde e Itararé, atual divisa dos estados de São Paulo e Paraná ao sul da represa de Xavantes.

<sup>74</sup> Pinto Junior, 30 de março de 1863. "Assembleia Legislativa Provincial", CP, 2 abr. 1864, ed. 2381, p.3. A referência a Barandier no debate foi apontada em Dornelles, (2016, p.124).

<sup>75</sup> Em uma carta sem data, D. Pedro II ordena a Paulo Barbosa da Silva, mordomo da Casa Imperial, a aquisição da tela representando caboclos (Barman, 1999, p.117). Não conseguimos determinar o paradeiro atual da tela.

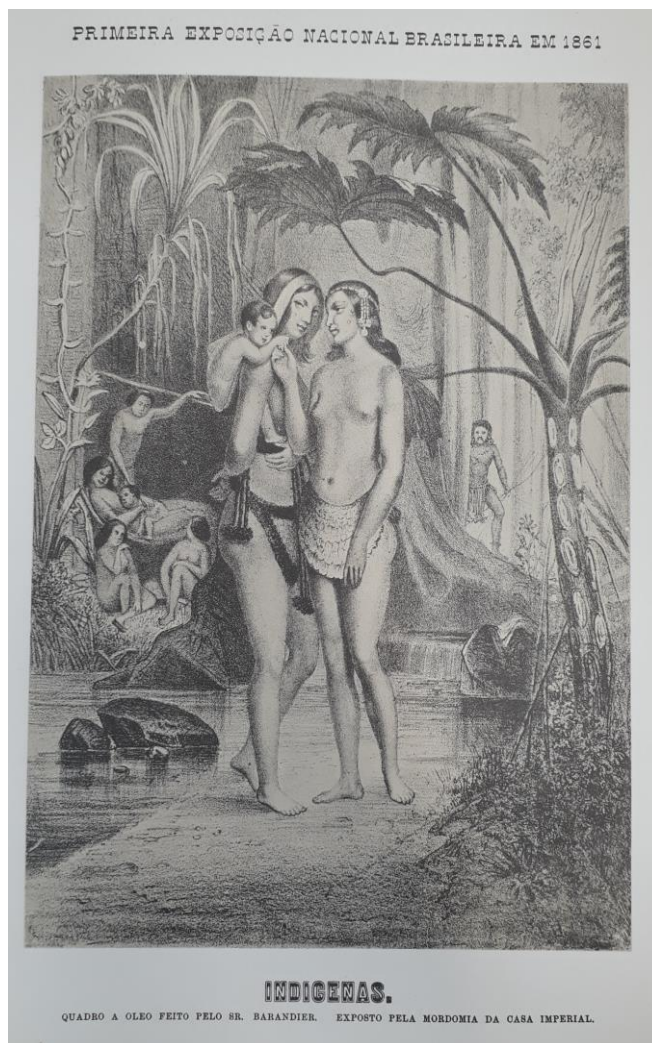


Figura 9 - “Indígenas - Quadro a óleo feito pelo sr. Barandier. Exposto pela mordomia da Casa Imperial.” *Recordações da Exposição Nacional de 1861* (1977 [1862]).

A cidade de São Paulo também parece ficar mais atrativa. Voltando do Paraná, estabeleceu um ateliê na cidade em 1856, na rua de S. Bento, 10, 1º andar, anunciando-se como retratista e pintor histórico. Deve ter sido nesta viagem que concebeu o quadro *Os costumes no interior da província de S. Paulo* (Fig. 10), de certa forma indo ao encontro da temática da pintura que estava sendo realizada na Europa naquele momento, retratando pessoas comuns do povo<sup>76</sup>, ainda que seu treinamento tenha resultado em figuras bastante estilizadas e uma paisagem idealizada, a exemplo da tela dos *Indígenas*. Os críticos da imprensa carioca não

<sup>76</sup> Estamos pensando nas pinturas *Les Casseurs de pierres* de Gustave Coubert, e as de camponeses de Jean-François Millet, realizadas nesse período.

perdoaram a aparência europeia percebida nas figuras e tampouco apreciaram a luz empregada, que não seria a luz brasileira, mas um “sol da África”<sup>77</sup>.



Figura 10 - A descrição de *Os costumes no interior da província de S. Paulo* nos jornais da época é similar a esta obra, identificada como “Campamento de Gauchos” de Barandier, reproduzida no site do grupo de pesquisa Andalucía-América: Patrimonio Cultural Y Relaciones Artísticas do Departamento de História da Arte da Universidad de Granada, na Espanha<sup>78</sup>, disponível em:

<http://www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/pinxix/pages/Barandier.%20Campamento%20de%20ga%FAchos.htm>

Três anos depois, Barandier voltou a São Paulo, em abril de 1859<sup>79</sup>, devido a um fato de outra categoria: um enorme retrato sem dono. O retrato de Gabriel José Rodrigues dos Santos (fig. 11), professor da Faculdade de Direito de São Paulo e representante da província na Assembleia Geral na Corte, realizado em tamanho natural, foi encomendado a Barandier em 1857 pela oficialidade em guarnição em São Paulo para homenagear o jovem deputado paulista em reconhecimento aos serviços prestados por ele aos militares na Assembleia<sup>80</sup>. As ordens para a encomenda foram mandadas de São Paulo à Corte<sup>81</sup>, mas um fato terrível impediu a entrega da obra: Rodrigues do Santos, estando em São Paulo, passou mal subitamente e faleceu em 23 de maio de 1858. Ainda por cima, consta que o preço foi tido como muito alto pelos

<sup>77</sup> A obra é descrita em jornais da época em que foi exibida na EGBA de 1860. *Diário do Rio de Janeiro*, 26 jan. 1861, ed. 26 p.1; *Correio Mercantil*, (RJ), 11 jan 1861, ed. 11, p.1.

<sup>78</sup> Tentamos entrar em contato com este grupo, mas não obtivemos sucesso.

<sup>79</sup> *CP*, 26 abr. 1859, ed. 922, p.4.

<sup>80</sup> *JC* (RJ), 29 ago. 1857, ed. 238, p.2.

<sup>81</sup> *Correio Mercantil* (RJ), 29 ago. 1857, ed. 236, p.1.

militares, que se recusaram a pagar<sup>82</sup>. Um ano depois, Barandier ainda tinha nas mãos um retrato de 2,40m x 1,60m, sem dono ou propósito.



Figura 11 - Retrato de Gabriel Rodrigues dos Santos, Claude Joseph Barandier, [1857-8]. óleo s/ tela, 249 x 149 cm. Acervo da FD-USP.

Em sua prolífica atividade como retratista, Barandier parece ter entrado em colaboração com o litógrafo Auguste Sisson, que no fim da década de 1850 começou a realizar gravuras com os retratos dos expoentes do Império, publicadas em fascículos, acompanhadas por notas biográficas dos homenageados, vendidos encadernados de três em três, que depois se tornaram a obra *Galeria dos Brasileiros Ilustres (Os Contemporâneos)*, publicada em 1861. Nela, alguns retratos aparecem com a inscrição *Barandier pinxit* no canto inferior, indicando que as gravuras foram realizadas a partir de obras pintadas por ele, e uma delas foi o retrato de Rodrigues

---

<sup>82</sup> Revista Artística, CP, 29 maio 1859, ed. 948, p.1-2.

dos Santos (fig. 12)<sup>83</sup>, realizado pouco depois de seu falecimento<sup>84</sup> e pode ter circulado em São Paulo, uma vez que era possível realizar assinaturas para a publicação nas províncias<sup>85</sup>.



Figura 12 - Retrato de Gabriel Rodrigues dos Santos. Litografado por Sebastien Sisson em 1858 a partir de tela pintada por Barandier (Sisson, 1861). Acervo BBM.

Foi assim que o pintor apareceu na província de origem do deputado, onde sua morte foi tão sentida, provavelmente sua única chance de encontrar um comprador para a grande tela. Barandier organizou uma exposição da obra, à qual juntou alguns outros retratos, no Hotel Universo, também chamado de Hotel do Lefebre, no Largo

<sup>83</sup> Além do retrato de Rodrigues dos Santos, identificamos a inscrição nos seguintes retratos: Marquês de Valença; Visconde de Caravellas (Associação Comercial da Bahia); Marquês de Baependy (Museu do Forte de Copacabana); Nicolau Campos Vergueiro; Cônego Januário da Cunha Barbosa (IHGB); Marechal João Crisóstomo Callado (MNBA). Essa inscrição não aparece consistentemente em todas as edições da obra de Sisson, então é possível que outras ainda possam ser identificadas.

<sup>84</sup> 8ª livração, publicada com os retratos dos conselheiros Luiz Pedreira de Couto Ferraz e José Maria da Silva Paranhos. *Diário do Rio de Janeiro*, 7 jul. 1858, ed. 181, p.1.

<sup>85</sup> Só temos informações concretas de sua venda em São Paulo em 1862, a 1\$000 na Casa Garraux. *CP*, 5 fev. 1862, ed. 1900, p.4.

do Palácio, um local onde era costume comerciantes itinerantes, como joalheiros, exporem suas mercadorias<sup>86</sup>. O hotel estava longe do padrão das Exposições da Academia, mas, na falta de um lugar mais identificado com a cultura e as artes, e sendo acostumado a receber comerciantes e seus clientes, ele aproximava-se do expediente de exibir retratos em casas de comércio, utilizado pelo próprio Barandier como mencionado anteriormente. O sucesso do evento foi garantido pelos apelos da novidade, por se tratar retrato de uma pessoa ilustre e querida perdida precocemente, de um artista de reputação já conhecido na cidade, potencializados ainda por uma sessão espírita, conduzida pelo próprio Barandier, finalizada por uma apresentação de piano. Foi um evento social de sucesso, segundo o Folhetim do *Correio Paulistano*, um alívio após uma recente sucessão interminável de bailes de máscaras na cidade. Pode ser que essa tenha sido a primeira exposição de pinturas de cavalete na cidade, mas, embora não tenhamos encontrado notícias sobre eventos anteriores, não é possível fazer esse tipo de afirmação uma vez que a imprensa diária regular era incipiente e podemos supor que nem tudo fosse noticiado.

Rodrigues dos Santos era formado, doutor e professor substituto na Faculdade de Direito de São Paulo. Ainda jovem para os padrões da política, era expoente do Partido Liberal, participou da Revolução Liberal de 1842, fileira pela qual foi eleito deputado à Assembleia Geral. Sua jovialidade e eloquência faziam-no não só um dos professores mais admirados pelos alunos, como também uma promessa de liderança futura para os liberais, de forma que sua morte repentina e precoce foi um grande golpe para os estudantes e para seus correligionários. Em um gesto que demonstrou sua popularidade, quando o retrato chegou a São Paulo, membros do partido conservador, adversário, tentaram comprá-lo para oferecê-lo a Maria Joana da Luz, mãe de Rodrigues dos Santos, mas o plano foi frustrado pelos estudantes da Faculdade de Direito, que rapidamente organizaram uma subscrição para arrematar a compra e oferecer a obra à Faculdade<sup>87</sup>. Assim, Barandier viu seu esforço em encarar a árdua viagem com a obra, anos antes da conclusão das linhas férreas ligando São Paulo a Santos (1867) e à Corte (1877), justificado, recebendo 800 mil

---

<sup>86</sup> CP, 29 maio 1859, ed. 948, p.1-2.

<sup>87</sup> CP, 26 abr. 1859, ed. 922, p.4. Rodrigues dos Santos não foi o primeiro a receber tal homenagem. Em uma das salas da Academia já havia um retrato de Julio Frank, um antigo mestre, professor de História do Curso Anexo à Faculdade, igualmente querido pelos alunos e igualmente levado cedo.

réis pela obra<sup>88</sup>. A vitória dos estudantes na disputa pelo retrato de Rodrigues dos Santos marcaria o início da Galeria de Retratos do Antigo Salão Nobre da Faculdade de Direito e, com ela, de uma prática sistemática de homenagens a lentes e figuras ligadas à Faculdade por meio de retratos que, mais tarde, envolveria também esculturas<sup>89</sup>.

Mais uma vez Barandier retornou ao Rio de Janeiro, mas em 1862 estava de volta a São Paulo. Chegou em junho, indicando aos interessados o endereço na rua de S. Gonçalo, 2<sup>90</sup>, e, em setembro, um “amador de arte” não identificado viu então em sua “oficina de pintura” instalada na rua do Imperador, n.2<sup>91</sup>, os retratos da mãe de Rodrigues dos Santos, do sr. Ribas (talvez Antonio Joaquim Ribas, professor da Faculdade), e um retrato em grupo da família de Charles Marquois, o vice-cônsul francês<sup>92</sup>, afirmando que seus trabalhos eram conhecidos e estimados em São Paulo desde 1840, indicando outras visitas do pintor à cidade.

Logo depois Barandier começou seu último grande trabalho, na nova matriz de Campinas, onde chegou em 1864, por indicação do presidente da Província de São Paulo<sup>93</sup>, oferecendo-se para a execução de uma série de quadros bíblicos para a igreja. Viajou, então, à Itália para conceber as telas representando a Via Sacra<sup>94</sup>, que trouxe esboçadas em 1866 e finalizou com o jovem ajudante Pedro Alexandrino (1856-1942). As obras quase não foram aceitas, tendo os contratantes considerado o preço muito alto e Barandier ficou anos sem receber por esse trabalho, chegando a cogitar retirar os quadros para serem vendidos na Europa<sup>95</sup>.

---

<sup>88</sup> Era o equivalente ao salário anual do bibliotecário da Faculdade, para se ter um parâmetro. Decr. n. 3454 de 26 de abril de 1865.

<sup>89</sup> Sobre as esculturas do acervo da Faculdade, v. Barbuy, 2017.

<sup>90</sup> CP, 28 jun. 1862, ed. 1867, p.3.

<sup>91</sup> Provavelmente tratava-se do mesmo endereço, uma vez que a rua do Imperador ligava o largo da Sé ao largo da Cadeia, acabando em frente à igreja de S. Gonçalo.

<sup>92</sup> CP, 6 set. 1862, ed. 1900, p.3.

<sup>93</sup> Não pudemos determinar quem seria tal presidente. No ano de 1864, foram presidentes da província: Vicente Pires da Mota, Manuel Joaquim do Amaral Gurgel, Francisco Inácio Marcondes Homem de Melo, Joaquim Floriano de Toledo e João Crispiniano Soares.

<sup>94</sup> As obras permaneceram neste espaço até 1969, quando foram tombadas e transferidas para o recém criado Museu Arquidiocesano de Campinas. Sobre a contratação e a realização das obras, v. Anexo III – Claude Joseph Barandier e as pinturas da Matriz Nova de Campinas (Barrantes, 2014).

<sup>95</sup> CP, 25 mar. 1868, ed. 3543, p.2.

Há poucas informações sobre sua vida depois disso. Foi à Europa uma última vez para o casamento de sua filha, em 1876<sup>96</sup>, na Savoia, e em dezembro estava de volta a São Paulo<sup>97</sup>. As últimas notícias a seu respeito referem-se à exibição do retrato de João Ribeiro dos Santos Camargo, irmão de Rodrigues dos Santos, e da tela *Descanso de tropeiros no Paraná* (seria *Os costumes no interior da província de S. Paulo?*) na livraria Garraux<sup>98</sup>, e sobre os retratos de Francisco Emygdio Fonseca Pacheco, presidente da Companhia Ituana de Estradas de Ferro<sup>99</sup>, e do professor Joaquim Ignacio Ramalho em busto, hoje na Faculdade de Direito<sup>100</sup>. Essa foi sua última tela, exibida após o falecimento do pintor na oficina de seu compatriota Jules Martin<sup>101</sup>. Barandier faleceu em maio de 1877, aos 69 anos de um ataque do coração<sup>102</sup> e parece ter morrido pobre: em seu espólio, leiloado na rua de Santa Ifigênia, 27, talvez sua residência<sup>103</sup>, constavam basicamente malas, material de pintura e roupas<sup>104</sup> e sua sepultura foi comprada pelo vice-cônsul francês Marquois<sup>105</sup>.

## **1.2. Nicolau Huascar de Vergara (México, ?, c. 1839<sup>106</sup> – Rio de Janeiro, 11 jan. 1886<sup>107</sup>)**

Nicolau Huascar de Vergara é um personagem misterioso. Ele é pouco conhecido atualmente e nunca chegou a ser um pintor de destaque. Em 1870, Candido de Faria comentou ironicamente sobre um de seus quadros exibidos na

<sup>96</sup> Teria tido ao menos uma filha, Maria Amélia, nascida em 25/12/1852 no Rio de Janeiro, com uma mulher escravizada ou ex-escravizada de nome Maria Aurora. Há a possibilidade de que fossem duas, uma vez que encontramos Maria Aurora Barandier acompanhada de dois filhos chegando em Santos, em 1857 (Entradas dia 7, *JC* (RJ), 8 jun. 1857, ed. 156, p.3). Conforme levantamento de Lecoeur e Chambon-Stoclet, um irmão, dois primos, um sobrinho e sua família, e um primo distante também imigraram para o Brasil (Lecoeur & Chambon-Stoclet, 2010, p.35).

<sup>97</sup> *APSP*, 17 dez. 1876, ed. 561, p.1.

<sup>98</sup> *APSP*, 17 jan. 1877, ed. 589, p.3.

<sup>99</sup> *CP*, 9 maio 1877, ed. 6154, p.2.

<sup>100</sup> O retrato não integrou a Galeria do Salão Nobre.

<sup>101</sup> *CP*, 23 maio 1877, ed. 6165, p.2

<sup>102</sup> Sepultado no cemitério da Consolação. *CP*, 12 maio 1877, ed.6156, p.2.

<sup>103</sup> Estamos tomando como exemplo o que ocorreu quando o pintor Almeida Junior faleceu, em 1899, cujos bens foram igualmente leiloados e o endereço do evento indicado no anúncio foi o da casa do pintor. *OESP*, 3 mar. 1900, n.7771, p.3.

<sup>104</sup> *APSP*, 6 dez. 1877, ed.845, p.3.

<sup>105</sup> Registro de óbito, Cemitério da Consolação, Óbitos ago-1875, nov-1877, Arquivo Histórico Municipal de São Paulo via FamilySearch; *APSP*, 6 dez. 1877, ed. 845, p.3.

<sup>106</sup> Quando faleceu, indicou-se que teria 47 anos. *A Vanguarda* (RJ), 14 jan. 1886, ed.48, p.2.

<sup>107</sup> *Diário de Notícias* (RJ), 12 jan. 1886, ed. 220, p.1.



EGBA que o pintor “recomenda[va]-se para ornar fundos de bandejas ou desenhar em fábricas de papel pintado” (Ayala, 1980, p.341) e, em 1888, pouco depois de sua morte, Gonzaga Duque o descreveu como um homem trabalhador e modesto, mas um artista de pouco mérito (2005 [1888], p.230). Ainda assim, teve uma ação múltipla como retratista, ilustrador, caricaturista, e cenografista, sua maior especialidade ou, pelo menos, a atividade em que foi mais presente, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro<sup>108</sup>. Depreende-se de suas ilustrações em revistas e jornais ilustrados suas ideias liberais e americanistas, que o colocaram em contato com grandes nomes de sua época. Complicando nossas tentativas de obter informações sobre ele, foi o fato de que os jornais da época confundissem frequentemente sua nacionalidade (seria ele colombiano, americano, mexicano?), assim como a grafia de seu nome (Huascar, Wascar, Oscar), e pode ser que esse nem fosse seu nome original, e sim uma adição (como no caso de Barandier), após sua passagem pelo Peru.

O que sabemos, através de um relato que ele mesmo escreveu, publicado no *Correio Paulistano* em 1862<sup>109</sup>, é que sua rota de entrada no Brasil foi das mais inusitadas. Em 1860, Huascar partiu da Amazônia peruana, nas imediações do Rio Cochyaco, no Alto Peru, e subiu os afluentes do rio Amazonas até chegar a Belém do Pará, em julho de 1861, de onde, após alguns meses sobre os quais nada sabemos<sup>110</sup>, partiu em cabotagem no navio Apa, até chegar ao Rio de Janeiro, em fins de novembro. Documentos sobre Vergara encontrados no Museu D. João VI, de quando ele se candidatou para a cadeira de Paisagem, Flores e Animais, confirmam que era de fato mexicano<sup>111</sup>, mas nada foi encontrado até agora que nos ajudasse a entender como foi de seu país natal até o Peru e, em seu relato, Huascar relata um naufrágio no qual perdeu todos os seus documentos e credenciais. Pela coincidência

---

<sup>108</sup> Encontramos referências a 50 cenários de sua autoria entre as duas cidades no período de 1867 a 1885. v. Apêndice IV.

<sup>109</sup> Vergara, Nicoláo Huscar de. “O Amazonas: fragmentos de viagem”. Traduzido do espanhol por Joaquim Cândido de Azevedo Marques e publicado em nove partes no *CP*, nos dias 26, 29, 30 e 31 de outubro e 4, 5, 7, 9 e 11 de novembro de 1862, edições 1942, 1944, 1945, 1946, 1948, 1949, 1951, 1953, 1954, respectivamente. No ano seguinte, foi publicado no Rio de Janeiro, no jornal *A Patria*.

<sup>110</sup> *Treze de maio* (PA), 2 out. 1861, ed. 69, p.5.

<sup>111</sup> Documentos localizados por Barbuy & Squeff (no prelo). Arquivo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ. Catálogo, Docs. Avulsos, n.6004.

da data, nos aventuramos a supor que a Guerra de Reforma, uma guerra civil mexicana ocorrida entre 1857 e 1861, possa ter sido um fator de expulsão.

Quando Huascar saiu de Belém em direção aos portos do sul, a notícia de sua partida mencionava que um certo D. Quintin Quevedo<sup>112</sup> partia em direção à cidade de Borba, no rio Madeira (atual estado do Amazonas)<sup>113</sup>. Um poema escrito por Quevedo apareceu na imprensa paulistana em 1862, intitulado “ao joven retratista granadino [sic], Don Nicolas Huascar Vergara”, de 7 de julho de 1861, exaltando os dons de retratista do pintor<sup>114</sup>. Quevedo havia chegado a Belém descendo o rio Madeira da Bolívia ao Pará, publicando seu relato da viagem em Belém em 1861<sup>115</sup>. Pode ser que ele tenha inspirado Huascar a publicar seu próprio relato, o que fez assim que chegou a São Paulo, e as viagens de ambos deram-se em meio a discussões sobre a abertura do Amazonas à navegação internacional e é assim que o valor do relato de Vergara é justificado pelo *Correio Paulistano*:

além de ilustrar as páginas do nosso jornal, seu escrito - pela ideia grandiosa que encerra - pode despertar a atenção daqueles que mal sabem - talvez de quanta importância seria para o engrandecimento do país a livre navegação pelo Amazonas e seus afluentes, e o aproveitamento do solo de suas margens - tão férteis e tão ricas. *CP*, 26 out. 1862, ed. 1942, p.2

Antes de vir a São Paulo, Huascar passara algumas semanas na Corte, partindo em janeiro para o porto de Santos no navio Macahense, e foi dado na lista

---

<sup>112</sup> Quevedo nasceu na Argentina, viveu na Bolívia e foi cônsul desse país no Peru. No começo da década de 1860, envolveu-se em uma revolta contra o governo ditatorial de Liñares na Bolívia pelo que foi exilado para o departamento de Beni, região por onde passa o rio Madeira. Quevedo resolveu explorar o rio e verificar sua navegação em busca de uma ligação com o oceano, sendo um dos primeiros a fazer o percurso, chegando ao Pará em 1861. O ditador Liñares foi deposto no meio de sua viagem e, de volta à Bolívia, Quevedo foi nomeado governador do departamento de Beni, depois ministro plenipotenciário no Brasil e nas nações do Prata. VELARDE, Juan Francisco. *Rasgos biográficos del coronel Quintin Quevedo*. Buenos Aires, Argentina: Impr. de Mayo, 1868. p.21.

<sup>113</sup> *Treze de maio* (PA), 2 out. 1861, ed. 69, p.5.

<sup>114</sup> *CP*, 24 ago. 1862, ed. 1889, p.1.

<sup>115</sup> Impresso na Tipografia de Santos Irmãos, em 1861, foi reproduzido no *Diário do Amazonas* e n' *O Treze de Maio* (Belém) e no *A Imprensa* (MA) - 17 jul. 1861, ed.56; 20 jul. 1861, ed.57; 27 jul.1861; ed.59. Uma versão completa do relato, traduzida para o inglês, foi publicada mais tarde na coletânea *Explorations made in the valley of the river Madeira, from 1749 to 1868*, organizada por George Earl Church, publicada na Bolívia em 1875. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2943>.

de embarque como espanhol, seu nome grafado N. H. de Verzava<sup>116</sup>. Permaneceu algum tempo em Santos e, em maio de 1862, estava instalado na cidade de São Paulo, anunciando no jornal que vinha exercer sua arte a quem quisesse “possuir seus retratos fieis, a óleo, a lápis, ou miniaturas”<sup>117</sup> e como mostra de suas habilidades colocou um retrato em exposição no escritório do *Correio Paulistano*<sup>118</sup>.

Huascar logo se integrou a um grupo de acadêmicos, literatos, músicos e amadores que se reuniam em saraus e serestas, animados pelos moradores das repúblicas dos estudantes da Faculdade de Direito e pelos músicos Henrique Levy e Emilio do Lago, donos de uma loja de partitura que deu origem à Casa Levy de música (v. capítulo 3)<sup>119</sup>. Huascar chegou a ilustrar a capa de uma das composições de Lago, vendida na loja de Levy<sup>120</sup>. Encontramos algumas referências a esse grupo em algumas memórias, como no relato de Américo de Campos a Ferreira de Menezes, lembrando as quintas-feiras, então dia feriado, que passavam na velha São Paulo:

Ai bons tempos, ai alegres, claros tempos de então!

Nós outros recitávamos ao luar, ao lucido luar das várzeas os versos de Varella, cantávamos as serenatas do Emilio do Lago. Nas águas-pés do Pari, pelas margens do Tietê, no alto de Sant’Anna auviam-se ainda as notas desprendidas da rabeca de Paulo Julien!

(...)

<sup>116</sup> *Correio Mercantil* (RJ), 4 jan. 1862, ed. 4, p.3.

<sup>117</sup> *CP*, 25 mai. 1862, ed. 1816, p.2.

<sup>118</sup> *CP*, 28 jun. 1862, ed. 1842, p.1.

<sup>119</sup> Um exemplo desse ambiente que reunia artistas, literatos, alunos e professores da Academia foi um sarau ocorrido na chácara da Figueira, em 1864, por iniciativa dos acadêmicos Sizenando Nabuco e Clementino Lisboa, que uniu “as letras e a arte”, contando com declamação de poemas por parte de Fagundes Varella e apresentações musicais de Henrique Levy e Emiliano do Lago, e as presenças de Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva (que advogava com Luis Gama), e Antonio Joaquim Ribas, ambos professores da Academia (*Imprensa Academica*, 15 mai. 1864, ed. 9, p.2). O psiquiatra Francisco Franco da Rocha, tratando de noções ligadas às descrições das doenças mentais em obras literárias, trouxe um pouco do espírito das reuniões na chácara: “A célebre Chácara da Figueira, em S. Paulo, foi o Parnaso de onde saiu muita produção literária inspirada à luz do cognac” (Rocha, 1895, p.10). A chácara esteve nas mãos dos herdeiros da Marquesa de Santos até 1893. Nela, havia uma figueira secular que deu emprestou o nome, como também à rua no bairro do Brás, região do Parque D. Pedro II, onde a chácara se localizava (Bruno, 1954, v.III, p.1031-2).

<sup>120</sup> O canto da Coruja. *CP*, 10 jun. 1865, ed. 2714, p.4. Encontramos a partitura no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, mas sem a capa.

Por esse tempo também íamos, não era? às quintas-feiras, ter com o coronel [Machado de] Oliveira, lá na Correção. De que tanta liberdade dispúnhamos nessas tardes amenas dentro daquela prisão!

Éramos tu, o Huascar, o Luiz Gama, o Levy, o [Fagundes] Varella, o Emilio do Lago e eu, e outros e tantos que já se foram para sempre!<sup>121</sup>

Maria da Glória Quartim de Moraes (1850-1937) deixou registrado em seus diários o círculo de relações de seu conhecido, o brigadeiro Machado de Oliveira, que era o diretor da casa de Correção à época dessas visitas, repetindo os nomes de Huascar, Luis Gama, Américo de Campos, e acrescentando Júlia Azevedo, Angelo Agostini, Joaquim Augusto, Crispiniano Soares, e a atriz Velutti (Moraes & Quartim, 1981, p.9). Outro vestígio desse círculo é encontrado em dedicatórias de Nicolau Fagundes Varella a Huascar nos poemas “Esperança: lenda selvagem”, publicado em *Cantos meridionais* em 1869, dedicado “a Huascar – lembranças” e “ “O Gênio - a meu amigo Huascar”<sup>122</sup>, e outro poema homônimo, de março de 1863, dedicado “a Huascar de Vergara”:

Filho do novo mundo! – em teu país  
Viste dos Antes o condor soberbo lançar-se n’ampidão  
As panteras rugirem no deserto,  
As arapongas derramarem gritos na funda solidão

Viste o filho das selvas verde-negras  
Erguer a fronte onde gravaram gênios da liberdade o selo;  
Viste o Amazonas – o Titão dos rios;  
Viste os mundos de rocha, adormecidos em fundo pesadelo.

Viste a garça alvejante e solitária  
Sobre um solo de fogo, obrindo as asas, cortar o céu azul  
Os sabiás cantarem na espessura;  
As iassanans pularem na savana, sobre escuro paúl

Raphael das Americas!... O raio  
Que alenta o novo mundo, a turba abrindo Ao porvir te conduz!...  
Tu és a selva que ao tufão resiste,  
És o condor que sacudindo as asas se embriaga de luz!<sup>123</sup>

Após a chegada de Angelo Agostini, do qual trataremos em seguida, Américo de Campos, Luis Gama, Sizenando Nabuco e o próprio Huascar atuaram em seus jornais satíricos ilustrados *Cabrião* (1864) e *Diabo Coxo* (1866). A colaboração de

<sup>121</sup> Ferreira de Menezes, “Folhetim”, *APSP*, 17 jul. 1878, ed. 1019, p.1.

<sup>122</sup> *A Luz* (RJ), 1873, vol. II, p.136.

<sup>123</sup> *Gazeta Artística* (RJ), 4 jul. 1875, n.1, p.4.

Huascar se deu no *Diabo Coxo* em 1867, e, ao que tudo indica, foi aí que iniciou sua carreira de caricaturista.

Todavia, como já dissemos, a grande especialidade de Vergara parece ter sido a cenografia. Ao longo dos anos que viveu no Brasil, pintou dezenas de cenários em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em 1862, apenas recém-chegado em São Paulo, teve como seu primeiro endereço o Hotel do Hilário, na rua do Carmo n.3, onde se hospedavam alguns atores da Companhia Dramática, como constataram Barbuy e Squeff (no prelo).

Desde o início das aulas na Academia, em 1828, os estudantes cultivaram uma verve teatral considerável, animando um teatro amador que aos poucos foi se especializando<sup>124</sup>. Além de serem o principal público das apresentações, muitos eram escritores, como o já mencionado Sizenando Nabuco<sup>125</sup>, críticos das produções locais e membros das associações que fundavam para incentivar a arte. O professor Antonio Joaquim Ribas era particularmente ligado a esse movimento: foi membro fundador do Conservatório Dramático de São Paulo, em 1856; membro da Diretoria do Teatro Público, em 1857, depois Teatro São José; e foi membro fundador e Vice-Diretor da Sociedade de Proteção aos Artistas. Ribas era bastante popular entre os alunos, que resolveram homenageá-lo, com dois retratos: uma litogravura, encomendada por intermédio da Casa Garraux à Casa Desmaisons, de Paris, e um retrato a óleo, realizado por Huascar, tendo nesse momento sido realizado um retrato fotográfico por Gaspar Antonio da Silva Guimarães<sup>126</sup>, que aparentemente serviu de base para os outros dois (Barbuy & Squeff, no prelo). A partir desse contexto, Barbuy e Squeff, sugerem que a contratação de Huascar para a obra provavelmente não foi só por ser ele um dos poucos artistas na cidade, mas também por serem ambos identificados

---

<sup>124</sup> Conforme, Mariângela Alves de Lima, “em 1829, os alunos já haviam constituído o Teatro Acadêmico, uma entidade suficientemente organizada para alugar, por cinco anos, a velha Casa da Ópera”. Não se tratou apenas de uma brincadeira, uma vez que foram produzidas peças originais e espetáculos de diversos gêneros até o final da década de setenta. “São Paulo em Cena Aberta-Prefácio” In: Moura, 2013, p.271. Sobre o teatro cultivado pelos alunos da Faculdade de Direito, ver Azevedo, [1995] 2000.

<sup>125</sup> Sizenando Nabuco escreveu a peça que inaugurou o Teatro S. José, em 1865.

<sup>126</sup> Guimarães era o encarregado dos trabalhos fotográficos do estúdio Carneiro & Smith, de São Paulo.

com a arte teatral, possivelmente frequentadores dos mesmos círculos. O retrato foi concluído em setembro de 1863<sup>127</sup>.

Transferindo-se para a capital do império logo após a partida de Agostini para aquela cidade, em 1867, Huascar seguiu atuando como caricaturista, atuando nos jornais *A Lanterna* e *Binóculo*, de Filinto de Almeida. Neste último, Huascar participa apenas até o número 24, pois, segundo Filinto de Almeida, o estilo de Huascar já era considerado antiquado, ao contrário do de Belmiro de Almeida, pintor e ilustrador de estilo mais moderno que já trabalhava na folha e que passou assinar as ilustrações sozinho<sup>128</sup>. Tornou-se também cenógrafo do Teatro Lírico Francês, dirigido por J. Arnaud. Atuou neste teatro entre 1867 e 1870, ano em que Huascar processou o dono do teatro, passando, então, a atuar no teatro Phenix Dramática e no teatro S. Pedro de Alcântara. Nos anos em que trabalhou no Phenix, foi companheiro do casal Oscar e Celestina Bernardelli, ele músico e coreógrafo e ela bailarina, pais dos futuros artistas Rodolpho, Henrique e Felix Bernardelli<sup>129</sup>. Atuou também no Teatro Gymnásio, no Teatro Lírico Fluminense, no Teatro Cassino, para a Companhia Hespanhola, no Teatro Sant'anna, no Teatro Phenix Nictheroyense (v. Apêndice IV). Em 1875, foi trazido de volta a São Paulo para realizar o pano de boca do Teatro S. José<sup>130</sup>, o mais importante da cidade na segunda metade do século XIX, além de outras obras cenográficas para a reforma de modernização por que ele passava<sup>131</sup>. O jornal *A Província de S. Paulo* descreveu os croquis do pano de boca:

Representa uma floresta americana servindo de fundo a duas esplêndidas figuras que simbolizam a independência do Brasil no Ipiranga. Um índio, o Brasil, erguido de junto de uma fogueira, contempla uma robusta indiana (a província de S. Paulo) que aparece entre as nuvens da fumarada da fogueira, erguendo nos braços uma tábua aonde se lê: "Independência do Brasil – 7 de Setembro de

<sup>127</sup> CP, 10 set. 1863, ed. 2195, p.2.

<sup>128</sup> *A Semana* (RJ), 7 mai. 1887, ed. 123, p.1.

<sup>129</sup> O casal passou pelo México, país de Huascar, antes de se estabelecer no Brasil. Rodolpho e Henrique foram os líderes do movimento artístico no Rio de Janeiro de fins do século em diante, e Felix fez carreira como pintor no México. Teatro Phenix Dramática, *JC* (RJ), 3 de set. 1870, ed. 242, p.6; *Almanak Laemmert* (RJ), 1873, p.409

<sup>130</sup> *APSP*, 25 jan. 1876, ed. 289, p.2

<sup>131</sup> "Huáscar Vergara". *CP*, 21 dez. 1875, ed. 5761, p.2. O teatro fora adquirido por Antonio Prado e passava por grandes obras de reforma estética e estrutural para ser reinaugurado. As pinturas decorativas do edifício ficaram a cargo do espanhol José Villaronga. *CP*, 18 fev. 1876, ed. 5807, p.2.

1822”. O índio, figura do Brasil, armado de arco e flecha, aspecto marcial e severo, tem na própria estupefação certa altivez, certo desdém carrancudo, aonde se traduz o pensamento de que não via na independência um favor. Pelo espécime, deve-se julgar que o distinto pintor vai nos dar, no pano de boca do S. José, um trabalho primoroso de cenografia<sup>132</sup>.

Uma litogravura com tais características foi distribuída como prêmio aos assinantes d’O *Polichinello* no número de 1º de out. de 1876<sup>133</sup>, e um exemplar pode ser encontrado no acervo da BN (fig. 70). Ainda em São Paulo, a partir de 1877, passou a colaborar com a Photographia Americana (fig. 13), de Militão Augusto de Azevedo<sup>134</sup>, sucessor do estúdio de fotografia de Carneiro & Gaspar<sup>135</sup>. Antes de se tornar fotógrafo, Militão foi ator e nos perguntamos se esse fato teve alguma influência em sua relação com Huascar. Huascar oferecia seus serviços de retratista a óleo, pastel, aquarela ou nanquim, realizando obras a partir de fotografias, o que permitia aceitar encomendas do interior sem que a pessoa precisasse se deslocar até a capital da província. Já quando a linha férrea do norte foi inaugurada em 1877, Huascar desenhou e realizou a planta do arco triunfal, com Julio Girard, colocado na rua da Imperatriz<sup>136</sup>, e fotografado por Militão em tamanhos diferentes, para álbuns e estereoscópios (fig. 14)<sup>137</sup>. A colaboração com o fotógrafo durou até o ano seguinte, quando Huascar foi listado na seção de “pintores de paisagem e retratistas a óleo, aquarela, pastel, etc.” no endereço da Photographia Americana<sup>138</sup>, na rua da Imperatriz, 58, porém naquele mesmo ano ele retornou ao Rio de Janeiro, desta vez em definitivo.

<sup>132</sup> APSP, 25 jan. 1876, ed. 305, p.2.

<sup>133</sup> APSP, 1 out. 1876, ed. 503, p.2.

<sup>134</sup> Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) foi o fotógrafo mais conhecido de São Paulo no século XIX, tendo deixado extensa produção de retratos e paisagens da cidade, conjuntos de imagens inestimáveis para o estudo da sociedade e transformação da cidade naqueles anos. Em 1862, tirou uma série de vistas da capital de São Paulo que depois repetiria em 1887, utilizando-as no Álbum Comparativo da Cidade de S. Paulo 1862-1887. Militão sucedeu Gaspar em 1874 e manteve a firma até 1885 (Kossoy, 2002, p.66-71).

<sup>135</sup> De Joaquim Feliciano Alves Carneiro e Gaspar Antonio da Silva Guimarães. Anteriormente, Carneiro fizera parte do estúdio Carneiro & Smith, a partir de 1858, uma filial do estabelecimento da mesma sociedade fundado no Rio de Janeiro, enquanto Gaspar veio a São Paulo com o sócio Nuno Perestrello da Camara sob a firma Perestrello & Gaspar (Kossoy, 2002, p.103).

<sup>136</sup> CP, 29 mai. 1877, ed. 6170, p.2; APSP, 15 jul. 1877, ed. 724, p.2.

<sup>137</sup> CP, 14 jul. 1877, ed. 6207, p.2.

<sup>138</sup> *Indicador de São Paulo* (SP), 1878. p.169

**A 80.000 rs. um retrato em busto, tamanho natural!!**

O artista Nicoláo **Huascar** encarrega-se de toda e qualquer pintura, com especialidade—retratos á **óleo, pastel, aquarella ou nankin**—desde o tamanho natural até a miniatura, não precisando as sessões que fatigam o modello, bastando apenas uma photographia, tornando-se assim o seu trabalho acessível as pessoas do interior da provincia.

Para tratar em a

**Photographia Americana**  
Rua da Imperatriz 58—S. Paulo. 10-6

Figura 13 – “O artista Nicolao Huascar encarrega-se de toda e qualquer pintura, com especialidade – retratos à óleo, pastel, aquarela ou nankin – desde o tamanho natural até a miniatura, não precisando as sessões que fatigam o modelo, bastando apenas uma fotografia, tornando-se assim o seu trabalho acessível às pessoas do interior da província.”  
CP, 25 ago; 1877, ed. 6242, p.3

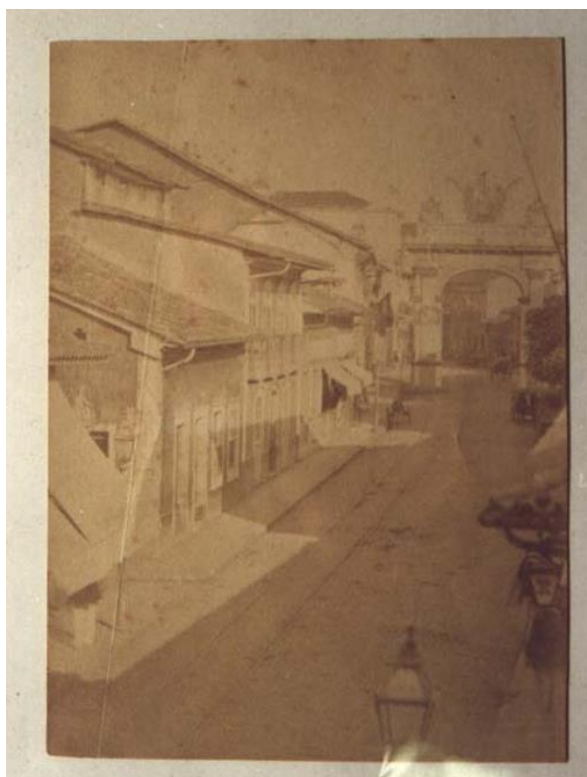


Figura 14 - O arco comemorativo na rua da Imperatriz. “Sem Título”. [1877]. Fotografia desconhecida. Acervo Obras Raras da Biblioteca Mario de Andrade (Cavenaghi, 2004, p.260).



Antes disso, porém, foi o ilustrador d' *O Polichinello*<sup>139</sup>, jornal lançado em abril de 1876 e fundado por Antonio Carlos e Luis Gama<sup>140</sup>. Neste jornal, suas caricaturas e ilustrações trazem grande teor americanista, liberal, anti-escravista, além de alusões recorrentes à maçonaria. Não sabemos se Vergara era maçom, mas há apenas alguns indícios nesse sentido<sup>141</sup>.

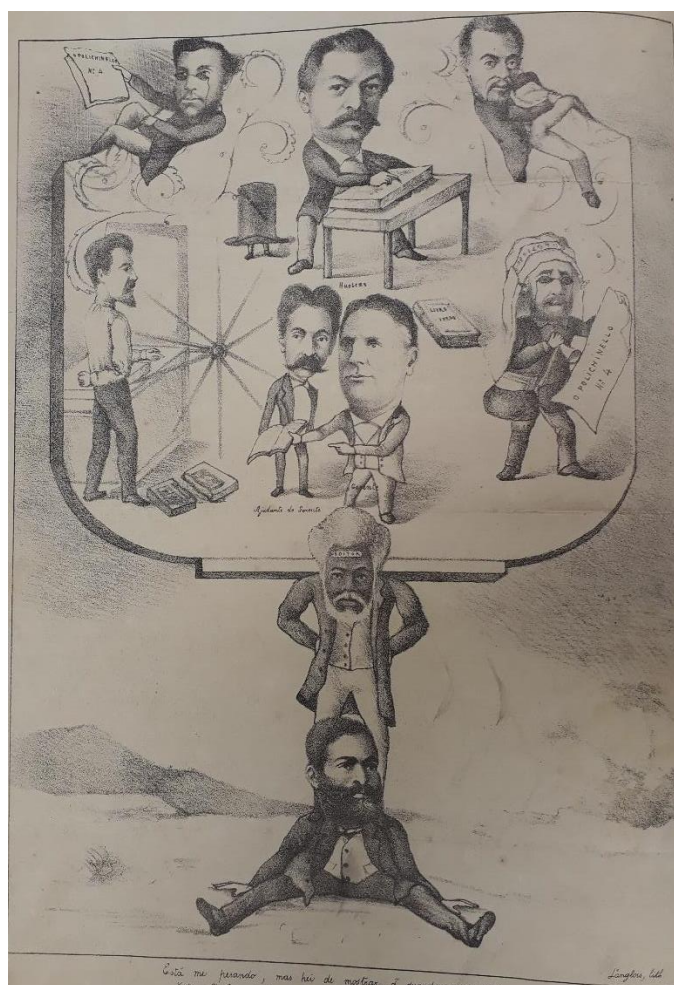


Figura 15 - A redação do Polichinello. Em baixo, sentado, vemos Luiz Gama. Sentado à mesa desenhando à pedra litográfica está Huascar. *O Coaracy*, 23 mai. 1876, n. 57. Lith. Langlois. APESP<sup>142</sup>

<sup>139</sup> Sobre o jornal, v. Camargo, 1981 e Delegá, (2012).

<sup>140</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 19 mar. 1876, n. 78, p.1.

<sup>141</sup> Luis Gama era maçom de grau 33, o mais alto, na loja América, em São Paulo. Quanto a Huascar, em 1874, um Huascar assina como secretário da loja maçônica Segredo, no Rio de Janeiro. *JC* (RJ), 22 mai. 1874, ed. 140, p.5. Mais tarde, Vergara anunciou seus serviços no jornal *A Família Maçonica* (RJ), 31 dez. 1880, ed. 132, p.4.

<sup>142</sup> A existência dessa ilustração foi indicada por Camargo, 1981, p.10.

Uma das temáticas abordadas nas folhas satíricas onde trabalhou, o anti-escravismo, apareceu também no teatro, quando executou o pano de boca para a encenação de *Diabos Negros*, no Teatro Ginásio, a partir de desenho de Pedro Américo<sup>143</sup>, na qual a apoteose da peça [Faustino] apresentava “o Brasil esmagando o elemento servil, e recebendo do mundo coroas de ouro”<sup>144</sup>.

Apesar de pouco lembrado por sua atuação como pintor, temos notícias de algumas obras de Huascar além do retrato da FD. Um quadro seu retratando a cena de Moisés sendo apanhado das águas pela filha do Faraó, em 1864, foi bastante apreciado pelo articulista do *Correio Paulistano*<sup>145</sup>. Teve ainda uma encomenda de monta no Mosteiro de São Bento da capital paulista:

O mosteiro de S. Bento apresenta atualmente, na sua parte interna melhoramentos assaz consideráveis e dignos de serem observados por todos; além de terem sido branqueadas as paredes e douradas todas as molduras, os antigos painéis foram novamente produzidos pelo insigne pincel do distinto artista americano D. Nicolau Huascar Vergara, já conhecido entre nós por seus primorosos trabalhos.

Não sendo profissionais na matéria, não podemos avançar certa opinião sobre os diferentes quadros, entretanto parece-nos serem dignos de especial menção e apreço o que representa o Senhor no Horto em um dos altares, e o da Assunção no teto do templo<sup>146</sup>.

Tais obras foram lembradas muitos anos mais tarde, quando o *Correio Paulistano* noticiou seu falecimento, em 1886<sup>147</sup>. Como retratista, é de seu pincel o primeiro retrato da Galeria da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo, do Marechal Arouche Rendon, de 1877 (fig. 62), que foi também o primeiro diretor dos Cursos Jurídicos. Huascar havia retratado o general em gravura no ano anterior no O

<sup>143</sup> *JC* (RJ), 16 set. 1871, ed. 256, p.6.

<sup>144</sup> *JC* (RJ), 29 ago. 1872, ed. 240, p.2.

<sup>145</sup> *CP*, 20 jul. 1864, ed. 2450, p.2 .

<sup>146</sup> *CP*, 20 mar. 1866. p.2. A imagem da Virgem já havia sido mencionada anteriormente em nota humorística do jornal *Diabo Coxo*: “A quem disser como o sr. Nicoláo Huascar fez e conserva dentro do Mosteiro de S. Bento uma bellissima virgem de 20 palmos de altura: um Breve póstumo do Papa Alexandre VI”. *Diabo Coxo*, 27 ago. 1864, p.6.

<sup>147</sup> *CP*, 13 jan. 1886, ed. 8817, p.2.

*Polichinello* (fig. 16)<sup>148</sup>, a partir de uma miniatura esboçada por Benedito Antonio da Luz, dois anos após a morte de Rendon.



Figura 16 - Retrato de Arouche Rendon, por Huascar, *O Polichinello*, 28 maio 1876, n.7

Huascar se candidatou para a cadeira de Paisagem, Flores e Animais na Academia em 1880<sup>149</sup>, mas sem sucesso. Ele morava então na rua Atilia, no bairro de Santo Cristo, bairro periférico na região do porto. Seu último trabalho foi a transposição da Batalha do Riachuelo de Victor Meirelles para cenário teatral, que serviu de apoteose na peça *O Mandarin*, apresentada em São Paulo pela companhia de operetas Braga Junior<sup>150</sup>. Faleceu, em janeiro de 1886<sup>151</sup>.

<sup>148</sup> O jornal publicou um retrato em cada número: Marquês do Herval, Diogo Antonio Feijó, Senador Paula Souza; Martim Francisco; Antonio Carlos (o velho); José Bonifácio (o velho); Senador Eusebio; General Arouche Rendon; Gabriel Rodrigues dos Santos; Um poeta paulista (João Soares); Libero Badaró; Francisco Alvares Machado e Vasconcellos; Dr. Carlos Rath; Conselheiro Amaral Gurgel; Dr. Tavares Bastos; Joaquim Xavier da Silveira; Brig. Bernardo Gavião; Dr. Antonio Francisco de Paula Souza; Joaquim Elias da Silva; Brig. Raphael Tobias de Aguiar; Padre Ildefonso Xavier Ferreira; Barão de Iguape; Dr. João Crispiniano Soares; F. A. Moreira; Tiradentes; Cons. Manoel Dias de Toledo; Cons. Joaquim Otavio Nebias; Senador José Machado da Fonseca; Brigadeiro Machado de Oliveira; Major Francisco Feliz de Castro; Barão de Piracicaba; Pe. Mamede José Gomes da Silva; Barão de Jundiá; Pe. Fortunato Gonçalves Pereira de Andrade; José Manoel da Fonseca; Antonio Alexandrino dos Passos Ourique; Pedro Taques de Almeida Alvim; Majos Caetano da Costa Araújo e Mello; Henrique Porchat de Assis.

<sup>149</sup> Arquivo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ. Docs. Avulsos, n.6004. Localizados por Barbuy & Squeff (no prelo).

<sup>150</sup> *CP*, 13 jan. 1886, ed. 8817, p.2.

<sup>151</sup> Sua causa da morte foi dada como tuberculose laringo-pulmonar. *A Vanguarda* (RJ), 14 jan. 1886, ed. 48, p.2. Deixou a viúva Alice e os filhos Oscar e Virginia.

### 1.3. Angelo Agostini (Vercelli, Itália, 8 abr. 1843 – Rio de Janeiro, RJ, 23 jan. 1910)

Angelo Agostini é talvez o nome mais importante da caricatura brasileira no século XIX, e as temáticas político-sociais presentes em suas folhas ilustradas (aboliconismo, anticlericalismo, a Guerra do Paraguai) e sua crítica de arte têm sido bastante estudados<sup>152</sup>. Sua atuação como pintor, no entanto, é de difícil apreciação, uma vez que poucas obras suas foram localizadas até agora: além do retrato de José Bonifácio, o Moço, na Faculdade de Direito<sup>153</sup>, Quirino Campofiorito reproduz em seu dicionário o retrato do ator Joaquim Ribeiro (MHN), e a tela *Gaúchos*, de uma galeria particular (Campofiorito, 1983, p.103-4). Recentemente, uma tela sem título de Agostini (fig.17), retratando o interior de um ateliê, foi estudada por Jaciara de Paula Coelho (2019), uma obra que bem ilustra o juízo de Gonzaga Duque de que, além de grande fisionomista, Agostini era um opulento colorista (Duque-Estrada, 1995 [1888], p.223).

---

<sup>152</sup> Além das introduções às edições facsimilares dos jornais *Cabrião* (Santos, 2000) e *Diabo Coxo* (Cagnin, 2005), citamos, entre as diversas publicações sobre Agostini, os trabalhos de Oliveira, 2006; Augusto, 2008; Balaban, 2009 e Medeiros, 2021.

<sup>153</sup> O artista realizou uma segunda obra para a Faculdade, o retrato de José Maria de Avellar Brotero, porém a tela que existe hoje no acervo leva uma inscrição no em seu verso indicando se tratar de uma obra refeita em 1954 e não há notícias do original.



Figura 17 - Uma rara pintura de Angelo Agostini, demonstrando sua grande habilidade no colorido. *Sem título*, c. 1888, óleo sobre tela. Coleção particular, RJ (Coelho, 2019).

Angelo Agostini nasceu em Vercelli, no Piemonte, então parte do Reino da Sardenha, em 1843. Segundo Antonio Luiz Cagnin (2013), seu pai, Antonio Agostini, faleceu quando ele tinha 5 anos, com o que “foi levado a Paris pela mãe, Raquel Agostini, onde viveu em companhia da avó e frequentou academias de arte”<sup>154</sup>. A mudança seria devido à carreira de sua mãe, uma cantora lírica que vivia em turnê, mas aventamos que também se relacionasse ao fato de que, em 1848, o reino da Sardenha declarou guerra ao Império Austríaco, conflito conhecido como Primeira Guerra de Independência Italiana e que tomou lugar no atual norte da Itália<sup>155</sup>. Em 1852 as irmãs Rachel e Ersilia<sup>156</sup> eram as prima-donas na empresa de Domingos José Guimarães, em Lisboa<sup>157</sup>, e, no ano seguinte, quando Ersilia esteve prestes a

<sup>154</sup> Cagnin (2013) indica como fonte das informações os necrológios de Agostini publicados em 1910, mas não há uma referência específica e não pudemos verificar esse dados. Anteriormente, Cagnin havia afirmado que o pai de Agostini havia morrido quando Angelo tinha 9 anos (portanto por volta de 1851-2) e que fora levado a Paris por uma de suas tias, para estudar em um colégio como pensionista (Cagnin, 2005, p.16).

<sup>155</sup> A sangrenta batalha de Novara, última batalha da guerra, ocorreu a cerca de 30km de Vercelli, com centenas de mortos, feridos e desaparecidos dos dois lados. PIERI, Piero. *Storia militare del Risorgimento*. Turim: Einaudi, 1962, p.311, como citado em *Prima guerra d'indipendenza italiana*, Wikipedia

<sup>156</sup> As duas usavam o sobrenome Agostini. O nome do pai de Ângelo é dado posteriormente, nos necrológios do pintor, e nos perguntamos se seria outro o seu sobrenome.

<sup>157</sup> *A União* (RJ), 20 nov. 1852, ed. 73, p.3.

se casar, Raquel e a mãe foram para o Rio de Janeiro<sup>158</sup>. Encontramos Rachel no Brasil em algumas temporadas em meados da década de 1850<sup>159</sup>, até ela enfim se mudar para o país ao se casar com o português Antonio Pedro Marques de Almeida.

Não há maiores informações sobre a formação de Angelo<sup>160</sup>, que veio ao Brasil em 1859, ainda com 16 anos<sup>161</sup>. Estabeleceu-se primeiro na Corte e a única informação que pudemos encontrar de sua atividade nesse período é uma nota de importação de tinta a Agostini, de 1861, o que indica que já estaria trabalhando com arte<sup>162</sup>. Segundo o pesquisador José Carlos Augusto, há indicações de que a primeira atividade profissional de Agostini no Brasil foi como capataz nas obras da ferrovia Mauá, entre Raiz da Serra e Juiz de Fora (2008, p.18). Augusto aventa a possibilidade de que o retratista Antonio d'Almeida indicado em "Pintores de paisagens e retratistas" no Almanak Laemmert, na Rua da Lampadosa, 52 (retr.)", com alteração do endereço para a Rua do Sacramento, 13, em 1861, fosse o padrao de Agostini e o ateliê fosse do enteado (Augusto, 2008, p.18), mas verificamos tratar-se do pintor, Antonio J. de Almeida, atuante desde fins da década de 1840.

Não sabemos por que Agostini decidiu partir para São Paulo, onde chegou em 1861, mesma época que Huascar de Vergara e, como ele, logo anunciou seus préstimos como retratista:

Angelo Agostini, residindo atualmente nesta cidade, encarrega-se de tirar toda a qualidade de retratos tanto a lápis, como a óleo; por preços razoáveis, a contento de seus donos.<sup>163</sup>

---

<sup>158</sup> "Lisboa - 31 mai. 1852", *O Constitucional* (BA), 19 jul. 1853, ed. 51, p.2.

<sup>159</sup> Estreia no Teatro Lyrico Fluminense, *Correio Mercantil* (RJ), 11 nov. 1854, ed. 310, p.4

<sup>160</sup> Um maestro homônimo a Agostini atuou no Rio de Janeiro, falecendo em 1874. A revista *Vida Fluminense* publicou uma ilustração em sua homenagem (4 jul. 1874, n. 340, p.3).

<sup>161</sup> Antônio Luiz Cagnin indica que Agostini deve ter chegado ao Brasil no navio Jeune France, em 13 de maio de 1859 (2005, p.16). O navio veio de Bordeaux e aportou no Rio de Janeiro no dia 12 de maio de 1859 com "1 italiano e 20 franceses, todos artistas". "Entradas dia 12", *Correio Mercantil* (RJ), 14 maio 1859, ed. 132, p.4.

<sup>162</sup> Brigue Sardo "Victoria" de Genova. *Correio Mercantil* (RJ), 2 maio 1861, ed. 119, p.4.

<sup>163</sup> *A Civilização* (SP), 7 jul. 1861, ed. 4, p.4.

No ano seguinte, estava empregado no estúdio fotográfico de Perestrello e Gaspar<sup>164</sup>, que acabavam de chegar a São Paulo. O estúdio ficava no Largo da Cadeia, 7, esquina com a rua Tabatinguera, e foi um dos primeiros grandes estúdios de fotografia da cidade. A colaboração de Agostini envolvia “colorir a óleo ou a aquarela as fotografias, bem como realizar retratos a óleo de tamanho natural e miniaturas<sup>165</sup>.”

Pouco tempo depois da chegada de Angelo, sua mãe também veio apresentar-se em São Paulo, em outubro de 1862, contando com o auxílio de Henrique Levy (v. capítulo 3), para a venda dos ingressos e para acompanhá-la nas apresentações com sua clarineta, junto a outros músicos da cidade (fig. 18)<sup>166</sup>. Rachel informou às famílias que desejassem assistir ao concerto, que a procurassem no Largo da Cadeia, 7<sup>167</sup>, endereço do estabelecimento fotográfico de Perestrello<sup>168</sup>.

Em 1863, Agostini continuou anunciando aulas de desenho e pintura “tanto nos colégios como em casas particulares, por preços moderados”, com endereço na rua de São Bento, 84<sup>169</sup>, novamente o mesmo endereço de Perestrello, já desfeita sua sociedade com Gaspar<sup>170</sup>. Já no *Memorial Paulistano para 1866*, no qual aparece como Angelo Agustin, estava na seção “Retratista fotógrafo”, na Rua de S. Bento, n. 83. Não está claro se isso significa que ele estaria tirando fotografias ou se somente continuava se ocupando das colorizações e retratos feitos a partir de fotografias.

---

<sup>164</sup> CP, 22 maio 1862, ed. 1813, p.3. Sobre Nuno Perestrello da Camara Bittencourt e Gaspar Antonio da Silva Guimarães, v. Kossoy, 2002.

<sup>165</sup> CP, 22 maio 1862, ed. 1813, p.3.

<sup>166</sup> CP, 30 out. 1862, ed. 1945, p.4.

<sup>167</sup> CP, 30 out. 1862, ed. 1945, p.4.

<sup>168</sup> CP, 27 set. 1862, ed. 1917, p.4.

<sup>169</sup> CP, 26 jun. 1863, ed. 2135, p.4.

<sup>170</sup> Gaspar associou-se a Joaquim Feliciano Alves Carneiro, criando o estúdio Carneiro & Gaspar, que passou a concorrer com Perestrello (Kossoy, 2002, p.96-8).

No dia 28 do corrente os empregados publicos maadão celebrar uma missa s' lemne á N. S. DAS DORES, na igreja de S. Gonçalo; pregando ao evangelho o revd. snr. dr. padre Mamede. 1-2

**PROGRAMMA**

DO  
**CONCERTO**

DADO POR  
**M.<sup>ME</sup> RACHEL DE ALMEIDA**

O Concerto terá lugar sabbado 27 de Setembro, e começará ás 8 horas.

**PRIMEIRA PARTE.**

- 1.º CAVATINA DA OPERA-ERNANI—cantada por A. de Almeida.—VERDI.
- 2.º BARCAROLLA—executada por M.<sup>r</sup> Gabriel Giraudon.—THALBERG.
- 3.º CAVATINA DA OPERA-ERNANI—cantada por M.<sup>me</sup> Rachel de Almeida.—VERDI.
- 4.º DOULEUR ET JOIE-CAPRICHIO DE CONCERTO—composto e executado pelo auctor PAUL JULIEN.

**SEGUNDA PARTE.**

- 5.º ARIA DA OPERA-RIGOLLETO—cantada por M.<sup>me</sup> Rachel de Almeida.—VERDI.
- 6.º SOUVENIR DU PASSE-NOCTURNO—composto e pela primeira vez executado pelo auctor.—PAUL JULIEN.
- 7.º CAVATINA DA OPERA-FAVORITA—cantada por A. de Almeida.—DONIZETTI.
- 8.º CAVATINA DA OPERA-LINDA DE CHAMOUNIX OU A GRAÇA DE DEOS—cantada por M.<sup>me</sup> Rachel de Almeida.—DONIZETTI.

**TERCEIRA PARTE.**

- 9.º POLKA CARACTERISTICA—composto e pela primeira vez executada pelo auctor—G. GIRAUDON.
- 10.º DUETTO DA OPERA-D. PASQUALE—executada por M.<sup>me</sup> Rachel de Almeida e M.<sup>r</sup> Paul Julien.—DONIZETTI.
- 11.º O CARNAVAL DE VENEZA-THEMA COM DEZ-OITO VARIAÇÕES SENTIMENTAES E BURLESCAS—executadas por M.<sup>r</sup> Paul Julien.—PAGANINI
- 12.º DUETTO (DO 4.º ACTO) DA OPERA—O TROYADOR—cantado por M.<sup>me</sup> Rachel de Almeida e seu marido.—VERDI.

*As peças de canto serão acompanhadas ao piano pelo maestro M.<sup>r</sup> Gabriel Giraudon.*

**M.<sup>me</sup> Rachel de Almeida confia de sobejo na protecção do publico desta cidade.**

TYP. IMPARCIAL.

Figura 18 - Programa do Concerto de Rachel Agostini de Almeida em São Paulo. A. de Almeida que consta acima como cantor de cavatina (ária), poderia ser tanto Angelo Agostini, uma vez que ele e sua mãe por vezes utilizavam o sobrenome do padrasto, como o próprio padrasto, Antonio de Almeida. CP, 27 set. 1862, ed. 1917, p.4.

Em 1864, Agostini abriu a folha satírico-ilustrada *Diabo Coxo* com o advogado provisionado Luís Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882) e Sizenando Barreto Nabuco de Araújo (1842-1892), então estudante do 5º ano da Faculdade de Direito, dando início à sua longa e reconhecida carreira de ilustrador e caricaturista<sup>171</sup>. A folha, uma das primeiras do gênero em São Paulo, era impressa da litografia de Henrique Schroeder<sup>172</sup>, na rua Direita, que também imprimiu o *Cabrião*, jornal que Agostini fundou após o fim desta primeira folha, fechada em 1865. Em ilustrações publicadas ao longo de sua carreira, vemos Agostini debruçado desenhando diretamente sobre a pedra litográfica (fig. 19), indicando que ele cumpria simultaneamente as funções de desenhista e gravurista.

<sup>171</sup> Segundo Nelson Weneck Sodré, seu padrasto tinha entrada no jornalismo e teria sido ele quem introduziu Agostini na imprensa brasileira (Augusto, 2008, p.54), mas acreditamos que estivesse se referindo à carreira dele no Rio de Janeiro.

<sup>172</sup> Schroeder começou sua carreira em São Paulo como gravador, ainda na década de 1850, passando em seguida aos negócios da imprensa, imprimindo diversas folhas, entre as quais o *Diário de S. Paulo*. V. Allemã (Typographia), In: Tipografia Paulistana, 2017. Disponível em: <https://www.fau.usp.br/tipografiapaulistana/empresa/31>.





Figura 19 - Na legenda se lê: “Depois de longos 25 annos, a trabalhar dia a dia, produzindo tantas páginas brilhantes e arrebatadoras”. Os encadernados levam os títulos de revistas em que trabalhou: *Mephistofele*, *Cabrião*, *O Mosquito*, *O Arlequim* e *A Vida Fluminense*. *Revista Illustrada*, 13 out. 1888, p.5<sup>173</sup>

Num ambiente ainda muito estreito, em termos das relações sociais, interessante observar que Agostini e Barandier, então recém chegado da Europa, chegaram juntos a São Paulo, no vapor S. José, em 1866<sup>174</sup>. Foi neste ano que o desenhista fundou o *Cabrião*, com Américo de Campos<sup>175</sup> e Antônio Manuel dos Reis. A folha, assim como o *Diabo Coxo*, tinha tom sarcástico, por vezes cáustico, e sua sede chegou a ser depredada devido aos constantes ataques da folha ao clero, às elites escravocratas paulistas, e até aos estudantes da Faculdade<sup>176</sup>. Agostini, mais tarde, lembrou seus colegas dos tempos na Pauliceia:

Foi comigo que Américo de Campos estreou na imprensa em 1866, no jornal ilustrado *Cabrião*. Compreendemo-nos imediatamente. (...) empreendemos um tipo de publicação então pouco conhecido e que não deixava de ser um tanto arriscado. Era nosso companheiro

<sup>173</sup> Conforme indicação de Silva (2010, p.75).

<sup>174</sup> *DSP*, 29 jun. 1866, ed.266, p.3.

<sup>175</sup> Jornalista, escreveu no *CP* e no *Diário Popular*. Republicano e abolicionista, foi um dos fundadores da loja maçônica América, muito envolvida com a causa abolicionista. “Americo de Campos”, *Almanach Litterario Paulista* (SP), 1877, p.154.

<sup>176</sup> *DSP*, 18 nov. 1866, ed. 380, p.3.

também o dr. Antonio Manoel dos Reis, boa pessoa, mas algum tanto carola e que acabou por deixar a redação depois de algumas discussões calorosas comigo, por eu andar pintando uns padres no jornal e o S. Pedro com cachimbo na boca, o que muito divertia o Américo, que tomava barrigadas de riso<sup>177</sup>.

Da litografia de Schroeder saiu também o jornal *Diário de S. Paulo*, lançado em 1865, que em seus primeiros números chegou a publicar ilustrações, algo incomum à época, algumas das quais retiradas da folha de Agostini<sup>178</sup>. No *Cabrião* trabalhou também Huascar, que igualmente esteve envolvido nas polêmicas suscitadas pelo jornal. Em meio a mais uma confusão com os acadêmicos, o *Cabrião* publicou o artigo “interessante, verídico, imparcial e impagável” publicado contra ele na folha *Tribuna*, de Pernambuco, no qual são indicados os responsáveis pelo jornal: “São redatores desta folha os bachareis A. M. dos Reis, e A. B. de Campos, e litógrafos dois bandidos, um carcamano de nome Angelo, e um galego de nome Wascar (sic) (...)”<sup>179</sup>.

O trabalho na redação não fez com que Agostini abandonasse os retratos. Em 1866, recebeu duas encomendas significativas: os retratos de José Maria de Avellar Brotero, em agosto<sup>180</sup>, e de José Bonifácio, o Moço, em novembro<sup>181</sup>, ambas feitas pelos estudantes da Faculdade para homenagear seus dois professores. O de Brotero foi realizado sem percauços, mas o de José Bonifácio não teve a mesma sorte. Ao apresentar as contas da subscrição coletiva, a comissão de acadêmicos informou que o pintor havia sido “bastante refratário ao cumprimento de seus deveres, mimoseando finalmente a comissão com uma honrosa partida para a Corte, sem concluir o trabalho”<sup>182</sup>. Tratava-se, provavelmente, de ajustes finais, uma vez que, antes de ser finalizado, o retrato foi levado à Faculdade para a cerimônia de colação de grau<sup>183</sup>.

Não sabemos o motivo da partida abrupta, mas razões não faltavam. Apesar da novidade que suas publicações representavam, tanto em forma quanto em

<sup>177</sup> *Dom Quixote*, n. 113, 27 jan. 1900 como citado em Oliveira (2006, p.75).

<sup>178</sup> Um exemplo é a do desastre na inauguração da Estrada de Ferro em 1865, publicada no *Diabo Coxo*, [s.d.], n.8, série II, e no *DSP*, 29 out. 1865, ed.75, p.1.

<sup>179</sup> *Cabrião*, 16 jun. 1867, n.37, p.2.

<sup>180</sup> *DSP*, 18 abr. 1866, ed. 208, p.3; *CP*, 12 ago. 1866, ed. 3068, p.1.

<sup>181</sup> *CP*, 17 nov. 1866, ed. 3145, p.1; *CP*, 29 nov. 1866, ed. 3155 p.2; *Cabrião*, 2 dez. 1866, ed. 10, p.3.

<sup>182</sup> *O Ypiranga* (SP), 27 nov. 1867, ed. 98, p.2.

<sup>183</sup> Retrato, *CP*, 29 nov. 1866, ed. 3155, p.2.

conteúdo, e do efeito que tinham sobre os leitores, ainda não havia público assinante que as sustentasse, as polêmicas chegaram a ir parar nos tribunais<sup>184</sup> e os redatores sofriam perseguições por parte dos mais encolerizados. O último número do *Cabrião* saiu no dia 29 setembro de 1867, quando Agostini já estava no Rio de Janeiro.

Cabe aqui um parêntese para visualizarmos a importância financeira a de encomenda de um retrato poderia assumir. Já mencionamos que Barandier recebeu 800\$000 por sua obra<sup>185</sup>. Agostini, por sua vez, cobrou 900\$000 e 890\$000 pelos retratos encomendados pelos estudantes, enquanto os números avulsos de suas folhas custavam 500 reis e as assinaturas mais caras, anuais para fora da província, não chegavam a 20\$000. O retrato mais caro, assim, equivalia à venda de 1.800 exemplares avulsos, em uma cidade cuja população girava em torno de 25.000 habitantes, grande parte analfabeta. De toda forma, eram obras incomuns por suas dimensões, de forma que esse nível de remuneração também não era corriqueiro.

Podemos ainda imaginar que Agostini, que chegou à cidade com 18 anos, tenha sido bastante influenciado pelo ambiente paulistano naqueles anos. Segundo Renata Ribeiro Francisco, ao investigar a ação da maçonaria no processo de abolição em São Paulo<sup>186</sup>, nos anos 1860, a Academia era um centro da atividade abolicionista, sediando as primeiras sociedades emancipadoras da província e do Brasil. Essas sociedades atuavam na clandestinidade, arrecadando fundos para a libertação de pessoas escravizadas e só saíam à luz na década seguinte, caso da sociedade Fraternização, renomeada Fraternização Primeira após sair da clandestinidade, que foi criada por estudantes da Faculdade em 1864. Nela atuaram membros do círculo de relações de Agostini, com destaque para Luis Gama, designado pela associação como advogado para defesa de escravizados em processos judiciais, junto a Rui Barbosa, que estudou na Faculdade a partir de 1868. Castro Alves e Joaquim Nabuco, outros abolicionistas famosos, também frequentaram as Arcadas do Largo de S. Francisco naqueles anos e muitos dos

---

<sup>184</sup> O jornal foi denunciado por “abuso de expressão do pensamento” após publicar uma ilustração sobre o dia de finados em que vivos e mortos dançavam alcoolizados, vista como desrespeito com os mortos. V. Cagnin, 2000, p.xxxvii; “O processo Cabrião”, *DSP*, 16 nov. 1866, ed. 378, p.3; id., 18 nov. 1866, ed. 380, p.3.

<sup>185</sup> *CP*, 10 jul. 1859, ed. 977, p.4.

<sup>186</sup> V. Francisco, 2010.

envolvidos nestas sociedades foram também propugnadores do republicanismo, depois integrando o Club Republicano, origem do Partido Republicano Paulista, fundado em 1873. Este ambiente, assim, deve ter catalisado as convicções de Agostini e, por sua vez, encontrou expressão através de suas caricaturas.

Transferido para a Corte, Agostini redobrou sua atividade em favor da abolição da escravatura e do republicanismo nas publicações *O Arlequim*, *O Mosquito*<sup>187</sup> e *A Vida Fluminense*, de propriedade de seu padraсто. Nessa última, publicou “As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de Uma Viagem à Corte”, considerada a primeira história em quadrinhos brasileira (Augusto, 2008, p.93-4). Seu grande sucesso veio com a *Revista Illustrada* que se manteve em circulação por mais de duas décadas, misturando ilustrações com comentários sócio-políticos e culturais, como as críticas aos Salões da Academia de Belas Artes, e retratos de pessoas ilustres. Alguns deles eram impressos em papel especial para serem emoldurados, como os trazidos a São Paulo por um de seus representantes em 1888:

O sr. Serpa Junior ainda trouxe, além destes fascículos, a reprodução da esplêndida página, que há tempos deu a mesma *Revista*, em que vêm os retratos da Sereníssima Princesa Imperial, dos membros do gabinete 10 de Março e de conhecidos abolicionistas da corte. (...) [A] reprodução foi feita em bom papel, de sorte que é digna de uma rica e florejada moldura<sup>188</sup>.

A pintura aparentemente ficou em segundo lugar durante esses anos, mas Agostini ainda participou de duas exposições na década de 1880: a organizada no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1882, e a EGBA de 1885, na qual exhibe “um *pendant* de caipiras paulistas e um gaúcho perseguindo um touro”, cuja execução Felix Ferreira comparou aos animais de Rosa Bonheur (Ferreira, 1883, p.102). Também continuou a ensinar, tendo sido professor da pintora Abigail de Andrade, com quem teve a filha Angelina Agostini. Agostini era então casado com Maria José Palha, enteada de sua tia Ersília, com quem tinha outros filhos, motivo

---

<sup>187</sup> Agostini foi seu co-proprietário. *A Vida Fluminense*, 29 ago. 1874, ed. 348, p.2.

<sup>188</sup> *CP*, 28 jul. 1888, ed. 9571, p.2

pelo qual Agostini e Abigail partiram para a França, em 1888, onde ambos continuaram a pintar. Lá ela faleceu em 1890, com o segundo filho do casal<sup>189</sup>.

Não nos alongaremos sobre sua produção enquanto caricaturista e ilustrador, que conta com excelentes estudos, alguns já citados nesta dissertação. Destacamos, no entanto, uma característica de seu processo ao desenhar os perfis dos personagens conhecidos da Corte: tendo estado fora do Brasil durante o advento da República, em seu retorno, o cenário político era outro e o articulista do jornal *O Paiz* o informava que para colocar seu lápis a trabalho novamente, “as fotografias que ele deixou numa gaveta da *Revista Illustrada*” não lhe serviriam mais, era preciso renovar sua coleção<sup>190</sup>. O humor de suas caricaturas, de fato, se dava menos pelo exagero dos traços dos retratados, que continuavam bastante reconhecíveis (fig. 20), do que pelos outros elementos das cenas, em que alterava o corpo, trocava os trajes, e colocava os personagens em poses ridículas.



Figura 20 - José Bonifácio, o Moço, em detalhe de caricatura publicada no *Diabo Coxo*, ano I, n.1, e no retrato por Agostini, de 1866 (detalhe), acervo da Faculdade de Direito-USP

Agostini retornou ao Brasil em 1894, retomando sua atividade de caricaturista na revista *Dom Quixote*, lançada em 1895, mas também dando novo impulso à sua

<sup>189</sup> Sobre ela, v. Simioni, 2008.

<sup>190</sup> *O Paiz* (RJ), 23 set. 1894, ed. 4429, p.1.

carreira de pintor e de 1901 até a sua morte, em 1910, tomou parte de todas as Exposições Gerais de Belas Artes<sup>191</sup>.



Figura 21 – Angelo Agostini em seu escritório, sl., s.d.. *Manchete* (RJ), 10 jan. 1976, ed.1238, p.100

Voltou a São Paulo poucas vezes, uma em 1896, como parte da comissão que acompanhou o corpo do maestro Carlos Gomes<sup>192</sup> e depois em 1898, na comissão encarregada do monumento ao mastro em Campinas<sup>193</sup>. Ainda colaborou na revista *O Malho* e no jornal infantil *O Tico-Tico*, mas problemas de saúde diminuíram muito sua atividade. Faleceu no Rio de Janeiro em 1910, sendo lembrado por sua ação na imprensa e sua luta nas trincheiras abolicionistas.

#### **1.4. Jules Martin (Moustiers Sainte-Marie, França, 26 fev. 1832 – São Paulo, SP, 18 set. 1906)**

É um tipo característico em nosso meio. Desde quando existe Jules Martin na Pauliceia? Não se sabe ao certo. Antes de conceber a ideia de ligar a rua Direita ao antigo Chá por meio do Viaduto, Jules Martin era dono de uma litografia à rua de S. Bento, e fornecia aos estudantes de direito apostilas litografadas no seu estabelecimento.

<sup>191</sup> Conforme nossa consulta aos catálogos das Exposições, digitalizados e disponíveis na Biblioteca da UFRJ.

<sup>192</sup> *A Bohemia*, jul. 1896, ed. 4, p.6.

<sup>193</sup> *OCSP*, 12 nov. 1898, ed. 1676, p.2.

Quantas gerações não passaram pela nossa Academia de Direito e não viram ali o Jules Martin, dividindo a sua atividade entre a fatura de *toilettes* para içás<sup>194</sup> e a distribuição de apostilas de Direito?<sup>195</sup>



Figura 22 - A Faculdade de Direito, por Jules Martin. *Ilustração Paulistana* (SP), 1881, n. 1, Fls. 28. Coleção João Baptista de Campos Aguirra, Museu Paulista via Wikipedia

O excerto que abre essa seção invoca uma presença imemorial de Jules Martin na cidade de São Paulo. Em 1905, quando foi publicado, Martin já estaria então incorporado à cidade, um patrimônio paulistano, tanto quanto seu Viaduto sobre o vale do Anhangabaú. Com a inauguração do Viaduto do Chá, idealizado por Martin e construído devido a seu empenho, seu nome ficou inscrito na história da cidade de São Paulo de forma indelével, mas também de forma a eclipsar sua atuação plural e igualmente frutífera em outros campos, como também suas outras tentativas de intervenção urbanística na cidade. Benedito Lima de Toledo (1989, 1996) foi pioneiro em valorizar os projetos de Martin, tanto o do Viaduto, quanto aqueles que o francês não logrou levar adiante, mas que o colocam entre os pioneiros do urbanismo moderno em São Paulo. Recentemente, Mateus Pavan de Moura Leite (2016) empreendeu uma catalogação da obra de Martin, com atenção especial à sua atuação como litógrafo, profissão na qual ele também foi um dos pioneiros em São Paulo e na qual atuou ao longo de toda sua vida profissional.

<sup>194</sup> Referência a formigas saúvas vestidas de Jules Martin. v. Teixeira, 2008.

<sup>195</sup> OCSP, 10 set. 1905, ed. 4445, p.2.

Quando a epígrafe foi publicada no *O Commercio de São Paulo*, já havia quase quarenta anos que Jules Victor André Martin havia desembarcado no porto de Santos, em 7 de maio de 1868 com o irmão, a esposa e três filhos<sup>196</sup>. Tinha como destino a fábrica de beneficiamento de Francisco de Paula Xavier Toledo, em Sorocaba, onde seu irmão Pierre<sup>197</sup> trabalhava como gerente<sup>198</sup>. Martin era já litógrafo, carreira que iniciou aos dezenove anos quando ainda estudava na École Gratuite de Dessin em Marselha<sup>199</sup>, onde se formou em 1847. Ele também havia trabalhado em Paris de 1852 a 1855, não havendo razão aparente para deixar a França naquele momento, o que Mateus Pavan de Moura Leite também não encontrou entre papéis do litógrafo, e Leite acredita que ela estaria ligada à posição de seu irmão no Brasil (Leite, 2016, p.53). De fato, na década de 1860, a exportação de algodão no Brasil estava em crescimento, inclusive na província de São Paulo, o que deve ter deixado Pierre em uma condição confortável o bastante para convidar o irmão a vir ao Brasil<sup>200</sup>. Independentemente do trabalho que realizaria na fazenda, Martin não se desviou da carreira artística, transparente no desenho que realizou para os papéis de recibo ou carta da Fazenda (Fig. 23). Logo enviou a reprodução fotográfica de um retrato do relojoeiro Corbisier, da capital, ao *Correio Paulistano*, e começou a aparecer nos jornais como artista litógrafo<sup>201</sup>.

---

<sup>196</sup> Veio do Rio de Janeiro no vapor Santa Maria. *CP*, 24 mai. 1868, ed. 3590, p.2.

<sup>197</sup> Talvez fosse o Pedro Martin responsável pelo Gabinete de Leitura da Casa Garraux, em 1862. *CP*, 11 jan. 1862, ed. 1706, p.3

<sup>198</sup> O Decreto nº 4212 de 17 de junho de 1868 concedeu a Francisco de Paula Xavier de Toledo e Pedro Martin privilégios, por dez anos, para o fabrico de óleo de sementes de algodão. Disponível em: <https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/193026-concede-a-francisco-de-paula-xavier-de-toledo-e-pedro-martin-privilegios-por-dez-annos-para-o-fabrico-de-oleo-de-sementes-de-algoduo.html>.

<sup>199</sup> A escola mudou de nome em 1848, passando a se chamar École des Beaux-Arts de Marselha (Leite, 2016, p.17, 41).

<sup>200</sup> A exportação de algodão na província passou de 104.388 kg entre 1864-65 para 2.808.645 kg em 1865-66, excedendo 8.000.000 kg em 1867-68, e manteve-se nesta escala de grandeza durante a década seguinte (Luna & Klein, 2019, p.455).

<sup>201</sup> *CP*, 15 jul. 1868, ed. 3631, p.3; *CP*, 25 jul. 1868, ed. 3640, p.3.





Figura 23 - Cabeçalho de carta ou recibo para a Fabrika de S. João do Lageado.  
Fonte: Álbum Artistique, coleção família Renouveau (Leite, 2016, p.56).

Não é surpresa, então, que não tenha se demorado no interior. Transferiu-se para São Paulo já em 1869, onde começou a se estabelecer como artista através de exposições de algumas imagens na Casa Garraux, incluindo uma vista do bairro do Piques em São Paulo realizada por encomenda<sup>202</sup>. Paisagens da cidade de São Paulo nesse período são raras, ainda mais em pintura, e essa referência atesta não só a existência de obras que não chegaram até nós ou que não conhecemos, como também um interesse dos consumidores de imagens em adquirir paisagens paulistanas. Mais tarde, Martin realizou uma aquarela representando a enchente da Ponte Grande, que também colocou em exposição, mais uma rara valorização de paisagens e eventos locais<sup>203</sup>.

Martin introduziu uma novidade em São Paulo ao imprimir partituras na oficina de José Maria dos Santos<sup>204</sup>, atividade que lhe rendeu bastante trabalho nos anos seguintes. Na mesma casa, litografou uma imagem da Senhora da Penha com a vista da entrada do bairro paulistano<sup>205</sup> e pintou as vitrines da oficina fotográfica de Carneiro e Gaspar<sup>206</sup>. Consciente da importância de estabelecer uma identidade

<sup>202</sup> Referências a ele como artista litógrafo nessa época: *CP*, 14 set. 1869, ed. 3970, p.1; *CP*, 19 nov. 1869, ed. 4024, p.2; Retrato de Corbisier - *CP*, 21 ago. 1869, ed. 3953, p.2.

<sup>203</sup> *CP*, 21 maio 1872, ed. 4728, p.2.

<sup>204</sup> O *Correio Paulistano* afirmou que “É digno de notar-se o fato de ser a música impressa nesta cidade, uma novidade na ordem de tais trabalhos” (*CP*, 16 nov. 1869, ed. 4021, p.1).

<sup>205</sup> *CP*, 5 dez. 1869, ed. 4038, p.2.

<sup>206</sup> *CP*, 19 dez. 1869, ed. 4047, p.2.

visual, para usarmos um termo atual, criou também um desenho para acompanhar seus anúncios, no qual representava diferentes ferramentas de sua profissão: pinceis, transferidor e cavalete, arranjados em torno de um retrato e uma paleta na qual se lia seu nome, rodeados por folhas de louro (fig. 24).



Figura 24 - O “logotipo” de Martin em anúncio de sua exposição na Casa Garraux. *Correio Paulistano*, 3 set. 1870, ed. 4149, p.3

Após a partida de Huascar e Agostini e a diminuição na atividade de Barandier (de quem pouco se sabe após ter finalizado seu trabalho na Matriz de Campinas), São Paulo estava carente de alguém que permanecesse na cidade e se encarregasse de trabalhos artísticos<sup>207</sup>. Era comum estarem de passagem, como Barandier, ou focarem suas energias em outras atividades, como Agostini e Huascar. Martin veio ao Brasil com esposa e filho, o que deve ter pesado para sua disposição em permanecer e investir na cidade. Estabeleceu sua primeira litografia, na rua da Boa Vista, 42, onde conciliava as carreiras de pintor, litógrafo e professor de pintura e desenho<sup>208</sup>. Prestava-se, segundo um anúncio posterior, a realizar “retratos, medalhões, anúncios ou quaisquer outras obras para igrejas, salas, etc”<sup>209</sup> e chegou a realizar um ou outro cenário para teatro<sup>210</sup>.

<sup>207</sup> Em 1871, o pintor inglês James Stewart passou pela capital, mas logo seguiu para Campinas. Retratos de sua autoria podem ser encontrados em diversos acervos no estado. *DSP*, 12 maio 1871, p.2; *Gazeta de Campinas*, 24 mar. 1872, p.3.

<sup>208</sup> *CP*, 31 dez. 1869, ed. 4056, p.4.

<sup>209</sup> Anunciada no *DSP*, 1 mai. 1874, ed. 2550, p.6.

<sup>210</sup> *DSP*, 26 set. 1873, ed. 2378, p.4; *DSP*, 1 mai. 1874, ed. 2550, p.6; *CP*, 21 abr. 1874, ed. 5316, p.4.

Martin inseriu-se rapidamente no ambiente cultural e artístico da cidade, que naquele momento, todavia, era mais voltado à música e ao teatro de forma que Martin assumiu uma posição única enquanto artista na cidade. Prova disso foi o grande banquete oferecido pela comunidade francesa radicada na cidade a Anatole Garraux, dono da livraria Garraux (v. capítulo 3), centro cultural elegante da cidade e onde Martin expunha frequentemente seus trabalhos. O evento contou com a presença do vice-cônsul Charles Marquois, com quem Martin chegou a dividir o imóvel da rua Boa Vista<sup>211</sup> e entre os brindes, foram saudadas a engenharia e as artes, representadas pelos músicos Gabriel Giraudon<sup>212</sup>, Camilo Bourroul<sup>213</sup>, Henrique Luiz Levy<sup>214</sup> e pelo próprio Martin, único representante das artes visuais.

Como litógrafo, Martin entrou em estreita colaboração com os músicos locais, imprimindo partituras para as quais realizava capas elaboradas, vendidas na Casa Levy, fazendo com que o circuito de certas peças se completava dentro da própria cidade<sup>215</sup>, onde eram compostas, impressas, vendidas e circulavam, demonstrando a grande vitalidade musical paulistana<sup>216</sup>. Uma delas, chamada *Hymno da União*, é bastante curiosa: oferecida pelo autor aos estudantes de São Paulo, Martin incluiu em sua capa o estandarte com o símbolo da Justiça e as arcadas ao fundo, elemento marcante do edifício da Faculdade (fig. 25).

---

<sup>211</sup> Marquois era médico homeopata e mudou-se da rua do Imperador para a rua da Boa Vista, 42, em 1876. *APSP*, 19 set. 1876, ed. 492, p.3. Em 1877, as donas do imóvel entraram com um processo de despejo contra Martin, alegando inadimplência no aluguel. O processo foi resolvido em favor de Martin, mas ele resolveu transferir sua oficina, enquanto Marquois continuou na casa. Autos civis de ação sumária de despejo de casal, em que são partes: Dona Maria Emília de Anunciação Cunha, e outra; Julio Martin. Juízo de Direito da 2ª Vara Civil de São Paulo, 1877, APESP.

<sup>212</sup> Giraudon veio ao Brasil como regente de uma companhia lírica que chegou ao país e teria sido o primeiro professor de música na cidade (*CP*, 11 set. 1906, ed. 15469, p.5). Foi um dos músicos que acompanhou os concertos de Rachel de Almeida, mãe de Angelo Agostini (“Programa do concerto...”, *CP*, 27 set. 1862, ed. 1917, p.4).

<sup>213</sup> Industrial e músico.

<sup>214</sup> Músico, fundador da Casa Levy, ainda hoje ativa. Também acompanhou os concertos de Rachel de Almeida, em São Paulo. Folhetim musical, *CP*, 18 out. 1862, ed. 1935, p.1.

<sup>215</sup> Sobre o circuito da partitura em São Paulo, v. Gonçalves, 1995

<sup>216</sup> Martin publicou a polka “A sedutora” composta por Bourroul e oferecida a Clemente Falcão de Souza Filho, professor da Faculdade de Direito (v. seção 1.7), *DSP*, 7 abr. 1878, ed. 3687, p.2.

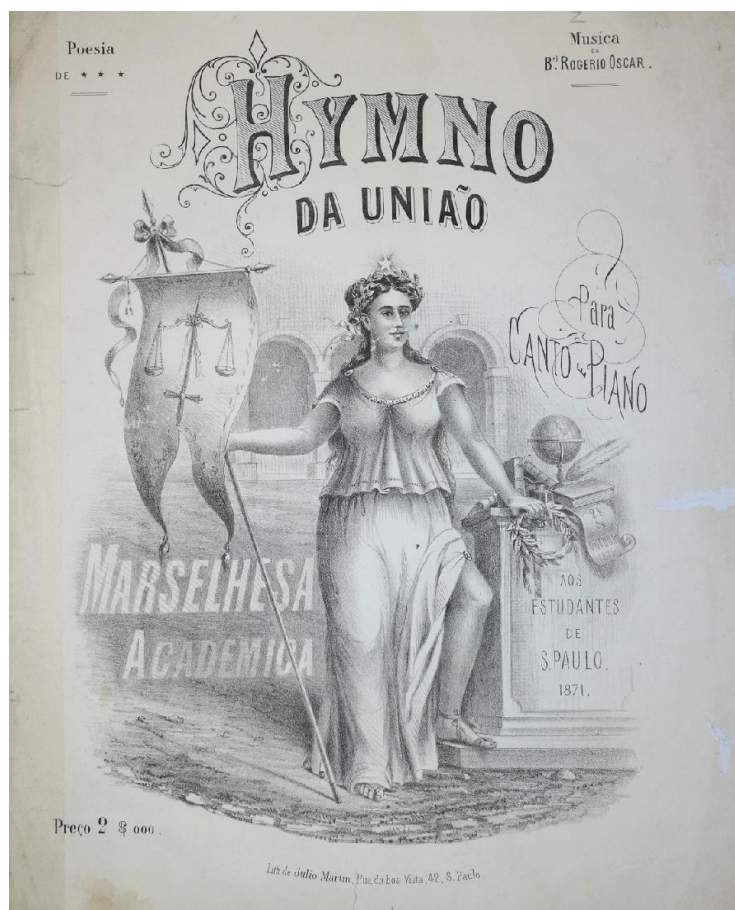


Figura 25 - Capa do “Hymno da União: Marselhesa Acadêmica”, com as Arcadas da Faculdade de Direito ao fundo e alegoria da Republica coroada com louros e o pentagrama da harmonia universal e pensamento livre<sup>217</sup> segurando o primeiro estandarte da Faculdade. Música de Antonio Frederico Cardoso de Menezes e Sousa<sup>218</sup> sob o pseudônimo Rogerio Oscar, Lith. de Julio Martin. Acervo Banco Itaú (Leite, 2016, p.165).

Em seus primeiros anos em São Paulo, teve atuação destacada como professor de desenho, dada em aulas particulares, mas também em um em sua casa, à mensalidade de 5\$000<sup>219</sup>. iniciativa muito bem recebida pela imprensa:

Folgamos com a resolução do sr. J. Martin de fixar residência entre nós, pois é sem dúvida um artista aproveitável, não só pelo seu trabalho, como pelo intento em que está de abrir aula de desenho, preenchendo de tal arte a sensível lacuna que nota-se nesta cidade, aonde não existia até aqui, que nos conste, um profissional que se dedicasse regularmente ao ensino daquela belíssima arte.<sup>220</sup>

<sup>217</sup> Essa representação é similar à da escultura *Marianne* de Angelo Francia, no Musée Henri-Martin. Disponível em: <https://musees-occitanie.fr/oeuvre/marianne/>.

<sup>218</sup> Musicista bastante apreciado no Império, frequentou a Faculdade de Direito de São Paulo entre 1867 e 1871, recebendo o grau pela Faculdade de Recife.

<sup>219</sup> CP, 31 dez. 1869, ed. 4056, p.4.

<sup>220</sup> CP, 19 dez. 1869, ed. 4047, p.2.

É interessante que tenham afirmado ser a primeira aula de desenho, uma vez que na década de 1850, o pintor Jorge José Pinto Vedras regeu por muitos anos uma aula de pintura e desenho que funcionava na Faculdade de Direito<sup>221</sup>. O curso de Vedras, que durou até 1865, formou diversos aprendizes muito atuantes em pintura sacra (Pereira, 2017, p.302) e pode ser que esse tipo de pintura fosse então visto de forma diferente, mais ligada ao trabalho manual do que a uma atividade erudita, isto é, no campo das Belas Artes, e por isso não tenha sido considerada como semelhante ao que Martin propunha em seu curso, onde os alunos aprendiam a pintar *d'après nature*. Entre seus alunos, nomes de famílias conhecidas como Eduardo Prado, Bernardino de Campos<sup>222</sup> e José Maria de Azevedo Marques<sup>223</sup>, indicam que ele seria, sim, voltado às camadas médias e superiores, muito embora Martin contasse com ao menos uma pessoa escravizada em suas aulas, Benedito dos Santos, escravo de Mariano dos Santos<sup>224</sup>. Alguns de seus alunos mais tarde tiveram projeção na sociedade paulistana e podemos encontrá-los entre os clientes dos pintores da virada do século, em particular de Almeida Junior. Teriam as aulas da juventude influenciado seus hábitos adultos?

Com essas aulas, Martin trouxe mais uma novidade a São Paulo ao organizar exposições dos trabalhos de seus alunos na Casa Garraux em 1870<sup>225</sup>, 1871<sup>226</sup> e

---

<sup>221</sup> Jorge José Pinto Vedras foi contratado em 1849 para a Aula de Pintura e Desenho criada pelo governo em 1846. Ela funcionou primeiramente no Palácio do Governo e, depois, em uma das salas da Academia de Direito. Em ofício de 19 de janeiro de 1852, Vedras remete a José Thomas Nabuco de Araujo, presidente da Província, o orçamento das obras necessárias para a sala do da Faculdade que abrigaria a aula de pintura e desenho (Correspondência recebida pelo Presidente da Provincia de São Paulo, APESP). Ele e seus alunos ocuparam-se principalmente de assuntos religiosos, temas históricos, paisagens e costumes, sendo a eles atribuídos painéis para a Igreja do Colégio, para o Convento de Santa Teresa, para o recolhimento da Santa Casa da Misericórdia e para o Convento da Luz (Bruno, 1954, vol. II, p.866-7).

<sup>222</sup> “Exposição de desenhos”. *CP*, 15 set. 1872, ed. 4823, p.1.

<sup>223</sup> Foram seus alunos: Victoria Serva, Aquilino Leite do Amaral Coitinho, Emilio Worms, Antonio de Andrade, Mario J. Mello, Esprit Martin, os filhos de Bernardo Gavião, Manoel Alvarenga, Benedito dos Santos, José Maria de Azevedo Marques, Eduardo Vautier, Alves da Silva Lopes, Angelo Zauchy, Meira. *CP*, 29 out. 1870, ed. 4291, p.1; *CP*, 23 out. 1870, ed. 4286, p.2; *DSP*, 28 out. 1870, ed. 1535, p.3.

<sup>224</sup> *CP*, 29 out. 1870, ed. 4291, p.1.

<sup>225</sup> *CP*, 23 out. 1870, ed. 4286, p.2;

<sup>226</sup> *CP*, 25 ago. 1871, ed. 4513, p.1; *CP*, 2 set. 1871, ed. 4520, p.1.

1872<sup>227</sup>. Para o *Correio Paulistano*, os trabalhos não eram maravilhas de arte, mas traziam a importância de serem “os primeiros germens do gosto e cultivo das belas artes que naquele gênero brotam em nossa terra”, e por isso mereciam ser apreciados<sup>228</sup>. De fato, em nossas pesquisas não encontramos notícias de um evento anterior envolvendo obras de vários artistas, ainda que alunos, sendo exibidos no mesmo recinto com o intuito de serem apreciados e avaliados por um público geral. Os jornais exaltaram sua iniciativa, que esperavam ser fonte para o desenvolvimento artístico em São Paulo<sup>229</sup>, e destacavam que o programa era voltado em especial às senhoras<sup>230</sup>, marcando também as mudanças de comportamento que se operavam na cidade, isto é, uma sociabilidade pública laica da qual as mulheres começavam a participar.

Não encontramos grandes manifestos e discursos atribuídos a ele, mas suas ações cotidianas, marcadamente republicanas, deixavam entrever seus ideais. Martin foi membro da maçonaria, admitido na Loja América<sup>231</sup>, voltada à causa da manumissão dos escravizados e instrução pública, da qual também fazia parte Luis Gama, já citado anteriormente. O culto ao progresso, que aparecia recorrentemente em suas litografias de vistas em que representava principalmente feitos da engenharia, em especial os ligados às estradas de ferro, não era, por sua vez, desacompanhado de uma preocupação pela humanidade e suas aulas foram utilizadas como forma de apoio tácito a seus ideais: além do aluno Benedito dos Santos, na edição de 1871 as obras foram leiloadas em favor da compra de alforrias<sup>232</sup>.

---

<sup>227</sup> CP, 15 set. 1872, ed. 4823, p.1.

<sup>228</sup> CP, 25 out. 1870, ed. 4823, p.2.

<sup>229</sup> CP, 29 out. 1870, ed. 4291, p.1.

<sup>230</sup> CP, 10 set. 1871, ed. 4526, p.1.

<sup>231</sup> Martin foi admitido em 18 de janeiro de 1870. *Quadro de obreiros da Loja América, 1875*. Nela, integrou a comissão que intermediou a libertação de uma escravizada de um sr. Keller protegida por Tristão José Lopes, na qual também atuaram Américo de Campos, Antonio Manoel dos Reis, Luis Gama e outros (CP, 21 dez. 1870, ed. 4340, p.2).

<sup>232</sup> Foram arrecadados 300\$000. Felizarda, uma escravizada de 35 anos da “família dos Fagundes” já tinha 400\$000 e recebeu a quantia arrecadada através da Loja América para inteirar sua alforria, recebendo também um abate de 300\$000 do preço inicial de 1:000\$000 cobrado pela família (CP, 6 out. 1871, ed. 4549, p.2; “Lê-se no CP”, *A Reforma* (RJ), 17 nov. 1871, ed. 262, p.2).

As exposições foram tornando-se hábito e Martin era tomado como o responsável pela educação artística do público paulistano: “já o nosso público está habituado a admirar, periodicamente estas exposições artísticas, belíssimo incentivo com que a pouco e pouco vai o distinto professor desenvolvendo entre nós o gosto pela pintura”<sup>233</sup>. Há ponderações a serem feitas sobre essa afirmação, que poderia corresponder mais a um desejo do articulista do que a uma realidade, mas, por outro lado, é marcante que elas tenham ocorrido e que a experiência tenha sido repetida nos anos seguintes. Ainda que não tenhamos encontrado nenhum de seus alunos seguindo a carreira artística, acreditamos que elas de fato contribuíram para a construção de um hábito, mesmo que fosse o de admirar as vitrines da Casa Garraux.

Voltando à sua atividade de litógrafo, em dezembro de 1870, Martin fundou a Litografia Francesa, unindo seu ateliê de pintor à oficina<sup>234</sup>, na qual era gerente, impressor e artista, contando também com outros funcionários e aprendizes. Sua “escola de desenho, pintura e caligrafia” foi divulgada até 1877<sup>235</sup>, enquanto sua oficina crescia ao aplicar sua habilidade de artista também a produtos comerciais como rótulos, cartões de visitas e folhinhas de anúncio, e uma grande habilidade comercial na produção, promoção e venda de suas obras mais artísticas, como mapas e vistas de inaugurações.

Em 1871 temos notícia da primeira vista de inaugurações litografadas pelo artista, a da linha férrea Ituana<sup>236</sup>. Este foi um trabalho ao qual Martin se dedicou com afinco, e seu lápis registrou o avanço das estradas de ferro pelo estado. Elas eram exibidas, vendidas e, ocasionalmente, reproduzidas nos jornais: a vista da linha férrea de Campinas, exibida na Casa Garraux e na Loja Nova<sup>237</sup>, foi incluída no *Almanak de Campinas para o ano de 1873*. Além das inaugurações, Martin também desenhou os novos edifícios públicos, reformados ou reconstruídos com projetos mais modernos, como o Palácio do Governo (Fig. 26) e a nova Matriz de Campinas.

<sup>233</sup> CP, 15 set. 1872, ed. 4823, p.1.

<sup>234</sup> CP, 1 dez. 1870, ed. 4314, p.4; CP, 6 dez. 1871, ed. 4598, p.2.

<sup>235</sup> CP, 24 ago. 1877, ed. 6241, p.3 Em 1884, chegou a aparecer nos almanaques como professor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, o que, no entanto, não foi efetivado.

<sup>236</sup> Não localizada. CP, 6 dez. 1871, ed. 4598, p.2.

<sup>237</sup> CP, 28 ago. 1872, ed. 6241, p.2; CP, 29 nov. 1872, ed. 4885, p.2.



Figura 26 - Martin, Jules. Novo Palácio do Governo (em construção): Presidência do Ex.mo Sen.r Senador Florencio C. de Abreu e S<sup>a</sup>. São Paulo, SP: Imp. Lith. a vapor de Jules Martin, [1881]. Acervo BN, RJ. Disponível em: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=86630](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=86630)

Entre esses trabalhos, que Mateus Pavan Leite localizou e catalogou, estão a inauguração da Estação de Campinas<sup>238</sup>; da estrada de Ferro Ituana<sup>239</sup>; da linha férrea de Jundiaí a Itu<sup>240</sup>; a vista da Santa Casa de Misericórdia de Campinas<sup>241</sup> e do novo edifício da Santa Casa de São Paulo<sup>242</sup>; e a inauguração das obras do monumento do Ipiranga<sup>243</sup>, para citarmos apenas alguns. Por serem impressões avulsas em papel, de preservação delicada, muitas não puderam ser localizadas por Leite, mas um número significativo existe em acervos públicos e privados, incluindo na coleção guardada por seus descendentes.

<sup>238</sup> A versão reproduzida em Leite (2016, p.105) contava com os retratos de Saldanha Marinho e Clemente Falcão, os principais responsáveis pela implantação da ferrovia, mas nenhum exemplar original foi localizado. Uma versão sem os retratos existe no Museu da Imagem e do Som de Campinas (Leite, 2016, p.354).

<sup>239</sup> No acervo do MRCI/MP-USP.

<sup>240</sup> APSP, 27 jun. 1875, ed. 139, p.2

<sup>241</sup> CP, 15 ago. 1876, ed. 5943, p.1

<sup>242</sup> CP, 28 out. 1882, ed. 7815, p.2

<sup>243</sup> CP, 9 abr. 1885, ed. 8588, p.2.



Através dessas vistas, os paulistas podiam se reconhecer nas imagens que circulavam na cidade, até eventos menos grandiosos, como a inauguração do rink de patinação. Martin desenhou “os episódios mais ou menos engraçados que soem ocorrer nas sessões do Rink” e neles podia-se até “conhecer alguém entre os amadores desenhados pelo sr. Martin”<sup>244</sup>. Há menções de que Martin também tirasse fotografias<sup>245</sup>, e podemos supor que algumas de suas vistas fossem realizadas a partir de imagens fotográficas. Seu trabalho, portanto, vinha suprir a necessidade da imagem instantânea, do evento cotidiano, alimentada pelo desenvolvimento da fotografia, que ela ainda não estava em condições de prover.

Elas também passaram a ser tidas como uma forma de expressar a importância de um evento, como expressado no comentário sobre a visita do presidente da província às obras da Sorocabana, em dezembro de 1872, cujo almoço foi descrito como “digno do lápis do talentoso artista Julio Martin<sup>246</sup>”, assim como a chegada das canoas, em 1884, “um bonito quadro para um artista como o sr. Jules Martin tirá-la, visto a bonita perspectiva que apresenta nessa hora”<sup>247</sup>.

Martin pode ser considerado um arauto da modernidade em uma cidade que estava descobrindo o que isso queria dizer. Suas vistas serviam para acostumar a população às mudanças cada vez mais rápidas pelas quais a cidade, a província e o país estavam passando. Ele procurava destacar cada índice de novidade que aparecia: as reformas das fachadas dos prédios públicos, a construção de edifícios modernos, as ferrovias e os responsáveis por tais obras. Graças à sua oficina, podia-se ver a cidade moderna que se queria reconhecer visualmente cusa visão as construções coloniais teimavam em atrapalhar, imagens não só do que ela era, mas do que ela deveria ser, de acordo com a mentalidade então dominante.

---

<sup>244</sup> APSP, 25 jul. 1877, ed. 732, p.3

<sup>245</sup> Encontramos menções posteriores a trabalhos fotográficos por Jules Martin em uma nota sobre a visita do Imperador à sua oficina, que examinou trabalhos fotográficos além de litogravuras, “Excursão imperial”, *Revista de Engenharia* (RJ), 14 dez. 1886, ed. 151, p.23; e em outra indicando que “o fotografo Jules Martin tirou diversas vistas da Cascatinha com grupos em que se distinguem Sua Majestade o imperador (...)”, *O Paiz* (RJ), 2 out. 1886, ed. 273, p.5.

<sup>246</sup> DSP, 4 dez. 1872, ed. 2139, p.1.

<sup>247</sup> “Tietê”, APSP, 11 jun. 1884, ed. 2767, p.3.

Elas eram, acima de tudo, parte da construção de um discurso de modernidade e não podemos nos fiar por uma suposta fidelidade fotográfica nessas imagens. Nas palavras de Mateus Leite:

Parte delas são apenas ilustrações de projetos que sequer haviam sido construídos e mesmo quando representam eventos, nem sempre foram feitas por observação. É o caso do quadro da inauguração do Viaduto do Chá, do qual um artigo anônimo, identificado no álbum de Jules Martin como sendo de Garcia Redondo, ri do fato de que tão animado estava o litógrafo com a festa de inauguração (...) que ele havia preparado a vista com um mês de antecedência (Leite, 2016, p.132).

Dessa forma, elas nos informam mais sobre os ideais e aspirações de Martin, sendo uma projeção do que ele esperava do progresso e de como as pessoas deveriam desfrutá-lo: uma cidade moderna que ainda só podia ser vista de forma fragmentária no espaço e no tempo, através de algumas fachadas e de alguns eventos. Um exemplo disso é a planta de São Paulo com seus edifícios, que ele publicou em 1877 na qual vemos aquilo que Martin achava digno de mostrar, o que incluía as linhas de bonde, de trem e do telégrafo (fig. 27).



Figura 27 - Cabeçalho da planta da cidade realizada por Martin. No destaque, podemos ver o trem “para Sorocaba e Ypanema”, as oficinas da Cia. Inglesa, o Colégio Ypiranga, o Jardim da Luz, a Estação e a linha do telégrafo. Recorte do *Mappa da capital da P.cia de S. Paulo e seos Edifícios públicos, Hotéis, Linhas férreas, Igrejas, Bonds, Passeios, etc.* publicado por Francisco de Albuquerque e Jules Martin em julho de 1877, AHMWL.

Antes dessa planta, em 1873, Martin havia requisitado o contrato para a impressão da carta da província levantada por Habersham<sup>248</sup>, que realizou em 1875<sup>249</sup>, enviando-a à Exposição Provincial daquele ano<sup>250</sup>. Essa planta foi oferecida por Martin ao Imperador quando este visitou seu estabelecimento. Após essa visita, o litógrafo requisitou o título de estabelecimento Imperial, que recebeu naquele mesmo ano<sup>251</sup>. Dali em diante, Martin recebeu o Imperador e membros da família real todas as vezes em que eles visitaram São Paulo<sup>252</sup>. A atitude parece contraditória para nós, vendo todos os vínculos que Martin mantinha com círculos republicanos, mas do ponto de vista dos negócios fazia completo sentido e o título Imperial era um diferencial que pouquíssimos estabelecimentos tinham em São Paulo. Ainda assim, os colegas do jornal *O Polichinello*, que Martin auxiliou quando a pedra litográfica destes se quebrou, não deixaram de destacar a ironia da posição de Martin (Fig. 28).

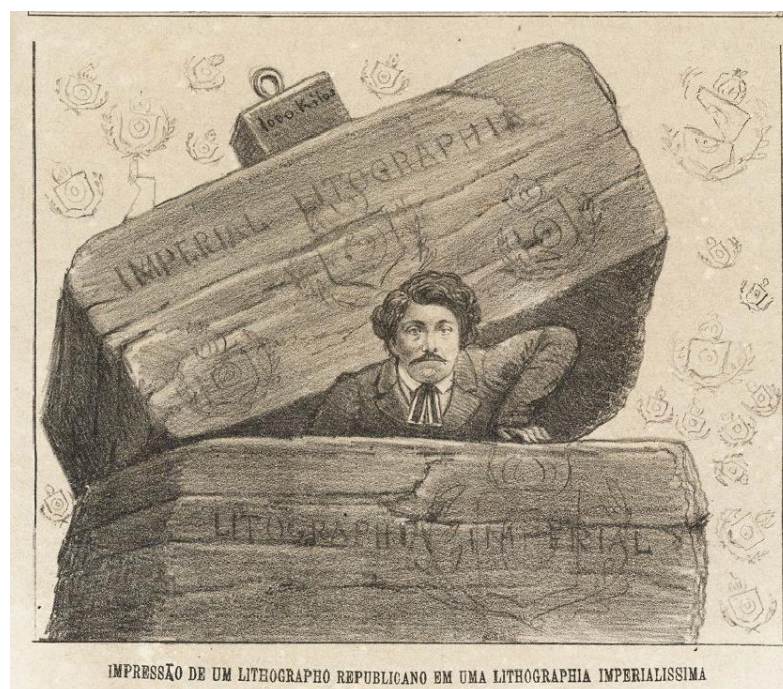


Figura 28 – “Impressão de um lytographo republicano em uma lythographia imperialíssima”, *O Polichinello*, n.22, 10 set. 1876 (Leite, 2016, p.86).

<sup>248</sup> 27ª sessão ordinária de 27 março. *DSP*, 4 abr. 1873, ed. 2236, p.1.

<sup>249</sup> *DSP*, 27 jun. 1875, ed. 2885, p.4.

<sup>250</sup> *CP*, 10 jul. 1875, ed. 5631 p.1.

<sup>251</sup> *CP*, 20 ago. 1875, ed. 5661, p.2; *CP*, 9 nov. 1875, ed. 5726, p.2. O título foi requisitado em 14 de outubro de 1875, despachado em 25 de outubro (Ipanema, 2007, p.118).

<sup>252</sup> Recebeu a visita do Conde d’Eu (1877); da princesa Isabel e do Conde d’Eu por duas vezes (1884); e do Imperador novamente (1886). *CP*, 21 jul. 1877, ed.2213, p.3; *CP*, 9 nov. 1884, ed. 8469, p.2; *CP*, 9 nov. 1886, ed. 9061, p.2.

Assim, a oficina “artística e comercial<sup>253</sup>” expandiu-se a olhos vistos<sup>254</sup> (Fig. 29) e Martin procurou promovê-la sempre que possível, anunciando cada melhoramento nos jornais, como a inauguração do maquinário a vapor, para a qual chamou a imprensa<sup>255</sup>. Martin participou da Exposição Provincial de 1885, e da Exposição da Antuérpia, do mesmo ano, recebendo a medalha de prata na Seção de Artes e Ofícios da Exposição Provincial e a de bronze na Classe de Litografia, da Exposição da Antuérpia<sup>256</sup>. Além das imagens da modernidade, as últimas invenções tinham lugar garantido, como o telefone Bell vendido em 1879<sup>257</sup>, e uma conferência sobre o emprego e utilidade do fonógrafo<sup>258</sup>, que foi acompanhada de uma demonstração do aparelho no Teatro Provisório, cujos ingressos foram vendidos por Martin<sup>259</sup>.



Figura 29 - Vemos nesta fotografia da oficina, inserida no Álbum Artistique (recortes, lembranças, autógrafos e trabalhos de Martin) os prelos e máquinas, mas também os diversos trabalhos preenchendo as paredes, entre os quais está o brasão de armas do

<sup>253</sup> CP, 3 set. 1870, ed. 4149, p.3.

<sup>254</sup> Chegou a contar com cinco prelos litográficos. APSP, 28 jan. 1885, ed. 2956, p.2.

<sup>255</sup> *Jornal da Tarde*, 18 jul. 1879, ed.254, p.3; CP, 20 jul. 1879, ed.6796, p.2, Leite, 2016, p.69.

<sup>256</sup> APSP, 28 jan. 1885, ed. 2956, p.2; CP, 15 ago. 1885, ed. 8694, p.3; APSP, 15 jun. 1886, ed. 3365, p.2.

<sup>257</sup> *Jornal da Tarde*, 6 set. 1879, ed. 304, p.1.

<sup>258</sup> *Jornal da Tarde*, 15 set. 1879, ed. 312, p.2; CP, 17 set. 1879, ed. 6844, p.2.

<sup>259</sup> *Jornal da Tarde*, 28 set. 1879, ed. 324, p.3.

Império. Nota-se, também, as claraboias no teto, permitindo boas condições de luz à oficina. Fotografia da oficina, s.d., s.n. Coleção Família Renouveau (Leite, 2016, p.308).

Foi antes disso, em 1874, que o artista foi chamado a realizar o retrato do professor Francisco Justino Gonçalves de Andrade para a Faculdade de Direito<sup>260</sup>. A tela demonstra uma grande habilidade pictórica por Martin, mas, até o momento, é a única pintura a óleo conhecida do artista. Outros retratos de sua autoria conhecidos foram realizados em litografia, como os de Victor Hugo<sup>261</sup>, de Carlos Gomes<sup>262</sup> e dos candidatos do Partido Republicano<sup>263</sup>. Conforme o catálogo de Mateus Leite, além do retrato de Justino, de pinturas restam apenas algumas aquarelas dentre as quais a famosa vista da Avenida Paulista, em 1891, hoje no acervo do Museu Paulista-USP (Fig. 30).

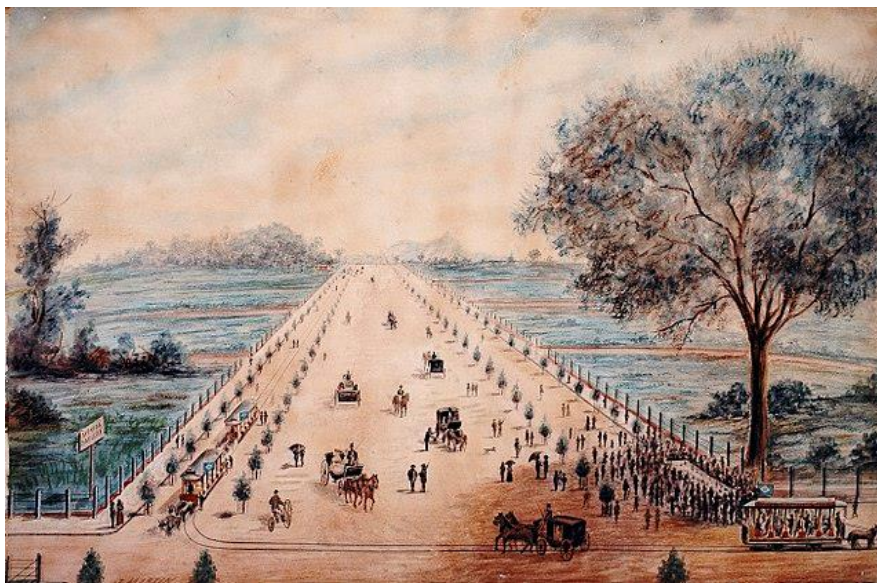


Figura 30 - Avenida Paulista, Jules Martin, 1891. Aquarela sobre papel. 45,5 x 66,9 cm. MP-USP via Wikipedia

Investindo no mercado de imagens, Martin abriu em 1876 “um depósito dos espécimes dos trabalhos de sua arte”, no largo do Rosário, em adição à sua oficina,

<sup>260</sup> CP, 15 out. 1874, ed. 8372, p.1.

<sup>261</sup> CP, 16 jul. 1884, ed. 8372, p.2.

<sup>262</sup> DSP, 5 jan. 1878, ed. 3613, p.2.

<sup>263</sup> Série de retratos publicados em APSP em 1884: 13 nov, ed. 2895 – Martinho da Silva Prado; 16 nov., ed. 2898 – Campos Salles; 20 nov. ed. 2901 – Cesário Motta Júnior; 23 nov. ed. 2904 – Francisco Glicério; 27 nov. ed. 2907 – Prudente de Moraes; 30 nov. ed. 2910 – Antônio Muniz de Souza. A série foi publicada para promover os candidatos do Partido Republicano para as eleições gerais.

onde recebia encomendas e exibia trabalhos artísticos e comerciais que, todavia, teve vida curta<sup>264</sup>. Em 1877, mudou sua oficina da rua Boa Vista para a rua de São Bento, 37 (n.61 a partir de 1885), via de maior movimento que a anterior com a pretensão de ser também um “salão artístico” e entreposto comercial (Leite, 2016, p.69). Entre o “depósito” do largo do Rosário e a oficina, recebeu exposições (Tabela 2), como as dos nossos conhecidos Nicolau Huascar de Vergara e de Barandier<sup>265</sup>; além de Eduardo Langlois<sup>266</sup>, Daniel Santiago<sup>267</sup>, Narciso Figueras<sup>268</sup>, e dos fotógrafos W. S. Bradley<sup>269</sup>, Marc Ferrez<sup>270</sup> e Renouveau, que foi seu genro<sup>271</sup>. A variedade do que era exibido era grande e quem passasse pela rua de S. Bento podia “parar e contemplar [um] ‘berço do menino Jesus’”<sup>272</sup>, em um dia, e uma cromolitografia de 1m de largura reproduzindo uma pintura de Victor Meirelles<sup>273</sup>, no outro.

Tabela 2 - Exposições de terceiros no estabelecimento de Jules Martin

| ANO  | AUTOR            | OBRA(S)   | LOCAL                   |
|------|------------------|---|-------------------------|
| 1876 | Eduardo Langlois | Retrato a crayon de J. Martin                                     | Escritório Jules Martin |
| 1876 | W. S. Bradley    | Retratos fotográficos   | Escritório Jules Martin |
| 1877 | Daniel Santiago  | Retrato a óleo do comendador Joao Elizario De Carvalho Montenegro | Oficina Jules Martin    |
| 1879 | Desconhecido     | Cromolitografia - A primeira missa de Victor Meireles             | Oficina Jules Martin    |

<sup>264</sup> APSP, 19 fev. 1876, ed. 325, p.2; CP, 17 fev. 1876, ed. 5806, p.2; *id.*, 27 fev. 1876, ed. 5815, p.3.

<sup>265</sup> APSP, 24 mai. 1877, ed. 682, p.3.

<sup>266</sup> Ilustrador do jornal *O Coaracy*. CP, 9 abr. 1876, ed. 5847, p.2.

<sup>267</sup> CP, 14 out. 1877, ed. 6284, p.2

<sup>268</sup> CP, 17 jul. 1880, ed. 7088, p.2. Em 1882, Narciso Figueras era o professor de desenho linear e de figura do LAOSP, CP, 17 nov. 1882, ed. 7835, p.2. Mais tarde ele se transferiu para Curitiba, onde fundou a folha “A Galeria Ilustrada”. Costa, Maria Ione Caser da. *A Galeria Ilustrada*. Periódicos & Literatura (recurso online). BN. Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/titulos-impressos-periodicos-literatura/a-galeria-illustrada/>.

<sup>269</sup> CP, 8 abr. 1876, ed. 5846, p.2. Walter Sutton Bradley, foi um fotógrafo itinerante que atuou no Brasil entre as décadas de 1860 e 1870, passando por Mato Grosso, Santa Catarina, Paraná, Rio Grande do Sul e São Paulo. Em São Paulo, editou coleções de vistas da cidade com o título “Lembranças de São Paulo” (Kossoy, 2002, p.88-9).

<sup>270</sup> Ferrez estava voltando do interior. Expõe vistas do Rio de Janeiro e anuncia a nova exposição em breve, que inaugura no fim do mês de julho. *Jornal da Tarde*, 29 set. 1880, ed. 323, p.2; *id.*, 3 jul. 1880, ed. 236, p.2.

<sup>271</sup> CP, 16 out. 1886, ed. 4062, p.2.

<sup>272</sup> APSP, 27 jun. 1879, ed. 1302, p.2.

<sup>273</sup> A obra media 1,00 x 0,80m, litografada na França em 35 cores. Era trabalho de um artista português, não identificado, e havia sido exposta em Paris e em Lisboa. APSP, 4 abr. 1879, ed. 1236, p.2; CP, 9 abr. 1879, ed. 6714, p.4.

|      |                   |   |                      |
|------|-------------------|---|----------------------|
| 1880 | Marc Ferrez       | Várias fotografias - província do RJ                              | Oficina Jules Martin |
| 1880 | Marc Ferrez       | Várias fotografias - província de SP                              | Oficina Jules Martin |
| 1880 | Narciso Figueras  | Retrato do governador de Buenos Aires - puntigrafo                | Oficina Jules Martin |
| 1880 | Narciso Figueras  | Retrato de Carlos Gomes   | Oficina Jules Martin |
| 1880 |                   | Retrato a óleo do tenente coronel F. de Paula Toledo Martins      | Oficina Jules Martin |
| 1881 | Julio Portugal    | Retrato de Brasílio machado - desenho                             | Oficina Jules Martin |
| 1881 | Narciso Filgueras | Retrato em puntigrafia  | Oficina Jules Martin |
| 1883 | João Rudge        | Ajardinamento da vargem do Carmo - planta                         | Oficina Jules Martin |
| 1883 | Luiz Coppens      | Retrato a óleo  | Oficina Jules Martin |
| 1883 | Luiz Coppens      | Cena da vida popular do RJ, na praia de d. Manuel - quadro a óleo | Oficina Jules Martin |
| 1884 | Luiz Coppens      | Retrato do coronel Claudio José Pereira                           | Oficina Jules Martin |
| 1886 | Renouveau         | Exposição permanente de trabalhos                                 | Oficina Jules Martin |

Quanto às relações com os retratistas dos quais já tratamos, além das exposições de Huascar e Barandier, Martin colaborou com Huascar em uma folhinha de parede com anúncios de estabelecimentos da capital<sup>274</sup> e vendeu em sua oficina uma alegoria a Camões realizada por Angelo Agostini.<sup>275</sup> De sua oficina saíram ainda algumas publicações ilustradas: em 1875, imprimiu o jornal satírico e ilustrado *O Photographo*<sup>276</sup> e em 1881, ilustrou e imprimiu a *Ilustração Paulista*, que só teve 4 números.

Martin teve grande contribuição ao movimento associativo local. Foi membro do conselho diretor do Club Paulistano de Engenharia e Indústria<sup>277</sup> e da primeira Associação Comercial de São Paulo<sup>278</sup>. Expoente da colônia francesa, fundou a Sociedade de Beneficência Francesa XIV de Julho, em 1881, da qual foi eleito presidente em algumas ocasiões<sup>279</sup>. A sociedade, grande aglutinadora da colônia

<sup>274</sup> DSP, 26 abr. 1875, ed. 3407, p.3.

<sup>275</sup> *Jornal da Tarde*, 19 jun. 1880, ed. 224, p.3

<sup>276</sup> Não localizado. APSP, 28 jan. 1875, ed. 20, p.2

<sup>277</sup> CP, 21 jan. 1882, ed. 7539, p.3

<sup>278</sup> CP, 23 dez. 1883, ed. 8207, p.2

<sup>279</sup> *Jornal da Tarde*, 22 jun. 1881, ed. 221, p.2; CP, 5 jul. 1881, ed. 7372, p.2

francófona na cidade, promoveu eventos celebrando efemérides ligadas à França, como homenagens a Victor Hugo e quermesses no dia 14 de julho. Quando se tornou o decano da comunidade francesa em São Paulo, em 1899, Martin assumiu o cargo de chanceler do consulado francês<sup>280</sup>.

Ainda assim, seu feito immortalizado na história de São Paulo foi a idealização do projeto do primeiro Viaduto do Chá, só efetivado através de sua tenacidade em conseguir as autorizações e financiamento, e a demolição do sobrado do Barão de Tatuí, no fim da rua Direita. Para consegui-lo, precisou fazer campanha expondo os projetos e maquetes em suas vitrines para a população apreciá-los e seu nome passou a ser ligado à cidade nova que ia se construindo para além da colina histórica, usado para a venda de terrenos nos novos bairros cujas plantas podiam ser apreciadas em seu estabelecimento<sup>281</sup>. O Viaduto era visto como necessário para a ligação das linhas de bonde do Triângulo com o “novo e próspero bairro do morro do Chá, rua da Palha e o Largo dos Curros [Praça da República]”, tudo graças a Martin que, para o jornal *A Província de São Paulo*, “como Wagner escreve a música do futuro, assim o sr. Martin nos dá naquele quadro o desenho do futuro<sup>282</sup>.

O viaduto parece ter tomado todo o seu tempo, uma vez que vendeu sua oficina ao filho Esprit Martin<sup>283</sup>, mudando-se para a rua Florêncio de Abreu, 11<sup>284</sup> e passando a dedicar-se à companhia que criou para aquele fim. No fim das contas, o empreendimento mostrou-se grande demais e ele acabou transferindo os privilégios do contrato do viaduto para a Companhia Paulista do Viaduto do Chá para que fosse finalizado<sup>285</sup>. A inauguração se deu em 1892, com grande festa e Martin realizou diversas vistas comemorando o feito (Fig. 31).

---

<sup>280</sup> “Assumio o cargo...”, *A Notícia* (RJ), 2 dez. 1899, ed. 285, p.1

<sup>281</sup> *APSP*, 15 abr. 1883, ed. 2421, p.3.

<sup>282</sup> Grifos nossos. *APSP*, 6 out. 1877, ed. 792, p.2.

<sup>283</sup> *CP*, 5 ago. 1887, ed. 9278, p.2.

<sup>284</sup> *CP*, 29 set. 1888, ed. 9623, p.2.

<sup>285</sup> *CP*, 23 set. 1888, ed. 9618, p.2; *id.*, 26 set. 1888, ed. 9620, p.1.





Figura 31 - Quadro Comemorativo da Inauguração do Viaduto em S. Paulo, 1892. Litografia. Acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin–USP (Leite, 2006, p.234)<sup>286</sup>.

Martin idealizou outros projetos para São Paulo, querendo transformá-la em uma Paris brasileira<sup>287</sup> com galerias de pedestres envidraçadas e teatros, mas, nenhum outro saiu do papel, embora devam ter servido de inspiração para empreendimentos posteriores, como o da Galeria de Cristal (v. capítulo 3).

Na década de 1890, tornou-se sócio do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, atuou assiduamente na Associação XIV de Julho e expôs alguns trabalhos na alfaiataria de Bernardino Monteiro de Abreu (v. capítulo 3). Seus últimos anos viram-no bem longe do nível de atividade anterior, mas seu trabalho para o Viaduto, cuja monumentalidade para a época eclipsou sua atividade anterior, continuou a ser lembrado:

quando nós atravessamos o viaduto, afigura-se-nos sempre que estamos passando por sobre o corpo inteiriçado do Jules Martin, cujos pés assentam nos pilares da rua do Barão de Itapetininga e cuja

<sup>286</sup> Imagem reproduzida pioneiramente por Benedito Lima de Toledo (1989).

<sup>287</sup> CP, 3 ago. 1893, ed. 11035, p.1

cabeça de artista, de compridos cabelos grisalhos encaracolados e de perfil napoleônico, repousa gloriosa sobre a entrada da rua Direita.<sup>288</sup>

### 1.5. Elpinice Torrini (Itália, ? – Rio de Janeiro, RJ, 3 jun. 1923)

Na década de 1870, o desenvolvimento dos transportes já avançava e as comunicações da capital com a Corte, e com o interior da Província, tornaram-se muito mais rápidas. Ao mesmo tempo, e relacionado a tal desenvolvimento, o Brasil inseria-se cada vez mais no comércio internacional. Mercadorias e pessoas movimentavam-se como nunca antes, e importar ou mandar vir produtos de longe tornou-se uma possibilidade para um número crescente de pessoas. Nessa década, dois dos retratos da galeria que se formava na Faculdade de Direito foram trazidos do Rio de Janeiro: o de Dom Pedro II (1875), por Julio Balla, e o de Leoncio de Carvalho (1876), por Delfim da Câmara, cuja moldura também foi encomendada lá e o artesão, Henrique Moncada, veio até São Paulo montá-la<sup>289</sup>.

Só em 1881 novamente se chamou um artista estabelecido na cidade para realizar um novo retrato para a Faculdade: Elpinice Torrini. Não sabemos muito sobre as origens de Torrini. A primeira notícia que encontramos sobre ele é de 23 de março de 1876, chegando em Santos, vindo do Rio no vapor Paulista<sup>290</sup>. Não encontramos qualquer informação sobre sua formação, trabalhos anteriores, ou passagem por outras cidades na Europa ou no Brasil, tampouco pudemos apurar sua cidade natal. A única informação que pudemos vislumbrar pelos jornais é que, provavelmente, esteve envolvido nas guerras de unificação da Itália, uma vez que foi membro do

---

<sup>288</sup> Jules Martin, *CP*, 27 mai. 1893, ed. 10982, p.1.

<sup>289</sup> *CP*, 20 jul. 1876, ed. 5902, p.1.

<sup>290</sup> *CP*, 23 mar. 1876, ed. 5833, p.3.

Grupo Reduci delle Patrie Battaglie, uma associação de veteranos do conflito no Brasil<sup>291</sup>. Quanto à sua família, tinha um irmão Arthur, sobre quem nada sabemos<sup>292</sup>.

Em seus primeiros anos em São Paulo, transitou entre a capital e Campinas. Em julho de 1876, Torrini publicou uma série de anúncios como pintor retratista em São Paulo informando que estava de passagem na cidade e indicando a loja do Pombo, na rua da Imperatriz, n.1B, para recados<sup>293</sup>. Em 1877, já se encontrava em Campinas, onde pintou um painel representando a Nossa Senhora da Imaculada Conceição para o altar da capela da Santa Casa<sup>294</sup>, onde ainda estava em 1878 trabalhando nas obras da nova Matriz da cidade em 1878<sup>295</sup> e, em 1883, quando realizou a pintura a mão dos vidros da catedral representando os evangelistas e apóstolos com a Imaculada Conceição<sup>296</sup>. Na Casa do Pinhal, em São Carlos, existe um retrato de Antonio Carlos de Arruda Botelho, o Conde do Pinhal (fig. 32), e de sua irmã Candida Maria da Pureza, ambos pintados por Torrini em 1879, o que indica que circulou pela região naqueles anos e conseguiu inserção em círculos importantes<sup>297</sup>, sendo também encontrada produção sua no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas<sup>298</sup>.

---

<sup>291</sup> A Primeira Guerra de Independência Italiana ocorreu entre 1848 e 1849, a Segunda em 1859, e a última em 1866. A Associazione dei Reduci delle Patrie Battaglie (Associação dos Veteranos das Batalhas da Pátria) constituiu-se a 17 de maio de 1869 na Itália, e podiam fazer parte todos que combateram pela Independência e unidade da Itália fosse como voluntário, fosse no exército regular. Ela tinha como objetivo o mútuo socorro entre os sócios, assim como “advogar e defender a independência, a dignidade e a liberdade da Itália”. *Archivio della Società di mutuo soccorso fra i reduci dalle patrie battaglie della città e provincia di Bologna, 1876-1917*. Museo Civico del Risorgimento di Bologna. Disponível em: [http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.item?munu\\_str=0\\_1\\_0&numDoc=8&flagview=viewItemCaster&typeItem=2&itemRef=IT-ER-IBC-037006-007-047](http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.item?munu_str=0_1_0&numDoc=8&flagview=viewItemCaster&typeItem=2&itemRef=IT-ER-IBC-037006-007-047). O Grupo Reduci delle Patrie Battaglie do Rio de Janeiro foi formado em julho de 1894 e Torrini foi membro fundador, mas é difícil mensurar seu alcance devido a poucas notícias sobre ele na imprensa e, segundo o jornal *// Lavoro*: “Que existe, todo mundo diz; onde fica, ninguém sabe” (*// Lavoro*, 10 maio 1895 como citado em Trento, 1989, p.174).

<sup>292</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 7 jun. 1923, ed. 8855, p.7.

<sup>293</sup> Os anúncios foram publicados no *DSP*, 1 jul. 1876, ed. 3172, p.3 e seguintes, e no *CP*, 9 jul. 1876, ed. 5916, p.4 e seguintes.

<sup>294</sup> *O Apostolo* (RJ), 3 jun. 1877, ed. 62, p.3.

<sup>295</sup> Comprovante de pagamento a Torrini em 1878 no valor de 20\$000 referente à construção dos modelos dos apóstolos que seriam reproduzidos nos vidros (Barrantes, 2014, p.138, 140).

<sup>296</sup> Hoje encontram-se extraviados (Barrantes, 2014, p.139-40).

<sup>297</sup> Acervo da Casa do Pinhal. Disponível em: [http://www.casadopinhal.com.br/search\\_iconograficos/view?id=386](http://www.casadopinhal.com.br/search_iconograficos/view?id=386).

<sup>298</sup> Segundo informação nos cedida por Marli Marcondes, voluntária no CCLA, em 2023.



Figura 32 - Antonio Carlos de Arruda Botelho, o Conde do Pinhal. Elpinice Torrini, 1879. Acervo da Casa do Pinhal.

Sua passagem por Campinas ainda é marcada por uma polêmica envolvendo a colônia italiana da região. Em 1881, o jornal satírico *Petiz Jornal* publicou um texto que insultou a colônia italiana na cidade campineira, colônia já em parte organizada no *Circolo Italiani Uniti*<sup>299</sup>. O *Circolo* reunia os membros mais ilustres da comunidade, e imediatamente organizou uma resposta àquele jornal<sup>300</sup> e Elpinice Torrini, descrito na ocasião como “moço esvelto, loiro, de *pince-nez*”<sup>301</sup>, fez parte da comissão organizadora dessa resposta.

Na capital paulistana, Torrini foi contratado em 1881 pelo bispado de São Paulo para “restaurar” os retratos dos bispos de sua galeria<sup>302</sup>. É difícil dizer ao certo o que

<sup>299</sup> Primeira associação italiana para socorro mútuo em Campinas, fundada em 17 de abril de 1881. Entre seus fundadores estava Samuel Malfatti, pai da pintora Anita Malfatti (Mina & Truzzi, 2019).

<sup>300</sup> “Manifestação”, CP, 29 abr. 1881, ed. 7320, p.2. Ver também (Mina & Truzzi, 2019).

<sup>301</sup> Faria, Alberto. “Imprensa em Campinas”. *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes* (Campinas), 30 set. 1916, n.14, p.37.

<sup>302</sup> Foram ao menos oito quadros: D. Bernardo Rodrigues Nogueira, D. Antonio da Madre de Deus Galvão, D. Manoel da Ressurreição, D. Matheus de Abreu Pereira, D. Manoel Joaquim Gonçalves de Andrade, D. Antonio Joaquim de Mello, D. Sebastião Pinto do Rego e D. Lino

restaurar significava naquele momento. Hoje em dia, nossa concepção de restauração envolve recuperar a apreciação da obra com mínimas interferências no original, mas pode ser que naquele tempo pudesse também significar fazer uma nova obra, baseada na primeira. Fazemos essa ressalva pois, segundo os jornais, o trabalho de Torrini seria “uma verdadeira restauração, porque na maior parte os retratos são tirados de quadros antiquíssimos e imperfeitos” e um indício de que tenha se tratado da realização de novas obras baseadas em retratos anteriores é a existência de duas versões do retrato de D. Bernardo Rodrigues Nogueira, o primeiro bispo de São Paulo, uma no Museu de Arte Sacra de São Paulo e outra na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Elas são parecidas, mas não idênticas e a da Pinacoteca aparenta ser mais nova do que a primeira, porém seriam necessários examiná-las adequadamente para se chegar a qualquer conclusão. Atualmente, o Museu de Artes Sacra de São Paulo possui em seu acervo retratos dos bispos de São Paulo, porém nenhum é assinado por Torrini<sup>303</sup>. Há, no entanto, três outras obras de sua autoria no acervo desse Museu, os retratos de D. Pedro II (1881) (fig.33), do Monsenhor Joaquim Manoel de Andrade (1881) e do Monsenhor Anacleto Ribeiro Coutinho<sup>304</sup> (1883).

---

Deodato Rodrigues de Carvalho. *Jornal do Recife*, 30 jul. 1881, p.1; *JC* (RJ), 30 mar. 1887, ed. 120, p.2

<sup>303</sup> De acordo com as fichas técnicas das obras, gentilmente disponibilizadas por Luciana Barbosa, museóloga e técnica de pesquisa do MAS-SP, os retratos são: Dom Bernardo Rodrigues Nogueira (s.d.), autor desconhecido; Dom Frei Antonio de Madre de Deus Galvão (s.d.), autor desconhecido; Dom Frei Manuel da Ressurreição (s.d.), autor desconhecido; Dom Matheus Manuel de Abreu (s.d.), autor desconhecido; Dom Manuel Joaquim Gonçalves de Andrade (1828), por Simplicio Rodrigues de Sá; Dom Antonio Joaquim Homem de Melo (1871), por James Stewart; Dom Sebastião Pinto do Rego (s.d.), autor desconhecido; Dom Lino Deodato Rodrigues de Carvalho (s.d.), autor desconhecido; Cardeal D. Joaquim Arcoverde (1897), por Almeida Junior. Os retratos foram integrados ao Museu da Cúria, organizado no Palácio Episcopal inaugurado em 1920, que deu origem ao atual Museu de Arte Sacra (Barbosa, 2021, p.105; 145).

<sup>304</sup> Professor da Faculdade de Direito de São Paulo.

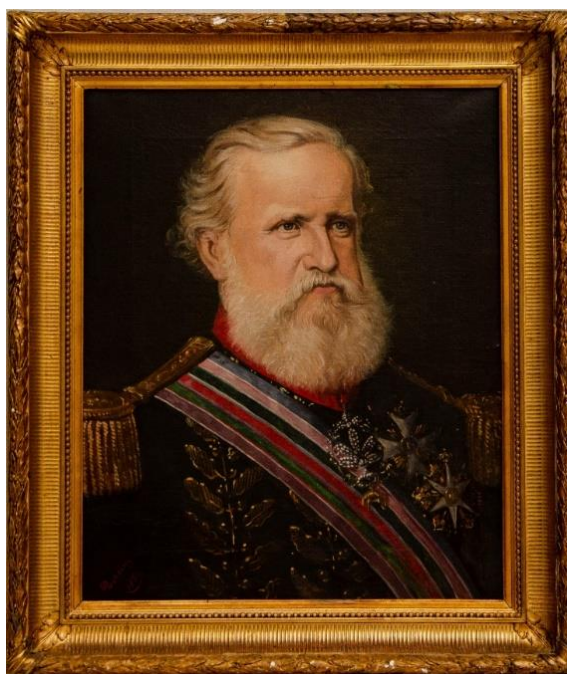


Figura 33 - D. Pedro II (1881). Elpinice Torrini, 1881, óleo s/ tela.75 x 64 cm. Acervo MAS-SP.

As obras de Torrini para a Cúria foram realizadas no contexto da mudança do Palácio Episcopal. Em 1881, a Cúria Paulistana, regida pelo bispo Lino Deodato Rodrigues de Carvalho, auxiliado pelo arcebispo João Jacinto Gonçalves de Andrade, adquiriu a casa que pertencera à Marquesa de Santos, na rua do Carmo, 3<sup>305</sup>, para ali instalar o novo Palácio Episcopal. Foram realizadas extensas reformas no edifício, cujos recibos encontram-se no Arquivo da Cúria de São Paulo, assinados pelo arcebispo Andrade, mas não encontramos contratos ou recibos de pagamento a Torrini<sup>306</sup>. Acreditamos, no entanto, que o arcebispo Andrade tenha sido o responsável pela contratação de Torrini. Além de arcebispo, Andrade era também professor da Faculdade de Direito, juntamente com seu irmão, Francisco Justino Gonçalves de Andrade (retratado por Jules Martin), e juntos eles ofereceram à Faculdade o retrato do padre Vicente Pires da Mota, professor e diretor da instituição, encomendado a Torrini. No mesmo ano, Torrini retratou o próprio arcebispo, atestando a aproximação entre os dois. Dois anos depois, quando a Faculdade

<sup>305</sup> Edifício hoje conhecido como Solar da Marquesa, na atual rua Roberto Simonsen, no centro de São Paulo (v. capítulo 3).

<sup>306</sup> Livro da Conta de arrematação da casa da rua do Carmo pelo Arcebispo João Jacintho Gonçalves de Andrade com autorização do Bispo D. Lino Deodato Rodrigues de Carvalho (1880). No livro está registrada a conta corrente da casa até 1884, Arquivo da Cúria de São Paulo.

deliberou que um retrato fosse feito para homenagear o professor Joaquim Ignácio Ramalho, a encomenda da obra coube ao arcepreste Andrade, que novamente contratou Torrini, que exibiu o retrato em um estúdio fotográfico na rua de S. Bento, que acreditamos se tratar da Photographia Germania de Pedro Hoenen, único estúdio nesta rua indicado no Almanach da Província de São Paulo para 1884<sup>307</sup>.

De volta à região campineira, em 1885, Torrini foi eleito para o conselho fiscal do Liceu de Artes e Ofícios de Mogi Mirim, recém-fundado<sup>308</sup>, mas já em 1886 estava de volta a São Paulo, residindo no Largo de S. Bento, 14, e trabalhando como retratista. Filiou-se à associação teatral Società Filodrammatica Corale “Pietro Cossa”<sup>309</sup> e a última notícia sua em São Paulo localizada é sobre alguns retratos de sua autoria exibidos na Casa Levy<sup>310</sup>.

Em 1887, Torrini partiu para Curitiba, onde se empregou nas pinturas para a nova igreja matriz da cidade<sup>311</sup>. Na cidade, ofereceu seus serviços em qualquer gênero de pintura, incluindo retratos, composições religiosas ou históricas<sup>312</sup>, citando entre suas recomendações ser o “pintor da galeria dos retratos dos Bispos de S. Paulo e dos Lentes catedráticos da Faculdade de direito da dita cidade, autor dos frescos da matriz de Campinas e da capela do SS. Sacramento de S. Paulo (fig. 34)”<sup>313</sup>, conseguindo algumas encomendas de retratos na capital paranaense, que exibiu em casas de comércio locais<sup>314</sup>. As declarações vão um pouco além do que Torrini

<sup>307</sup> OESP, 20 jul. 1883, p.3; *Almanach da Província de São Paulo para 1884*, p.342.

<sup>308</sup> APSP, 22 jan. 1885, ed. 2951, p.1.

<sup>309</sup> *L'Italia* (RJ), 25 jun. 1886, ed.64, p.2.

<sup>310</sup> APSP, 2 jun. 1887, ed. 3652, p.2.

<sup>311</sup> *Gazeta Paranaense*, 3 mar. 1887, ed. 48, p.3. Na igreja, Torrini pintou os frescos da abóbada e os vidros das janelas. Relatório que ao exmo. Sr. Comendador Ricardo dos Santos 1º vice-presidente da província do Paraná, apresentou o exmo. Dr. Joaquim d’Almeida Faria Sobrinho, ao passar-lhe a administração da província, em 29 de dezembro de 1887, *Gazeta Paranaense*, 1 mai. 1887, ed. 143. Em 1900, o *Diário da Tarde*, de Curitiba, relatou que os vitrais encontravam-se desbotados e acusou Torrini de ter enganado os empreiteiros, dando a entender que seu método era “o verdadeiro esmalte”, quando na verdade só pintara a superfície do vidro. *Diário da Tarde* (PR), 25 jun. 1900, ed. 365, p.2. Quando a igreja foi restaurada entre 2011 e 2012, foi feita a opção pela manutenção de uma segunda pintura, realizada entre os anos 1940 e 1950. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/catedral-basilica-ganha-novas-cores-luz-e-som-302230msafclfiz7leunms3m6>.

<sup>312</sup> *Gazeta Paranaense*, 11 fev. 1888, ed. 32, p.3.

<sup>313</sup> *Gazeta Paranaense*, 11 fev. 1888, ed. 32, p.3.

<sup>314</sup> “Leoncio Correia”, *Gazeta Paranaense*, 25 maio 1888, ed. 116, p.2; “Retrato”, *Dezenove de Dezembro* (Curitiba, PR), 16 mar. 1889, ed. 21, p.2.

realmente realizou em cada um desses trabalhos, mas é interessante verificar que ele só cita trabalhos realizados no Brasil, o que pode significar que tenha começado sua carreira como artista profissional no país.

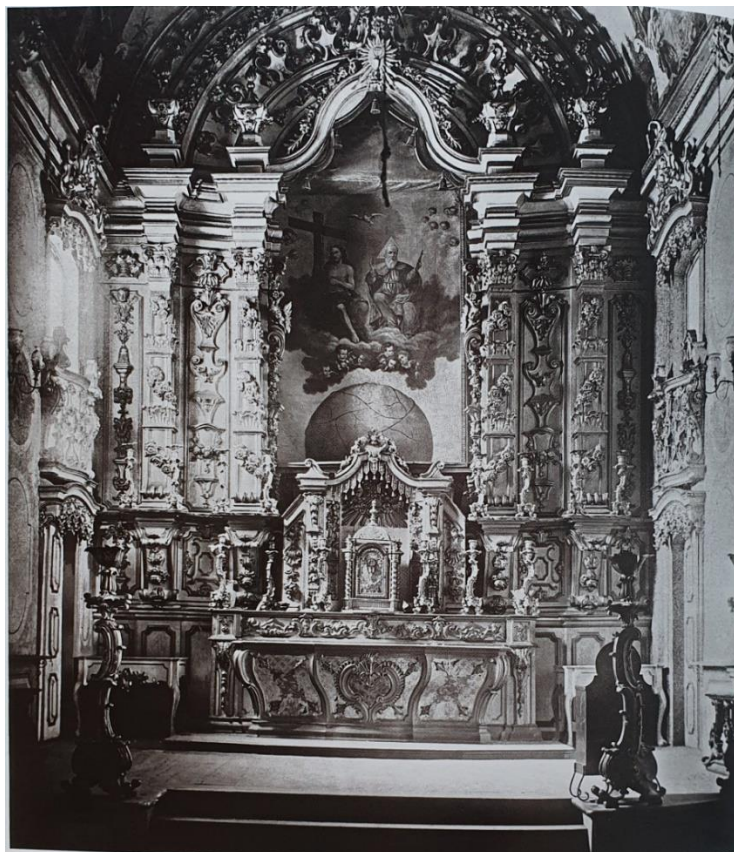


Figura 34 - Altar da Capela do Santíssimo Sacramento, 1910, fotografia por Aurélio Becherini (Fernandes Junior, Garcia & Martins, 2009, p.82).

Por fim, Torrini retirou-se para o Rio de Janeiro em 1889, ainda apresentando-se como pintor histórico<sup>315</sup>. Realizou mais alguns trabalhos, como o retrato do bispo D. Pedro Maria de Lacerda, exibido na galeria De Wilde<sup>316</sup>, entretanto, sua carreira de pintor não durou muito mais tempo. A última notícia de seu trabalho como artista é de 1891, quando pintou a cúpula da Igreja de São Luiz Gonzaga, no Colégio de Itu<sup>317</sup>. Naquele ano, Torrini já constava no *Almanak Laemmert* como chefe dos desenhistas da Companhia Technico Construtora, no Rio de Janeiro, da qual também era acionista<sup>318</sup>. Em 1896, começa a aparecer nos jornais como engenheiro em

<sup>315</sup> Não foram encontrados trabalhos do pintor neste gênero.

<sup>316</sup> *Diário de Notícias* (RJ), 10 abr. 1890, ed. 1750, p.2.

<sup>317</sup> Estado de São Paulo – Itu, *JC (RJ)*, 24 jul. 1891, ed. 204, p.4.

<sup>318</sup> *Jornal do Brazil* (RJ), 9 set. 1891, ed. 154, p.3; *Almanak Laemmert*, 1893, p.130.



resultados de concorrência para obras públicas no estado do Rio de Janeiro, atividade à qual Torrini se dedicou nas décadas seguintes. Ele faleceu no Rio de Janeiro, em junho de 1923<sup>319</sup>.

#### **1.6. Karl Ernest Papf (Dresden, Alemanha, 17 mar. 1833 – São Paulo, SP, 16 mar. 1910)**

Segundo o crítico Gonzaga Duque, escrevendo em 1888, Papf outrora fora o retratista preferido dos brasileiros, mas, estava então esquecido, segundo ele, irônico, uma perda para “as meninas elegantes e os fartos comendadores do futuro (Gonzaga Duque, 1995 [1888], p.222-3). Guilherme Auler (1957), Carlos Roberto Maciel Levy (1980), e Maria Elizabete Peixoto (1989), já fizeram um grande trabalho de coletar informações sobre sua vida, carreira e obra e por eles sabemos que Papf nasceu em uma família de mineiros da cidade de Freiberg, na Alemanha, mas sua inclinação para as artes o levou a estudar pintura nas aulas da Academia de Belas Artes de Dresden, por volta de 1850.

Em 1867, Papf partiu com a família para o Brasil, no navio Oneida<sup>320</sup>, a já contratado pela firma de seu compatriota Alberto Henschel (1827-1882) para trabalhar em seu estúdio fotográfico, aberto em 1866 no Recife (Levy, 1980, p.12)<sup>321</sup>. A Photographia Allemã era um estabelecimento de altíssimo nível que Henschel procurou desde cedo destacar no cenário de Recife, com a publicação de grandes anúncios com um bonito frontispício trazendo máquinas fotográficas, paletas de tinta, entre outros objetos e o brasão da Confederação da Alemanha do Norte, marca de sua origem. Os anúncios traziam também explicações sobre as últimas novidades e novos serviços oferecidos e, um mês após a chegada de Papf, foi anunciado que Henschel fora à Europa e engajara um “distinto pintor de retratos”, “Carlos Ernesto” Papf, membro honorário da Academia de Dresden<sup>322</sup>, apresentando um novo progresso da fotografia: a “Câmara Solar de Aumentação”. Com ela, era possível “obter retratos em tamanho natural, fixando diretamente na grandeza que se deseja,

<sup>319</sup> Provavelmente no dia 3 daquele mês. *A Noite* (RJ), 4 jun. 1923, ed. 4135, p.6.

<sup>320</sup> *Diário de Pernambuco*, 28 set. 1867, p.1.

<sup>321</sup> Conforme anúncio no *Diário de Pernambuco*, 7 jul. 1866, ed. 155, p.3. Sobre Henschel, v. Kossoy, 2002, p.175-179; Heynemann, 2018. p.251-274 e cap. 3.

<sup>322</sup> Não pudemos confirmar esta informação.

sobre a tela do pintor, o retrato fotográfico”. Com o novo instrumento era possível gerar um positivo em suporte sensibilizado ou somente projetar o negativo para ser copiado a mão (Henschel, 1996, p.102-103) e presumimos que fosse esta a função de Papf no estúdio: pintar retratos a óleo apoiado em projeções fotográficas. O anúncio destacava que

por esta forma, o talento e o saber de um artista hábil é maravilhosamente secundado pela precisão absoluta e infalível dos contornos e das sombras que lhe põe a fotografia sobre a tela, e tudo se reúne assim para se alcançar o maior grau possível de semelhança incontestável, ao que dá ainda maior realce o selo artístico, que imprime ao retrato um belo colorido<sup>323</sup>.

Apesar das críticas, que acusaram as fotografias coloridas de Henschel de “alterarem completamente a fisionomia das pessoas, tornando até feias as que a natureza entendeu fazer bonitas”<sup>324</sup>, o sucesso com o público foi enorme. Já em 1869, o estúdio mandava retratos para serem exibidos no Rio de Janeiro<sup>325</sup> e logo abriram uma filial em Salvador<sup>326</sup>, seguida pela própria capital imperial, onde receberam o título de fotógrafos da Casa Imperial (v. capítulo 3). Segundo seu próprio diário, Papf realizou diversos retratos por encomenda de Henschel durante sua estada no Nordeste (Peixoto, 1989, p.144). Teixeira Leite afirmou que quase todas as obras realizadas por ele na região teriam se perdido, com exceção dos retratos do Visconde e da Viscondessa de Abaeté no MHN-RJ (1988, p.384), porém pudemos encontrar obras suas no Museu do Estado (fig. 35) e na Associação Comercial de Pernambuco, ambos no Recife (v. apêndice IV).

---

<sup>323</sup> *Diário de Pernambuco*, 26 out. 1867, ed. 247, p.3.

<sup>324</sup> *A Epocha* (RJ), 18 dez. 1875, ed.3, p.10.

<sup>325</sup> *JC* (RJ), 5 dez. 1869, ed. 337, p.5.

<sup>326</sup> *Jornal da Bahia*, 8 jan. 1870, ed. 4926, p.4.



Figura 35 - Retrato da Baronesa da Soledade (Teresa Portela de Sousa Leão). Karl Ernest Papf, c. 1870. Museu do Estado de Pernambuco, Recife.

Papf mudou-se para a Corte em 1871<sup>327</sup>, ainda a serviço de Henschel. Em 1875, o estúdio realizou uma exposição de uma coleção de fotopinturas, apresentadas como uma “descoberta aplicada à fotografia em sua íntima conexão com a pintura, reunindo à mais fiel semelhança heliográfica a duração indefinida da pintura a óleo”<sup>328</sup>. Fora do estúdio, Papf passou a pintar naturezas-mortas e paisagens, como as praias de Niterói, onde fixou residência de 1878 a 1880, e participou da Exposição da Sociedade Propagadora das Belas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1882.

Em 1880, mudou-se para Petrópolis, onde instalou uma filial da *Photographia Alemã* em nome da firma Henschel & Cia e depois abriu sua própria empresa com o filho Jorge Henrique como auxiliar, a *Photographia Papf*, onde ele mesmo tirava algumas fotografias. Na cidade, deu aulas de pintura<sup>329</sup> e mantinha um enorme orquidário, cujas flores figuraram frequentemente em suas telas. Era ainda violoncelista e participou de diversos concertos em Petrópolis, alguns assistidos pela família real.<sup>330</sup> Algumas fontes tiveram-no como amigo pessoal do Imperador<sup>331</sup>, e de

<sup>327</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 5 abr. 1871, ed. 94, p.3. A partir daí, as notícias sobre ele saem nos jornais do Rio.

<sup>328</sup> “Chama-se a atenção...”, *JC* (RJ), 2 ago. 1875, ed. 213, p.1.

<sup>329</sup> *O Mercantil* (Petrópolis), 26 maio 1886, ed. 38, p.2.

<sup>330</sup> *O Mercantil* (Petrópolis), 20 mar. 1886, ed. 20, p.2.

<sup>331</sup> Karl Heinrich Oberacker, *Revista Intercâmbio*, 1914 como citado em Peixoto, 1989, p.151.

sua autoria é um retrato da Princesa Isabel com o príncipe do Grão Pará ainda bebê (fig. 36).



Figura 36 - Princesa Isabel com Pedro de Alcântara (1885). Karl Ernest Papf, óleo s/ tela. 71 x 57 cm. Ernani Leiloeiro Público.

Percebendo o potencial da capital paulista, cujo crescimento já estava se acelerando, em fevereiro de 1882, Henschel abriu a *Photographia Imperial*<sup>332</sup>, filial da *Photographia Allemã*, na rua Direita, 1<sup>333</sup>. As notícias de sua inauguração descrevem o opulento ambiente, seguindo o alto padrão dos seus equivalentes nos outros estados, com destaque para os “magníficos retratos” de Papf “artista de reputação feita pelo seu mérito incontestável” que ornavam as paredes<sup>334</sup>.

Apesar de ter seu próprio estabelecimento em Petrópolis, Papf continuou a colaborar com Henschel nas filiais de São Paulo e do Rio de Janeiro até a década seguinte e os primeiros anúncios da nova casa informavam que ele chegaria em breve à cidade para tomar as encomendas de retratos<sup>335</sup>. Com a morte de Henschel, ocorrida pouco tempo após a inauguração, a casa paulistana ficou nas mãos do

<sup>332</sup> Em São Paulo já existia uma *Photographia Allemã*, de Carlos Hoenen, e uma *Photographia Germania*, de Pedro Hoenen (Kossoy, 2002, p.178).

<sup>333</sup> No antigo palacete do Barão de Tietê, esquina da Rua Direita com a rua da Imperatriz. *APSP*, 1 fev. 1882, ed. 2067, p.2.

<sup>334</sup> *APSP*, 1 fev. 1882, ed. 2067, p.2.

<sup>335</sup> *CP* 1 fev. 1882, ed. 7550, p.4.

gerente, José Vollsack, e do próprio Papf, por algum tempo (v. capítulo 3). Em 1885, um retrato de sua autoria foi exibido na galeria da Photographia<sup>336</sup>, mas só a partir de 1897 temos as primeiras notícias do pintor na cidade: em março, realizou o retrato do Bispo Joaquim Arcoverde para a galeria de bispos da Diocese<sup>337</sup> e em abril e julho, veio a São Paulo por 20 dias, oferecendo seus trabalhos na fotografia de Vollsack, ou em sua residência na Rua Direita, 10C, segundo andar,<sup>338</sup>.

O cenário paulista parece ter-se mostrado promissor, pois, em 1899, ele adquiriu uma fazenda na colônia de Sabaúna, atualmente distrito de Mogi das Cruzes<sup>339</sup>, para nela residir, continuando a trabalhar com Vollsack e a receber encomendas na rua Direita. É difícil entender sua decisão de se mudar para São Paulo, já que estava bem estabelecido em Petrópolis e estava em idade relativamente avançada. Podemos supor que estivesse interessado no mercado que se formava na cidade, que tomava feições mais tangíveis na virada do século. Apesar de ter aberto mais espaço para as naturezas mortas e para suas prezadas orquídeas, Papf nunca abandonou os retratos e esse mercado tinha muito potencial, uma vez que, ainda que o número de fotógrafos na cidade estivesse aumentando de forma exponencial naqueles anos, poucos estúdios mantinham um artista com suas habilidades na folha de pagamento. Também é provável que ele praticasse preços mais baixos do que os pintores conhecidos da cidade, como Almeida Junior e Oscar Pereira da Silva, mas entregasse produtos satisfatórios para o gosto de quem os comprava: muito parecidos e bem acabados. Contava então mais de 70 anos quando foi chamado, em 1906, para pintar o retrato de João Pereira Monteiro Junior para a Faculdade de Direito de São Paulo e, dois anos depois, o de João Crispiniano Soares para a mesma instituição.

---

<sup>336</sup> APSP, 10 out. 1885, ed. 3164, p.3.

<sup>337</sup> Retrato. OOSP, 5 mar. 1897, ed. 1207, p.2. Esse retrato não consta no acervo do MAS-SP.

<sup>338</sup> OESP, 22 abr. 1897, ed. 6732, p.4; OESP, 23 jul. 1897, ed. 6324, p.3.

<sup>339</sup> A propriedade de Papf chamava-se *Fazenda das Palmeiras*. Já a colônia Sabaúna foi estabelecida em 1889 e, em 1900, tinha 1.111 habitantes, a maioria de brasileiros e espanhóis, mas também italianos, alemães, franceses, belgas, austríacos, africanos e portugueses, num total de duzentas e uma famílias. GRINBERG, Isaac. *Mogi das Cruzes de antigamente*. São Paulo, 1964 *apud* Sabaúna, In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Saba%C3%BAAna>.

Nos anos seguintes, participou de diversas exposições, exibindo na Exposição Geral de Belas Artes, em 1897, na Exposição Preparatória do Estado de S. Paulo, em 1907, integrando a delegação de São Paulo na Exposição de St. Louis, nos Estados Unidos, em 1904 (Louisiana Purchase Exposition, 1904, p.117) e da Exposição Nacional Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos, em 1908, no Rio de Janeiro, na qual recebeu a medalha de ouro.

### **1.7. José Ferraz de Almeida Junior (Itu, SP, 8 maio 1850 - Piracicaba, SP, 13 nov. 1899)**

Almeida Junior é exemplo de um pintor que nunca passou por um processo de esquecimento nem pela crítica, nem pelo público. O mito de sua genialidade começou a ser formado muito cedo: em 1877, quando ainda estava estudando na França, já se escrevia sobre sua precoce propensão às artes, que teria começado aos cinco anos de idade, e ele continuou a ser muito comentado por seus contemporâneos, tanto nas publicações pioneiras sobre arte no Brasil de Felix Ferreira (1882) e de Gonzaga Duque Estrada (1888) (Lourenço, 1980), como por escritores e críticos de São Paulo, em especial Tristão Mariano da Costa, Cesário Motta Júnior, Ezequiel Freire, Felinto de Almeida e Wenceslau de Queirós, além de ter sido incluído ainda em vida na obra *A história de São Paulo ensinada pela biographia dos seus vultos mais notáveis* de Tancredo do Amaral, publicada em 1895. Mais tarde, durante o século XX, enquanto a arte do Oitocentos perdia prestígio na crítica brasileira, a obra de Almeida Junior teve lugar de destaque nos museus do estado, em especial no Museu Paulista, que por muito tempo manteve uma sala Almeida Junior com as obras do pintor, e na Pinacoteca do Estado, para onde boa parte das obras daquela sala foram transferidas posteriormente.

Pode-se dizer que a apreciação acadêmica de sua produção é inaugurada por Gilda de Mello e Souza (1974) quando ela o coloca entre os percussores da arte contemporânea brasileira, afirmando não ser

possível entender bem a pintura brasileira anterior ao Modernismo sem uma referência à sua atuação, que ajudou a suprimir a monumentalidade das obras, a renovar os assuntos, e os personagens, a vincular organicamente as figuras ao ambiente e

talvez reformular o tratamento da luz. É com ele que ingressa pela primeira vez na pintura o homem brasileiro (Souza, 1974, p.119-20).

A apreciação de sua produção foi potencializada a partir da dissertação de Maria Cecilia França Lourenço (1980), basilar para o estudo de sua biografia, assim como o catálogo da exposição “Almeida Júnior – Um Criador de Imaginários” ocorrida na Pinacoteca em 2007 que a autora organizou. Estudos recentes de Daniela Perutti (2007) e Fernanda Pitta (2013), que se debruçam e esmiuçam sua formação e aspectos de sua obra, de Ana Paula Nascimento, que destaca a importância de Almeida Junior para a inovação nas mostras paulistanas (2009, p.99), e de Weslei Rodrigues (2021), que analisa as redes de sociabilidade e as opções temáticas de Almeida Junior, para citarmos alguns poucos trabalhos, têm jogado novas luzes sobre a interpretação dessas obras, vida e imagem, tão imbricadas a projetos políticos que Almeida Junior abraçou e ajudou a justificar. Dessa forma, não teremos muito a adicionar a respeito da temática regional, ou novos dados sobre sua formação, mas utilizaremos esse arcabouço para explorar algumas questões a respeito da realização de retratos, das exposições e de sua relação com o meio artístico paulistano.

José Ferraz de Almeida Junior nasceu em Itu, cidade tradicional da política paulista, em uma família que, ainda que não abastada, descendia de e estava ligada a famílias tradicionais do estado (Rodrigues, 2021, p.37). Começou a pintar ainda cedo e suas habilidades lhe renderam o apoio de “patrícios, amigos e benfeitores” para estudar na AIBA, no Rio de Janeiro (Costa, 1877, p.176-80)<sup>340</sup>. Entre 1869 e 1874, Almeida Junior recebeu medalhas que, ano a ano, atestavam seu bom desempenho, até alcançar, em seu último ano, a grande medalha de ouro em pintura histórica<sup>341</sup>, aula regida por Victor Meirelles, um dos pintores mais reconhecidos da época. No entanto, em lugar de concorrer ao concurso de viagem, que lhe permitiria completar seus estudos na Europa, Almeida Junior pediu a declaração comprobatória de habilitação como professor de desenho e voltou à sua cidade natal, estabelecendo

---

<sup>340</sup> “O Padre Miguel Correa Pacheco – vigário de Ytu”. *Almanach Literário Paulista*, 1875, p.85. Segundo Weslei Rodrigues, não é possível elencar quem faria parte do grupo além de Antonio de Queiroz Telles, o padre Manoel Correa Pacheco e possivelmente Francisco José de Castro Andrade, com cujo filho Almeida Junior teria dividido moradia no Rio de Janeiro, mas nada comprova esta última relação além de um retrato não datado (Rodrigues, 2021, p.47).

<sup>341</sup> *JC* (RJ), 24 jan. 1875, p.2.

ateliê nos baixos do sobrado do capitão Bento Dias de Almeida Prado, o Barão de Itaim<sup>342</sup>.

A escolha de Almeida Junior foi bastante incomum para um artista promissor daquela época: rejeitou a Corte, onde as possibilidades de mercado e o ambiente cultural eram maiores que em qualquer província, ainda mais considerando sua posição como estudante condecorado e discípulo dileto de Meirelles e também aluno de Pedro Américo<sup>343</sup>, outro dos grandes pintores brasileiros naquela década. Seu futuro no Rio de Janeiro parecia promissor, então por que voltar não só para a província, mas para sua cidade natal no interior?

Por muito tempo se disse que Almeida Junior, assim como as temáticas suas telas, era um interiorano, tímido, pacato, e até mesmo que em sua estada na Europa tivesse ficado refratário às tendências vanguardistas devido a seu acanhamento, e que isso explicaria sua mudança para São Paulo. Sua ligação com o território paulista é inegável, mas tais explicações parecem ter mais a ver com a construção de uma imagem do pintor ligada aos temas de suas telas regionais do que com seus hábitos e sociabilidade. Em primeiro lugar, após seus estudos, voltou ao menos três vezes ao velho continente, acompanhado de membros proeminentes da sociedade paulistana, como veremos à frente. Em segundo, há sim certa absorção de novas técnicas, assim como a própria preocupação com a arte nacional e a pintura de tipos regionais, tema em pauta nos círculos europeus naquele tempo<sup>344</sup>. Além do mais, como também será exposto adiante, uma vez instalado na capital paulistana, frequentou a sociedade, integrou-se a associações, cultivou amizades com as famílias mais ricas, assim como

---

<sup>342</sup> O sobrado ficava onde depois foi erigido o Paço Municipal de Itu e hoje abriga uma extensão do Museu Republicano-MP/USP, na rua nomeada em homenagem ao dono do antigo sobrado, a Barão do Itaim, em Itu. A Convenção de Itu ocorreu em outro sobrado na mesma rua, o de Carlos de Vasconcelos de Almeida Prado, irmão do Barão, e desde 1923 sedia o Museu Republicano.

<sup>343</sup> Maria Cecilia Lourenço aventa a possibilidade de ter estudado sob Pedro Américo, com base em correspondência encontrada entre os dois (1980, p.156).

<sup>344</sup> No relatório do júri das classes I (pintura a óleo) e II (pinturas diversas e desenhos) da Exposição Universal de Paris de 1889, Georges Lafenestre, crítico de arte e conservador de pinturas do Museu do Louvre, afirmou que faltava caráter próprio à maioria das seções estrangeiras, sendo elas meros exercícios estéreis de imitação da arte francesa. Para ele, o desenvolvimento de escolas de arte nacionais e autóctones dependeria da aplicação dos estudos franceses, isto é, da observação direta, livre e pessoal, da realidade do próprio país (Lafenestre, 1890, p.45-6).



com os jornalistas mais influentes e transformou seu ateliê em lugar de sociabilidade elegante. De fato, tem-se sugerido que ele percebeu em suas ligações com as elites paulistas a garantia de um certo patronato e também que sua posição única na província, de pintor bem formado e, acima de tudo, paulista, seria mais produtiva do que disputar mercado no Rio de Janeiro entre alunos, recém-graduados e professores da Academia (Nascimento, 2009, p.106).

Voltemos, então, à sua trajetória. Por coincidência ou desígnio, no ano de 1875, o Imperador viajou a São Paulo, e, admirando obras de Almeida Junior durante sua visita, ofereceu-se para financiar pessoalmente seus estudos no exterior<sup>345</sup>. Há diferentes relatos sobre como se deu a decisão do monarca: teria visto obras do pintor na Exposição Provincial de São Paulo<sup>346</sup>, na Faculdade de Direito<sup>347</sup>, ou visitado o ateliê do artista em Itu, ou visto os retratos que foram encomendados a Almeida Junior para a inauguração da estação de Itu (Lourenço, 1980, p.163) ou um pouco de cada, como num relato escrito apenas três anos depois do ocorrido por Tristão Mariano da Costa<sup>348</sup>, personagem próximo ao pintor:

Quando o d. D. Pedro II visitou em 1875 a sala da exposição em S. Paulo, ao ver o quadro de Belisário, o admirou muito, e encontrando-se com José Ferraz, por ocasião da inauguração da estrada Mogiana, e aí também vendo um retrato do comendador Antonio de Queiroz Telles em uma das salas da estação, apertando a mão a José Ferraz disse: - Porque não esperou o concurso? José Ferraz respondeu: que suas circunstancias obrigavam-no a voltar para sua província. Então o sr. D. Pedro disse-lhe: - Apronte-se para ir concluir seus estudos na Europa (Costa, 1877, p.177).

---

<sup>345</sup> As bolsas cedidas pela AIBA vinham do orçamento pago pelo Ministério do Império. Já o “bolsinho” do Imperador “era o fundo de que ele lançava mão para sustento da família real e de seus palácios e para o amparo de menores ‘desvalidos’, de estudantes e de parentes empobrecidos de titulares do império e ainda de empregados do paço” (Durand, 1989, p.25).

<sup>346</sup> Exposição preparatória para a Exposição Universal da Filadélfia, a acontecer no ano seguinte, à qual D. Pedro tinha prestado apoio e depois visitaria pessoalmente. O Imperador visitou a Exposição de São Paulo no dia 18 de agosto, partindo para Itu no dia 23. *CP*, 9 jul. 1875, ed. 4477, p.1; *id.*, 19 ago. 1875, ed. 4509, p.1; *DSP*, 7 set. 1875, p.2; *Gazeta de Notícias*, 15 set. 1875, p.1.

<sup>347</sup> Não foi possível confirmar a presença de suas obras na exposição, mas a inexistência de um catálogo oficial dificulta qualquer afirmação.

<sup>348</sup> Tristão Mariano da Costa (Itu, SP, 1846 - Itu, SP, 1908) foi professor, compositor, regente, político e escritor (Netto, 2013).

Sabe-se que seu pai tinha uma catarata que o estava deixando cego, então ele pode ter voltado a São Paulo para cuidar da mãe e da irmã. Aceitar o patrocínio do monarca pode ter sido tanto uma questão de prestígio como um imperativo na sociedade monárquica, mas também sabemos que, após partir para a Europa, seus amigos e patrocinadores pagaram uma cirurgia para José Ferraz Pai, de forma que podem ter assegurado a Almeida Junior que cuidariam de sua família. Wesley Rodrigues sugere ainda que a visita e a oferta do Imperador poderiam ser interpretadas como um aceno do monarca aos fazendeiros paulistas após a Convenção de Itu, na qual se tinha fundado do Partido Republicano Paulista, utilizando-se do orgulho e esperanças que os ituanos já demonstravam pelos feitos de Almeida Junior (Rodrigues, 2021, p.42).

Desde os primeiros anos de estudos, as condecorações de Almeida Junior saíam em nota nos jornais paulistas. Ao seguir para Paris, em 1876<sup>349</sup>, o interesse sobre ele aumentou e seus protetores faziam questão de alimentar sua reputação. O primeiro relato biográfico sobre o artista apareceu em 1877 no *Almanach Literário*, do republicano José Maria Lisboa, redigido por Tristão Mariano da Costa, que já possuía obras do pintor em posse de sua família. Após inscrever-se na École des Beaux Arts de Paris, em 1878, e ser admitido no ateliê de Alexandre Cabanel (1823-1899)<sup>350</sup>, seus passos na Cidade Luz foram noticiados frequentemente em São Paulo. Cesário Motta Junior<sup>351</sup>, personagem importante para a carreira do pintor na década de 1890,

---

<sup>349</sup> APSP, 7 nov. 1876, ed. 532, p.2.

<sup>350</sup> Segundo Carlos Rogério Lima Junior, a vantagem de ser aceito em um ateliê como o de Cabanel não era somente a de aprender com um mestre renomado, mas poder usufruir da situação dele dentro do sistema institucional francês, já que ele era um dos pintores “detentores de mecanismos de legitimação reconhecidos” e “eram esses mesmos mestres que ocupavam inclusive, os postos no júri dos Salons” (Lima Junior, 2015, p.83).

<sup>351</sup> Cesário Nazianzeno de Azevedo Mota Magalhães Júnior (1847-1897) nasceu em Porto Feliz (SP). Foi médico, formado na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e estabeleceu clínica em Capivari, onde ganhou renome. Foi um dos signatários do Manifesto Republicano de 1870, destacou-se como propagandista da República e foi um dos primeiros republicanos eleitos deputados provinciais em São Paulo, em 1877. Com a declaração da República, foi Deputado Estadual por São Paulo e, em 1893, foi nomeado secretário do Interior de São Paulo, no governo de Bernardino de Campos, período em que foram realizadas amplas reformas em toda a estrutura de ensino público paulista. MOTA, Cesario. CPDOC-FGV, Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MOTA,%20Ces%C3%A1rio.pdf>. Em 1883, publicou o texto “Porto Feliz e as Monções para Cuiabá” no *Almanach Literário de São Paulo*, sendo nomeado em 1894 o primeiro presidente efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, e, em 1896, ingressou como sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Maria

enviou correspondência sobre o desempenho dele nas aulas de anatomia ao *Imprensa Ytuana* e suas participações no Salon oficial francês de 1879 a 1882 foram igualmente recebidas com entusiasmo pelos jornais. Do lado de lá do Atlântico, o artista recebeu a visita do Conde d'Eu em seu ateliê parisiense<sup>352</sup> e pesquisadores cogitam que ele tenha se mantido ligado a seus protetores em Paris, e, provavelmente, se aproximado da família Prado, integrando o círculo de artistas e intelectuais em torno de Eduardo Prado (Migliaccio como citado em Rodrigues, 2021, p.160).

A década de 1880 foi um período de decadência do Império. A Academia Imperial, ligada a ele de forma intrínseca ao construir a imagem do Regime, também o acompanhou em seu declínio. O auge das Exposições Gerais se deu justamente em 1879, quando a polêmica em torno das obras de Pedro Américo e Victor Meirelles criou um debate nacional ao mesmo tempo que se apresentava pela primeira vez a Coleção Escola Brasileira<sup>353</sup>. Depois disso, crises internas na Academia se exacerbaram, vozes dissidentes foram tomando força e as próprias exposições foram se tornando escassas, com a última Exposição Geral do Império acotecendo em 1884. Enquanto isso, São Paulo crescia se enriquecia e as mudanças iam ganhando ímpeto, o republicanismo, nova grande onda política a partir de 1870, ganhava força e dele eram partidários pessoas muito próximas a Almeida Junior.

Seu retorno ao Brasil, em 1882<sup>354</sup>, foi marcado pela exposição de sua produção europeia na AIBA<sup>355</sup>, ocasião em que ofereceu o quadro *Fuga para o Egito* ao Imperador<sup>356</sup>, enquanto o governo adquiriu três de suas telas, sinalizando a aprovação institucional de sua produção<sup>357</sup>. Em novembro, Almeida Junior já era aguardado em Itu, onde foi recebido com enorme entusiasmo, noticiado nos jornais

---

Cecilia Lourenço levanta a hipótese de que tenha conhecido Almeida Junior por intermédio de João Batista de Castro Andrade, estudante de medicina filho de um dos mecenas do artista, com quem o pintor teria dividido acomodações na Corte (Lourenço, 1980, p.156).

<sup>352</sup> *A Constituinte*, 1 fev. 1880, ed. 145, p.1.

<sup>353</sup> Cf. Squeff, 2006, p.31-82.

<sup>354</sup> "Chegou ontem..." *APSP*, 18 out. 1882, ed. 2277, p.3.

<sup>355</sup> *CP*, 29 out. 1882, ed. 7816, p.2. *CP*, 3 nov. 1882, ed. 7821, p.1.

<sup>356</sup> *CP*, 31 out. 1882, ed. 7818, p.2.

<sup>357</sup> *Trabalhador da roça, O remorso de Judas e O Repouso do modelo*. O preço pago foi de 6:000\$000. *CP*, 11 nov. 1882, ed. 7829, p.2.

da cidade e da capital paulista<sup>358</sup>. Logo se falou em sua intenção de fazer uma exposição em São Paulo<sup>359</sup>, que não se concretizou, a não ser por dois estudos expostos na Casa Garraux<sup>360</sup>.

Precisou voltar brevemente ao Rio de Janeiro, mas visitou as redações do *Correio Paulistano* e d'*A Província de São Paulo* para comunicar sua partida. Essa é mais uma das relações que Almeida Junior cultivou tão bem, isto é, a relação com a imprensa. Sua carreira foi marcada por convites e visitas que geravam notas sobre suas últimas obras, viagens, seus discípulos e exposições, como na ocasião em que foi à redação do *O Estado de S. Paulo* para um convite espontâneo: “Entrou-me no escritório (...), ainda bastante comovido, convidou-me a ir à fotografia Henschel, à rua Direita, ver dois quadros do seu discípulo Pedro Alexandrino Borges”<sup>361</sup>. A habilidade de autopromoção de Almeida Junior foi destacada por Lourenço (1980, p.119) e por Nascimento (2009, p.104), indo além de meras notas enviadas às redações, mas aproximando-se pessoalmente dos literatos que praticavam a crítica de arte.

A relação entre artista e público foi mudando ao longo do século XIX. Tendo que recorrer a um grupo extenso de clientes aos quais o artista precisava oferecer suas obras (gerar demanda), em lugar de receber encomendas (Bourdieu, 2007 [1970], p.100), eles vão tendo que lidar com as opiniões e gostos medianos, se promover, o que ajuda a explicar, por exemplo, a necessidade de exposições de arte cada vez mais frequentes como forma de alcançar esse público e como lugar para a compra e venda de obras. Assim, o apoio da imprensa, lugar primário do exercício da crítica cultural no Brasil oitocentista, era essencial para incentivar os hábitos civilizados, educar o gosto e incentivar a demanda (Rossi, 2001, p.137). Por ocasião da primeira exposição de Almeida Junior em seu retorno, em uma sala da Academia, em 1882, lia-se o seguinte apelo na primeira página do *Correio Paulistano*:

O que cumpre: é apoiar fortemente o Liceu de Artes e Ofícios [do Rio de Janeiro]; é multiplica-lo por todos os grandes centros de atividade;

<sup>358</sup> Chegou a São Paulo no dia 15 de novembro, *CP*, 16 nov. 1882, ed. 7834, p.2. Sobre sua recepção em Itu: *CP*, 18 nov. 1882, ed. 7836, p.2.

<sup>359</sup> *CP*, 2 dez. 1882, ed. 7850, p.2.

<sup>360</sup> *CP*, 10 dez. 1882, ed. 7858, p.1.

<sup>361</sup> BOMTEMPO, A [pseudônimo de Francisco Filinto de Almeida], *OESP*, 28 jan. 1893, ed. 5345, p.1. A.

é criar publicações e periódicos xilografados; é reproduzir pela fotografia, pela gravura e pela oleografia<sup>362</sup> as melhores produções artísticas brasileiras e derramá-las em produção por toda a parte para que assim se inocule e se desenvolva o gosto pelo povo, único Mecenas que as ideias e a organização social deste século comportam e aceitam.<sup>363</sup>

Almeida Junior abriu seu ateliê na rua da Princesa, 11<sup>364</sup>, em abril de 1883<sup>365</sup>, e sua primeira grande encomenda, foi a tela *Aurora*, para o teto do novo palacete de D. Veridiana Prado. Que propaganda melhor do que ter seu nome associado a uma mulher ligada a tudo de mais culto e *chic* na cidade, com uma obra para sua casa moderna, paradigma da nova moradia paulista, e matriarca de uma das famílias mais influentes da província? Almeida Junior tirou bastante proveito disso, deixando a obra em exposição<sup>366</sup> em seu ateliê e convidando os jornalistas para irem visitá-la, inaugurando um novo tipo de mostra na cidade (Nascimento, 2009, p.99).

Apesar disso, ele ainda estava construindo seu lugar na cidade e recorreu aos velhos ganha-pães dos artistas: fazendo “qualquer trabalho inerente a sua profissão, como pintor histórico e retratista, e (...) a ensinar desenho, pintura e noções de perspectiva e anatomia”<sup>367</sup>. Em 1885, constava no quadro do Colégio Borjona, ensinando desenho e pintura<sup>368</sup> e, em agosto, foi indicado para a cadeira de desenho e caligrafia da Escola Normal<sup>369</sup>.

Almeida Junior construiu sua carreira a partir de um reforço de sua identidade paulista, tanto na imagem que passava quanto nos temas de suas telas, sem antagonizar nenhum grupo em meio aos arranjos políticos que iam sendo tecidos na década de 1880. Pelo contrário, entre seu talento e as possibilidades que ele apontava em uma sociedade que via a arte como expressão de seu progresso,

---

<sup>362</sup> Oleografias são reproduções impressas que simulam uma pintura a óleo, feita geralmente por meio de litografia com tinta a óleo sobre um suporte texturizado intencionalmente, de forma a imitar a trama de uma tela (Marcondes, 1998).

<sup>363</sup> CP, 3 nov. 1882, ed.7821, p.1.

<sup>364</sup> Atual rua Benjamim Constant, ligava o Largo de São Francisco à rua do Imperador, hoje integra o Largo da Sé.

<sup>365</sup> APSP, 1 abr. 1883, ed. 2409, p.2.

<sup>366</sup> CP, 24 maio 1883, ed. 8018, p.2.

<sup>367</sup> APSP, 1 abr. 1883, ed. 2409, p.2.

<sup>368</sup> APSP, 7 fev. 1885, ed. 2964, p.2.

<sup>369</sup> APSP, 29 ago. 1885, ed. 3129, p.2.

agradava a todos, satisfazendo necessidades de construção de identidade nacional à afirmação social de grupos e indivíduos. Continuou recebendo membros da família real em seu ateliê<sup>370</sup>, sendo agraciado com o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa por merecimento artístico<sup>371</sup> e, já na República, mandou rezar uma missa pelo recém falecido D. Pedro II<sup>372</sup>. Antes da queda do Império era próximo tanto a políticos republicanos, como Bernardino de Campos, Cesario Motta, Cerqueira Cesar<sup>373</sup>, como a conservadores, a exemplo de seu mecenas inicial, Antonio Queiroz Telles. Mesmo na imprensa, cotejava os concorrentes *Correio Paulistano*, onde ganhou a simpatia de Wenceslau de Queiroz, e *A Província de S. Paulo*, para o qual escrevia Ezequiel Freire, de quem também se tornou próximo, ambos importantes críticos da época. Teria cogitado e desistido de substituir Meirelles na AIBA (Lourenço, 1980, p.175), foi nomeado professor honorário da instituição<sup>374</sup> e expôs novamente sua produção europeia na EGBA de 1884, a última do Império. Com a Proclamação da República, a Academia foi transformada em Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e os Salões foram retomados, contando com a presença assídua de Almeida Junior, também próximo aos artistas que assumiram a direção, em especial de Rodolpho Bernardelli, o novo diretor<sup>375</sup>. Por outro lado, emprestou seu ateliê para Antônio Parreiras, opositor ao novo grupo na ENBA, realizar suas encomendas na capital paulista.

---

<sup>370</sup> Em 1885, recebeu a Princesa Isabel e o Conde D'Eu em seu ateliê. *APSP*, 11 mar. 1885, ed. 2990, p.2; em outubro de 1886, integrou a comitiva que acompanhou D. Pedro II a Lorena, junto ao Conselheiro Antonio Prado, Barão de Parnaíba (Queiroz Telles Filho, presidente da província), conselheiro Duarte de Azevedo, drs. Pedro Vicente, Alvim, Paula Toledo e Barão de Mossoró. *CP*, 19 out. 1886, ed. 9044, p.2; em novembro do mesmo ano, D. Pedro II visitou seu ateliê. "Viagem de SS. MM. II". *CP*, 9 nov. 1886, ed. 9061, p.2.

<sup>371</sup> *CP*, 10 mar. 1885, ed. 8565, p.3.

<sup>372</sup> *CP*, 10 dez. 1891, ed. 10572, p.3.

<sup>373</sup> Em 1889, uma proposta à Assembleia Provincial para a aquisição da obra *Caipiras Negaceando* foi assinada por Campos Salles, Bernardino de Campos, Queiroz Telles e A. C. Rodrigues. 25ª sessão ordinária em 27 fev. 1889. *Annaes da Assembleia Legislativa Provincial de S. Paulo*, 1889, p.298. Disponível em: <https://app.al.sp.gov.br/acervohistorico/base-de-dados/imperio/anais/>

<sup>374</sup> Juntamente com Decio Villares e Pedro José Pinto Peres, todos laureados em pintura histórica, nomeados na sessão de 1 de setembro de 1887 por indicação de João Maximiano Mafra, Ernesto Moreira Maia, José Maria Medeiros e Rodolpho Bernardelli, aprovada por unanimidade (Lourenço, 1980, p.179).

<sup>375</sup> Como atesta o trecho de uma carta sua a Pedro Alexandrino: "A outra [tela] que vai junto é de um quadro de 1 metro e 30, acabado ultimamente pois não quis faltar esse ano a Exposição do Rio, satisfazendo assim o pedido do amigo Bernadelli (sic)". S. Paulo, 16 de julho de 1897. Lourenço, 1981, p. 221

Um ponto importante da construção de sua rede de relações foi sua associação ao Club Haydn, em 1883<sup>376</sup>. O Club Haydn, como o nome indica, foi uma associação voltada à música clássica, fundada em São Paulo em 6 de maio de 1883 com o objetivo de

cultivar a música instrumental e vocal, cuja audição será feita em concertos mensais e em um grande concerto festival anual, que terá lugar sempre que o permitir o estado financeiro da sociedade, nos quais tomarão parte indistintamente senhoras e cavalheiros, professores e amadores, residentes nesta capital ou por ela de passagem<sup>377</sup>.

A iniciativa partiu dos irmãos Alexandre e Luis Levy, filhos de Henrique Levy, personagem que já mencionamos anteriormente e que será tratado mais detidamente no próximo capítulo 3 em relação à Casa Levy. Os dois filhos Levy eram músicos e Alexandre, compositor, era o diretor artístico do clube<sup>378</sup>. Suas reuniões eram uma ocasião pouco comum na cidade de encontro de sujeitos inclinados para as artes, desde agentes culturais importantes a clientes em potencial, além dos próprios artistas – da própria música ou de outras áreas<sup>379</sup>.

Cotejando a lista de sócios do Club Haydn com a carreira de Almeida Junior, encontramos diversas pessoas que integraram sua rede de relações nessa associação, a começar por seu presidente, Clemente Falcão de Souza Filho, lente da Faculdade de Direito, homem de negócios<sup>380</sup> e amador dedicado à música<sup>381</sup>. Não

---

<sup>376</sup> Segundo Fernando Binder, com a fundação do Clube Haydn “a ‘música clássica’ ganhou a esfera pública, ou seja, (...) se iniciou por meio de concertos regulares a difusão de um repertório canônico de grandes obras e grandes compositores do passado”. Segundo Binder, o Clube teve um papel importante na delimitação de fronteiras entre gostos, repertórios e classes sociais (2013, s.p).

<sup>377</sup> *Estatutos do Club Haydn*. S. Paulo: Typ. Garraux, 1884. Acervo da Casa Levy.

<sup>378</sup> Há extensa documentação sobre as atividades do Club no arquivo da Casa Levy, em São Paulo. O acervo está disponível online: <<https://acervoley.com/>>.

<sup>379</sup> Lista de sócios publicada em *CP*, 1 abr. 1884, ed. 8286, p.3. Segundo Marcia Camargos, o desaparecimento do Clube, em 1886, e sua perda só seria sanada com a fundação da Sociedade de Cultura Artística, em 1912 (Camargos, 2001, p.184).

<sup>380</sup> Falcão Filho foi um dos responsáveis pela implantação da Companhia Paulista de Estrada de Ferro, da qual foi presidente, presidindo também a Estrada de Ferro do Norte. Foi também organizador da Companhia Cantareira de Águas e Esgotos, em 1878, e da Companhia de Gás e Óleo de Taubaté, que também presidiu.

<sup>381</sup> Falcão Filho tocava piano, chegando a substituir o organista da catedral durante o Ofício da Paixão (Martins, 1974, p.100-1).

sabemos de onde surge a ligação entre o pintor e a família de Falcão Filho, que se estendeu a seus filhos e enteados, e sugerimos a possibilidade de que tenha sido através deste clube. Falcão Filho morreu precocemente, em 1888, e foi Almeida Junior o artista chamado para retratar o professor para a Faculdade de Direito, por encomenda da Congregação da instituição. Já em 1891, o artista viajou à Europa com os enteados de Falcão Filho, Gabriel Ribeiro dos Santos<sup>382</sup> e Américo Rodrigues dos Santos<sup>383</sup>. O genro de Falcão Filho, João Maurício de Sampaio Vianna, adquiriu diversas de suas obras, como os estudos para as telas *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida*, depois comprados pelo Museu Paulista<sup>384</sup>. Segundo Mary Sampaio Viana, neta de Clemente Falcão e filha de Sampaio Viana, em depoimento dado a Maria Cecília Lourenço em 1978, “o pai, o avô e o pintor mantinham visitas freqüentes semanais ao ateliê paulistano de Almeida Júnior e quando os dois primeiros viam algo interessante, já reservavam para em seguida adquiri-lo” (Lourenço, 2007, p.150). Além disso, Américo e João Maurício foram dois dos três testamenteiros do pintor e couberam a este último as instruções de queimar todos os papeis do pintor<sup>385</sup> o último também encabeçou as homenagens que se seguiram à sua morte, que incluíram uma grande exposição da obra do pintor. Maria Cecília F. Lourenço (1980) indica vários retratos realizados por Almeida Junior ainda em posse dessa família, que também guarda uma preciosa fotografia de Almeida Junior em meio à família, em data desconhecida (fig. 37). Vale apontar que quando foi decidido pela Santa Casa de Misericórdia de São Paulo que se realizassem os retratos do Visconde e da Viscondessa de Itu e do Marquês e Marquesa de Três Rios, todos realizados por Almeida Junior, Falcão Filho foi escolhido mesário da comissão encarregada de agradecer ao Visconde e a Viscondessa pela doação que acabavam de fazer à irmandade<sup>386</sup> e poderia ter influenciado na escolha do pintor.

---

<sup>382</sup> Retratado pelo pintor, segundo indicação de Ana Paula Nascimento.

<sup>383</sup> OESP, 11 out. 1891, ed. 4983, p.2; Lourenço, 1980, p.179.

<sup>384</sup> Adquiridas pelo Museu, entre 1938 e 1942, para a sala Almeida Júnior, transferidos para a Pinacoteca em 1947, durante a gestão Sergio Buarque de Hollanda (Taunay A., JC (RJ), 17 maio 1942, p.3 segundo indicação de Ana Paula Nascimento).

<sup>385</sup> OESP, 15 nov. 1899, p.1.

<sup>386</sup> CP, 24 fev. 1885, ed. 8553, p.2.





Figura 37 - Almeida Junior e a família de Clemente Falcão Filho, em meio a uma pescaria. O pintor é o segunda a partir da esquerda, de chapéu. Fotografia desconhecido, s.d. Coleção particular, reprodução da fotografia cedida por Ana Paula Nascimento.

Continuando a lista dos sócios do Club, os Levy, Willy Fischer e José Vollsack eram responsáveis por locais onde Almeida Junior realizou exposições: a Casa Levy<sup>387</sup>, a Livraria Garraux e a Photographia Henschel/Vollsack (v. capítulo 3)<sup>388</sup>, respectivamente. A família Levy também possui um retrato de sua autoria, o de Paulina Levy.

Entre os sócios encontravam-se membros das famílias Souza Barros, Souza Queiroz, Queiroz Telles, e Prado, clientes frequentes de Almeida Junior e cujas ligações aparecem ao longo deste texto. Outra família representada era a Arruda Botelho (Fazenda do Pinhal). Segundo Maria Amélia Arruda Botelho de Souza Aranha, o pintor teve um ateliê na parte de baixo da residência e clínica de Carlos José de Arruda Botelho, à rua do Gazometro (Lourenço, 1980, p.115). Lourenço também afirma que retratos da família realizados pelo pintor foram oferecidos pelo próprio como forma de agradecimento pelo apoio financeiro recebido (1980, p.46, 226). Além disso, Almeida Junior foi professor de Maria Elisa de Arruda Botelho.

<sup>387</sup> CP, 31 out. 1886, ed. 9055, p.1.

<sup>388</sup> Abraham Amzalak, cunhado de Albert Henschel também era associado.

José de Negreiros<sup>389</sup>, outro sócio, foi quem indicou o nome de Almeida Junior para o Club<sup>390</sup>. Negreiros adquiriu o quadro *Au retour du bal*<sup>391</sup> e viajou com Almeida Junior ao salto grande do Paranapanema<sup>392</sup>. Joaquim Roberto e José Maria da família Azevedo Marques, estiveram entre os empregados da Secretaria de Justiça que ofereceram ao Secretário, Siqueira Campos, um retrato realizado por Almeida Junior, em 1894<sup>393</sup>. Em 1949, a família Azevedo Marques doou a *Cascata do Votorantim* (1893)<sup>394</sup> e a *Marinha (Guarujá)*<sup>395</sup> para a Pinacoteca do Estado (Lourenço, 2007, p.223). De Antônio de Aguiar Barros e Antonio Paes de Barros, existem retratos por Almeida Junior na Irmandade da Santa Casa de São Paulo e no Museu Paulista, respectivamente. O Barão de Mossoró, por sua vez, também fez parte da comissão que acompanhou D. Pedro a Lorena, em 1886, juntamente a Almeida Junior<sup>396</sup>.

José Alves de Cerqueira Cesar foi membro do governo republicano paulista, sendo que há ao menos dois retratos dele feitos por Almeida Junior nesta condição<sup>397</sup>. Também no exercício de seu cargo, visitou o ateliê do artista com Bernardino de Campos, Cesario Motta e outros. Em 1895, foi o presidente do LAOSP, juntamente com Ramos de Azevedo e Almeida Junior, quando se iniciou a reestruturação da instituição.

Inesperadamente, Almeida Junior entrou para o mundo dos negócios, integrando a Cia. Progredior, na qual foi suplente do conselho fiscal. A companhia tinha como fim adquirir o Palacete Timotheo na rua 15 de novembro para transformá-lo em café com restaurante e bebidas finas, e outros fins, inaugurado em 1892 (v. capítulo 3), edifício que ficou conhecido como Progredior e sediou algumas

---

<sup>389</sup>CP, 27 fev. 1886, ed. 8853, p.1.

<sup>390</sup> Ata da sessão do Club Haydn de 25 de setembro de 1883. Atas do Club Haydn, Acervo da Casa Levy.

<sup>391</sup> Vendido a J. Negreiros por 800\$000. FREIRE, E. CP, 27 fev. 1886, ed. 8853, p.1.

<sup>392</sup> APSP, 8 dez. 1886, ed. 3512, p.3.

<sup>393</sup> Diário Popular (SP), 28 set. 1894, p. 2 (Lourenço, 2007, p.300).

<sup>394</sup> Adquirida por José Manuel de Azevedo Marques, filho de Joaquim Roberto, para presentear um médico alemão, em agradecimento que, ao que se registrou, quando morreu, seus familiares lhe devolveram a pintura (Lourenço, 1980, p.118).

<sup>395</sup> Adquirida por um Azevedo Marques não especificado no leilão do espólio do pintor. "LEILÃO de quadros", OESP, 2 mar. 1900, ed. 7770, p.2.

<sup>396</sup> CP, 19 out. 1886, p.2.

<sup>397</sup> Um encontra-se na Pinacoteca do Estado de São Paulo e outro foi feito para a Escola Politécnica, este não foi localizado.

exposições importantes, mas não encontramos notícias de obras de Almeida Junior lá expostas. Aqui também existe uma ligação interessante, uma vez que o diretor da companhia era Adolpho Augusto Pinto, que comissionou o retrato de sua família, hoje conhecido como *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* (PESP). Adolpho Pinto, colecionador de arte, também foi secretário geral da exposição de Chicago<sup>398</sup> e foi quem insistiu na participação de Almeida Junior no evento, para o qual concluiu o quadro *Leitura*, enviando também as telas *Descanso do modelo*, *Caipiras negaceando*, então do acervo da ENBA<sup>399</sup>, e recebeu a medalha de bronze pelo conjunto da obra<sup>400</sup>.

Em 1890, tentou-se fundar uma Sociedade dos Homens de Letras e Belas-Artes com o objetivo de promover “a união dos homens de letras e dos que se dedicam às belas-artes, a mútua assistência, etc; a defesa e garantia dos direitos de propriedade literária e artística e promover exposições artísticas, reuniões literárias, conferencias, etc.”. Uma comissão para convidar sócios fundadores foi formada, para a qual Almeida Junior foi um dos escolhidos<sup>401</sup>, mas a sociedade não vingou. Em 1897, Almeida Junior estava entre os membros fundadores de um novo clube, o Club Artístico de S. Paulo, e foi nomeado para a comissão de revisão dos estatutos<sup>402</sup>, mas tampouco encontramos notícias sobre reuniões deste clube após o encontro inaugural. O que interessa aqui não é tanto a vida curta dessas tentativas, mas vermos Almeida Junior envolvido ativamente em tentar fundar instituições que dinamizassem e promovessem eventos, congregassem agentes culturais e público e defendessem os interesses da classe artística, que era composta de uma gama diversa de ofícios, unindo pintores, escritores e músicos.

---

<sup>398</sup> “Exposição de Chicago”, *CP*, 16 out. 1892, ed. 10811, p.1

<sup>399</sup> Em carta a Rodolpho Bernardelli, diretor na ENBA, sugeriu as outras duas telas a serem enviadas dentre as que estavam no acervo da escola. Carta a Rodolpho Bernardelli, S. Paulo, 26 outubro de 1892, Arquivo do MNBA, como citado em Lourenço, 1981, p.220.

<sup>400</sup> Único grau de premiação do Departamento de Artes da Exposição. Entre os artistas brasileiros também foram premiados Modesto Brocos, Pedro Weingartner, Henrique Bernardelli e Eliseu Visconti (*World's Columbian Exposition*, 1893, p.16).

<sup>401</sup> *CP*, 11 maio 1890, ed. 10102, p.1.

<sup>402</sup> Diretoria provisória: Carlos de Campos, Eugenio Egas, João Escobar, Leopoldo de Freitas, Vitor Rondelli, Joaquim Leal Junior, Luiz Levy. Comissão de revisão dos estatutos: Almeida Junior, Ezequiel Ramos Junior, Augusto Barjona, Antonio Carlos e H. Ruegger. *OESP*, 4 nov. 1897, ed. 6828, p.2; *CP*, 5 nov. 1897, ed. 12349, p.1.

### *Obras e ação institucional*

Sua perspicácia e seu currículo invejável não o isentaram de recorrer à pintura frequente de retratos para essa sociedade em transformação. Ele os fotografava e deixava nas paredes do ateliê<sup>403</sup>, à mostra de potenciais visitantes e clientes, mas não escondeu o desgosto com a situação de tais encomendas, do que recebia por elas, e, principalmente, da questão do gosto dos clientes. Talvez com a intenção (dele ou do articulista) de influenciar uma nova atitude na clientela, foi publicado o seguinte diálogo na *Imprensa Ytuana*:

- Para que faz trabalhos d'estes?

- Para viver! ... e mal, me responde ele, com triste sorriso amargo. – E já faço muito em viver. E depois eu preciso ganhar dinheiro, tenho ainda muito que fazer. (...) Se soubesse como tudo aqui é difícil, (...) desde o modelo, que se não encontra, que se não presta, até o gosto do público, não só indiferente para as coisas da arte, como que obrigando-nos a troco de dinheiro que nos dá – para vivermos – a ter uma maneira que, se é do seu agrado, não o é da nossa consciência! Façamos à arte o sacrifício da fotografia.

(...) Almeida tem a maneira larga dos bons mestres modernos, esse meio acabado que significa simplesmente o profundo conhecimento do modelo e dos efeitos (...). Ora ponham todas estas qualidades ao serviço do retrato que, para ser recebido e pago, tem de ser acabado cabelo por cabelo, brilhante, luzido no peito como se fora de verdade, empastelamento de porcelana, fundos bonitos e verniz com abundância.

Verdade é que quem envia a sua fotografia para se retratar poupa umas longas horas de pose; mas ganha muito pouco, porque, além de estragar um artista, se fica com um retrato, **perde a ocasião de possuir uma obra de arte. Terá na vera efígie o valor de seu dinheiro e uma prova do seu mau gosto.**<sup>404</sup>

Qualquer tentativa de dissuadir o público dessa prática não surtiu efeito significativo, uma vez que Maria Cecilia Lourenço e Ana Paula Nascimento identificaram diversas das matrizes fotográficas dos trabalhos de Almeida Junior (2007, p.184-5). Apesar de suas queixas sobre a compensação de suas obras, o

<sup>403</sup> De sua visita, o articulista da *Imprensa Ytuana* menciona uma “profusão de fotografias dos retratos de encomenda”. “Almeida Júnior”, *Imprensa Ytuana*, 27 abr. 1884, p.1.

<sup>404</sup> Grifos nossos. Almeida Júnior. *Imprensa Ytuana*, 27 abr. 1884, p.1.

pintor logo conseguiu voltar à Europa, como fará mais de uma vez<sup>405</sup>, atestando que conseguiu um retorno financeiro considerável.

Em meio à profusão de retratos que realizou, trabalhou com Claudio Rossi na decoração do teto e das paredes laterais da igreja da Sé<sup>406</sup>, e em telas para o novo salão do Club Internacional (v. capítulo 3) representando sítios pitorescos dos arredores da capital<sup>407</sup>. O Clube, fundado em 1884, foi pioneiro na cidade, congregando as elites em seus elegantes salões para festas e partidas de diferentes esportes até as primeiras décadas do século seguinte.

Em seu primeiro retorno à Europa, Almeida Junior assistiu à abertura do Salon parisiense de 1887<sup>408</sup> e voltou imbuído de novo ímpeto criativo. Em 1888, retribuiu os esforços e as apostas dos paulistas em sua carreira ao pintar *Caipiras negaceando*, enaltecido como “um quadro verdadeiramente paulista, de assunto paulista, de feição e de gênio paulista<sup>409</sup>”. Abriu novamente seu ateliê para a exposição do quadro, que foi visitado por mais de 300 pessoas em dois dias, “inclusive respeitáveis famílias desta capital”<sup>410</sup>. A obra mereceu colunas e colunas de análise nos jornais<sup>411</sup>, saindo até na *Revista Musical*<sup>412</sup>, uma verdadeira campanha para que fosse adquirido pelo governo provincial<sup>413</sup>, que não obteve sucesso<sup>414</sup>. Ela foi então enviada para a Exposição Nacional de Bellas Artes, no Rio de Janeiro e, finalmente, à exposição Exposição Universal de 1889, em Paris.

<sup>405</sup> Voltou a Paris em 1887, 1891 e 1897.

<sup>406</sup> APSP, 31 jul. 1889, ed. 4.296, p.1. “O pintor ituano realizou as pinturas *A Conversão de São Paulo a Caminho de Damasco* [MP-USP] no teto da nave e uma Nossa Senhora no altar-mor da antiga matriz da Sé, por encomenda do bispo Dom Lino Deodato Rodrigues de Carvalho (...)” (Barbosa, 2021, p.100).

<sup>407</sup> APSP, 13 jul. 1886, ed. 3387, p.1. O Club sofreu um grande incêndio em 1889 no qual essas obras provavelmente foram perdidas.

<sup>408</sup> CP, 11 jun. 1887, ed. 9233, p.1.

<sup>409</sup> Cronica Semanal. APSP, 23 out. 1888, ed. 4068, p.1.

<sup>410</sup> CP, 11 out. 1888, ed. 9633, p.2.

<sup>411</sup> Análise em duas partes por Ezequiel Freire no APSP, 17 jan. 1889, ed. 4139, p.3; Análise em seis partes por Wenceslau de Queiroz no CP, a partir de 10 de outubro de 1888, ed. 9632, p.1.

<sup>412</sup> *Revista Musical*, 13 out. 1888, n.5, p.4-5.

<sup>413</sup> Emenda no orçamento apresentada à Assembleia Provincial, *Imprensa Ytuana*, 3 mar. 1889, p.2; 25ª sessão ordinária. 27 fev. 1889. *Atas da Assembleia Legislativa Provincial*.

<sup>414</sup> O quadro foi adquirido pela ENBA dois anos depois. CP, 7 out. 1890, ed. 10227, p.1.

Houve um hiato entre essa e suas telas regionais seguintes, que incluiu outra viagem à Europa, em 1891. Nesse tempo, realizou obras que desagradaram a crítica. Em 1893, um artigo sobre a exposição de Antonio Parreiras afirmou que Almeida metera-se em seu atelier e “nunca fez uma exposição, nunca trabalhou para isso e hoje apenas se diz que faz retratos.”<sup>415</sup>. De fato, não encontramos qualquer exposição sua entre 1888 e 1891, mas, ao que nos parece, este foi um período de gestação conceitual para o artista e de sua solidificação como autoridade local em matéria de arte. Foi chamado a acompanhar, novamente com Claudio Rossi, a abertura da tela *Independência ou Morte*, de Pedro Americo, encomendada para o Edifício-Monumento do Ipiranga<sup>416</sup> e, também com Rossi, deu parecer sobre o quadro *Inundação da Várzea do Carmo*, de Benedito Calixto<sup>417</sup>. Em 1894, esteve entre os membros fundadores do IHGSP<sup>418</sup>, que pautou o debate intelectual sobre a construção da história nacional a partir de uma perspectiva paulista, que permou as obras de pintura histórica de Almeida Junior e demais pintores no Estado até chegar ao programa de decoração do Museu Paulista entre 1918 e 1922 (Lima Junior, 2015, p.23-24).

Foi nesse período que realizou os dois retratos para a Faculdade de Direito, o de Clemente Falcão Filho (1888) e o de José Rubino de Oliveira (1892), ambos realizados após a morte dos homenageados.

A partir de 1890, o novo governo paulista, liderado pelo Partido Republicano Paulista, empreendeu um programa de criação e reforço de instituições educacionais, culturais e científicas no Estado que incluiu a transformação do edifício-monumento do Ipiranga, em construção desde 1885, em um Museu, criado oficialmente em

---

<sup>415</sup> Exposição Parreiras. *OCSP*, 22 jun.1893, ed. 123, p.1.

<sup>416</sup> A tela encontrava-se na Faculdade de Direito desde 1888, quando foi entregue pelo autor à Comissão responsável pelas obras do monumento, presidida pelo Barão de Ramalho, lente da Faculdade. Devido a seu tamanho, a obra não pôde ser exibida ao público e precisou ficar guardada na sala da Faculdade, cedida pelo diretor da instituição, André de Padua Fleury, até poder ser instalada em seu lugar de destino. Decidindo-se levá-la à exposição "Colombiana" de Chicago, em 1892, a obra foi aberta sob a inspeção dos dois artistas (Ramalho, 1888; *CP*, 8 out. 1892, ed. 10805, p.1).

<sup>417</sup> *OCSP*, 31 jan. 1893, ed.12, p.2.

<sup>418</sup> *Revista do IHGSP*, vol. I, 2º fascículo, p.73.

1893<sup>419</sup>. Essas iniciativas estavam dentro da Secretaria do Interior, sob a qual se achavam a cultura e instrução, e se deram em especial durante o governo de Bernardino de Campos, Presidente do Estado entre 1892 e 1896<sup>420</sup> através de Cesário Motta Junior, seu Secretário do Interior a partir de 1893, que realizou as compras das primeiras pinturas para o projeto decorativo do Museu. Lembramos aqui que Bernardino fora aluno nas aulas de desenho e pintura de Jules Martin e era irmão de Américo de Campos, que lutou nas fileiras da imprensa junto a Angelo Agostini e Huascar de Vergara. Imaginamos que estas influências na juventude tenham contribuído para sua postura como governador mais tarde.

O Museu Paulista foi inaugurado no Monumento do Ipiranga no dia 7 de setembro de 1895. Antes disso, porém, Almeida Junior havia visitado as obras com Cesário Motta, em dezembro de 1893, e, na inauguração, as telas que já integravam o plano decorativo do Museu eram suas, de Pedro Alexandrino, seu discípulo, e Antonio Parreiras<sup>421</sup>. Pedro Nery sugere que as telas de Almeida Junior *Caipira Picando Fumo* e *Amolação interrompida* tenham sido realizadas como uma encomenda informal para o Museu, uma vez que coincidem com ideias defendidas por Cesário Motta e têm dimensões exatamente compatíveis com os lugares onde foram instaladas (Nery, 2015, p.40) e Almeida Junior também doou a tela *Leitura* ao Museu, em homenagem a Motta.

Outra iniciativa do novo governo à qual Almeida Junior esteve ligado foi a reformulação do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. A instituição teve origem em 1873, com a Sociedade Propagadora da Instrução Popular e estava em funcionamento desde então, chamando-se Liceu de Artes e Ofícios a partir de 1882 (Carvalho, 2019, p.82). O engenheiro e arquiteto Francisco Ramos de Azevedo foi o responsável pelo novo programa a partir de 1895, a Reforma no Ensino, que incluiu mudanças radicais nos regulamentos, adição de novas disciplinas, aumentando principalmente as de desenho, “esperando que a escola popular viesse a tornar-se a futura Escola de Belas Artes de São Paulo” (Carvalho, 2019, p.134). A proposta de

---

<sup>419</sup> SÃO PAULO, Lei N. 192 de 26 de agosto de 1893, Resolve sobre a utilização do Monumento do Ipiranga; SÃO PAULO, Lei N. 200 de 29 de agosto de 1893, Autorisa o Governo a reorganizar o Museu do Estado (Nery, 2015, p.11).

<sup>420</sup> Foi reeleito em 1902, exercendo o cargo até 1904.

<sup>421</sup> CP, 5 fev. 1895, ed. A11470, p.1.

reformulação, viria trazer um novo ímpeto para o LAOSP, que incluía a criação de oficinas, o projeto de uma nova sede para abrigá-las. Em 20 de janeiro de 1895, foi eleita uma nova diretoria, na qual Cerqueira Cesar era o presidente; Ramos de Azevedo, o vice e Almeida Junior 2º vice-presidente. Não há indícios de que o pintor tenha tido uma ação duradoura ou mesmo relevante dentro da instituição, mas é significativo que seu nome tenha se ligado a ela num momento de reestruturação e pode ter sido usado na busca de uma nova legitimação. Também é interessante notar que, após sua eleição, Pedro Alexandrino foi nomeado professor de desenho de figuras e paisagens (Carvalho, 2019 p.134-5).

Ao mesmo tempo que injetava nova vida no Liceu, o governo encetou o projeto do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, a partir da Lei n.90 de 12 de setembro de 1892, que “autorizava a subvenção a moços<sup>422</sup> para o estudo de música, pintura e escultura” na ENBA ou no exterior (Nery, 2015, p.57-9)<sup>423</sup>. Seu primeiro contemplado foi justamente Pedro Alexandrino, que já havia recebido patrocínio do governo paulista ainda sob o Império. Se durante o Império o auxílio pelo governo paulista dependeria de requisição à Assembleia Provincial, de sua aprovação pelos deputados e alocação no orçamento anual<sup>424</sup>, com o Pensionato a quantia já estaria disponível e aprovada, só sendo necessária a indicação do recipiente e a posição de Alexandrino como discípulo de Almeida Junior certamente teve peso na escolha.

Vemos, portanto, a institucionalização e organização de projetos que tiveram origem ainda no Império, e a figura de Almeida Junior onipresente nessas iniciativas como grande autoridade artística.

---

<sup>422</sup> Apesar do termo masculino, Nicolina Vaz de Assis, Helena Pereira da Silva e Anita Malfatti receberam a bolsa (Rossi, 2001, p.20).

<sup>423</sup> Para Pedro Nery (2015), “as escolhas eram feitas de maneira clientelista dentro do pequeno grupo da elite dirigente”. O Pensionato foi regulamentado em 1912, por ação do deputado José Freitas Valle, que tinha grande influência sobre a escolha dos beneficiários, exemplo da “imbricação entre o público e o privado” nas instituições paulistas da Primeira República (Rossi, 2001, p.19). Sobre Freitas Valle, consultar Camargos, 2001.

<sup>424</sup> O Deputado Silveira da Mota, em sessão da Assembleia Provincial de 10 de março de 1887 solicitou um auxílio para que Licio Climaco Barbosa, estudante de matemáticas, continuasse seus estudos em Paris. Silveira da Mota citou então os auxílios a Pedro Alexandrino e ao maestro João Gomes de Araújo, que desde 1884, estudava música em Milão. “Assembleia provincial”, *CP*, 13 abr. 1887, ed. A9183, p.2. Essas duas despesas estavam incluídas na despesa do exercício 1886-1887 dentro de “Subvenções, auxílio especiais e restituições”. “Leis provinciais n.124”, *CP*, 16 jul. 1886, ed. 8966, p.2.



Em outubro de 1897, Almeida Junior finalizou uma tela colossal, meio histórica, meio de gênero, aparentemente sem encomenda prévia: *A partida da monção*, medindo 3,90 x 6,40 m<sup>425</sup>, tamanho que indica a claramente a intenção de que fosse adquirida pelo governo. Para criar uma comoção pública em torno da tela, seria necessário que o máximo possível de pessoas a visse. Ele mandou construir um barracão na rua do Paredão, atual Xavier de Toledo, ao lado do Viaduto do Chá<sup>426</sup>, e ainda cobrar o ingresso dos visitantes (1\$000, 2\$000 aos sábados) para tentar abater os custos<sup>427</sup>, requisitando à Câmara Municipal a licença e relevação de impostos municipais<sup>428</sup>. A exposição foi inaugurada em 22 de dezembro de 1897<sup>429</sup> e durou até maio do ano seguinte. Como no caso de *Caipiras Negaceando*, a tela mobilizou uma série de artigos na imprensa, com destaque para a publicada no *Commercio de São Paulo*<sup>430</sup>, jornal de Eduardo Prado.

A esperança pela aquisição aparece em uma das poucas correspondências suas conhecidas, destinada a Pedro Alexandrino, na qual relata que “o governo diz que está com muitas boas intenções de compra, mas ainda nada foi me dito até agora, desconfio bastante, apesar de tudo, pela falta de verba que existe. Se não é alguns retratinhos que uma vez ou outra aparece estava bem arranjado”<sup>431</sup>. Esse trecho

<sup>425</sup> *A Nação*, 11 out. 1897, ed. 72, p.1.

<sup>426</sup> Uma nota, anterior à definição do lugar, indicou que seria “à rua Barão de Itapetininga ao lado do viaduto, sobre as paredes do grande prédio ali em construção” *OESP*, 27 nov. 1897, p.2. Quando a exposição abriu, ficava na “rua do Paredão em Barracão montado especialmente na entrada do Viaduto do Chá”, local que atualmente corresponde à esquina em frente ao Teatro Municipal.

<sup>427</sup> Próximo ao encerramento da exposição, ele confessou a Pedro Alexandrino: “Infelizmente hoje já estou convencido que as entradas a 1\$000 não me dá (sic) para cobrir todas as despesas que fiz com o barracão junto ao Viaduto do Chá. O que fazer?”. S. Paulo 10 de março de 1898. Carta localizada por Ruth Tarasantchi e transcrita por Maria Cecília Lourenço (1980, p.222).

<sup>428</sup> *CP*, 10 dez. 1897, ed. 12380, p.2. Expediente da 24ª sessão ordinária da Câmara de São Paulo, aos 15 de dezembro de 1897. [http://www.saopaulo.sp.leg.br/static/atas\\_anais\\_cmsp/anadig/Sessoes/Ordinarias/024SO1897.pdf](http://www.saopaulo.sp.leg.br/static/atas_anais_cmsp/anadig/Sessoes/Ordinarias/024SO1897.pdf). Discutido na 9ª sessão ordinária, aos 11 de maio de 1898. *CP*, 3 jun. 1898, ed. 12526, p.3; *A Nação*, 20 maio 1898, ed. 290, p.2.

<sup>429</sup> *CP*, 22 dez. 1897, ed. 12390, p.2; *OESP*, 15 jan. 1898, ed. 6.999, p.2.

<sup>430</sup> Foram quatro partes: “Pintura – I”, *OCSP*, 20 jan. 1898, ed. 1424, p.1; “Pintura – II”, *OCSP*, 22 jan. 1898, ed. 1426, p.1; “Pintura – III”, *OCSP*, ed. 1427, 23 jan. 1898, p.1; “Pintura – IV”, *OCSP*, 25 jan. 1898, ed. 1428, p.1.

<sup>431</sup> S. Paulo, 10 de março de 1898. Carta localizada por Ruth Tarasantchi e transcrita por Maria Cecília Lourenço (1980, p.222).

demonstra a dificuldade que o artista teve em “fechar” a compra, mesmo com toda a sua autoridade. Ainda assim, sua resolução de fazer a obra em meio a uma conjuntura econômica desfavorável demonstra a convicção de que conseguiria, sim, vendê-la, mas com um processo foi mais tortuoso do que ele esperava. Quase dois anos depois de sua exibição, já então premiada com a medalha de ouro na EGBA de 1898<sup>432</sup>, o deputado Augusto Cesar Miranda Azevedo ainda justificava projeto para aquisição do quadro, mostrando o risco financeiro que as grandes obras históricas representavam para os artistas: “O distinto artista a que me refiro empregou grande parte da sua atividade na confecção desse quadro, atividade essa que poderia ter sido dirigida em favor de outras obras de mais fácil colocação no mercado”<sup>433</sup>. No fim, a compra foi efetivada um ano após sua trágica morte<sup>434</sup>, mas caso estivesse vivo, teria visto seu esforço justificado: o preço pago pelo governo, 30 contos de reis, equivalia ao valor de sua própria casa<sup>435</sup>.

A história da aquisição de *Caipiras Negaceando*, *Caipira Picando Fumo*, *Amolação Interrompida* e *A Partida da Monção* ajudam a demonstrar como a sobrevivência e o sucesso de um artista dependiam de boas estratégias e bons relacionamentos. Ele precisou mobilizar sua formação, técnica, círculo social, formas de exposição e de publicidade e mesmo assim, no caso da primeira e da última, esperou anos para que fossem adquiridas e pagas. Os retratos, por mais burgueses e convencionais que fossem, eram a forma de sobreviver em meio a tais empecilhos. Talvez tenha sido a dificuldade com seus primeiros caipiras que tenha levado Almeida Junior a escrever em carta pública a Benedito Calixto seu pessimista diagnóstico da profissão:

Fazer arte pela arte é dom para os diletanti ou para os artistas ricos;  
os artistas pobres precisam viver e para viver precisam vender as

---

<sup>432</sup> OCSP, 11 out. 1898, ed.1647, p.2.

<sup>433</sup> “Congresso Legislativo. Camara dos Deputados – Sessão ordinária em 24 de julho”. OESP, 25 jul. 1899, ed. 7551, p.1.

<sup>434</sup> A aquisição foi aprovada na sessão do dia 28 de julho de 1899, e a emenda para abertura do crédito veio em 1900. OCSP, 29 jul. 1899, ed. 1921, p.2; OESP, 21 set. 1900, ed. 7972, p.2.

<sup>435</sup> Avaliação realizada no momento do leilão da casa, após a morte do pintor. “Edital do juiz de direito e da 2ª vara de órfãos, o. Dr. Clementino de Souza e Castro”. OESP, 28 mar. 1900, ed. 7796, p.3.

suas telas; quem as compra? O público; de que gosta o público? De oleografias; pois demos-lhe oleografias!

[...]

Eu, permitam-me trazer-me como exemplo, eu pinto retratos, que teria vexame de mostrar a um colega conhecedor do ofício; mas que entretanto agradam a quem m'os paga; e não agradariam, se não fosse um tanto oleografados – ao gosto do freguês<sup>436</sup>.

A carta era uma defesa da obra de Benedito Calixto e de seu próprio nome, arrastado por Filinto de Almeida para uma polêmica sobre a qualidade da arte do primeiro, em 1890<sup>437</sup>. Detenhamo-nos um momento na sua própria declaração de que alguns de seus retratos seriam dignos de vexame frente a um olhar treinado. Além de buscar maior comodidade e celeridade no processo ao enviar fotografias ao artista, os clientes procuravam a semelhança, o acabamento perfeito, quase polido, perpetuando as poses convencionais, os fundos padronizados, as cores sobreas, o que Almeida Junior atribuía a estarem acostumados às infames oleografias.

Em meio a retratos menos felizes, Almeida Junior realizou alguns de concepção menos usual, ou mais coloridos, ou mais soltos ou com composição original, como o retrato em grupo da família de Adolpho Augusto Pinto (1891, Pinacoteca do Estado de São Paulo) e o retrato do pintor Belmiro de Almeida (fig. 38) (s.d., MASP). Nessa linha, Aracy Amaral (1990, p.57) destaca ainda o retrato de Couto de Magalhães (1888, MP-USP), o de Joanna Liberal da Cunha (1892, Pinacoteca do Estado de São Paulo), de fato muito luminoso em seus tons pasteis, e o de José Pinto do Carmo Cintra (s.d., MRCI- USP).

---

<sup>436</sup> Almeida Júnior. “A Benedito Calixto”. *CP*, 3 ago. 1890, ed. 10173, p.2-3

<sup>437</sup> Ana Paula Nascimento (2016) organizou uma coletânea de textos, publicados antes e depois da carta de Almeida Junior, que ajudam a entender o contexto da contenda, em que diversos escritores e opinadores anônimos se envolveram, incluindo resposta de Filinto de Almeida e a tréplica de Almeida Junior, colocando fim à troca.

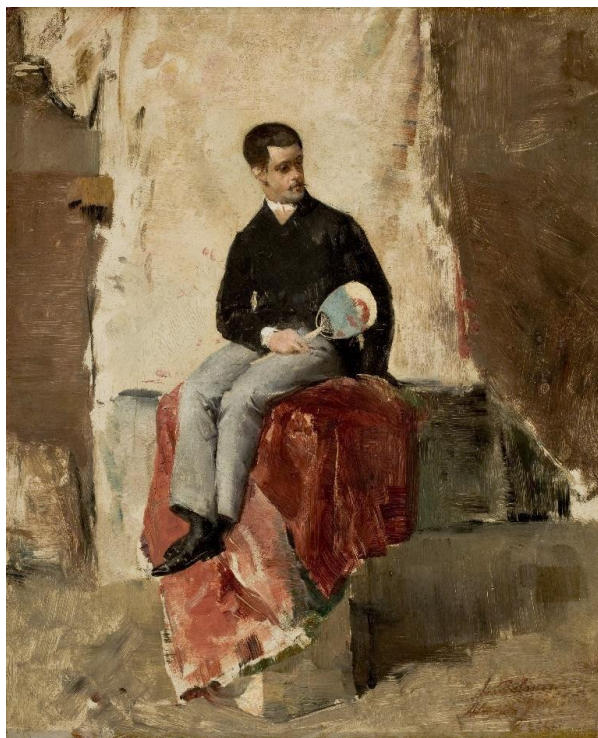


Figura 38 - O pintor Belmiro de Almeida, s.d., José Ferraz de Almeida Júnior, óleo sobre madeira, 55 x 45,7 x 1,2 cm. MASP.

*Almeida Junior, os retratos, e o comércio: novas formas de exposição.*

No geral, a crítica daqueles anos em São Paulo não era excessivamente negativa, procurando mais educar o público e promover os artistas. No entanto, pela própria posição que Almeida Junior alcançou e pelo que se esperava dele, um artigo não assinado no jornal *O Commercio de S. Paulo* foi bastante duro, acusando o artista de ter “abandon[ado-se] ao esterilizador e material mister de fazer retratos a óleo, esquecendo-se de que é um artista que conseguiu ter um nome considerado e acatado entre os que estimam a arte e sabem nobilita-la.”<sup>438</sup>

O fato era, no entanto, que, frente aos críticos, não convinha ser retratista, mas, frente ao público, não convinha deixar de sê-lo e Almeida Junior conseguiu conciliar brilhantemente a necessidade de divulgar seu serviço de retratista com a vontade de se impor como um artista completo, construindo estratégias diferentes de exposição dependendo do tipo de obra. O mesmo articulista que se lamentou do “esterilizador e

<sup>438</sup> “Exposição Parreiras”, *OCSP*, 22 jun. 1893, ed. 123, p.1. Filinto de Almeida, sob o pseudônimo A. Bomtempo, no *O Estado de S. Paulo*, também recomendou ao pintor “um pouco mais de trabalho, de perseverança, de entusiasmo, e um pouco menos de retratos burgueses”. *OESP*, 9 jun. 1894, ed. 5740, p.1.

material mister de fazer retratos”, continuou seu texto afirmando que “de vez em quando, lá de longe em longe, aparece um quadro seu, no salão fotográfico do sr. [V]olsack(...)”. Ele notava sem se dar conta, essa estratégia de Almeida Junior, que consistia, de um lado, em expor nas vitrines de casas comerciais do Triângulo seus retratos mais relevantes entre suas encomendas antes de entregá-los aos clientes, preferencialmente na Casa Garraux e na Photographia Imperial, de Albert Henschel, sucedido por José Vollsack, um estabelecimento de distinção na cidade (v. capítulo 3). Já mencionamos que Vollsack fez parte do Club Haydn e notamos que as exposições ali só passaram a ocorrer depois da criação do clube (Tabela 3). Não encontramos outras ligações entre eles, mas poderia haver alguma parceria entre os dois, uma vez que os estúdios fotográficos guardavam as chapas originais das fotografias, o que poderia ser útil aos pintores, como no caso do retrato de Clemente Falcão Filho, exibido ali e realizado após a morte do professor, o mesmo se dando no caso do professor Rubino de Oliveira. Vollsack, apesar de contar com os serviços de Karl Ernest Papf, encaminharia encomendas de retratos a óleo ao pintor ituano? Não sabemos. Pode ser também que se tratasse apenas da necessidade de afastar de seu ateliê qualquer alusão a uma arte mais comercial, mas mantendo-a em um ambiente digno, distinto e já ligado às imagens.

O artigo do *O Commercio de S. Paulo* não parece ter tido qualquer influência na produção de retratos por Almeida Junior, que só no ano de 1895 realizou retratos para a congregação da Escola Politécnica<sup>439</sup>, para a Secretaria do Interior<sup>440</sup> e para a câmara de Rio Claro<sup>441</sup>. Mais tarde, lembrando a obra do artista logo após sua morte, sua carta a Benedito Calixto foi parafraseada pelo OESP, que finalizou sua coluna com o balanço:

“Morre de fome o artista que não transigir com o mau gosto do nosso público. Almeida Junior assim o compreendeu, e, como os outros, mercantilizou às vezes o seu invejável talento. Mas, à parte o que era puramente comercial, ainda nos fica de Almeida Junior muita arte excelente (...)”<sup>442</sup>.

---

<sup>439</sup> OESP, 17 jan. 1895, ed. 5922, p.1.

<sup>440</sup> OCSP, 6 mar. 1895, ed. 586, p.1.

<sup>441</sup> OESP, 18 mar. 1895, ed. 5982, p.1.

<sup>442</sup> OESP, 14 nov. 1899, ed. 7663, p.1.

O outro lado de sua estratégia refere-se ao resto de sua produção, que precisava de um local especial no qual a relação mercantil não ficasse tão em evidência. Na falta de galerias especializadas, Almeida Junior construiu o lugar perfeito em seu próprio ateliê.

### *O ateliê como templo*

Os trabalhos sobre Almeida Junior já mencionaram (Lourenço, 1980, p.120) e destacaram (Nascimento, 2009, p.102) a prática de Almeida Junior de abrir seu ateliê ao público, desde visitas por pessoas íntimas a grandes exposições. Desde a primeira obra que pintou em São Paulo, o teto de D. Veridiana, Almeida Junior já escolheu seu ateliê como local de exposição. Nesses primeiros anos, a Casa Garraux, na rua da Imperatriz, também era um local adequado para exposições, intrinsecamente ligada à cultura, artes e elegância, mas suas vitrines não comportavam muitas telas. O primeiro ateliê do artista, uma sala na rua da Princesa, 11<sup>443</sup>, “num pequeno rés-do-chão (...), iluminado por duas janelas meio fechadas com umas taipas de madeira”<sup>444</sup>, tampouco serviria para receber um evento grande, com mais telas e mais pessoas.

Em 1885, Almeida Junior mudou-se para um local maior, na rua do Imperador, junto ao teatro de S. José (local onde hoje estão os fundos da Catedral da Sé). Era um prédio construído expressamente para esse fim, onde havia um outro atelier separado à disposição de seus discípulos<sup>445</sup>. A partir daqui, vemos o seu ateliê sendo laudado como um local excepcional na cidade: “um mundo à parte onde o artista subtraía-se ao mercantilismo dominante entre nós”<sup>446</sup>. O crítico Ezequiel Freire<sup>447</sup> em relato sobre a visita que fez ao local, “talvez em S. Paulo o único recanto verdadeiramente artístico da capital”, menciona que chegou à porta de Almeida Junior

<sup>443</sup> Atual rua Benjamin Constant, liga o largo de São Francisco à Praça da Sé. *APSP*, 1 abr. 1883, ed. 2409, p.2. Encontramos outros ocupantes desse endereço, e dentre eles o professor da Faculdade de Direito, Carlos Leoncio de Carvalho, que teve ali seu escritório de advocacia entre 1871 e 1874. *CP*, 17 mar. 1871, ed. 4389, p.3.

<sup>444</sup> Almeida Júnior. *Imprensa Ytuana*, 27 abr. 1884, p.1.

<sup>445</sup> *CP*, 21 jan. 1885, ed. 8526, p.3.

<sup>446</sup> *CP*, 27 fev. 1887, ed. 9149, p.2.

<sup>447</sup> Poeta e cronista, formado na Faculdade de Direito, escreveu para o *CP* e *OESP*. Seu retrato na Academia Paulista de Letras é assinado por Almeida Junior.

junto a “uma família do interior curiosa de ver o atelier<sup>448</sup>”, demonstrando que já se tornava um local de visita, aberto ao público. Em 1888, repetindo a estratégia adotada com o quadro *Aurora*, o pintor abriu suas portas “para satisfação dos *virtuosi* que dispusessem de tempo para ver algumas telas e, especialmente os Caipiras Negaceando<sup>449</sup>” (Nascimento, 2009, p.102). Por contraste, a cópia da tela realizada por Pedro Alexandrino, seu discípulo, foi exibida na Photographia Henschel<sup>450</sup>.

Antes dessa exposição, Almeida Junior tinha realizado uma exposição nos baixos do palacete do Conselheiro Antonio Prado, cujo endereço foi indicado com sendo na rua de S. Bento, na qual apresentou o “Salto de Itu” e “O retorno do baile”, aparentemente a última exposição de obras de gênero e paisagem que não realizou em seu próprio ateliê<sup>451</sup>. Além disso, não encontramos outra ocasião em que uma casa particular tenha cedido espaço para uma exposição, o que demonstra a posição especial que Almeida Junior tinha junto às pessoas mais influentes, clara também para seus contemporâneos. Interessante notar que uma obra sua intitulada “O ateliê do artista”, daquele mesmo ano, foi doada para o MASP por Antonio Prado Junior e pode ser que o ambiente retratado tenha sido o ateliê do artista naquele momento (fig. 39).



Figura 39 - O ateliê do artista, 1886. Óleo sobre tela, 46,4 x 55,5 x 1,5 cm. MASP, Fotografia por João Musa

<sup>448</sup> Freire, E. No atelier de Almeida Junior. *CP*, 29 nov. 1885, ed. 8783, p.1.

<sup>449</sup> *O Bohemio*, 1 abr. 1889, ed. 1, p.13.

<sup>450</sup> *APSP*, 24 mar.1889, ed. 4193, p.2.

<sup>451</sup> “Chronica Semanal”, *APSP*, 18 abr. 1886, ed. 3319 p.1; *CP*, 19 maio 1886, ed. 8920, p.3.

A estratégia atingiu seu ápice na década seguinte. Começando por uma notícia de 1894, vemos que o pintor procurava então

conseguiu a construção de um edifício modesto, mas apropriado para exposição de trabalhos de arte, e tem para isso a simpatia e a boa vontade do governo do Estado (...). A realização dessa bela ideia será um grande passo para o progresso artístico de S. Paulo, pois muitas vezes o público, e até os amadores deixam de ver os quadros, porque os artistas não têm um local onde os exponham em convenientes condições de decência e de luz.<sup>452</sup>

No ano seguinte, Almeida Junior abriu uma grande exposição em seu novo ateliê, sua própria casa. Era uma construção moderna, na rua da Glória, 62<sup>453</sup> (fig. 40), com espaço para ateliê muito apropriado para exposição, com “luz exuberante, do alto<sup>454</sup>”, conseguindo assim o que mais se reclamava dos espaços expositivos da capital paulista, a iluminação adequada. Foi o deleite dos críticos da imprensa: “não é salão luxuosamente mobiliado, recamado de tapetes custosos, onde a soberba fidalguia impera ou a política corrompe; é templo severo e sadio, em que a Arte governa independente e consagrada”<sup>455</sup>. Ali seu discípulo Pedro Alexandrino manteve ateliê no pavimento térreo, e Antonio Parreiras expôs algumas obras no espaço de Alexandrino em 1895<sup>456</sup>, e se instalou ali temporariamente para finalizar algumas encomendas que recebera em São Paulo<sup>457</sup>.

<sup>452</sup> “Exposição de Quadros”, *OESP*, 29 ago. 1894, ed. 5906, p.1.

<sup>453</sup> Também encontramos indicações de que fosse no n.72 e n.74. A descrição do imóvel foi dada por ocasião de seu leilão, em 1900, que dá indicações da localização específica: era “uma casa de sobrado, (...), entrada por um portão de ferro, com três janelas de frente, com nove cômodos, de construção moderna, (...), confrontando (...) pelos fundos com a igreja dos Aflitos (fig. 41); visto e avaliado pela soma e quantia de trinta contos de réis (30:000\$000)”. “Edital do juiz de direito e da 2ª vara de órfãos...”. *OESP*, 28 mar.1900, ed. 7796, p.3. Em 1950, centenário do pintor, a casa ficava no n.326, onde foi colocada uma placa alusiva à efeméride. A casa foi demolida pouco tempo depois para a construção um edifício. Não localizamos o projeto de sua construção na série Obras Particulares, no AHMSP.

<sup>454</sup> *OESP*, 18 jun. 1895, ed. 6072, p.1.

<sup>455</sup> Grifos nossos. *OCSP*, 20 jun. 1895, ed. 684, p.1.

<sup>456</sup> *CP*, 3 mar. 1895, ed.11494, p.1.

<sup>457</sup> *OCSP*, 1 ago. 1893, ed. 154, p.2.





Figura 40 - Fachada da casa na rua da Glória, que havia servido de residência a Almeida Júnior entre c.1890 e 1899, segundo placa colocada em sua fachada por ocasião do centenário do pintor. Fotógrafo desconhecido. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo

O ambiente do ateliê, interpretado como um lugar purificado em relação ao comércio, passou a abrigar exposições suas e de seus discípulos, com inaugurações exclusivas antes da abertura ao grande público para a imprensa e autoridades<sup>458</sup>. Enquanto os retratos continuaram a aparecer nas casas do Triângulo, era ali que suas obras mais autorais, em especial as que mandaria para a exposição da ENBA, com exceção de *Partida da Monção*, eram exibidas, invertendo inclusive a lógica habitual de se apresentar novas obras primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo. Ao escrever informativos sobre as exposições, incluir seus alunos e organizar eventos de pré-abertura para a imprensa e possíveis compradores, Almeida Junior “fomentava e trazia novos comportamentos para um meio artístico ainda acanhado” (Nascimento, 2009, p.100). Outro destaque de tais exposições foi a presença de mulheres entre os visitantes, considerada “indício de que as belas artes vão interessando a sociedade paulista de um modo animador”<sup>459</sup>.

<sup>458</sup> OESP, 18 jun. 1895, p.1, ed. 6072.

<sup>459</sup> OESP, 11 jun. 1894, p.1, ed. 5742.

Por último, olhemos para a escolha pelo bairro da Liberdade. A área do Triângulo já estava passando, então, por um processo de valorização imobiliária e boa parte de seus moradores estavam se deslocando para novos bairros. Segundo Beatriz Bueno, nos novos edifícios, paulatinamente mais altos, provavelmente instalaram-se estrangeiros acostumados com a vida em apartamentos e sem recursos para adquirir um imóvel próprio, isto é, era um público que pagava aluguel. Precisando receber membros da alta sociedade, muitos dos quais seus amigos, não poderia ter ido para os bairros mais pobres, mas, ao mesmo tempo, não tinha os recursos para instalar-se em um palacete. O bairro da Liberdade parece ter sido adotado por uma classe intermediária naquele momento: instalaram-se ali os engenheiros-arquitetos Ramos de Azevedo e Ricardo Severo, o também arquiteto Felisberto Ranzini, seu cliente Siqueira Campos, além dos já citados Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva e Berthe Worms, sendo que a família Levy também tinha uma chácara um pouco mais à frente, na rua Vergueiro.

Almeida Junior recebeu seus louros ainda em vida, seu gênio era frequentemente colocado em paralelo ao do maestro e compositor campineiro Antonio Carlos Gomes, os dois elevados a representantes do brilhantismo paulista. Representante da identidade paulista, reiteradamente premiado por suas telas e tido já como um dos grandes pintores nacionais, é de se imaginar a comoção gerada com o seu assassinato em Piracicaba, em 13 de novembro de 1899<sup>460</sup>. O *Correio Paulistano* afixou notícia em sua vitrine assim que a recebeu<sup>461</sup>. Apenas três dias depois, no dia 16, já foi realizada uma reunião para discutir as homenagens ao pintor, da qual participaram Sampaio Viana, o pintor Carlo de Servi, o fotógrafo Valério Vieira, entre outros<sup>462</sup>. Uma exposição de seus trabalhos foi organizada já em janeiro, e as obras foram buscadas também no interior e na corte. Ela ocupou quatro salas do prédio n. 95 da rua de S. Bento<sup>463</sup>, local cedido por José Pinto do Carmo Cintra<sup>464</sup>. Cintra parece ter sido próximo a Almeida Junior, que havia realizado algumas encomendas destinadas a Amparo intermediadas por sua família, e seu retrato,

---

<sup>460</sup> OCSP, 14 nov. 1899, ed. 2028, p.4.

<sup>461</sup> CP, 14 nov. 1899, ed. 13003, p.1.

<sup>462</sup> OESP, 17 nov. 1899, ed. 7666, p.1.

<sup>463</sup> A exposição foi aberta em 11 jan. 1900. OESP, 10 jan. 1900, ed. 7719, p.1.

<sup>464</sup> Natural de Amparo, em São Paulo, era filho do Barão de Campinas, cafeicultor, fundador do Banco Construtor e Agrícola do Estado de São Paulo, republicano, e convencional de Itu.

realizado pelo pintor, encontra-se hoje na Galeria de Convencionais no Museu Republicano de Itu (Zequini, s.d. p.151). Carlo de Servi, Oscar Pereira da Silva e Benedito Calixto doaram obras para arrecadação de fundos para as homenagens previstas<sup>465</sup> e um livro com fotocópias dos quadros feitas por Valerio Vieira seria realizado com a colaboração de Veridiana Prado, Elias Chaves e Gonzaga Duque-Estrada<sup>466</sup>, mas não encontramos qualquer indicação de que tenha sido concluído.

Seu sucesso de crítica também se traduziu financeiramente. Sua fortuna foi avaliada por Sampaio Viana em 100 contos de reis<sup>467</sup>, deixada em testamento a um filho, uma sobrinha, ao LAOSP e à Santa Casa de Itú. O anúncio do leilão de seu espólio<sup>468</sup> (moveis, louças, pinceis, telas, quadros, molduras, etc) demonstra um modo de vida eminentemente burguês. As obras que restaram no ateliê foram leiloadas junto ao resto do espólio pelo maior preço oferecido, arrecadando mais de 19 contos de reis.

#### **1.8. Oscar Pereira Da Silva (São Fidélis, RJ, 20 maio 1865<sup>469</sup> – S. Paulo, SP, 17 jan. 1939)**

Oscar Pereira da Silva é um pintor bastante conhecido hoje em dia dentre os que atuaram na virada do século. Sua vastíssima obra, com desenho e acabamento extremamente cuidadosos, no entanto, é frequentemente alvo de críticas negativas, muito identificadas que são com as convenções do gosto então corrente e dos preceitos acadêmicos. Apesar disso, Ruth Tarasantchi aponta que ele teria mudado a paleta e a fatura<sup>470</sup> em fins da vida (Tarasantchi, 2002, p.117), assumindo um estilo mais solto em relação às obras anteriores. Sendo muito prolífico, qualquer tentativa

<sup>465</sup> Quadros expostos no Club Internacional. *Lavoura e Comercio*, 20 jan. 1900, ed. 309, p.2.

<sup>466</sup> *OESP*, 8 dez. 1899, ed. 7687, p.1.

<sup>467</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 16 nov. 1899, ed. 320, p.2.

<sup>468</sup> “Alvará do juiz de direito e da 2ª vara de órfãos...”. *OESP*, 20 mar. 1900, ed. 7788, p.3.

<sup>469</sup> Data fornecida por Ruth Tarasantchi (2002, p.115). Uma nota de jornal de 1880, confirma que ele teria 14 anos em 1880. *Gazeta de Notícias* (RJ), 17 jan. 1880, ed. 17, p.1.

<sup>470</sup> Fatura: Termo usado para referir-se ao modo particular de trabalhar de um artista, percebido após minuciosa análise de sua obra. As características de fatura do artista - todos os detalhes, incluindo instrumentos e materiais de trabalho - precisam ser pesquisadas e definidas, por exemplo, antes da realização de qualquer processo de restauro em alguma de suas obras. “Fatura”. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo50/fatura>. Verbetes da Enciclopédia.

de esgotar sua trajetória torna-se homérica, então nos ateremos às questões principais sobre as exposições, os retratos e a relação com o comércio, dentro do recorte proposto na dissertação.

Ruth Tarasantchi em sua pesquisa sobre os pintores paisagistas (2002) e no catálogo sobre o pintor (2006) já aportou diversas informações biográficas sobre ele, obtidas junto a seus descendentes e em relatos de amigos e de sua filha, a artista Helena Pereira da Silva Ohashi (1968). Pesquisas recentes também têm trazido novos dados, como a de Carlos de Lima Junior (2015), sobre seu trabalho na decoração do Museu Paulista; a de Marcela Formico (2012) sobre a obra *Escrava Romana* e a de Micheli Scapol Ribeiro (2012) sobre a obra *Fundação de São Paulo*.

Oscar Pereira da Silva se estabeleceu na cidade de São Paulo em 1896. Natural de São Fidelis, no Rio de Janeiro, ele estudara na AIBA e havia acabado de voltar de seus estudos na Europa como bolsista da ENBA. Não tinha, então, qualquer ligação com a cidade, nem ao menos podemos falar que ele a tenha visitado antes de sua viagem à Europa. Sua escolha por São Paulo deve-se a uma combinação de fatores ligados à sua própria trajetória e ao ambiente artístico na cidade, nunca explicitados por ele, mas sobre os quais podemos conjecturar.

Retomemos sua formação. Apesar de os registros apontarem sua matrícula na Academia Imperial de Belas Artes para o ano de 1880, há indicações que já a frequentasse desde meados do ano anterior (Lima Junior, 2015, p.42)<sup>471</sup>. Lá, foi aluno de Victor Meirelles e Zeferino da Costa e recebeu diversas medalhas de ouro durante seus estudos. Ainda aluno, já expunha nas casas da Rua do Ouvidor<sup>472</sup>, no Rio, inclusive cópias de trabalhos de Meirelles<sup>473</sup> e de Pedro Américo<sup>474</sup>. Também antes de se formar foi assistente de Zeferino da Costa, outro professor, nos painéis para a nave da Igreja da Candelária, em 1884<sup>475</sup>; foi aceito como professor extraordinário no

---

<sup>471</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 17 de janeiro de 1880, ed. 17, p.1. No livro índice “Matrículas AIBA/ENBA” (s.d.), do Arquivo Museu D. João VI, fls. 172, é indicado que os requerimentos de matrícula de Oscar Pereira da Silva “desde o ano de 1880 a 1890” encontram-se na caixa deste último ano.

<sup>472</sup> “Acha-se exposto na Casa Moncada...”, *Gazeta de Notícias* (RJ), 13 jul.1883, ed. 194, p.2

<sup>473</sup> “O quadro de Victor Meirelles...”, *Gazeta de Notícias* (RJ), 17 jan. 1880, ed. 17, p.1.

<sup>474</sup> Pintura, *Brazil* (RJ), 13 mar. 1884, ed. 61, p.2.

<sup>475</sup> Junto a Giovanni Battista Castagneto e outros colegas.

Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1885<sup>476</sup> e realizou um painel para a Biblioteca da própria Academia (Tarasantchi, 2002, p.115)<sup>477</sup>. Já estava, assim, em um caminho bastante promissor, coroado com o primeiro lugar no concurso de viagem de 1887. No entanto, o resultado do concurso expôs uma divisão dentro da Academia uma vez que os professores Rodolpho Bernardelli e Zeferino da Costa votaram a favor do concorrente Belmiro de Almeida. As discussões se espalharam pela imprensa e o concurso acabou por ser anulado (Lima Junior, 2015).

Não haveria muito o que fazer, a não ser que um novo evento ocorresse e, segundo Carlos Lima Junior, a Proclamação da República, em 1889, foi a oportunidade necessária para reverter o resultado (2015, p.69-80). Conforme apurado por Lima Junior, Pereira da Silva realizou uma tela sobre a Proclamação, provavelmente a primeira no país sobre o assunto<sup>478</sup> e já com vistas a usá-la junto ao novo governo. Segundo o autor, ratificando a hipótese estão, além do tema em si, três fatos sucessivos: o Marechal Deodoro já estava ciente da existência obra quando ela foi exibida na rua dos Ourives, no dia 3 de dezembro; a obra foi levada ao jornal *O Paiz*, de Quintino Bocaiúva; e hoje a tela encontra-se no Museu Benjamin Constant, o Ministro que autorizou a ida de Oscar Pereira da Silva à Europa às expensas do Governo. Esses três personagens – Marechal Deodoro, Quintino Bocaiúva e Benjamin Constant – ficaram conhecidos como a tríade Republicana e foram os principais orquestradores do 15 de novembro.

Após sua transferência à Europa, em 1890, o corpo da ENBA passou por mudanças: Rodolpho Bernardelli tornou-se diretor<sup>479</sup> e Belmiro de Almeida foi

---

<sup>476</sup> *Brazil* (RJ), 14 jan. 1885, ed.11, p.2.

<sup>477</sup> Obra descrita por Felix Ferreira (1885, p.186-7).

<sup>478</sup> O pintor trabalhava, então, na revista *Vida fluminense*, na qual publicou uma ilustração intitulada “Aspecto externo do quartel do 2º regimento de artilharia, em S. Cristóvão, na noite da insubordinação das praças (Impressão do natural)”, o que sugere que tenha estado no local durante o evento ou visto imagens realizadas por quem esteve. *Vida fluminense*, 2 dez. 1889, n. 15, p.8. No dia seguinte, exibiu o quadro *A Proclamação da República* no atelier Faria, à rua dos Ourives, que já havia sido mostrado ao Marechal Deodoro. Em 1890, o exibiu na EGBA (Lima Junior, 2015, p.69-79).

<sup>479</sup> Fazendo um pequeno parêntese, devemos destacar que Rodolpho Bernardelli não parece ter empreendido uma perseguição a Oscar Pereira da Silva. Em 1894, Oscar recebeu a medalha de ouro da EGBA pela tela “Infância de Giotto” (PESP) e, no mesmo ano, Bernardelli enviou ofício favorável à extensão da bolsa do pensionista em Paris (Ofício da ENBA assinado por Rodolpho Bernardelli, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1894. Requerimentos sobre

contratado como professor, dando, mais tarde, um parecer negativo quando Oscar pediu à escola autorização para prolongar sua estadia em Paris e a troca de administradores na transição afastou ou aposentou os professores que lhe concederam o prêmio em 1887 (Lima Junior, 2015, p.84). O caráter personalista que a instituição assumiu em torno dos irmãos Bernardelli foi sublinhado já em 1895, em um artigo do monarquista Carlos de Laet, que indica também o papel que São Paulo ia adquirindo ao se tornar alternativa aos “dissidentes” e desafetos da Escola:

“é singular que em S. Paulo se estejam refugiando os bons talentos que não acham guarida na escola bernardellesca. A razão é aliás fácil de explicar. O movimento artístico em S. Paulo não é peiado pela malevolência do elemento oficial, como infelizmente entre nós sucede.

(...) É por isso que S. Paulo vai formando o seu núcleo de artistas, e que para lá remetem seus trabalhos aqueles que (como os srs. Antonio Parreiras, Pinto Perez e outros) dão por entendido que a escola oficial nada mais é do que a sala de jantar da família Bernardelli, e que ali só podem ser bem recebidos os amigos íntimos da dinastia.<sup>480</sup>”

A partir de 1895, cada vez mais artistas do Rio de Janeiro, dentre os quais Antonio Parreiras, Eliseu Visconti e Giovanni Castagneto, vieram frequentemente a São Paulo expor (e vender) suas telas e angariar encomendas (Nascimento, 2009, p.105). Outras cidades no país também se beneficiaram do aumento de circulação desses artistas, como Belém do Pará e Recife, que também desenvolviam suas dinâmicas próprias e se tornam mercados atrativos, mas a força da economia paulistana e a proximidade entre São Paulo e o Rio de Janeiro tornava a viagem mais prática, ainda mais viajando-se com caixas e caixas de pinturas<sup>481</sup>. O próprio Oscar

---

assuntos referentes a Belas Artes de M á Z, (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Fundo (92), série Educação, Arquivo Nacional, RJ. Localizado e transcrito por Marcela Formico (2012, p.219).). Se não estivessem em bons termos naquela época, um busto do pintor foi realizado por Rodolpho Bernardelli em 1914 e doado por Helena Ohashi Pereira da Silva à Pinacoteca do Estado de São Paulo, sugerindo uma aproximação entre os dois.

<sup>480</sup> Carlos Laet, sob pseudônimo Cosme de Moraes para o *Jornal do Brasil* por ocasião da EGBA de 1895. In: *CP*, 17 out. 1895, ed. 11703, p.1.

<sup>481</sup> Sobre os deslocamentos dos artistas no Brasil na virada do século, v. Alves, 2019.

se colocaria em trânsito, expondo em Campinas<sup>482</sup>, em 1899, e no Pará, em julho de 1910<sup>483</sup>.

Após estudar na École des Beaux Arts, ser admitido no ateliê de Jean-Léon Gérôme (1863-1930), e expor no Salon parisiense, Oscar voltou ao Brasil em 1895 e mostrou sua produção europeia na exposição dos alunos da ENBA. Segundo Teixeira Leite (1988, p.402), a exposição teria sido mal recebida, citando uma nota da *Revista Brasileira* para a qual a “obra do Sr. Pereira da Silva não revela por ora nenhuma qualidade notável, sendo principalmente desigual e incaracterística”<sup>484</sup>. No entanto, outras opiniões foram bem mais favoráveis, como a do pintor Antonio Parreiras:

o fiasco seria completo, se o sr. Oscar Pereira da Silva não mandasse os seus belos quadros e o aluno Visconti não fizesse o mesmo. Quem poderia imaginar, há cinco anos, que o sr. Oscar da Silva, cujo concurso de viagem foi anulado pelo sr. R. Bernardelli, o sr. Oscar, um aluno da Academia tão condenada, iria com os seus quadros salvar a Escola de um fiasco tremendo e completo?! Ainda mais: que viria ocupar, como vai provavelmente acontecer, uma cadeira na Escola cujo diretor é o mesmo homem que há cinco anos lhe negou as mesquinhas habilitações que se exigem a um pensionista?!<sup>485</sup>

A sugestão de Parreiras de uma futura posição na Escola não foi confirmada por nenhum documento encontrado até agora, pelo contrário: o que se afirma é que a situação para Pereira da Silva na capital federal não era favorável e Lima Junior acredita que Oscar Pereira da Silva mudar-se para São Paulo pode ser explicada pelos eventos do Prêmio de Viagem e seus desdobramentos (Lima Junior, 2015, p.84). Em janeiro de 1896, se noticiou que viria em breve expor em São Paulo,<sup>486</sup> onde chegou em fevereiro<sup>487</sup> e organizou uma exposição no Club Republicano, na rua de S. Bento, 79<sup>488</sup>. É interessante que tenha sido esse o local que escolheu para uma primeira exposição na cidade, que não tinha uma sala com iluminação adequada para

<sup>482</sup> OCSP, 3 mar. 1899, ed. 1775, p.1.

<sup>483</sup> *Jornal do Commercio* (RJ), 20 jul. 1910, ed. 201, p.5; *id.*, 30 jul. 1910, ed. 211, p.10; *OESP*, 10 ago. 1910, p.4; *Diário do Maranhão*, 11 ago. 1910, p.1.

<sup>484</sup> *Revista Brasileira*, jan.-mar. 1896, ed. 5, p.192.

<sup>485</sup> PARREIRAS, A. “Escola de Bellas-Artes”. OCSP, 11 dez. 1895, ed. 830, p.1.

<sup>486</sup> *OESP*, 18 jan. 1896, ed. 6281, p.1.

<sup>487</sup> OCSP, 11 fev. 1896, ed. 881, p.2.

<sup>488</sup> “Chronica Paulista”. *O Paiz* (RJ), 2 mar. 1896, ed. 4169, p.1.

apreciação das telas, como a própria notícia sobre a exposição ressaltou<sup>489</sup>, enquanto outros locais melhores, como o Progredior, estavam sendo utilizados para estes fins na Pauliceia. Além disso, a única outra exposição que encontramos ali foi do pintor Jonas de Barros, artista autodidata, que procurava recursos para se aperfeiçoar na Europa e protegido de Antonio Francisco de Paula Souza, convencional de Itu<sup>490</sup>. Considerando o modo como Pereira da Silva obteve a efetivação de sua bolsa e o fato de que o ministro brasileiro em Paris, Gabriel de Toledo Pisa, também convencional em Itu, foi uma pessoa a enviar parecer favorável a respeito da prorrogação de sua bolsa em 1894<sup>491</sup>, acreditamos que a escolha do local foi deliberada, isto é, foi uma estratégia de aproximação do pintor ao núcleo forte dos republicanos paulistas.

Apesar de ser geralmente afirmado que ele tenha se instalado imediatamente em São Paulo, ele, na verdade, voltou ao Rio de Janeiro em meados de abril<sup>492</sup> e que partiu para a Europa com o pintor paulistano Pedro Alexandrino<sup>493</sup>, no navio Chili, em abril de 1896<sup>494</sup>. Segundo as informações dos jornais, Oscar foi à França realizar quadros e retratos encomendados por “amadores paulistas”<sup>495</sup> e lá se casou no dia 27 de junho com Julie<sup>496</sup>. Voltando a São Paulo em novembro, ele fez nova exposição no Club Republicano<sup>497</sup>. Um ano depois, já estabelecido na cidade, sua primeira exposição foi da obra “Primeiro dente”<sup>498</sup>, no Banco União, este sim local utilizado para outras mostras.

---

<sup>489</sup> "Chronica Paulista". *O Paiz* (RJ), 2 mar. 1896, ed. 4169, p.1.

<sup>490</sup> As informações sobre a exposição de Jonas de Barros e sua carreira até ali foram obtidas na coluna “Arte Paulista”, *CP*, 15 fev. 1895, ed. 11478, p.2.

<sup>491</sup> Ofício do ministro Gabriel de Pisa a Antonio Gonçalves Ferreira, Ministro de Estado da Justiça e Negócios de Interior, Paris, 4 de dezembro de 1894, Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M á Z, Dossiê Oscar Pereira da Silva, Fundo (92), Série Educação (Ofícios e Atas), (código IE 7), Arquivo Nacional, RJ. Ofício localizado e transcrito por Marcela Formico (2012, p.218).

<sup>492</sup> “Chegou de S. Paulo (...)”. *O Paiz*, 19 abr. 1896, ed. 4217, p.2.

<sup>493</sup> Alexandrino havia acabado de receber uma bolsa do Governo do Estado de São Paulo para estudar na Europa (Nery, 2015, p.57).

<sup>494</sup> “A bordo do Chili”. *Gazeta da Tarde* (RJ), 24 abr. 1896, ed. 113, p.1.

<sup>495</sup> “Informe-nos que o sr. Oscar...”. *JC*, 1 ago. 1896, ed. 214, p.2; “Chegou da Europa...” *OESP*, 16 nov. 1896, ed. 6577, p.2. Casamento: *O Paiz* (RJ), 14 jul. 1896, ed. 4303, p.2.

<sup>496</sup> *O Paiz* (RJ), 14 jul. 1896, ed. 4303, p.2.

<sup>497</sup> Exposição de pintura. *OESP*, 6 dez. 1896, ed. 6597, p.1.

<sup>498</sup> Encomenda da Marquesa de Itu [Antonia de Aguiar Barros] “em cuja opulenta galeria figuram muitos trabalhos de artistas nacionais”. *O Paiz* (RJ), 30 jun. 1897, ed. 4653, p.2.



Em dezembro de 1896, Oscar abriu um curso de desenho e pintura na cidade, com inscrições em sua residência, praça de S. Paulo, 15<sup>499</sup>. Este endereço é, por si só, sugestivo. A praça S. Paulo, no bairro da Liberdade, hoje se chama praça Almeida Junior, tendo recebido o nome em homenagem ao pintor que morava naquela altura da rua da Glória (fig. 41). Portanto, Oscar escolheu se estabelecer a cerca de uma quadra de distância do pintor mais influente da cidade. O próprio Pedro Alexandrino manteve por um tempo seu ateliê na mesma casa do mestre e a pintora Berthe Worms também montou seu ateliê na rua da Glória, algumas quadras acima. O que notamos é que a associação a Almeida Junior se tornou uma constante em São Paulo: procura-se seus temas nas obras dos novos pintores, assim como sua maneira de pintar e até sua personalidade e colocar-se próximo a ele, inclusive territorialmente, parece operar na mesma chave lógica e, como veremos a seguir, Carlo de Servi também seguiria essa estratégia.



Figura 41 - A localização da casa de Almeida Junior em relação à praça S. Paulo, depois renomeada Praça Almeida Junior, em 1931<sup>500</sup>. Mappa Toppographico do Municipio de S. Paulo, Sara Brasil, 1930, fls. 32. Biblioteca Nacional.

Devido à exiguidade de escritos próprios desses pintores, não sabemos muito sobre a relação entre eles, mas, vemos certa colaboração entre eles como na carta em que Almeida Junior envia notícias de Oscar a Pedro Alexandrino na Europa. Oscar

<sup>499</sup> OESP, 17 dez. 1896, ed. 6608, p.3.

<sup>500</sup> Oficializado pelo ato nº 139 de 1º de abril de 1931. Praça Almeida Junior In: <https://dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/logradouro/praca-almeida-junior>.

estava então substituindo Alexandrino no LAOSP e “com muito custo” estava vendendo “alguns quadrinhos dos mais baratos”<sup>501</sup>. Quando Almeida Junior morreu, em 1899, Oscar engajou-se nos preparativos das homenagens, junto a Carlo de Servi e a Benedito Calixto, tendo os três enviado telas à comissão das homenagens para angariação de fundos. Apesar disso, em 1897 Oscar já tinha novo endereço, na rua Barão de Iguape, n. 8A (ENBA, 1897), depois se mudando para a Rua Augusta, n.159 (Tarasantchi, 2006, p.30).

Xavier Greffe apontou que, em determinado momento de sua evolução, a crítica de arte passou a considerar a proximidade entre artista e público nociva, pois levaria a uma orientação consciente da prática artística que, em certos casos, culminaria em seu completo aviltamento (2013, p.144-146). Vemos tal posicionamento diversas a respeito das obras de Oscar Pereira da Silva. Repetidamente reconhecido por toda sua habilidade técnica, suas composições bem estudadas e o desenho correto, sua disposição em seguir o gosto do público com “quadrinhos baratos”, repetir suas próprias composições, copiar obras de outros artistas (de mestres europeus ao próprio Almeida Junior<sup>502</sup>), e até sua incursão por temas considerados fora de moda, como as composições religiosas, eram frequentemente ressaltadas negativamente pelos críticos, exasperados com o fato de que alguém com sua habilidade perdesse tempo com tais procedimentos e com um público que, tendo um artista de habilidade, o fizesse rebaixasse seu *métier*. Em uma das exposições em que expôs trabalhos originais ao lado de novas cópias, um crítico lamentou “que um artista de pulso, como Oscar Pereira da Silva, malbarate o seu tempo, fazendo cópias!”<sup>503</sup>. Um texto sobre sua exposição de 1906, quando apresentou cerca de 50 telas<sup>504</sup>, mostra bem como a visão desses críticos ia de encontro às constatações de Greffe:

---

<sup>501</sup> S. Paulo, 10 de março de 1898. Carta localizada por Ruth Tarasantchi e transcrita por Maria Cecília Lourenço (1981, p.222).

<sup>502</sup> A cópia de outros trabalhos era bem vinda, então, enquanto procedimento de estudo, incentivada pelas escolas de arte do Brasil e da Europa. Sobre as cópias de Oscar Pereira da Silva, v. Tarasantchi, 2006, p.154-7.

<sup>503</sup> OCSP, 5 jan. 1901, ed. 2444, p.1.

<sup>504</sup> CP, 28 jan. 1906, ed. 15256, p.4; CP, 18 fev. 1906, ed. 15277, p.3.

Não fosse a necessidade de agradar a todos os paladares, e Oscar não faria uma exposição em que exhibe quadros de todos os gêneros e de todos os preços.

Com o nome e a cotação que tem no nosso microcosmo artístico, há muito que Oscar deveria ocupar-se exclusivamente da figura, fazendo, não cinquenta quadros em um ano (...) mas apenas dois ou três.

(...) [para o público] se o pintor não é paisagista, animalista, marinista, pintor de figuras e retratista, principalmente retratista, que é um dos gêneros mais difíceis, nada vale. Um artista, que entre nós se dispusesse a fazer um único quadro ou uma única escultura por ano, consumindo outro ano a fazer maquetes e esboços, estudando detalhes, morreria de fome, porque, ao expor o seu trabalho, não encontraria quem lhe comprasse, o quadro ou a escultura, dando-lhe o valor correspondente ao dispêndio do seu gênio e à perda do seu precioso tempo.

Eis por que os nossos artistas trabalham depressa e, em vez de um ou dois quadros, expõem quarenta, cinquenta ou sessenta por ano. É que eles sabem de antemão que o público só compra o barato e, para fazer barato, é preciso não perder muito tempo. *Time is money*.

(...) Na exposição Oscar há cinquenta quadros, que não envergonham o artista, mas desses há dez, que satisfazem a alma do esteta, e destes dez há três, que teriam entrada no Salon<sup>505</sup>.

Outros, mais otimistas e preocupados em recomendar suas telas ao público, descreveram essa mostra como “uma exposição acessível a todos”, avaliando que Pereira da Silva não saiu “da linha distinta de um artista que estremece o seu ideal artístico e o compreende superior a conveniências”<sup>506</sup>. As críticas, porém, não detiveram Oscar, que com seu talento de copista recebia encomendas tanto do governo quanto de particulares, e viajava frequentemente à França para realizá-las (Tarasantchi, 2007, p.248).

Oscar Pereira não viveu só de cópias, mas suas telas de temas históricos precisaram de muito trabalho para encontrarem um lugar. Desde cedo em sua carreira, telas menores, como *Infância de Giotto*, *Criação da Vovó* e *Escrava romana*, foram adquiridas pela Secretaria do Interior logo após sua exibição, para os acervos

<sup>505</sup> G.R. “Exposição Oscar”. *CP*, 9 fev. 1906, ed. 15268, p.2.

<sup>506</sup> “Registro de arte”, *CP*, 29 jan. 1906, ed. 15257, p.2.

do Museu Paulista e para a Pinacoteca<sup>507</sup>. Porém, as duas grandes telas históricas *O desembarque de Pedro Alvares Cabral* (MP, 1900) e *A fundação de São Paulo* (MP, 1907). precisaram de estratégias complexas e muita insistência para entrarem nas coleções estaduais.

Michelli Scapol Monteiro (2012) estudou as estratégias de que o pintor lançou mão para obter a aquisição com as telas *Desembarque* e *A fundação*. Ambas contaram com exposições em datas chave, próximas aos aniversários dos eventos representados, e convites às autoridades e a imprensa, em ambos os casos, exortou o Estado para que as adquirisse. No caso da primeira, a aquisição só se deu dois anos depois, a partir de petição ao Congresso Estadual e abatimento do preço. Já a segunda, cuja concepção e pintura levou anos de estudo e trabalho, alinhada com as concepções que circulavam no IHGSP, exposta no salão Progredior, e muito bem recebida pelos veículos de imprensa da cidade, teve um parecer inicialmente desfavorável, pois considerou-se seu preço muito alto. Além disso, como apontado por Monteiro, a tela representava uma convivência pacífica entre indígenas e colonizadores, que contrastava com a erupção de uma grande polêmica em torno dos massacres das populações indígenas no oeste paulista no contexto da expansão da fronteira agrícola e da Ferrovia Noroeste, e coincidiu com a presidência de Jorge Tibiriça, cujas ligações com a Igreja, que pregava a catequização daqueles povos, e com a colonização também conflitavam com a tela de Oscar. Mais uma vez, ele teve que esperar um novo governo para tentar novamente, expondo a obra mais uma vez, dessa vez no antigo Palácio Episcopal (v. capítulo 3). Nessa ocasião, o *Correio Paulistano* colocou sua aquisição pelo Estado como um dever:

“(...) esse trabalho de Oscar se tem conservado no seu atelier de pintura, **à espera** de saída, isto é, **de uma compra razoável**, atenta a sua valia artística. Infelizmente não achou até agora comprador para seu quadro o distinto pintor, e, vendo ele que ficaria injustamente esquecido um trabalho de arte, em que gastou cerca de dois anos na sua concepção e fatura, deliberou expô-lo novamente, **para que atraísse a atenção do governo estadual, visto que naturalmente se destina a ocupar um lugar na pinacoteca do Estado,**

---

<sup>507</sup> A maioria das primeiras obras presentes na inauguração da Pinacoteca, em 1905, foram transferidas do acervo do Museu Paulista. Sobre a formação inicial dessas duas coleções, v. Barbuy & Moraes, 2007; Moraes, 2008 e Nery, 2015.

atendendo-se ao seu assunto histórico, que é o da fundação de S. Paulo.

(...) Pintar uma tela dessas, num meio artístico como o nosso, tão desfavorecido de incentivos, orça por um verdadeiro heroísmo sem nome, porque, além de serem avultadas as despesas que o artista faz para esse fim, surge diante dele o fantasma de uma entre mil probabilidades de não encontrar para seu trabalho, futuramente, alguém que o compre, compensando-o de tantos esforços, de tantas fadigas, de tantos dissabores<sup>508</sup>.

Após mandar uma nova proposta para a compra da tela, reduzindo o preço pedido, ele finalmente obteve sucesso, dois anos depois da primeira exposição (Monteiro, 2012, p.75). Além dessas telas, Oscar também peticionou por duas vezes a realização de uma galeria de prefeitos da cidade, em 1908<sup>509</sup> e 1911<sup>510</sup>, nenhuma das duas deferidas e, junto a Carlo de Servi e Benedito Calixto, a decoração do Teatro Municipal, indeferida pelo estágio das obras naquele momento<sup>511</sup>. Neste caso, ele realizaria o trabalho sozinho em 1911<sup>512</sup>. A partir de então, ele passou a ter mais sucesso com grandes encomendas, como no caso de retratos institucionais, sendo que a Faculdade de Direito conta com dez obras suas no acervo, entre bustos e retratos de corpo inteiro. Há também retratos de sua autoria em diversos acervos paulistas, incluindo a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia, a Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado, a galeria de Presidentes da Assembleia Legislativa de São Paulo (Dias, 2006), a dos próceres da Independência no Museu Paulista<sup>513</sup> e a dos convencionais de Itu, no Museu Republicano “Convenção de Itu”/MP-USP (Zequini, s.d.).

Um aspecto particular da carreira de Oscar Pereira da Silva foi a quantidade de exposições. Entre os pintores aqui tratados, ele foi o mais prolífico nesse aspecto:

<sup>508</sup> Grifos nossos. “Registro de Arte”. *CP*, 4 ago. 1909, ed. 16520, p.4.

<sup>509</sup> *CP*, 6 set. 1908, ed. 16191, p.1,4; Camara Municipal, *OESP*, 6 mai. 1911, ed. 11830, p.6.

<sup>510</sup> O parecer foi favorável às condições da proposta, mas que era mais adequado aguardar a construção do Paço Municipal, “momento oportuno para pensar nessa galeria de retratos que deverão estar de acordo com o salão onde há de ser colocados”. *CP*, 2 maio 1911, p.4.

<sup>511</sup> *OCSP*, 14 dez. 1905, ed. 4539, p.2.

<sup>512</sup> *OESP*, 19 maio 1910, ed. 11480, p.4; *OESP*, 18 dez. 1910, ed. 11693, p.5.

<sup>513</sup> “No dia 8 dia de maio de 1920 recebi uma proposta por escrito por ele [Failutti] e pelo Prof. Oscar Pereira da Silva em que ofereciam a este Instituto para executar os vinte e dois painéis. – entre os quais dez to[palavra cortada] retratos a se colocar na sanca da escadaria do Museu.” Após negociações sobre o preço, foram contratados em 3 de junho de 1921 (Lima Junior, 2015).

podemos arrolar 30 eventos entre 1896 e 1912, em 15 locais diferentes, sendo que 4 foram na Casa Aguiar e 9 na Casa Garraux, os dois estabelecimentos mais recorrentes (Apêndice II). Nesta última, todas foram exposições de uma única obra, retratos de pessoas ou de cavalos para o Joquei Club. Já a Casa Aguiar recebeu pequenas exposições de algumas telas por vez e também da grande tela *Desembarque de Pedro Álvares/O descobrimento do Brasil*. Exposições maiores foram realizadas no Clube Republicano, Banco Construtor e Agrícola, Banco União de São Paulo, Galeria Webendoerffer (Galeria de Cristal), na casa de molduras de Domingos da Costa Ferreira, no n. 89 da rua de s. Bento, no novo prédio da esquina entre a 15 de novembro e a rua do Palácio, e na rua Boa Vista, n.50, além da exposição da tela *A Fundação de São Paulo*, no salão Progredior, em 1907, que foi acompanhada de outras telas. Por fim, restam algumas exposições pontuais: duas telas na Casa Cabral, o retrato de Aureliano Coutinho na Casa Verde, o retrato da égua Helvetia na joalheria Mirtil Deutsch & Comp, *O descobrimento do Brasil* (1900), na rua de S. Bento, esquina do largo de mesmo nome<sup>514</sup>; painéis para o palacete Álvares Penteado, no prédio da rua de S. Bento, 51; e *A Fundação de São Paulo*, no Palácio Episcopal.

Oscar não parece ter tido problemas em aceitar todo e qualquer trabalho de sua profissão. Além dos retratos e das cópias, colaborou nas revistas *Bohemia*<sup>515</sup> e na *Revista do Brasil*<sup>516</sup>; pintou o teto da Escola Politécnica, em 1897<sup>517</sup>; e “retratos” de cavalos campeões do Jóquei, convidando o OESP para visitar seu ateliê e admirar o “retrato da égua campeã Ratazzi”<sup>518</sup>

---

<sup>514</sup> O endereço refere-se provavelmente à Casa Aguiar, da qual falaremos no capítulo 3, onde a obra foi exibida pela segunda vez dois anos depois, mas não encontramos notas que comprovassem a hipótese.

<sup>515</sup> *OESP*, 13 fev. 1897, ed. 6685, p.1.

<sup>516</sup> *CP*, 23 set. 1900, ed. 13320, p.2.

<sup>517</sup> Destruído, de acordo com Ana Paula Nascimento (2009, p.104).

<sup>518</sup> “Sport”. *OESP*, 4 set. 1897, ed. 6867, p.4.

Realizou painéis decorativos para o Teatro Municipal, 1911<sup>519</sup>, e para as igrejas da Consolação, Santa Cecília<sup>520</sup> e do Carmo<sup>521</sup>. Foi professor de desenho no Ginásio do Estado<sup>522</sup>, onde lecionou por mais de trinta anos; e de pintura no LAOSP<sup>523</sup>. Entre seus alunos estão a própria filha, Helena Pereira da Silva Ohashi, José Marques Campão, Mário e Dário Villares Barbosa, Torquato Bassi, Afonso de Freitas<sup>524</sup> e Julio Gravonski e José Wasth Rodrigues, muitos dos quais foram pensionistas do estado.

Helena, sua filha, afirmou em suas memórias que sua família mantinha uma sociabilidade restrita (Ohashi, [1968] 2004, s.p.). Apesar disso, vemos que ele era bastante presente na vida artística da cidade e não escapou do poder gravitacional da Villa Kyrial, a casa de José de Freitas Valle (1870-1958)<sup>525</sup>, grande incentivador do meio artístico paulistano, que também foi professor no Ginásio do Estado por muitos anos. Sua entrada no IHGSP abriu mais um espaço de sociabilidade no qual circulavam uma elite econômica atuante na política e nos projetos culturais do Estado (Lima Junior, 2015, p.90).

Oscar participou de todas as exposições coletivas que ocorreram em São Paulo, assim como das Exposições Universais e suas preparatórias junto às delegações de São Paulo: integrou a comissão artística da exposição de Belas Artes

---

<sup>519</sup> Os painéis *Uma Comédia Ambulante nas Ruas de Atenas, A Dança e A Música* (c.1911).

<sup>520</sup> Para a igreja de Nossa Senhora da Consolação produziu quatro telas que ladeiam o altar-mor: *Profecia do Velho Simeão, Encontro de Maria com Isabel, Natividade de Jesus Cristo e Apresentação de Jesus no Templo*. Na igreja de Santa Cecília pintou: *Os quatro Evangelistas, na cúpula, Assunção da Virgem e Esponsais de Maria* (Leite, 2007, s.p.).

<sup>521</sup> Sobre o programa de decorações dessas igrejas, v. Philippov, 2016.

<sup>522</sup> *CP*, 29 abr. 1903, ed. 14258, p.2.

<sup>523</sup> O nosso liceu. *CP*, 18 set. 1905, ed. 15125, p.1.

<sup>524</sup> Ruth Tarasantchi indica que Oscar tornou-se amigo de Freitas, contando a ele histórias de sua vida que o aluno deixou registrado em um caderno (2006, p.29).

<sup>525</sup> Nascido no Rio Grande do Sul, mudou-se para São Paulo para cursar a Academia de Direito. Foi professor, poeta e político, tornando-se senador em 1922. Adquiriu a Villa Kyrial em 1904, que se tornou um centro cultural importantíssimo na cidade, em especial a partir da década de 1910, mesclando práticas particulares com a utilização de recursos públicos. Foi grande colecionador de arte, um dos fundadores da Pinacoteca do Estado e participou da regulamentação dela e do Pensionato Artístico em 1911. Faleceu em 1958. Alguns quadros de sua extensa coleção foram doados ao Ginásio do Estado, à Pinacoteca e ao Museu Paulista, enquanto a Villa foi demolida em 1961 (Camargos, 2001).

Industriais, em 1902<sup>526</sup> e foi eleito para sua comissão julgadora<sup>527</sup>; recebeu a medalha de prata na Exposição Preparatória para a Exposição de Saint Louis, em 1904<sup>528</sup>; a medalha de ouro na 1ª Exposição de Animais do Estado<sup>529</sup>; participou da exposição Preparatória do Estado de S. Paulo, em 1907<sup>530</sup>; recebeu o grande prêmio na Exposição Comemorativa da Aberturas dos Portos de 1908<sup>531</sup>, no Rio de Janeiro; realizou painéis para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Turim, em 1911<sup>532</sup> e da Segunda Exposição Brasileira de Belas Artes, no LAOSP<sup>533</sup> sendo que não participou da primeira por estar na Europa com Helena, pensionista do Estado<sup>534</sup>. Também foi um assíduo participante das Exposições Gerais de Belas Artes, enviando trabalhos em 1890, 1894 - na qual recebeu a medalha de ouro -, 1896, 1897, 1898 e 1907.

Em 1912, Oscar comprou um terreno na avenida Brigadeiro Luis Antonio, onde construiu a casa e o ateliê (Tarasantchi, 2006, p.30). Encontramos o projeto da casa e ateliê na série Obras Particulares no AHMWL, cuja localização exata era no Largo Treze de Maio, atual Praça Amadeu Amaral, na região da Avenida Paulista, na altura da Av. Brigadeiro Luis Antonio (fig. 42). Tratava-se de um sobrado, modesto, mas confortável, contando com um jardim na frente e um ateliê nos fundos, envidraçado e com entrada independente, cujo espaço era maior do que qualquer outro cômodo da casa. A avenida Paulista já era, então, um endereço requintado, com palacetes e desfiles de carnaval, indicando sua ascensão social, sem, no entanto, ter aberto o espaço a exposições públicas.

---

<sup>526</sup> OCSP, 25 jun. 1902, ed. 2976, p.1. A exposição foi dirigida por Ramos de Azevedo, Bento Bueno, Antônio Prado, Paula Sousa, Carlos de Campos e Garcia Redondo. Os outros membros da comissão artística foram Amadeu Zani, Antonio Ferrigno, José Warth, Benedito Calixto e engenheiro Miguel, com Jonas de Barros como secretário. Mais informações v. Tarasantchi, 2002, p.39; Nascimento, 2010, p.119.

<sup>527</sup> OESP, 10 jan. 1903, ed. 8808, p.1.

<sup>528</sup> “As belas artes na exposição”. CP, 17 jan. 1904, ed. 14520, p.2.

<sup>529</sup> OCSP, 28 nov. 1905, ed. 4524, p.2.

<sup>530</sup> OCSP, 25 dez. 1907, ed. 385, p.3.

<sup>531</sup> OCSP, 04 out. 1909, ed. 1165, p.2.

<sup>532</sup> CP, 6 mar. 1911, ed. 17095, p.5. O painel “A exportação do café” foi inaugurado na Escola Agrícola Prática “Luiz de Queiroz”, em Piracicaba, em 1912. CP, 19 abr. 1912, ed. 17503, p.1.

<sup>533</sup> Segunda Exposição Brasileira de Belas Artes, OESP, 22 jul. 1912, ed. 12271, p.2.

<sup>534</sup> CP, 10 abr. 1911, ed. 17130, p.3; *Ilustração Paulista*, 22 abr. 1911, ed. 16, p.15.



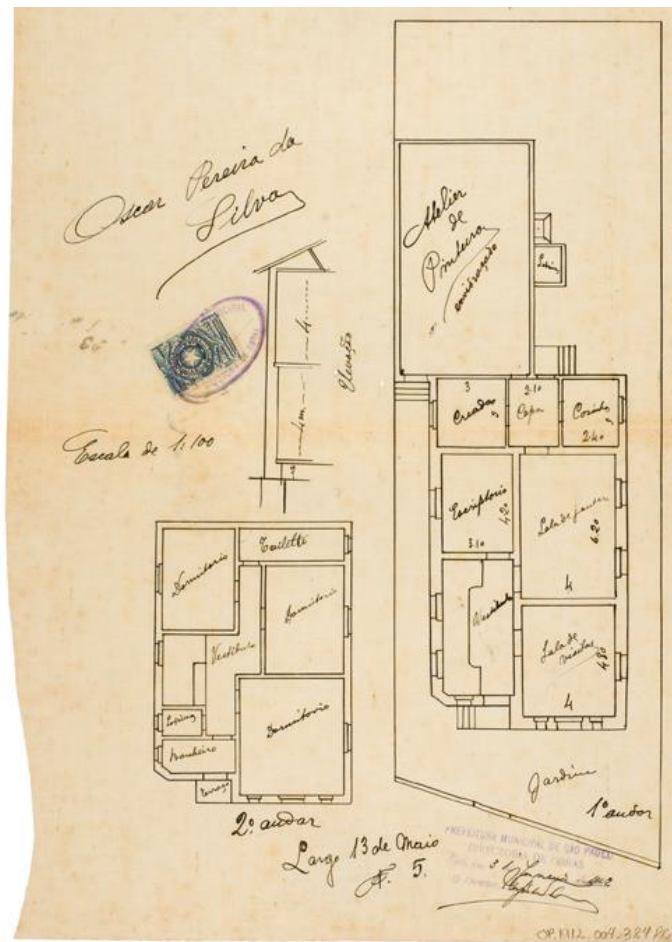


Figura 42 - Projeto para casa e ateliê de Oscar Pereira da Silva, 23 de janeiro de 1912, autor desconhecido. OP/1912/004.384, Série Obras Particulares, AHMWL, via Projeto Sirca (Sirca). Outra planta, de 23 de agosto do mesmo ano, assinada por Francisco de Cardis, apresentou ampliações no 2º andar. OP/1912/004.385, Série Obras Particulares, AHMWL, via Projeto Sirca.

Oscar continuou expondo com a mesma assiduidade ao longo de toda sua vida, tanto em casas comerciais, como nas exposições coletivas ganhando o segundo prêmio da prefeitura no Salão Paulista de Belas Artes, em 1936, e o Prêmio de Honra na Exposição Nacional de Belas Artes, em 1937. Foi fundador e professor da primeira Academia de Belas Artes de São Paulo, hoje Escola de Belas Artes de São Paulo, em 1925 (Tarasantchi, 2006, p.121).

### 1.9. Carlo de Servi (Lucca, ?, 1871 – Roma, ?, 1947)



Figura 43 - Carlo De Servi, fotógrafo desconhecido, s.d. (Freire, 1916, p.535).

O pintor italiano Carlo de Servi (fig. 43) aparece regularmente em trabalhos que tratam da arte brasileira no começo do século. Laudelino Freire, escrevendo quando o pintor ainda estava no Brasil, julgou-o estreitamente incorporado ao movimento de arte brasileiro através de suas relações com os seus colegas, o magistério artístico e a participação nas exposições anuais da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (1916: p.517). Freire parece ter sido próximo ao pintor, a julgar pelo detalhamento das informações que seu texto traz, indicando o título e até a localização de diversas obras. Ruth Tarasantchi também ressalta sua atuação como professor, pela qual teve grande influência na formação artística da época, detendo-se sobre o descompasso entre a técnica “livre, larga e com poucos detalhes” de De Servi e os critérios da crítica que não o compreendeu (2002: p.155-6). Quirino Campofiorito, por sua vez, o teve como “dono de uma ótima formação artística, dentro da arte eclética que era praticada nas academias europeias” e afirma que sua obra mais importante seria “A Morte do Barão do Rio Branco”, no Palácio do Catete (1983: p.139). Foi um expositor assíduo, viajou muito, trabalhou ainda mais e hoje obras suas encontram-se Museus e instituições por todo o país<sup>535</sup>. Apesar disso, muitos aspectos de sua trajetória ainda permaneciam desconhecidos

---

<sup>535</sup> Encontramos obras suas nas seguintes instituições: MP/USP - SP, MAPRO – Juiz de Fora, PESP-SP, MABE-Pará, FD – USP, ISCM-SP, Acervo dos Palácios do Governo de São Paulo, Club Militar do Rio de Janeiro, CCLA – Campinas, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

Durante o período em que passou em São Paulo, de 1896 a 1911, Carlo de Servi apareceu frequentemente ao lado de Oscar Pereira da Silva e Benedito Calixto, com os quais trabalhou na Igreja de Santa Cecília, propôs a decoração do Teatro Municipal, e seus nomes eram invocados em conjunto ao se falar dos principais pintores atuantes na cidade, exposições e outros eventos culturais.

A transferência de Carlo de Servi para o Brasil se deu no contexto da grande imigração italiana, quando centenas de milhares de italianos deixaram o país, a maioria em direção ao continente americano. A família De Servi era numerosa, com 15 filhos, sendo o pai, Pietro de Servi, um pintor sacro. A situação da família não era boa e problemas econômicos levaram seu irmão Luigi<sup>536</sup>, também pintor, a tentar “fazer a América”<sup>537</sup> em Buenos Aires, em 1883<sup>538</sup>. Carlo seguiu os passos do pai e do irmão, estudando na Escola de Belas Artes de Lucca, onde teve Luigi Norfini<sup>539</sup> (1825-1909) como mestre, e em Florença. Teria morado com Luigi em Buenos Aires e depois voltado a Lucca, expondo em Milão ainda muito jovem, obtido diplomas de benemerência, e completado seus estudos em Roma, no Regio Instituto di Belle Arti<sup>540</sup>, com uma bolsa de quatro anos<sup>541</sup>.

---

<sup>536</sup> Luigi de Servi (Lucca, 4 jun. 1863 - ?, 25 jun. 1945). Estudou com Luigi Norfini no Instituto Regio de Belas Artes de Luca. Problemas econômicos da família fizeram-no partir para a Argentina em 1883. Lá, realizou a galeria dos governadores de Buenos Aires, afrescos para hotéis, e retratos para a elite local. Voltou à Itália e, de lá, partiu para Londres. Retornou mais uma vez à Itália, trabalhando em encomendas para diversas igrejas, passando alguns anos em Gênova. Participou da Exposição Internacional de Milão, em 1906, e, em 1909, foi convidado para o Salão de Outono de Paris. Nesse mesmo ano, voltou à Argentina e realizou obras para o governo federal e provinciais. Voltou definitivamente para a Itália em 1912, e mais tarde foi secretário no Sindicato Fascista dos Artistas de Luca. <http://www.museogenteditoscana.it/Default.asp?idPage=207&funzione=voce&cod=114;> [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-de-servi\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-de-servi_(Dizionario-Biografico)).

<sup>537</sup> Sobre a imigração italiana nesse contexto, v. FAUSTO, Boris. *Fazer a América*. São Paulo: EdUSP, 2000.

<sup>538</sup> DE SERVI, Luigi. Museo dell'Emigrazione della Gente di Toscana; DE SERVI, Luigi (verbete). Enciclopedia Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-de-servi\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-de-servi_(Dizionario-Biografico))

<sup>539</sup> Pai do pintor Alfredo Norfini, que também se estabeleceu no Brasil após uma temporada na Argentina.

<sup>540</sup> Folhetim, *JC* (RJ), 19 out. 1896, ed. 193, p.1.

<sup>541</sup> *Jornal do Recife*, 26 fev. 1915, ed.55, p.3.

Apesar de uma sólida formação em instituições de renome, não encontramos verbetes sobre Carlo de Servi em dicionários ou enciclopédias italianas<sup>542</sup>, ao contrário de seu irmão Luigi e de seu pai Pietro. Notamos, por sua vez, que muitas das informações citadas nas credenciais de Carlo coincidem com o que encontramos documentado sobre seu irmão Luigi: o mestre Norfini, a Escola em Luca, a transferência para Florença, uma exposição muito jovem (no caso de Luigi foi em Gênova) e as medalhas e diplomas obtidos enquanto estudante e pode ser que ele tenha se utilizado das credenciais do irmão ao chegar ao Brasil, como forma de atrair atenção. A hipótese se reforça uma vez que, mesmo com essa formação, ele teve dificuldades no começo em construir uma clientela e os jornais afirmaram que ele pouco vendia “apesar de ser italiano e de haver adquirido [...] uma reputação invejável” em São Paulo<sup>543</sup>. Por outro lado, Segundo Mirian Rossi ele trazia características pictóricas dos *macchiaioli* italianos, de pincelada solta, utilizando manchas de tinta, sem preocupação com os elementos em primeiro plano, ao que o público e mesmo a crítica brasileiros não estaria acostumado (Rossi, 2001, p. 14). Avaliando sua primeira exposição, o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro afirmou: “Dizem que possui ‘abundância de cor, abundância de ar, panejamento de uma policromia vistosa e alegre; mas, a par destas qualidades, notam-se o desenho frouxo, a perspectiva indecisa e mal estudada, e a distribuição de luz por arbitrária”<sup>544</sup>. Apesar disso, recebeu a medalha de ouro de terceira classe na EGBA de 1899<sup>545</sup>.

Ele chegou ao Brasil em 1896, e estabeleceu-se imediatamente em São Paulo. Logo que chegou, organizou na Associação Comercial uma exposição de trabalhos que levava consigo como forma de se apresentar<sup>546</sup> e anunciou lições de desenho e pintura em casas particulares. Sua primeira residência e atelier ficava na rua Líbero Badaró, 11C, primeiro andar<sup>547</sup>. Nos anos seguintes, De Servi pintou retratos, paisagens, com “decidido pendor para a pintura alegórica e de assuntos sacros”<sup>548</sup>,

<sup>542</sup> Consultamos a Enciclopédia online *Treccani* <<https://www.treccani.it/>> e a obra de Agostino Mario Amanducci, *I pittori italiani dell'ottocento: dizionario critico e documentário*. Edizioni Libreria Malvasi, 1999.

<sup>543</sup> *OCSP*, 22 nov. 1896, ed. 1121, p.3; *O Paiz* (RJ), 18 maio 1897, ed. 4610, p.1.

<sup>544</sup> *JC* (RJ), 12 out. 1896, ed. 286, p.1.

<sup>545</sup> *JC* (RJ), 6 set. 1899, ed. 248, p.3; EGBA, 1899.

<sup>546</sup> *OCSP*, 22 set. 1896, ed. 1069, p.2; *JC* (RJ), 12 out. 1896, ed. 286, p.1.

<sup>547</sup> *OCSP*, 1 nov. 1896, ed. 1104, p.3.

<sup>548</sup> *CP*, 14 jul. 1900, ed. 13241, p.1.

além de ter atuado como professor e decorador, o que alguns jornais afirmaram ser sua especialidade<sup>549</sup>. Em 1898 mudou-se para a rua de São Bento, 93, onde expunha permanentemente seus trabalhos<sup>550</sup>. O n.93 era um prédio novo próximo à esquina do largo de São Bento onde também funcionava a Casa Aguiar, loja de molduras, que recebeu diversas exposições na virada do século (v. capítulo 3). Era um local de recepção de amigos e literatos, como aparece na coluna de Artur Azevedo que, estando em São Paulo, vai conhecer De Servi em seu ateliê e encontra o fotógrafo Valério Vieira “compositor de polkas e proprietário de um dos melhores estabelecimentos fotográficos de S. Paulo”<sup>551</sup>.

Quando da morte de Almeida Junior, em 1899, De Servi integrou a comissão encarregada das homenagens ao artista, e ofereceu seu quadro *Lucíola* para o leilão a fim de angariar recursos para a edição de um livro sobre aquele pintor<sup>552</sup>. Como discutimos anteriormente, as conexões com o pintor ituano eram inescapáveis naqueles anos e, segundo Ruth Tarasantchi, De Servi pintou paisagens sob a influência de Almeida Junior, como modo de nacionalizar-se (Tarasantchi, 2002, p.155-157). Mais tarde, encontramos uma pequena menção de que, em 1905, De Servi estaria residindo no ateliê de Almeida Junior<sup>553</sup>, e, segundo o poeta Mucio Teixeira, “São Paulo teve a suprema ventura de ver entrar no *atelier* de Almeida Junior (...) este admirável artista que se chama Carlos de Servi”<sup>554</sup>.

Nos anos seguintes, a crítica afirmava que sua técnica progredia, quando se tratava apenas de uma adaptação sua ao gosto local. Em 1901, ele realizou uma grande exposição no Club Internacional, reduto das classes elegantes paulistanas, onde em seguida os quadros foram leiloados. *O Estado de S. Paulo* elogiou seus progressos como pintor e a “persistência com que procura amoldar o seu

<sup>549</sup> *JC* (RJ), 14 dez. 1896, ed. 349, p.2; *O Paiz* (RJ), 18 maio 1897, ed. 4610, p.1.

<sup>550</sup> *A Nação* (SP), 19 dez. 1898, ed. 502, p.1. Endereço indicado no catálogo EGBA, 1899.

<sup>551</sup> A.A. “Palestra”. *O Paiz* (RJ), 18 mai. 1897, ed. 4610, p.1.

<sup>552</sup> Oscar Pereira da Silva e Benedito Calixto também ofereceram trabalhos para aquele fim. *A Imprensa* (RJ), 20 nov. 1899, ed. 410, p.1; *id.*, 21 nov. 1899, p.1. Os quadros acabaram sendo rifados, e não leiloados e não há informações de que o livro tenha sido editado. *Lavoura e Commercio* (SP), 11 fev. 1900, ed. 328, p.2.

<sup>553</sup> “Gabinete de arte do Dr. Antonio Carlos Simoens da Silva”. *Gazeta de Noticias* (RJ), 18 jul. 1905, ed. 199, p.3.

<sup>554</sup> “Um pintor de raça”. Mucio Teixeira. *CP*, 16 jan. 1905, ed. 14883, p.1.

temperamento à nossa natureza” e a correção dos erros cometidos em sua primeira exposição<sup>555</sup>. Os erros apontados eram “descuidos”, falta de exatidão dos desenhos, e a paleta pouco acostumada com as tonalidades brasileiras, que ele logo corrige<sup>556</sup>, enquanto os acertos eram a sinceridade e a emoção das obras<sup>557</sup>. Em 1905 podemos encontrá-lo sendo elogiado pela *cópia perfeita* de detalhes em seus retratos.

Em 1899, ano em que foi premiado na EGBA, realizou o retrato de Joaquim Augusto de Camargo para a Faculdade de Direito e, no mesmo ano, o de Veridiana Prado para a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo. Em 1903, pintou *Visita do bispo de São Paulo aos febreiros de Sorocaba* uma tela bastante singular (Fig. 44). Era uma grande tela, de mais de 3m de largura, proporções das grandes telas históricas, mas que retratava um episódio recente: a visita do bispo D. Antonio de Alvarenga aos afetados pelo surto de febre amarela em Sorocaba, em 1900<sup>558</sup>. O surto aconteceu entre o Natal de 1899 e junho de 1900, e D. Antonio de Alvarenga foi até lá em março, um ato visto de grande abnegação cristã devido à sua idade avançada e à falta de conhecimento sobre a forma de transmissão da doença.

---

<sup>555</sup> OESP, 20 jul. 1901, ed. 8272, p.2.

<sup>556</sup> CP, 5 mar. 1903, ed. 14204, p. 3.

<sup>557</sup> OESP, 22 mar. 1902, ed. 8673, p.2.

<sup>558</sup> CP, 10 fev. 1903, ed. 14181, p.2. *O Pharol* (Juiz de Fora), 20 fev. 1903, ed. 505, p.2. Fotogravura do quadro publicada no CP, 30 mai. 1903, ed. 14289, p.2; CP, 16 jan. 1905, ed. 14883, p.1. Na cena representada, ao lado direito de D. Antonio, Frei Daniel, administrando a extrema unção a um doente, e o padre Luiz Sicluna, capelão das freiras de Santa Clara, OCSP, 23 fev. 1903, ed. 3218, p.1.



Figura 44 - “Visita do bispo de São Paulo aos febreptos de Sorocaba”/”Extrema Unção” (1902), Carlo de Servi, óleo sobre tela, 2,30 x 3,11 m (sem moldura), MAS-SP. (Coutinho, 2014, p.237).

O quadro foi exibido na exposição que De Servi organizou com seu irmão Lorenzo, outro pintor, na Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios, aberta em 18 de fevereiro de 1903<sup>559</sup>. Acreditamos que a escolha do lugar se deva justamente à relação entre o bispo e aquela Sociedade. Quando o bispo voltou à cidade de São Paulo, vindo de Sorocaba, foi recebido, entre outras pessoas, pelo cônego João Evangelista Pereira de Barros e pelos padres João Baptista Venesse e José Pedro de Araujo Marcondes<sup>560</sup>. No ano seguinte, todos eles integravam os quadros da recém formada Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios<sup>561</sup>, na rua Marechal Deodoro, 1, prédio ao lado da Sé Catedral (Fig. 45). Quando o quadro estava nos últimos retoques, De Servi recebeu a visita do próprio bispo, acompanhado de D. João Nery, bispo de Pouso Alegre, e do padre Juvenal Kohly, do Seminário Episcopal, também presente na reunião de implantação da Sociedade de Etnografia<sup>562</sup>.

<sup>559</sup> CP, 5 mar. 1903, ed. 14204, p.3.

<sup>560</sup> O domingo (SP), 11 mar. 1900, ed.11, p.1-2.

<sup>561</sup> Entre os diversos sócios, identifica-se seu quadro uma ala religiosa e uma outra formada por diversos sócios do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, incluindo Orville Derby e Theodoro Sampaio. Em sua cerimônia de instalação estiveram presentes o Presidente do estado e o próprio Bispo diocesano. Ela tinha como objetivo promover a catequese como via de civilização (assimilação) dos indígenas do interior do estado, de forma que eles pudessem ser mão-de-obra viável para as propriedades que ali surgissem. “Instalação solene...” O Pharol (SP), 4 jul. 1901, ed. 10, p.2; *id.*, 27 jun. 1901, p.2; OCSP, 20 mai. 1901, p.1. As últimas notícias que encontramos sobre a Sociedade são de outubro de 1903.

<sup>562</sup> “Visita a um atelier”. CP, 10 fev. 1903, ed. 14181, p.2.

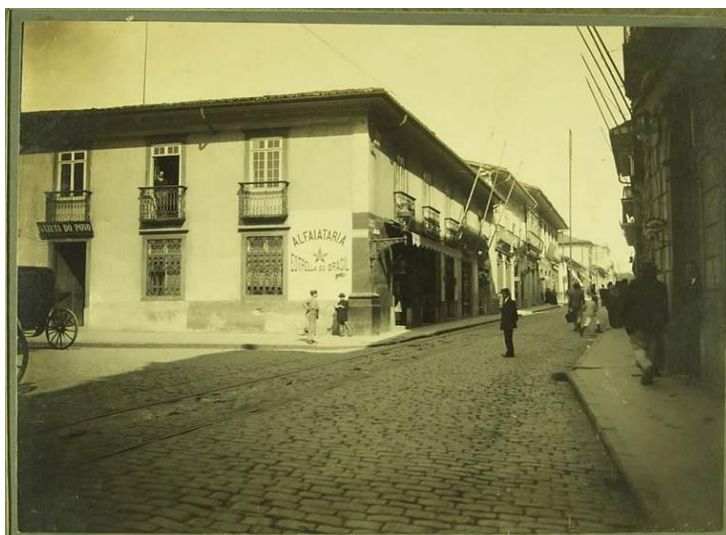


Figura 45 - Sobrado onde foi instalada a Sociedade de Etnografia e Civilização, no primeiro andar, com o letreiro da Alfaiataria Estrella do Brazil, que funcionava no térreo. Fotografia de 1910. *Album Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1910-1916)*, fls.7. Acervo da Biblioteca Mario de Andrade, SP.

Quando a exposição dos irmãos de Servi estava para ser inaugurada, o jornal declarou que ela seria o acontecimento do mês em São Paulo e o grande quadro do bispo por si só valeria toda a exposição<sup>563</sup>. De fato, 342 pessoas subiram ao salão da Sociedade no dia da inauguração<sup>564</sup> e as notícias indicaram que mais de quinze mil pessoas teriam visitado a mostra<sup>565</sup>. Não encontramos informações sobre sua aquisição, mas sabemos que ela integrou o acervo do Palácio Episcopal mais tarde, de onde foi transferida para o Museu de Arte Sacra de São Paulo<sup>566</sup>.

De Servi fez outras obras para a Igreja, trabalhando na decoração da igreja Nossa Senhora e Boa Morte Assunção, em Piracicaba, com Oreste Sercelli<sup>567</sup>, com quem morou em uma residência na rua Direita, 59<sup>568</sup>; no teto da igreja de Santa Cecília, em São Paulo, sob a coordenação de Benedito Calixto, muito elogiada à

<sup>563</sup> CP, 18 fev. 1903, ed. 14189, p.2.

<sup>564</sup> CP, 19 fev. 1903, ed. 14190, p.1.

<sup>565</sup> CP, 28 fev. 1903, ed. 14199, p.2; CP, 3 mar. 1903, ed. 14202, p.2; CP, 9 mar. 1903, ed. 14208, p.2.

<sup>566</sup> Procedente do Salão Nobre do Palácio Pio XII em São Paulo, cf. Coutinho, 2014, p.237.

<sup>567</sup> CP, 8 jul. 1900, ed. 13235, p.1; CP, 14 jul. 1900, ed. 13241, p.1. A igreja era parte do colégio Nossa Senhora de Assunção, hoje Colégio Dom Bosco, na unidade da Rua Boa Morte, em Piracicaba. A instituição foi completamente destruída em 1901.

<sup>568</sup> OCSP. 30 jul. 1901, ed. 2649, p.1. Segundo a planta cadastral de 1911, o número 59 ficava entre a igreja de Santo Antonio e a esquina do Viaduto do Chá.



época<sup>569</sup>; na decoração da igreja de N. S. de Lourdes no Cambuci<sup>570</sup>; na catedral de Jaú, também com Sercelli<sup>571</sup>, e envolveu-se na reforma da Igreja Matriz de Araraquara<sup>572</sup>.

Se permanecia ligado à Igreja, também cultivava boas relações com outros personagens bem posicionados em instituições importantes. Em 1904, pintou o painel *Apoteose da Indústria*<sup>573</sup>, no palacete de Antonio Alvares Penteado<sup>574</sup> (fig. 46), lembrando que Penteado era presidente da Associação Comercial de São Paulo, em 1899, quando De Servi realizou sua primeira exposição na cidade. Já em 1905, pintou o retrato de Cardoso de Almeida<sup>575</sup>, oferecido por amigos no aniversário de 1 ano como Secretário da pasta de Interior e da Justiça. Já o retrato de Carlos Botelho, secretário da Agricultura, foi feito ao natural em múltiplas sessões e foi colocado no Salão da Sociedade Paulista de Agricultura por iniciativa de Alexandre Siciliano<sup>576</sup>, figura importantíssima na comunidade italiana em São Paulo. Em 1906, De Servi assinou a ilustração da capa da revista *O Echo* com o endereço r. 15 de Novembro, 36A abaixo de seu nome (Fig. 47). No número 36, funcionava a Cia. Mecânica Importadora, de Siciliano, e em 1903 foi construído um pavilhão-escritório nos fundos, o n.36A (Barbuy, 2006, p.265) e o pintor italiano Rosalbino Santoro também teve ateliê ali (Capelli, 2014, p.52).

---

<sup>569</sup> A obra foi “O Christo Santíssimo”. *CP*, 13 fev. 1902, ed. 13822, p.1.

<sup>570</sup> *CP*, 16 jan. 1905, ed. 14883, p.1.

<sup>571</sup> *Gazeta de Notícias* (Suplemento Hebdomadário), 15 jun. 1924, ed. 144, p.13; e “Jaú tomba hoje sua igreja matriz”, *OESP*, 6 dez. 2004, Caderno Cidades, ed. 40592, p.4.

<sup>572</sup> *CP*, 6 ago. 1923, ed. 21580, p.3.

<sup>573</sup> *CP*, 25 mar. 1904, ed. 14588, p.2.

<sup>574</sup> A Vila Penteado, que hoje abriga a FAU-Maranhão/USP.

<sup>575</sup> *CP*, 1 mai. 1905, ed. A148987, p.2.

<sup>576</sup> “Um retrato”. *CP*, 13 ago. 1905, ed. 15090, p.2.



Talvez inspirado por seu irmão Luigi, que pintou uma galeria dos governadores de Buenos Aires, em 1904, Carlo pintou o retrato do então governador Jorge Tibiriçá<sup>577</sup>, logo seguido pelo de Bernardino de Campos, antigo governador e então senador<sup>578</sup>. Esses devem ser os primeiros retratos da galeria dos governadores de São Paulo, a partir do início do período republicano,<sup>579</sup> que De Servi enviou para Exposição de Milão, em 1906, sendo premiado por sua participação<sup>580</sup>. Essa exposição deve ter incentivado o governo sobre o valor da galeria e, na mesma edição do jornal em que a premiação foi anunciada, uma segunda nota informava que a Câmara aprovara uma emenda incluindo no orçamento seguinte a verba de 21 contos de réis para a compra da galeria, preço altíssimo para os padrões da época e *O Commercio de São Paulo* questionou se não haveria um erro na soma<sup>581</sup>. Em janeiro de 1908, De Servi expôs os sete retratos na Casa Bevilaqua e, em maio de 1908, foi finalmente anunciado que o governo adquirira a galeria, colocada no Salão Nobre do Palácio do Governo (Fig. 48) e, mais tarde, o pintor foi chamado para completar a galeria, realizando os retratos dos dois governadores que assumiram após 1908<sup>582</sup>.

---

<sup>577</sup> *CP*, 22 dez. 1904, ed. 14859, p.3.

<sup>578</sup> Mucio Teixeira, *CP*, 16 jan. 1905, ed. 14883, p. 1.

<sup>579</sup> Os retratados foram Prudente de Moraes, Americo Brasiliense, Bernardino de Campos, Campos Salles, Rodrigues Alves, Jorge Tibiriçá e do coronel Fernando Prestes.

<sup>580</sup> *CP*, 15 dez. 1906, ed. 15563, p.1.

<sup>581</sup> *OCSP*, 15 dez. 1906, ed. 70, p.2; *CP*, 1 maio 1908, ed. A16063, p.1.

<sup>582</sup> Foram estes Albuquerque Lins e Cerqueira Cesar. *Gazeta de Noticias* (RJ), 21 jun. 1912, ed. 173, p.4.

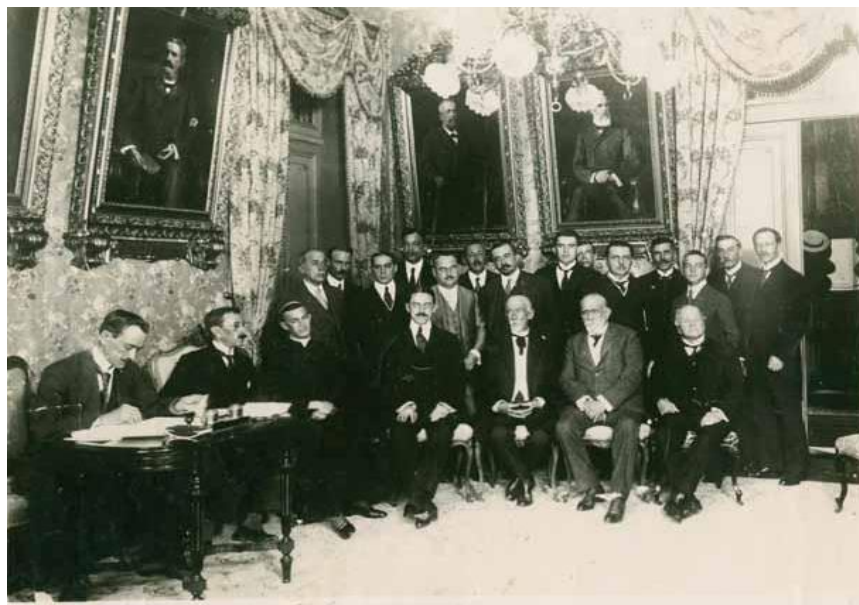


Figura 48 - Fotografia no Palácio do Governo com os retratos da Galeria de Retratos dos Governadores realizados por De Servi. APESP, Fundo Altino Arantes.

Entre suas telas, destacam-se as diversas obras retratando o Barão do Rio Branco: um retrato em 1905<sup>583</sup>, outro em 1910<sup>584</sup>, uma cabeça do Barão<sup>585</sup>, a alegoria “Gloria Patriae” ou “Glorificação do Barão do Rio Branco”<sup>586</sup> e a derradeira “Os últimos momentos do Barão do Rio Branco”. Segundo o *Jornal do Recife*, que reproduziu a tela, Carlos de Servi era amigo do Barão, e obtivera “consentimento para penetrar na câmara onde o ilustre chanceler tinha o seu leito e apanhando croquis e fotografias, pode compor a tela histórica”<sup>587</sup>.

<sup>583</sup> Encomendado pela prefeitura do Alto Juruá, sendo que o pintor esteve nos estados do norte no ano de 1904. *O Paiz*, 12 mar. 1905, ed.9289, p.2.

<sup>584</sup> De corpo inteiro, o quadro foi contratado para ter 2,70 m x 1,70 m, mas, quando pronto, tinha 3,30m. Oferecido pela oficialidade do exército para o Club Militar. *A Imprensa* (RJ), 23 jun. 1910, p.4. Em sua moldura foram gravados os principais atos do estadista. *Jornal do Commercio* (RJ), 26 out. 1910, ed. 298, p.5 e *Jornal do Brasil* (RJ), 28 out. 1910, ed. 301, p.5; *O Paiz* (RJ), 29 out. 1910, ed. 9520, p.5.

<sup>585</sup> *Jornal do Recife*, 26 fev. 1915, ed. 55, p.3.

<sup>586</sup> No quadro, uma alegoria da Gloria desfolha louros sobre o corpo inanimado de Rio Branco. *Jornal do Recife*, 26 fev. 1915, p.3. Integra o acervo do Museu de Belas Artes do Pará.

<sup>587</sup> *Jornal do Recife*, 21 fev. 1915, ed. 55, p.1. Em 1921, o quadro foi reproduzido em diversas publicações devido à sua exposição no Rio de Janeiro e em São Paulo e, no ano seguinte, De Servi propôs ao governo paulista sua aquisição para o Museu do Ipiranga (*A Gazeta* (SP), 4 jan. 1922, ed. 4795, p.1). Não localizamos seu paradeiro, apenas uma reprodução fotográfica da obra no acervo da Biblioteca Nacional. [A morte do Barão do Rio Branco]. [S.l.: s.n.], [1912], gelatina, p&b; 10,3 x 14, 5 cm. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1350656/icon1350656.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1350656/icon1350656.jpg)

De Servi também teve atuação relevante como pintor decorador. Realizou pinturas para o Teatro de S. José, em Piracicaba<sup>588</sup>, o palácio Martinelli<sup>589</sup>, a Escola Normal de Campinas<sup>590</sup>, o jornal *Tribuna Italiana*<sup>591</sup>, e para o palco do Cinema Pathé, em São Paulo, quando este inaugurou um *music-hall*<sup>592</sup>. Também mandou um requerimento ao governo paulista, junto a Oscar Pereira da Silva e Benedito Calixto, para executarem a decoração do Teatro Municipal de S. Paulo, mas ainda não estava na época de realizá-las<sup>593</sup>

Durante os anos que passou em São Paulo, participou das primeiras exposições coletivas organizadas por profissionais na cidade: a Exposição de Belas Artes Industriais, em 1902<sup>594</sup>, a Primeira Exposição Nacional de Belas Artes, no LAOSP, em 1911, assim como a segunda edição, no ano seguinte, quando sua tela *Descanso do Tropeiro* foi adquirida pelo governo para a Pinacoteca do Estado<sup>595</sup> (Tarasantchi, 2002, p.157).

De Servi viajou muito, não se sabe se por gosto ou por estar procurando um público. Expôs em Campinas<sup>596</sup>, na capital federal, chegando até Uberaba, onde expôs com o fotógrafo Valerio Vieira<sup>597</sup>. Foram significativas suas passagens pelo Pará, em julho de 1909, para onde levou mais de 40 telas<sup>598</sup>, ficando “Arte e Pátria” na coleção do estado<sup>599</sup>, e Amazonas, onde a imprensa o proclamou “excelente em tudo”<sup>600</sup> e pintou “As filhas de Mário” para a igreja matriz de Manaus (Freire, 1916, p.517).

<sup>588</sup> OCSP, 8 jan. 1905, ed. 3899, p.2.

<sup>589</sup> *Gazeta de Notícias* (Suplemento Hebdomadário), 15 jun. 1924, ed. 144, p.13.

<sup>590</sup> CP, 20 dez. 1920, ed. 21358, p.7. Pintou duas alegorias no vestibulo do edificio, uma chamada “A Instrução” e a outra “As Ciências”. Na parede dos fundos, reproduziu o quadro de Pedro Américo, “O grito do Ipiranga”. *Gazeta de Notícias* (RJ), 25 abr. 1924, ed. 99, p.7.

<sup>591</sup> JC (RJ), 14 dez. 1896. Ed. 349, p.2.

<sup>592</sup> JC (RJ), 21 out. 1914, ed. 292, p.7.

<sup>593</sup> CP, 14 dez. 1905, ed.15212, p.5.

<sup>594</sup> OCSP, 25 jun. 1902, ed. 2976, p.1.

<sup>595</sup> A obra foi recomendada para aquisição pelo governo do estado de São Paulo após sua exposição na 2ª Exposição Brasileira de Belas Artes, por 1:500\$000, sendo foi autorizada pelo secretário do Interior. OESP, 20 fev. 1913, ed. 12482, p.9.

<sup>596</sup> *A Nação* (SP), 30 dez. 1897, ed. 150, p.2.

<sup>597</sup> *Pharol* (Juiz de Fora), 8 ago. 1905, ed. 181, p. 2.

<sup>598</sup> OESP, 14 de jun. 1909, ed. 11143, p.4.

<sup>599</sup> Atualmente integra o acervo do Museu de Arte de Belém (MABE), PA

<sup>600</sup> *Correio do Norte* (AM), 3 set. 1909, ed. 220, p.1.

Em sua volta da viagem aos estados do Norte, De Servi se estabeleceu no Rio de Janeiro, onde seguiu uma carreira de bastante sucesso. Recebeu a medalha de ouro na EGBA de 1909<sup>601</sup> e a grande medalha de prata na de 1912<sup>602</sup>, sendo eleito membro do júri na de 1913<sup>603</sup>. Participou também das edições de 1914, 1918, 1919 e 1920. Irrequieto, partiu para o Recife, em 1915, onde o sucesso de sua primeira exposição o fez decidir permanecer na cidade<sup>604</sup>. Abriu ali um curso de desenho e pintura<sup>605</sup> que não teve longevidade, mas deixou as alunas irmãs Barbosa Vianna, mais tarde listadas como as primeiras a se animarem para as artes após sua passagem<sup>606</sup> e Murilo La Greca. Além disso, voltou diversas vezes à Europa enquanto residiu no Brasil<sup>607</sup>.

Realizou ainda alguns trabalhos menos comuns, como a decoração de móveis para o LAOSP<sup>608</sup>. Suas ilustrações também lhe renderam muitos frutos, e ilustrou os livros *Novo livro de histórias* de Charles W. Armstrong<sup>609</sup> e *Deodoro, subsidio para a historia*, de Ernesto Senna<sup>610</sup>, diversas ilustrações foram publicadas em periódicos, como a revista *O Echo*, que adotou uma capa de sua autoria a partir do n.47, em 1906, e ganhou o concurso de cartazes da saúde da mulher, em 1910, que lhe rendeu um prêmio substancial de 1:000\$000 (1 conto de réis)<sup>611</sup> (fig. 49). Por fim, publicou uma série de dez cadernos constituindo “um curso metódico e progressivo de desenho” em 1906, que ofereceu aos governos das localidades por onde passou para ser adotado em suas escolas<sup>612</sup>.

<sup>601</sup> Exposição Geral de Belas Artes. Medalha de ouro (pintura). *Almanak Laemmert*, 1909. Ed. A66, p.2414.

<sup>602</sup> *OESP*, 17 set. 1912. ed.12328, p.2.

<sup>603</sup> *A Epoca* (RJ), 20 ago. 1913, ed. 386, p.3.

<sup>604</sup> *Jornal do Recife*, 9 mar. 1915, ed. 66, p.1.

<sup>605</sup> *Jornal do Recife*, 29 mar. 1915, ed. 86, p.3 e *A Província* (PE), 21 mai. 1915, ed. 137, p.1.

<sup>606</sup> *Diário de Pernambuco*, 7 out. 1917, ed. 275, p.2.

<sup>607</sup> Em 1904, 1906 e 1908.

<sup>608</sup> *CP*, 12 mai. 1907, ed. 15710, p.3.

<sup>609</sup> *OCSP*, 21 jul. 1905, ed. 4394, p.3.

<sup>610</sup> *Pharol* (Juiz de Fora), 26 mar. 1913, ed.70, p.1.

<sup>611</sup> *Correio da Manhã* (RJ), 21 ago. 1910, ed. 3321, p.5.

<sup>612</sup> O *Correio Paulistano* julgou ser um método adequado para o ensino escolar. *CP*, 7 mai. 1909, ed. 16431, p.2. Ele foi adotado pelo estado do Pernambuco por decreto de 30 de nov. 1915. *Jornal do Recife*, 9 mar. 1915, ed. 66, p.1 e *A Província* (PE), 1 dez. 1915, ed. 331, p.4. O curso também foi submetido à apreciação do Conselho de Instrução do Amazonas, e da Diretoria Geral de Instrução Pública do Rio de Janeiro. *Jornal do Comercio* (AM), 2 set. 1909, ed. 1948, p.2; *O Paiz*, 1 nov. 1911, ed. 9887, p.7.



Figura 49 - Os vencedores do Concurso de cartazes “A Saúde da Mulher”. *O Malho*, 3 set. 1910, ed. 416, p.23

Consta que teve a intenção de inaugurar uma escola de pintura no Conservatório Dramático Musical, em São Paulo, mas nada indica que tenha sucedido<sup>613</sup>. Como professor, é geralmente lembrado por ter dado aulas a Betty Malfatti, que sua filha Anita Malfatti teria assistido. Também foram seus alunos Murilo La Greca, Nicota Bayeux, Julio Gavronski, Clodomiro Amazonas e Oswaldo Pinheiro.

Nos seus últimos anos no Brasil, havia vencido completamente as críticas iniciais ao seu trabalho e foi descrito como “brasileiro apesar do nascimento”. Em sua última grande exposição pessoal, que incluía tipos brasileiros e paisagens inspiradas pela obra de Casemiro de Abreu, *O Imparcial*, do Rio de Janeiro, o descreveu como “um artista estrangeiro que se identificou por tal forma conosco que em todos os seus trabalhos o Brasil e só o Brasil é evocado.<sup>614</sup>”

<sup>613</sup> *Jornal do Comercio* (AM), 10 out. 1909, ed. 1986, p.1.

<sup>614</sup> *O Imparcial* (RJ), 26 jun. 1921, ed. 1291, p.5.

A última notícia que encontramos sobre ele no Brasil é uma menção no *Almanak Laemmert*, em 1927<sup>615</sup>, ano em que retornou à Itália. Faleceu em seu país natal, em 1947.

#### **1.10. Pietro Strina (Ascoli Piceno, 23 dez. 1874 — Nápoles, 7 ago. 1927<sup>616</sup>)**

Pietro Strina foi um personagem curioso de se pesquisar. No acervo da Faculdade de Direito existem 3 retratos de corpo inteiro de sua autoria e um menor, em três quartos, sendo ele juntamente com Oscar Pereira da Silva o pintor mais representado no acervo da Faculdade no período aqui considerado. Entretanto, ao iniciarmos a pesquisa, encontramos pouquíssimas informações sobre ele, que não aparece nos dicionários e enciclopédias brasileiros consultados, embora haja um verbete sobre ele no dicionário "Benezit", informando que ele estudou no Instituto de Belas Artes de Roma, onde foi aluno de F. Prosperi e Ettore Ximenez (Benezit, 1948-55). No excelente estudo de Ruth Tarasantchi sobre os pintores retratistas em São Paulo, foi incluído na seção final "Outros pintores", que traz algumas informações gerais sobre seu trabalho e seus alunos (2002, p.341).

Já havíamos escrito esta seção, baseados na pesquisa em periódicos, quando, incentivados a perseguir a indicação de uma antiga biografia sobre Strina, "La vita e le opere del pittore Pietro Strina", publicada em 1928 por Roberto Gabrielli, antigo diretor da Pinacoteca Civil de Ascoli Piceno, cidade natal de Strina. Entrando em contato com a Biblioteca Statale di Macerata, a instituição prontamente nos enviou uma versão digitalizada da obra<sup>617</sup>. Escrita com base em um álbum de recortes de jornais que Strina enviou a Gabrielli, ela permite-nos compreender melhor a trajetória até então elusiva de um artista que passou mais de vinte anos no Brasil. Na apresentação de sua obra, Gabrielli a justifica afirmando que Strina, falecido havia pouco tempo, merecia um maior reconhecimento por quatro motivos: "pelo seu alto e indiscutível valor de artista, pela inata modéstia, pela generosidade de coração e pelo prestígio que ele deu à arte italiana no exterior" (1928, p.4). A obra é acompanhada

<sup>615</sup> No largo da Carioca, n.24, 2º andar. *Almanak Laemmert*, 1927, p.2124.

<sup>616</sup> *Il Pasquino Coloniale* (SP), 13 ago. 1927, ed. 951, p.26.

<sup>617</sup> Escrevemos a diversas instituições ao mesmo tempo e prontamente recebemos digitalizações pelas bibliotecas: Biblioteca Statale Di Macerata, Biblioteca Bienal de Veneza e Biblioteca civica 'Gino Pieri' de Porto San Giorgio.



de fotografias de Strina, de seu ateliê em São Paulo (Fig. 53), dentre as quais uma com o retrato de Arouche Rendon realizado para a Faculdade de Direito (fig. 50) e de algumas de suas obras, incluindo os retratos de Manoel Dias de Toledo e Dino Bueno também realizados para a Faculdade.



Figura 50 - Anúncio da Fotografia Sarracino onde reconhecemos os retratos de Arouche Rendon, ao centro, e de Francesco Matarazzo, à esquerda, realizados por Strina em 1911. *Correio da Semana*, 18 abr. 1914, p.56.

Pietro Strina nasceu na cidade de Ascoli Piceno, região das Marcas, parte central da península itálica. Filho de um operário tornado comerciante, sua formação inicial foi na escola técnica, onde obteve a licença técnica, estudando pintura por si próprio. Ainda sem estudo formal em artes, expôs na cidade natal a aquarela “Veduta di Venezia”, realizou alguns retratos e decorou um álbum dos principais monumentos de Ascoli oferecido ao príncipe hereditário pelo seu casamento com a princesa Elena de Montenegro. Tal esforço lhe rendeu recomendações de pessoas da cidade para pleitear uma bolsa de estudos municipal, que lhe deu condições para frequentar o Instituto de Belas Artes de Roma. Na capital, estudou inicialmente sob Filippo Prosperi, mas a rigidez e academicismo do mestre não condiziam com a orientação que Strina buscava, que então procurou outro caminho, encontrado no ateliê de Ettore Ximenes que se tornou seu amigo para o resto da vida (Gabielli, 1928, p.4-5)

Finalizados os estudos, voltou a Ascoli, trabalhando em encomendas de vários gêneros para o município e particulares (Gabrielli, 1928, p.7). Segundo Gabrielli, era um “pintor da vida e do pensamento moderno”, mas fez também arte religiosa e dentre algumas madonas copiadas de autores clássicos encomendadas por particulares, realizou dois quadros para a igreja paroquial de Rosara. Por encomenda municipal, realizou também uma cópia de “Morte di S. Giuseppe” de Luca Giordano, em 1901, para a igreja do Carmine, para que o original pudesse ser conservado na Pinacoteca Cívica<sup>618</sup>, e trabalhou com Domenico Ferri na alegoria “Lo scoppio dela guerra sociale” no teto da sala conciliar da cidade (Gabrielli, 1928, p.8).

Extremamente sociável e de bom humor, Strina era a alma dos encontros e celebrações. Relembrando as antigas reuniões com o pintor, Gabrielli exalta a alegre presença de Strina, que

cantava canzonetta e brani di opere liriche, recitava sonetti di Belli e del Pescarella, schizzava caricature riuscitissime, insomma egli era ricercato da tutti i bontemponi dela città, e la sua presenza era indispensabile per la riuscita delle gite e dei banchetti (Gabrielli, 1928, p.9).

Apesar das encomendas e das boas relações, o mercado local não era suficiente para sustentar uma carreira artística (Gabrielli, 1928, p.8). Naquela época, seu irmão Luigi encontrava-se em São Paulo, onde se instalara em 1896, trabalhando na construção civil e com desenho técnico, já com empresa própria<sup>619</sup>. Pietro resolveu seguir seus passos, embarcando para o Brasil em 1903. A partir dessa indicação do ano de imigração foi possível precisar sua entrada no país: veio no vapor Re Umberto, desembarcando em Santos no dia 23 de março, com 28 anos<sup>620</sup>.

---

<sup>618</sup> Catalogada no Catalogo generale dei Beni Culturali da Itália. Disponível em: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100117116>.

<sup>619</sup> *Il Pasquino Coloniale* (SP), 19 ago. 1916, ed. 470, p.14. Luiz Strina faleceu em São Paulo, em 1932, deixando a esposa Luiza Martinelli Strina e filhos Giuseppina, Renata, Ferdinando e Pedro, *OESP*, 30 set. 1932, ed. 19298, p.3. Sua neta Luisa Strina é uma importante galerista em São Paulo.

<sup>620</sup> Relação de passageiros em vapores, Vapor Re Umberto, 26 mar. 1903, Cógio de referência: BR RJANRIO BS.0.RPV, ENT.4283. Fundo Serviço de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras - SP (Santos), Arquivo Nacional, RJ.

Strina trouxe diversos trabalhos na mala, tencionando expô-los “na vitrine de alguma casa comercial acreditada, como o sistema praticado na cidade nativa”, mas por motivo desconhecido se absteve (Gabrielli, 1928, p.11). Essa é uma frase interessante pois reforça não só como era um expediente comum essa exposição de apresentação, como fizeram Oscar Pereira da Silva e Carlo De Servi, mas também que o acionamento de casas comerciais com certa reputação era comum na própria Itália, onde as instituições artísticas abundavam. Isso quer dizer que essa forma de exposição não era um mero improviso dentro de um ambiente carente, mas uma estratégia dentro de uma relação de mercado. Falaremos mais sobre isso no próximo capítulo. A oportunidade para demonstrar seus talentos surgiu em julho daquele ano, com o falecimento do papa Leão XIII. Strina aproveitou a ocasião para se fazer notar, pintando um retrato do pontífice que expôs na Casa Garraux, primeira menção que encontramos sobre ele na imprensa paulistana<sup>621</sup>.

Além de algumas obras, Strina trouxe uma novidade em sua bagagem: o estilo *art-nouveau*. Com ele decorou o salão nobre da Vila Penteado<sup>622</sup>; a capela de Santa Cruz, em Cruzeiro<sup>623</sup>; e as salas da recém reformada Brasserie Paulista (1907), primeiro empreendimento da família Fasano em São Paulo<sup>624</sup>. Ruth Tarasantchi afirma que ele também teria trabalhado no Palácio Episcopal do Rio de Janeiro, na Faculdade de São Paulo e no Liceu Coração de Jesus (Tarasantchi, 2002, p.341), mas o que apuramos foi que as duas primeiras apenas adquiriram obras suas: o palácio adquiriu o retrato de Leão XIII, a Faculdade os quatro retratos mencionados. Já o Liceu, onde Strina lecionou desenho e pintura, teve seus salões decorados por ele e também adquiriu telas suas (Gabrielli, 1928, p.19).

Sua primeira residência foi na rua dos Gusmões, 56, bairro de Santa Ifigênia. Mais tarde, Gabrielli indica que seu ateliê estaria na rua 15 de novembro, 508. Tratava-se, na verdade, do n. 50B, onde funcionou a Fotografia Sarracino<sup>625</sup>, de

---

<sup>621</sup> CP, 22 jul. 1903, ed. 14342, p.2. O retrato teria ido para o Palácio Arquiepiscopal do Rio de Janeiro, *Santa Cruz* (SP), 1907, n.6, p.256.

<sup>622</sup> *Santa Cruz* (SP), 1907, n.6, p.256.

<sup>623</sup> *Jornal do Brasil*, 6 jan. 1905, ed. 6, p.3.

<sup>624</sup> CP, 27 out. 1907, ed. 15878, p.4.

<sup>625</sup> Estabelecida em São Paulo desde 1901. Segundo Boris Kossoy, Sarracino foi um dos fotógrafos mais importantes da colônia italiana na capital paulista. Para maiores informações, v. Sarracino, Giovanni (Kossoy, 2002, p.286).

Giovanni Sarracino, entre 1913 e 1919. É provável que Strina tenha trabalhado ali, uma vez que uma fotografia que Gabrielli indica ser seu ateliê é a mesma utilizada em anúncios de Sarracino (Fig. 51) e Gabrielli também cita uma exposição de um retrato a óleo de Pietro Baroli, cônsul da Itália, exibido por Strina na fotografia em junho de 1907 (Gabrielli, 1928, p.13). As ligações entre Strina e os Sarracino passaram ainda para o plano familiar, tendo ele se tornado companheiro de Filomena Sarracino, também artista e irmã de Giovanni (Gabrielli, 1928, p.19)<sup>626</sup>.

Strina começou a ficar conhecido e, no ano de 1907, realizou dois retratos públicos importantes: o de D. Veridiana Prado para a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo<sup>627</sup> e o de Manuel Dias de Toledo para a Faculdade de Direito de São Paulo<sup>628</sup>. Strina expôs esse último na molduraria Casa Verde, ocasião que lhe rendeu uma matéria na revista *Santa Cruz*<sup>629</sup>, do Liceu Coração de Jesus, que publicou fotografias de seu ateliê (Fig. 51), da obra e um retrato do próprio pintor. A fotografia do ateliê é um tipo de imagem bastante rara para os pintores atuantes em São Paulo e esta foi a única que encontramos para os pintores que pesquisamos aqui. Não sabemos onde era este ateliê, uma vez que, além da fotografia Sarracino, o único endereço que encontramos dele é de anos depois, em 1913, na rua 15 de novembro, 2, no 2º andar<sup>630</sup>.

---

<sup>626</sup> Não sabemos se chegaram a se casar, tendo ela uma filha anterior à relação com Strina. Ela retornou com ele para a Itália e permaneceram juntos até a morte do pintor.

<sup>627</sup> *Santa Cruz* (SP), 1907, n.6, p.256.

<sup>628</sup> *CP*, 22 fev. 1907, ed. 16630, p.2.

<sup>629</sup> *Santa Cruz* (SP), n.6, 1907, p.255.

<sup>630</sup> *Almanak Laemmert* (RJ), 1913, p.4504.



Figura 51 - O atelier de Pietro Strina com o retrato de Manoel Dias de Toledo, de corpo inteiro, destinado à galeria da Faculdade de Direito. Revista *Santa Cruz*, n.6, 1907, p.257.

Como mencionamos inicialmente, além do retrato de Dias de Toledo, Strina também retratou o então diretor Antonio Dino da Costa Bueno e o primeiro diretor da instituição, José Arouche de Toledo Rendon, retrato também exposto na Casa Verde<sup>631</sup>, além de um retrato de D. Pedro I, um quadro alegórico<sup>632</sup> e algumas restaurações<sup>633</sup>. Todas essas obras foram realizadas durante a gestão de Dino Bueno (1854-1931) na direção de na FD, o que sugere uma relação de certa proximidade entre eles, mas não encontramos ligações entre eles externas à Faculdade.

Na narrativa de Gabrielli, apoiado no álbum de recortes do pintor, frequentemente são mencionadas notícias sobre Strina na imprensa ítalo-brasileira, os quais na maior parte não pudemos localizar, o que explica nossa falta de sucesso anterior em obter informações sobre o pintor. Vemos, assim, que seu principal círculo social foi dentro da comunidade italiana. De fato, Gabrielli chama a atenção para o valor do que Pietro fez pela Itália em São Paulo: organizou uma exposição para a construção do hospital Umberto I, engajando seus colegas e clientes; foi conselheiro

<sup>631</sup> *CP*, 19 abr. 1911, n. 11813, p.1.

<sup>632</sup> Ordem de pagamento n.813, de 26 de janeiro de 1911, fl.49. Correspondência [da diretoria] com a Thesouraria, Arquivo da Faculdade de Direito da USP.

<sup>633</sup> Conforme ordens de pagamento da Faculdade. Correspondência [da diretoria] com a Thesouraria, Arquivo da Faculdade de Direito da USP.

do comitê para a homenagem a Giuseppe Verdi, em 1921<sup>634</sup>, monumento realizado pelo escultor Amadeo Zani; fundou o Circolo Artistico Italiano<sup>635</sup>, do qual foi presidente e como tal promoveu várias mostras de beneficência, como a em favor do Comitato Pro-Pratria (Gabrielli, 1928, p.18), e também foi o autor de um retrato de Francisco Matarazzo<sup>636</sup>. Colaborou no jornal *Fanfulla* com desenhos e caricaturas, registrando em lápis acontecimentos importantes do dia. Não pudemos pesquisar sistematicamente esta folha<sup>637</sup> atrás das obras de Strina, localizando apenas o retrato do criminologista Enrico Ferri, publicado em 23 de novembro de 1910 (Fig. 52).



Figura 52 - Retrato de Enrico Ferri por Pietro Strina. *Fanfulla*, 23 nov. 1910, p.1

Seu antigo mestre Ettore Ximenes venceu o concurso para o Monumento à Independência a ser erigido no Parque da Independência, vindo à cidade em 1919, reencontrando-se com o antigo aluno e amigo. Dessa amizade, Gabrielli conta que, em 1922, Strina convidou Ximenes para ser padrinho no casamento de sua enteada Angelina com Ottavio Lanzellotti (Gabrielli, 1928, p.19).

Sua proximidade a seus conterrâneos não significou que Strina ficasse refratário ao ambiente artístico da cidade. Foi professor em diversas instituições,

<sup>634</sup> *Il Pasquino Coloniale* (SP), 8 out. 1921, p.2.

<sup>635</sup> Foi seu representante nos funerais do oficial da marinha italiana Adolfo Fasella. *O Paiz* (RJ), 26 set. 1911, p.3.

<sup>636</sup> *A Vida Moderna* (SP), 5 abr. 1911, p.9.

<sup>637</sup> Digitalizada e disponível no site do Centro de Documentação e Memória da UNESP.

como na primeira Escola de Belas Artes de São Paulo, fundada em 1910 por Alexandre de Albuquerque à Rua do Comércio, 8 (Rossi, 2001, p.23), no Liceu Sagrado Coração de Jesus, e teve entre seus discípulos Cimbellino de Freitas, Augusto Esteves e Gastão Fomenti (Tarasantchi, 2016, p.341)<sup>638</sup>. Ele também participou de diversas coletivas, começando com a Exposição Preparatória de São Paulo, em 1908<sup>639</sup> e Gabrielli nos informa que Strina foi um dos organizadores da Primeira Exposição de Belas Artes de São Paulo, ocorrida em 1911 no LAOSP<sup>640</sup>, entretanto, só pudemos confirmar sua participação como expositor: exibiu os retratos de Dino Bueno, realizado para a Faculdade de Direito (Apêndice I), Nicolau Baruel, Comendador Matarazzo, Antonio Prado, Dr. Lane e Sr. Bressane<sup>641</sup>. Nessa ocasião, teria ainda escrito artigos polêmicos em defesa da arte e ao incremento da Pinacoteca do Estado (Gabrielli, 1928, p.19). No mesmo ano, esteve entre os artistas que organizaram em São Paulo uma rifa de obras de arte em prol de vítimas de enchentes no sul do país, colocadas em exposição na casa de molduras Aurora (v. capítulo 3)<sup>642</sup>. Integrou ainda uma coletiva promovida pela Casa Mascarani em 1914, que contou também com De Servi (Rossi, 2001, p.59). Mais tarde, participou da Exposição Geral de Belas Artes, em São Paulo, ocorrida em 1922 (Nascimento, 2009, p.127).

Outros trabalhos seus incluem a tela “Capela da Igreja do Sagrado Coração de Jesus”, exibida na Casa Garraux, SP<sup>643</sup>; e os retratos do Conego João Evangelista Pereira de Barros, exibido na Casa Garraux, SP<sup>644</sup>; de Carlos Meyer, na Au Bom Marché<sup>645</sup>; do Conde Asdrubal do Nascimento<sup>646</sup> e do Conselheiro Antonio Prado<sup>647</sup>.

<sup>638</sup> A escola durou até 1912 (Rossi, 2001, p.23).

<sup>639</sup> CP, 15 dez. 1907, ed. 15927, p.4.

<sup>640</sup> Sobre a exposição, que teve concorrência de importantes artistas de fora do estado, v. Tarasantchi (2002, p.43-4) e Nascimento (2009, p.119-122).

<sup>641</sup> O cometário da Gazeta Artística foi favorável: “Pedro Strina, como retratista, tem quadros grandes. Entre eles parece-nos bem trabalhado o do snr. Com. Matarazzo.” *Gazeta Artística*, dez 1911-jan.1912, ed.20, p.10. Essa edição da revista trouxe também o catálogo completo da Exposição e diversas reproduções fotográficas de obras expostas.

<sup>642</sup> Com Lucilio de Albuquerque, Henrique Tavola, Benedito Calixto, Julio Gavronski, Roque de Mingo, Torquato Bassi, Alfredo Norfini, Nicota Bayeux, Esteves, Aurelio Becherini, e Guilherme Gaensly. “A enchente no Sul”, *O Paiz* (RJ), 18 dez. 1911, ed. 9934, p.4.

<sup>643</sup> OESP, 27 abr. 1907, ed. 10367, p.2.

<sup>644</sup> CP, 23 abr. 1910, ed. 16789, p.3.

<sup>645</sup> CP, 21 ago. 1910, ed. 16900, p.4.

<sup>646</sup> CP, 16 fev. 1909, ed. 16352, p.1.

<sup>647</sup> CP, 18 abr. 1918, ed. 19676, p.5.

Gabrielli (1928, p.20-24) oferece uma narrativa da partida de Strina e de seus últimos anos na Itália. Após tantos anos afastado de sua terra natal, a saudade finalmente foi demais e, 1924, Strina voltou à Itália, em direção a Nápoles, terra natal de Filomena. Todas as obras de seu ateliê paulistano foram vendidas entre seus amigos, de modo que retornou sem nenhuma tela de seu período no Brasil. Strina pretendia continuar sua carreira artística na Itália, mas foi logo acometido por problemas graves de coração. Viajou pelo país por um tempo, vivendo alguns meses em Castel Gandolfo, época em que entrou em correspondência com Gabrielli, que lhe solicitou um quadro que representasse sua maturidade artística para a Pinacoteca de Ascoli. Em uma carta de Strina a Gabrielli de 14 junho de 1927, Strina já muito doente promete enviar a tela, que tinha mandado emoldurar, assim como o álbum com fotografias (fig. 53) e recortes sobre ele e seus trabalhos no Brasil. Sabendo que o pior era inevitável, deixava Filomena encarregada de fazê-lo em seu lugar. Nem dois meses se passaram e Strina sucumbiu, no dia 7 de agosto, sendo enterrado em Nápoles.



Figura 53 – Pietro Strina em seu ateliê, s.d., s.l. (Gabrielli, 1928).



Filomena cumpriu seu encargo, enviando tudo que seu marido havia prometido a Gabrielli, inclusive um retrato de Strina de sua autoria, possibilitando assim a publicação de “La vita e le opere...”, sem a qual o pintor teria continuado a ser quase um desconhecido (Gabrielli, 1928, p.25)

De acordo com Gabrielli, Strina teve uma obra plural na pintura de cavalete, pintando marinhas, paisagens, flores, frutas, animais, que, no entanto, não pudemos localizar (Gabrielli, 1928, p.16) a não ser por uma vista do Largo de S. Bento como ele era por volta da década de 1860, (que deve ter sido pintado com base em conhecida fotografia de Militão Augusto de Azevedo) (fig.54), reproduzida em sua página na Enciclopédia Itaú, mas sem informações de data e procedência. Para Gabrielli, seu maior valor como pintor foi enquanto retratista, mas suas demais obras tinham a virtude de refletirem sua personalidade: leves, longe das dificuldades e “bizarrices inverossímeis” da década de 1920 (Gabrielli, 1928, p.16).



Figura 54 - Largo de S. Bento, por Pietro Strina. s.d, s.l. Enciclopédia Itaú.

Podemos agora fazer algumas reflexões sobre a presença desses pintores na cidade de São Paulo entre 1860 e 1912. Como já dissemos, em sua maioria são imigrantes, internos e externos, procurando um público, um mercado. Apesar de notarmos uma crescente sedentariação dos artistas, o deslocamento foi uma regra, mas não só no sentido de um traslado definitivo: ele foi constante, em viagens de estudo, em temporadas de trabalho, em exposições pontuais, e mesmo em aventuras, pelas quais articularam não só Europa e a América e capital e a província, mas

diferentes partes Américas, diferentes províncias, em especial Pará e Pernambuco, mas também Paraná, Rio de Janeiro, Amazonas e Minas Gerais, sem passar por aqueles centros. É um ambiente que se constrói descentralizado, mas sem negar as influências centralizadoras da Corte, da AIBA e da França.

A ausência de instituições percorre quase todo o recorte e, quando aparecem, no caso do MP (1893) e da PESP (1905), são oportunidades de venda e institucionalização, mas não alteram significativamente as dinâmicas entre artistas, crítica e público.

As atividades artísticas foram, assim, construídas a partir de relações pessoais, já pautadas pela dinâmica artista-cliente menos que por artista-estado. Não há qualquer tipo de exclusividade entre o artista e um mecenas, mas sim um grupo de interessados em arte que integraram associações diversas para fomento de diferentes atividades, com alguns personagens construindo suas coleções a partir de tais relações e das visitas às exposições. Embora a ausência de instituições tenha sido reclamada, ela não sustou o desenvolvimento artístico, como temos repetido, e mais: os artistas tiveram que se adaptar às relações de mercado, já acostumando-se à essa dinâmica que ditou o desenvolvimento das artes no século XX e à qual as instituições tiveram que se adaptar.

Esse grupo frequentemente era composto por professores, alunos e egressos da Faculdade de Direito. Suas reuniões e sociedades formaram um caldo de apreciação estética, cultivo de ideais e valores e também de criação artística, prominente principalmente na década de 1860, casos de Huascar e Agostini, mas também pela música, que através da ação da família Levy perpassa diversas dessas carreiras por fornecer oportunidades de trabalho com as partituras, mas, principalmente, de sociabilidade, das serenatas da década de 1860 aos concertos clássicos do Club Haydn em fins do século. A própria FD foi institucionalizando a prática da encomenda de retratos, e torna-se ela própria a comitente das obras e talvez incentivando por exemplo a criação de outras galerias na cidade (v. capítulo 2).

Nesse sentido, houve também um contato constante entre os artistas. Era, obviamente, um círculo restrito, em se tratando da cidade pequena de meados do

século, mas que fomentou aproximações. Em torno da virada do século, identificamos colaborações recorrentes entre Almeida Junior e Carlos Rossi, de Carlos de Servi, Oscar Pereira da Silva e Benedito Calixto, e de De Servi com Oreste Sercelli. De fato, outros nomes apareceram ao longo da pesquisa - James Stewart, Pedro Alexandrino, Narciso Figueiras -, como também de diversos fotógrafos, demonstrando que havia uma dinâmica ainda maior do que conseguimos abarcar na atual pesquisa.

Um aspecto importante que perpassa essas trajetórias foi o ensino de desenho e pintura. Com a exceção de Torrini e Papf, todos tiveram aprendizes, alunos e discípulos. Se no começo trata-se de Pedro Alexandrino aprendendo com Barandier em uma dinâmica de oficina, de mestre e aprendiz, perpassamos os cursos de desenho como exercício de estética para jovens e senhoras, pela tentativa de Martin de valorização da atividade artística através das exposições de seus alunos, até o ensino institucionalizado em escolas incipientes e pela relação de mestre e discípulo no ateliê. Aqui, cabe um destaque à contribuição dos artistas italianos, como Strina e Carlo De Servi, para o ambiente artístico paulistano, “pela ação pedagógica dispensada aos jovens artistas nacionais, contribuindo para a afirmação de seu estilo e para o aperfeiçoamento de seus conhecimentos técnicos” (Rossi, 2001, p.13).

## **CAPÍTULO 2. IMAGENS DA CIDADE, IMAGENS NA CIDADE**

Passamos agora ao contexto no qual os artistas se instalaram e as mudanças pelas quais ele passou durante esse período. Para isso, nos ateremos a ver como algumas atividades em que eles se envolveram se relacionavam com esse contexto. Primeiramente, discutiremos qual era o contexto da cidade, que ao longo de nosso recorte passou por mudanças econômicas, políticas, sociais, culturais e urbanísticas.

Os principais vestígios materiais que eles deixaram dessas atividades foram as imagens produzidas por eles - retratos, gravuras e jornais ilustrados, veiculadas em grande parte através de exposições em estabelecimentos diversos do Triângulo Central. Essa foi a região mais privilegiada pelas mudanças urbanísticas ocorridas em São Paulo ao longo do nosso recorte, tendo sua importância incrementada ao longo dessas décadas conforme suas ruas foram se voltando para o comércio refinado e para as formas de sociabilidade moderna das quais as exposições comerciais e artísticas são elementos emblemáticos.

Um fator singular da cidade de São Paulo estava ligado tanto às mudanças quanto às atividades dos artistas: a Faculdade de Direito. Com sua irmã no Recife<sup>648</sup>, era uma das duas únicas faculdades de Direito do país, formadora de boa parte dos quadros que governavam o país, abrigando sujeitos inclinados para diversas manifestações culturais atuando no fomento de ideias, ideais e costumes afinados com as manifestações aqui estudadas.

### **2.1. A Galeria da Faculdade de Direito**

#### *2.1.1. “Burgo de Estudantes” ou cidade moderna*

---

<sup>648</sup> Os Cursos Jurídicos de São Paulo e Olinda foram criados pelo decreto imperial de 11 de agosto de 1827. O de São Paulo foi estabelecido no convento de S. Francisco, no largo de S. Francisco, local onde ainda hoje funciona, incorporada à Universidade de São Paulo. O de Olinda foi estabelecido inicialmente no convento de S. Bento, e, em 1854, foi transferido para o Recife, onde também ainda funciona, incorporada à Universidade Federal do Pernambuco.

[A] iluminação ultrapassa as relações voláteis e efêmeras do poeta no mundo e busca a obra exterior da civilização: a Academia de Direito, os edifícios, o embelezamento, as vitrines. (Montoia, 1990, p. 90-91)

Diversos viajantes e cronistas ao passarem por São Paulo ao longo do século XIX deixaram registradas suas impressões. Esses relatos estiveram, e ainda estão, entre as fontes fundamentais para o estudo de diversos aspectos da história da cidade. Ernani Silva Bruno (1954) depurou tais impressões em seus três volumes sobre São Paulo e chegou à conclusão que, apesar do título de Imperial Cidade, a capital paulistana entre 1827 e 1872 não passava de uma povoação pobre em lavoura e em comércio, reduzida em grande parte a unidades de família confinadas em suas casas. Reproduzindo as palavras do poeta Álvares de Azevedo, estudante da FD na década de 1840, era um lugar onde não havia “passeios que entretenham, nem bailes, nem sociedade”.

O início do recorte de Bruno é o ano de fundação dos Cursos Jurídicos, fator de dinamização da sociedade paulistana, que já despertava do torpor setecentista, mas não o suficiente para que chegasse “o luxo europeu no ponto em que ele era encontrado ‘nas ricas cidade do litoral’”. A Faculdade de Direito foi fundada com o objetivo de formar quadros para o novo país que se construía após a independência (Adorno, 1988; Martins & Barbuy, 1998), atraindo jovens de todas partes do país, muitos deles de cidades muito maiores e dinâmicas do que São Paulo, como Recife e a capital imperial. Para Ana Edite Montoia, a Academia surge como um ponto de luz a esclarecer a obscuridade da cidade jesuítica, introduzindo uma temporalidade nova em meios aos novos habitantes da cidade. Identificados pelo refinamento e pela civilidade, os estudantes tornaram-se a primeira personagem cultivada como “urbana” e inventiva em São Paulo (Montoia, 1990, p.49). Com eles vinham seus hábitos e necessidades e criavam-se costumes e tradições que agitavam a vida pacata da cidade em época de aulas. Nos anos que se seguiram à instalação dos Cursos Jurídicos

(...) São Paulo parecia viver às expensas da vida acadêmica. Não somente os estudantes eram os efetivos usuários dos serviços urbanos (...) como também a vida social e cultural se desenvolvia como se emanasse dos interiores da Academia. (Adorno, 1988, p. 81)

Os novos hábitos iam desde a decoração de suas habitações, “com muitos objetos de luxo e gosto” (Zaluar, 1870 como citado em Montoia, 1990, p.49), em contraste com a austeridade usual da habitação paulista, até a formação de sociedades científicas, literárias, revistas e periódicos. Eles também eram frequentadores típicos dos teatros e livrarias (e também das tavernas), formando novos espaços de sociabilidade reconhecidos como cultivados e esclarecidos. A Academia, ou melhor, os acadêmicos e os professores (então chamados de lentes) - através do teatro<sup>649</sup>, da literatura e das ciências – disseminaram pedagogicamente aos homens do país os atributos civilizatórios (Montoia, 1990, p.51-3), começando pela própria cidade de São Paulo.

O resultado mais imediato da Academia se deu sobre os primeiros periódicos paulistanos<sup>650</sup>. Os diversos esforços para que fosse criada uma tipografia na cidade com o propósito de se abrir uma folha periódica, começados em 1823, logo após a Independência, só deram frutos em 1827, mesmo ano da fundação dos Cursos Jurídicos, com a instalação do *Farol Paulistano*<sup>651</sup>. Este jornal era de propriedade de José da Costa Carvalho, futuro diretor da Faculdade de Direito de 1835 a 1836, e editado por Líbero Badaró, que foi professor do Curso Anexo à Faculdade. A folha contou ainda com a colaboração de outros futuros diretores da instituição: Nicolau Pereira da Campos Vergueiro, diretor de 1837 a 1842, Manoel Joaquim do Amaral Gurgel, diretor de 1858 a 1864 e Vicente Pires da Motta, de 1865 a 1882, os dois últimos formados na primeira turma da FD. Como demonstrado por Affonso de Freitas (1915), professores e bacharéis fundaram jornais e revistas científicos e literários, e formaram os quadros dos diversos jornais de apoio ou crítica ao governo provincial, folhas conservadoras ou liberais, que proliferaram nas décadas. Até as tipografias e litografias, indispensáveis para esse movimento da imprensa, se ligavam aos

---

<sup>649</sup> A reinauguração do Teatro S. José, em 1864, foi realizada com uma peça de autoria de Sizenando Nabuco, então aluno do quinto ano. *CP*, 2 set. 1864, ed. 2487, p.4.

<sup>650</sup> Essa ligação continua durante todo o século e aparece repetidas vezes no histórico das publicações paulistas conforme traçou Ana Luiza Martins (2001).

<sup>651</sup> A primeira publicação periódica em São Paulo teria sido a folha *O Paulistano*, de Antonio Mariano de Azevedo Marques, que, segundo conta Affonso A. de Freitas (1915), apesar de manuscrita e transitória, foi um “instrumento de informação e de orientação da opinião pública”. Ela apareceu em julho ou agosto de 1823 e parece ter desaparecido já em 1824.

estudantes imprimindo as diversas publicações estudantis, e também suas apostilas, um ramo próspero do mercado aproveitado pela Imperial Litografia de Jules Martin<sup>652</sup>.

Foi esse ar de intelectualidade e poder gravitacional da Academia e seus frequentadores que levou Ernani Silva Bruno (1953) a caracterizar todo um período da vida da cidade a partir dela: o Burgo de Estudantes. Porém, tão logo adquiriu essa feição, a cidade já começou a se desfazer dela. Entre os lamentos românticos de Alvares de Azevedo nos idos de 1840 e 1872 que Bruno escolhe como sua baliza final, muito aconteceu. As impressões que serviram de base para Bruno foram investigadas mais tarde por Ana Edite Montoia, que pondera o tom negativo das narrativas. Para a autora, o que marca esses relatos é sua construção em confronto com a materialidade da cidade, baseada numa dicotomia entre o arcaico e o moderno, o sombrio e o iluminado, o passado ahistórico e a inserção na modernidade. Isso cumina em uma ausência sentida *visualmente*, isto é, na ausência de uma visibilidade identificadora dos “paradigmas definidores da urbanidade como sinais de uma cidade civilizada” (Montoia, 1990, p.10). Para Montoia, a repetição de tais narrativas sobre o arcaísmo da cidade teria gerado uma ideia-imagem que acabou tornando-se uma memória “iludida pelas próprias representações”, como no caso de Paulo Prado, que viveu esse período de intensas mudanças e, todavia, manteve um discurso calcado nas mesmas dicotomias (Montoia, 1990, p.22). Janice Theodoro (1996, p.201) comenta como o anseio por uma cidade moderna, aos moldes europeus, se deu apartado dos desenvolvimentos locais. Enquanto aquelas cidades sofreram suas transformações em resposta a mudanças estruturais em sua sociedade e ligadas à industrialização, aqui, muito antes que mudanças estruturais na sociedade justificassem mudanças no traço e na configuração urbana, já se clamava por uma modernização. Em resumo, ansiava-se não por uma sociedade moderna, mas por um cenário moderno.

Quanto à construção das imagens, as que ressaltam o ar arcaico da cidade o faziam através de uma aproximação à natureza e a tudo que era obscuro, ao contrário das que procuravam ressaltar os ares de modernidade, que se voltavam aos edifícios,

---

<sup>652</sup> Existem exemplares de notas de aula, chamadas sebatas, litografadas por Martin na Biblioteca e no Arquivo da Faculdade de Direito da USP.

às ruas, às vitrines e à Faculdade de Direito. O Triângulo, onde localizavam-se essas obras da civilização, foi tornando-se um espaço reservado à circulação, ao desassossego e ao movimento, elementos definidores de uma sociabilidade pública (Montoia, 1990, p.1).

Ao destacar as décadas de 1860 e 1870, quando São Paulo já era reconhecida como “moderna”, como um momento expressivo para a compreensão da problemática da modernidade, o trabalho de Montoia vai na contramão dos estudos sobre modernidade e modernização em São Paulo que prezam a década de 1890 como o começo desse processo. Lendo o *Cabrião* de 1866, por exemplo, ela constata que já se estava diante de uma cidade movimentada e frequentada, onde transeuntes acotovelavam-se nas calçadas. Já em Firmo de Albuquerque (que escreveu sob o pseudônimo Junius), que visitou em 1882, destaca seu encontro com uma cidade “alegre, buliçosa, inquieta, de visível animação ... [com] o aspecto de uma cidade civilizada, de movimento comercial importante” (Montoia, 1990, p.69).

Não se nega aqui o ponto de inflexão no crescimento econômico e demográfico paulistano que se dá a partir da década de 1870. No entanto, uma dinâmica econômica significativa se inicia no século XVIII, incentivada pelo quadrilátero açucareiro e pelo comércio, com decisiva participação dos negociantes portugueses. Segundo Beatriz Bueno, a partir de trabalho com a décima urbana de São Paulo de 1809, “a tese de estagnação não se sustenta diante da materialidade de um núcleo cujos imóveis mais caros são aqueles devotados ao comércio de gêneros variados” (Bueno, 2017, p.252). Já nessa época destacavam-se como zonas mais caras os largos da Sé, do Pátio do Colégio e as ruas de uso misto a eles contigua: a Direita, a mais importante devido ao menor número de imóveis residenciais, a do Rosário<sup>653</sup>, a de São Bento, a do Ouvidor e a do Comércio (Bueno, 2016b, p.111, 113), ou seja, o Triângulo como área mais valorizada da cidade tem raízes muito anteriores aos afluxos de investimento do último quartel do século.

A partir de meados do século XIX, diversas iniciativas começam a mudar significativamente o perfil da cidade, de começo não tanto esteticamente, mas cultural

---

<sup>653</sup> Chamada de rua da Imperatriz entre 1875 e 1889, e rua 15 de Novembro desde então.



e economicamente. Um marco significativo foi a fundação do jornal *Correio Paulistano* em 1854, o primeiro jornal diário que atingiu uma longa duração na cidade. Na década de 1860, foram instaladas casas de comércio que passaram a disponibilizar produtos estrangeiros mais refinados, em especial a livraria Garraux e a Casa de pianos Levy, que marcaram uma mudança no perfil consumidor da cidade. Heloisa Barbuy (2006) destaca que a existência de almanaques comerciais para a cidade em 1857 e 1858, já demonstram um movimento significativo, o bastante para justificar esse tipo de publicação. Podemos ver a associação de Garraux com a ideia de civilização e a Academia claramente na legenda da Figura 55, onde Anatole Garraux, com o Largo da Sé de fundo, recepciona as representantes da civilização europeia, assegurando que seriam bem vindas em São Paulo, sede de uma Academia e com uma sociedade com bom gosto.



—Acudindo ao vosso chamado, eis-nos em S. Paulo. Somos as representantes da civilização, da sciencia, das artes, e das modas européas, esperamos que por vosso intermedio. seremos favoravelmente acalhidos pelo povo paulistano.  
—Podeis entrar, posso affiançar-vos que o sereis. Ha aqui uma illustrada Academia; a mocidade ama as sciencias, e a população sabe dar apreço ás modas e á todos os artefactos de gosto.

Figura 55 – Anatole Garraux recebe a civilização, a ciência, as artes e as modas europeias em sua livraria, no Largo da Sé. Angelo Agostini in: *Cabrião*, n. 25. 24 mar. 1867, p.196

Outro fato de relevância foi a reinauguração do teatro São José em 1864, contando com capacidade para 1200 espectadores, significativa em uma cidade de

menos de 30 mil habitantes. Por fim, à presença de Angelo Agostini devem-se os primeiros jornais ilustrados e de caricaturas da província (Cagnin, 2005, p.16; Santos, 2000, p.XXIV): *Diabo Coxo*, em 1864, e *Cabrião*, em 1866. Como podemos ver, comercial e culturalmente a cidade já demonstrava um desenvolvimento considerável, que engendraria as mudanças ocorridas nas décadas seguintes.

Esse movimento recebeu um importante catalisador na década de 1860: em 1867 foi inaugurada a estrada de ferro Santos-Jundiaí, a São Paulo Railway (S.P.R.), conectando diretamente a cidade de São Paulo à economia mundial. Seu principal objetivo era o escoamento do café para fora da Província e o trânsito da mão de obra, mas seus trilhos também traziam no movimento contrário mercadorias de todas as partes do mundo. Esse fluxo começou a alterar a feição da cidade, com as casas de importação e de produtos importados ganhando mais espaço no comércio e, com a maior facilidade para viajar, a cidade ganhou novos hotéis, como o Itália, o Europa e o Globo, melhor equipados do que as casas de pasto existentes até então e que ofereciam novos serviços aos paulistanos, como os restaurantes (Barbuy, 2006, p.95).

Como em outros lugares<sup>654</sup>, a linha férrea foi utilizada para a construção da imagem de São Paulo como uma cidade que progredia, como vemos na vista da cidade realizada entre 1875 e 1877 por Jules Martin (Fig. 56). Nela, uma família escolhe um ponto de vantagem para observar a cidade no momento em que a composição, símbolo do progresso, chega a São Paulo. Pedro do Lago comenta esta imagem notando, além da ferrovia, que ela mostra os melhoramentos trazidos à cidade pela administração reformadora de João Teodoro, a partir de 1875, entre os quais a Ilha dos Amores, à direita da Ponte do Carmo, recém ajardinada pela administração provincial (2003, p.170).

---

<sup>654</sup> A locomotiva foi um motivo comum em obras de arte para denotar a modernidade, frequentemente associada ao progresso, como nas imagens produzidas no contexto da expansão para o oeste norte-americano: *Manifest Destiny*, de John Gast e *West ward and the course of the Empire takes its way across the Continent* de Currier & Ives, 1868. Cf. Seestedt, Emery M. Railroads in Art. *The Railway and Locomotive Historical Society Bulletin*. N. 118, abril 1968, p.21-42.



Figura 56 - MARTIN, Jules. Vista geral da imperial cidade de São Paulo. [s.d.]. gravura, 21,5 x 26cm. Acervo BN, RJ. Disponível em: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=82443](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=82443)

Nada disso foi o bastante para retirar o estigma que as fachadas coloniais davam à cidade. A modernidade deveria estar ao alcance da vista, ser materializada nas construções, no próprio traçado da cidade. Fruto da aceleração industrial que gerava novidades a toda hora e a moda como um paradigma, a reconstrução do centro de São Paulo se deu sob os valores típicos da modernidade: glorificação do presente, desligamento das tradições, apagamento do passado, (Pereira, 2005, p.48; Barbuy, 2006, p.77). O processo de foi chamado à época de embelezamento, marcando como a preocupação estética, plástica, foi superior à com a estrutura e funcionalidade (Barbuy, 2006, p.71-72). O próprio modelo das mudanças, o *haussmaniano* da reconstrução de Paris, foi apropriado apenas nas ideias - circulação, abertura e embelezamento -, e não como procura por respostas a problemas locais (Pereira, 2005, p.66). A cidade moderna torna-se, segundo Barbuy, ela mesma uma grande exposição, uma sucessão de exposições e apelos à “vida moderna”, fortemente baseada no consumo. (Barbuy, 2006, p.72, 86). O objetivo era fazer São Paulo oferecer a paisagem urbana como um espetáculo “atraente para os

fazendeiros, cômoda para os comerciantes, imponente para seus governantes, vitrine exemplar para imigrantes e visitantes estrangeiros” (Candido Malta Campos, 2002, como citado em Pereira, 2005, p.30-31)<sup>655</sup>.

Em geral, afirma-se que as primeiras intervenções urbanas ocorreram durante o governo de João Teodoro Xavier, em meados daquela década, mas como vemos nas caricaturas de Angelo Agostini desde o fim dos anos 1860 obras como as de nivelamento já estavam ocorrendo, com resultados discutíveis (Fig. 57).

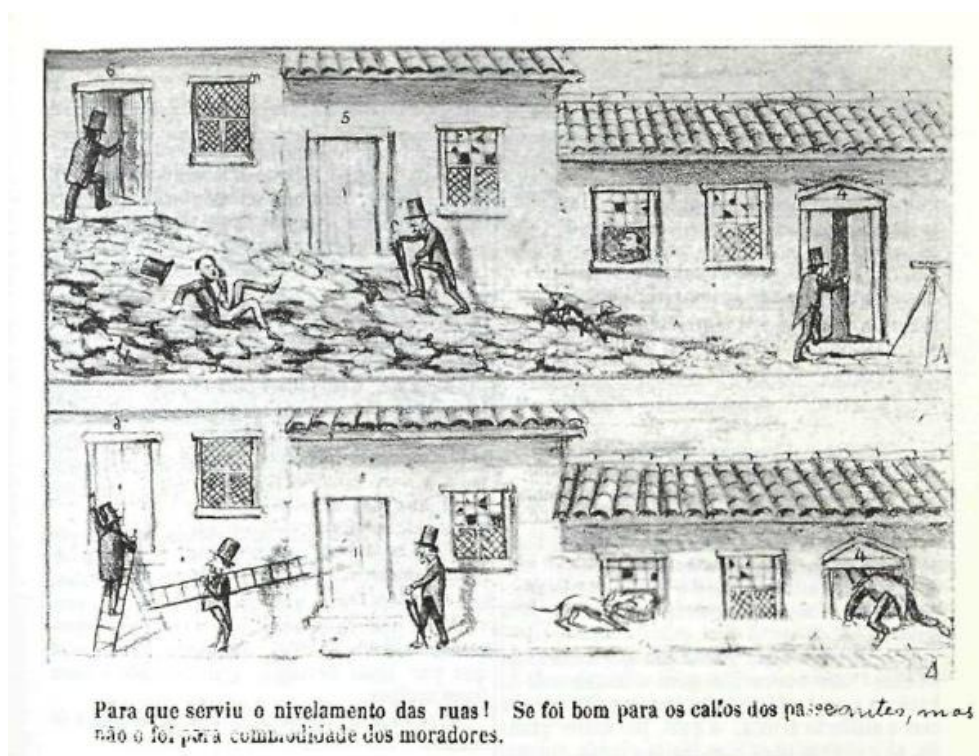


Figura 57 – “Para que serviu o nivelamento das ruas! Se foi bom para os calos dos passeantes, mas não o foi para comodidade dos moradores. *Diabo Coxo*, ano 1, n. 11, p. 5

Com mudanças ocorrendo sem um plano que abarcasse a cidade em sua totalidade, num movimento que começava e parava a sabor dos governantes e da situação econômica, a cidade passou essas décadas entre o “nervosismo da metrópole burguesa e a persistência de toda uma série de traços coloniais e tradicionais” (Saliba, 2002 como citado em Castro, 2008, p.100). Faya Frehse estudou a dimensão cotidiana das mudanças ocorridas na cidade durante a segunda metade do século XIX. Se antes a rua paulistana “era um lugar onde *ficavam* os setores

<sup>655</sup> Ideia também apontada por Barbuy (2006, p.78-9) e Ana Edite Montoia (1990, p.70).

menos abastados da população (...) e por onde apenas *passavam* eventualmente outros grupos – os mais abastados”, ela se torna o local para a realização da vida moderna através das novas mercadorias e pelos equipamentos de infraestrutura que vão sendo instalados (Frehse, 2005, p.30-3; Barbuy, 2006, p.71-72). Barbuy, tratando dos hotéis, assinala como o afrancesamento e o cosmopolitismo atingiram a cidade muito antes que sua conformação material começasse a se transformar, e as novas práticas e a nova sociabilidade realizava-se em construções eram dos tempos coloniais (2006, p.95-96). Semelhante contradição aconteceu com a chegada da fotografia em São Paulo, presente desde muito cedo na cidade, e que também conviveu com a materialidade “colonial”, como na Figura 58, em que o estúdio fotográfico ao lado esquerdo está instalado em uma casa de taipa com muros estacionados em frente, em plena rua Direita. Essas permanências serviam como um lembrete constante da modernidade que parecia nunca se concretizar plenamente e, por isso, as obras nunca acabavam, hábitos novos chegavam, hábitos antigos permaneciam, e as temporalidades se misturavam no espaço urbano, abrigando traços rurais e urbanos, coloniais e europeus, modernos e tradicionais (Frehse, 2005, p.82-4).



Figura 58 - Estúdio Fotográfico no lado esquerdo. Rua Direita. s/d. Acervo Museu da Cidade. Tombo: DIM/0017405/NCRV

Voltando-nos aos novos hábitos, vemos que a presença dos acadêmicos no vértice do Triângulo no Largo de São Francisco contribuiu para a atração de

estabelecimentos de convívio, como as livrarias, charutarias, confeitarias e restaurantes. Alguns chegaram a incorporar a relação no nome, como a Livraria Acadêmica, Salão Acadêmico, Photographia Acadêmica, etc.

Por volta de 1874, Henrique Levy fundou seu Café da Europa, que logo se tornou ponto de reunião (v. capítulo 3). A atividade de ir às compras também começou a ser tida como atividade de lazer, sendo que desde 1865 a livraria Garraux promovia suas vitrines como forma de passeio (v. capítulo 3), atividade que já contava com acentuada marcação de gênero e através dela as mulheres das classes média e alta passam ao espaço público (fig. 59).



Figura 59 - Revista *A Lua*, janeiro de 1910. APESP

Para as ruas serem usadas pelos novos transeuntes, era necessária a implantação de uma infraestrutura e equipamentos urbanos e as ruas do Triângulo foram as primeiras a receber obras de iluminação, transporte, calçamento de paralelepípedos (Stobart como citato em Barbuy, 2006, p.86; Frehse, 2005, p.136). Marcada ainda por valores patriarcais e diferenciais, a inserção das classes superiores implicou na segregação do espaço, no afastamento de manifestações culturais que contradissem seus valores, como a dos pobres e escravizados, e de presenças vistas como incômodas como quitandeiras, tropeiros e animais. Propriamente aparelhado, surgem também associações de classe, como a Associação Comercial e clubes recreativos, cujo grande representante foi o Club Internacional, em cujas sedes os hábitos urbanos podiam ser exercitados e desenvolvidos (v. capítulo 3).

As mudanças urbanas de maior fôlego se deram durante a prefeitura de Antonio Prado (1899-1907). Um dos grandes marcos da reestruturação social do centro foi a regularização estética do Largo do Rosário (1903-1906), tornado praça Antonio Prado após a demolição da Igreja de Nossa Senhora dos Homens Pretos, passando a abrigar grandes confeitarias como a Castelões e a Brasserie Paulista. As intervenções foram efetuadas em toda a área do Triângulo, que foi alinhado, regularizado, reformado e, enfim, reconstruído (fig. 60) (Pereira, 2005, p.72, 173). O movimento frenético só arrefeceria, mas sem parar por completo, no primeiro mandato de Washington Luis, quando o passivo insustentável da dívida municipal confluiu com a mudança de conjuntura trazida pela conflagração da Primeira Guerra (Pereira, 2005).



Figura 60 - Sequência no lado esquerdo: Correio Paulistano, Casa Guarany, Deutsch Bank e Casa Garraux. Ao fundo, do outro lado da rua, os toldos brancos da Casa Michel, o London and Brazilian Bank (esquina da rua da Quitanda), o London and River Plate Bank e o o grande edifício do Club Internaiconal. Rua 15 de Novembro. Guilherme Gaensly. 1901/1910. Biblioteca Mário de Andrade, Vistas da Cidade de São Paulo. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/fotos/4565>

### 2.1.2. O retrato pictórico e galerias: identidade, memória e status

Voltemos às imagens enquanto objetos tridimensionais, nos detendo sobre os retratos. Segundo Sergio Miceli, o estudo dos retratos permite uma compreensão mais nítida e calibrada das redes informais de poder no interior dos círculos da elite (Miceli, 1996, p.24). Bem aceito nas sociedades ocidentais, o retrato abria caminho

para o conhecimento dos artistas, pagava suas contas, podendo inclusive financiar seus projetos mais ousados, seus exercícios criativos, suas viagens de estudos e atualização, como vimos no capítulo 1, em especial a respeito de Almeida Junior.

O gênero pictórico do retrato é bastante antigo e particular. Na História da Arte, quando a hierarquização de gêneros que marcou o sistema acadêmico francês começou a se desenhar, ainda no século XVII, o retrato foi logo colocado em uma posição intermediária entre a representação de objetos inanimados e as cenas históricas, tendo sua dignidade resguardada pela dignidade da figura humana<sup>656</sup>. Sua fatura era um jogo delicado entre as aspirações do retratado e as possibilidades plásticas oferecidas pelo artista (Miceli, 1996), uma vez que a semelhança permaneceu uma preocupação, mas uma simples cópia perfeccionista podia aproximá-lo demais da imitação, o que ia contra os ideais cultivados de originalidade e imaginação do autor. Para manter sua reputação, o grande pintor deveria manter seu estilo, sua personalidade e liberdade diante do modelo (Pommier, 1998, p.169-172). No século XIX, o interesse pela imagem humana impulsionou a popularidade dos processos fotográficos e Walter Benjamin no célebre texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” reconheceu no rosto humano a última trincheira do valor de culto e mesmo os retratos fotográficos mantinham sua aura, cujo refúgio derradeiro era o culto da saudade. A própria musealização de retratos se opera a partir dessa chave, dependendo da permanência dos laços de memória que a família construiu com o retratado e com o próprio retrato. Nesse sentido, a fotografia acaba assumindo um vínculo mais pessoal, como Ana Paula Nascimento pode constatar

---

<sup>656</sup> André Felibien propôs a hierarquia dos gêneros em 1667, no prefácio das Conferências da Academia Real de Escultura e Pintura de Paris: “Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles; il faut traiter l'histoire et la fable; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés”. André Félibien, “Préface”. In: Félibien et alii, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f1.item.langFR>



junto a famílias que, possuindo retratos pintados por Almeida Junior, doaram-nos a instituições públicas, ficando com as fotografias que lhes serviram de matriz<sup>657</sup>.

O retrato, assim, foi sempre uma importante fonte de renda para pintores, valendo-se das vaidades e desejos humanos. Richelet, em 1693, por exemplo, afirmou que o retratista “ganha a vida, porque não há burguês que seja um pouco vaidoso e que esteja em situação confortável que não queira ter seu retrato” (como citado em Greffe, 2013, p.60). Geralmente de fatura convencional, ele servia a propósitos sentimentais, políticos e sociais, de forma que, como disse o próprio Almeida Junior, “a inexorabilidade do estômago” obrigava o artista a transigir com o gosto comum dos brasileiros, onde mesmo a crítica dava maior relevo à semelhança do retratado e à fatura dos detalhes ao julgar uma obra. Nas palavras daqueles tempos, para o público “(...) a qualidade principal é a semelhança, que constitui a pedra de toque do engenho do artista, cuja habilidade de técnica recebe a sanção do espectador na frase: Como está parecido!<sup>658</sup>”.

No Brasil, a fatura de retratos no Oitocentos foi de grande importância para a sobrevivência dos pintores com diferentes graus de sucesso de crítica. Manuel de Araújo Porto Alegre, diretor da AIBA, aconselhou, em 1855, aos artistas que aperfeiçoassem suas paisagens e retratos pois eram o que vendia na Corte (Squeff, 2012, p. 94). Elaine Dias<sup>659</sup> (2015) apontou que este era o principal meio de sustento dos artistas, tanto para os recém-saídos da Academia Imperial quanto para pintores celebrados como Pedro Américo e Vitor Meirelles, e Maria Cecília França Lourenço (1980) chamou a atenção à grande quantidade dessas obras realizadas por Almeida Junior. O uso desse gênero como estratégia artística<sup>660</sup> ainda continuaria efetivo por muito tempo, conforme constatado por Sergio Miceli sobre os artistas no ambiente da

---

<sup>657</sup> Agradecemos a Ana Paula Nascimento por compartilhar tal constatação durante nossa banca de defesa.

<sup>658</sup> Comentário sobre o retrato de D. Veridiana por Carlo de Servi. *OCSP*, 13 fev. 1899, p. 1

<sup>659</sup> Elaine Dias tem trabalhos sobre retratos áulicos (2006) e sobre a atuação de artistas estrangeiros na Academia Imperial com vistas à sua produção de retratos (2019).

<sup>660</sup> Xavier Greffe define estratégia artística como a escolha de um gênero artístico e, portanto, o nível de renda que pode ser obtido com ele, o que implica optar por uma linguagem de vanguarda ou por uma mais acessível, que igualmente influi em sua recepção pelo público e, portanto, na remuneração que o artista irá obter (2013, p.129).

capital federal dos anos 1920, onde a renda se fazia com paisagens, retratos e serviços na imprensa (Miceli, 1996, p.38).

Devemos lembrar que, quando falamos de público para os retratos, estamos falando das camadas mais ricas da sociedade e de uma parcela da camada média, uma vez que, mesmo “popularizados”, permaneceram itens de alto valor venal (Rossi, 2001, p.123). Em São Paulo, houve um duplo movimento na segunda metade do Oitocentos: a classe dominante buscava consolidar sua hegemonia regional e expandi-la nacionalmente enquanto surgia uma classe de profissionais liberais de professores e funcionários públicos com recursos e inserção institucional. Com isso, torna-se comum a prática de encomenda de retratos por repartições e instituições para a homenagens a diretores, secretários e benfeitores, abrindo-se um mercado para artistas de diferentes níveis. Na Faculdade de Direito, a prática começou com alunos homenageando seus mestres e depois foi ganhando ares mais institucionais, inaugurados muitas vezes em eventos públicos realizados no dia 11 de agosto, data da criação dos Cursos Jurídicos no Brasil, ou por ocasião de formaturas. Em 1905, em meio a uma sucessão de retratos exibidos e inaugurados na cidade, a revista ilustrada *Vida Paulista* ironizou: “É época de manifestações, com retratos a óleo e charanga, obrigadas a foguetório, discursos, ladainhas e te-deum”<sup>661</sup>. O oferecimento de retratos em manifestações de apreço havia se tornado quase um requerimento, ao que a *Vida Paulista* chamou de “manifestações obrigadas a retrato” (Fig. 61).

---

<sup>661</sup> “Manifestações... a oleo”, *Vida Paulista*, 29 e 30 de jun. 1905, p.2

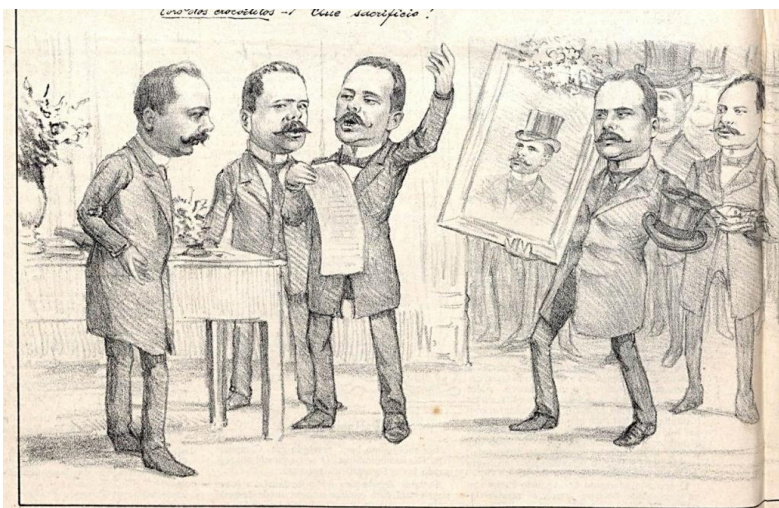


Figura 61 - “Quadro da revista “O Engrossa” (Como se fazem manifestações obrigadas a retrato)”. *Vida Paulista*, 11 maio 1905, p.4

### *As galerias*

A exposição de retratos em conjunto, formando o que chamamos de galeria, por sua vez, remete à tradição renascentista das galerias de homens ilustres<sup>662</sup>, com objetivos que variavam, indo desde permitir o reconhecimento dos sujeitos através dos séculos, fazer presente quem estivesse ausente, até a apresentação de personalidades como *exempla* aos vivos e a construção de identidades através da reivindicação de determinados personagens (Pommier, 1998). Estes usos persistem ao longo dos séculos, como se vê na Coleção Arte Brasileira, exibida no Salão da Academia Imperial de Belas Artes em 1879, que era tanto uma reunião dos diferentes gêneros artísticos como, através dos retratos, um lugar de construção e exaltação da história do império, seus dirigentes, heróis e principais acontecimentos (Squeff, 2012, p.186).

Barbuy nos informa como o termo galeria, por sua vez, foi empregado em diferentes acepções. Poderia se referir ao ambiente em que obras de arte estavam exibidas, dispostas ao longo de um corredor ou *loggia*, sequencialmente, incentivando uma apreciação a ser realizada em companhia, configurando um ambiente social. Livros com retratos de homens ilustres, por exemplo, eram também chamados de

<sup>662</sup> Pommier realiza um histórico das galerias de homens ilustres desde Petrarca, no *Quattrocento*, até a galeria de quase quatrocentos retratos do Museu Giovanio e suas repercussões no século XVI (1998, p.118-127).

galeria, a exemplo da *Galeria dos Brasileiros Ilustres* realizada por Sebastien Sisson, em 1861.

No Brasil, muitas galerias de retratos foram constituídas, como as de diversas Santas Casas, destacando-se a do Rio de Janeiro e a da Bahia com seus retratos em corpo inteiro. Associações comerciais também formaram conjuntos desse tipo, como a Associação Comercial da Bahia e a de Pernambuco. São retratos geralmente realizados em agradecimento a doações e a serviços prestados, atuando também para vincular os sujeitos a essas instituições, numa mútua construção de status.

Quanto à galeria do Salão Nobre da FD, inserida numa longa tradição que vem desde o Renascimento (Barbuy, 2018, p.225), se ela não foi a primeira galeria pública de retratos de São Paulo, foi com certeza uma experiência singular na cidade. Ela é um exemplo das primeiras exposições institucionais na cidade, já estando configurada como tal desde pelo menos 1883<sup>663</sup> e mencionada como galeria de retratos desde pelo menos 1892 (Barbuy, 2011, p.259). Ela tinha ainda uma relativa abertura ao público, uma vez que a Academia de Direito era um espaço de circulação de membros da elite política, intelectual e econômica,<sup>664</sup> localizada em um dos vértices do Triângulo, a parte mais movimentada da cidade no século XIX. A sala em que os retratos ficavam expostos era onde eram realizados os atos solenes da Faculdade e o edifício era frequentemente cedido a eventos externos.

Ao longo da segunda metade do século XIX até a primeira década do XX, encontramos indícios da existência de outras galerias de retratos em São Paulo além da Faculdade de Direito. A mais antiga deve ter sido a galeria de bispos da Cúria paulista, cuja diocese existe desde 1745, uma vez que o retrato de seu primeiro bispo, D. Bernardo Rodrigues Nogueira (MAS-SP), é datado daquele século, seguido por

---

<sup>663</sup> Possivelmente desde 1866, quando o retrato de José Bonifácio, o Moço, foi instalado na “sala em que efetuou-se a cerimônia da colação dos graus”, uma das funções do Salão Nobre. *CP*, 29 nov. 1866, p.2.

<sup>664</sup> O espaço da Faculdade servia tanto para eventos internos, como colações de grau, quanto para externos, como extrações de loteria e a Exposição Provincial de 1875. Além disso, diversos relatos de viajantes mencionam os retratos ao falar da Academia de Direito (Tschudi, 1953 [1860] e Diniz (Junius), 1978 [1882]). Barbuy (2018, p.211) assinalou ainda a frequência da Faculdade, em ocasiões festivas, inclusive por mulheres.

entradas regulares de obras até o início do século XX<sup>665</sup>. Não sabemos o local original dessa galeria, mas ela foi transferida para o novo Palácio Episcopal quando ele foi instalado na casa que foi da Marquesa de Santos na rua do Carmo (v. capítulo 1 e capítulo 3). No entanto, não temos informações se seu acesso era franqueado ao público. O pintor Elpinice Torrini foi contratado para restaurá-la, em 1881 (v. capítulo 1) e nela há um retrato de Almeida Junior.

A partir de meados do século XIX, outras galerias foram surgindo, ao que nos parece ligadas às necessidades cada vez maiores de construção de memórias institucionais e de uma identidade coletiva. Podemos ainda aventar que essas imagens atuassem na construção da própria identidade local e é certo que toda essa popularidade tenha sido muito importante para a situação financeira dos artistas atuantes na cidade.

Em 1877, Huascar de Vergara realizou um retrato do tenente-coronel José Arouche de Toledo Rendon (1756-1834)<sup>666</sup> para a Santa Casa de Misericórdia de São Paulo (fig. 62)<sup>667</sup>. Esse retrato parece ter sido o primeiro da galeria que foi formada na referida instituição (Almeida, 2019). Segundo o *Correio Paulistano*, que noticiou a realização da obra e o histórico da imagem, o retrato honraria a Santa Casa que assim glorificava seu provedor, salvando-o do esquecimento<sup>668</sup>. Esses retratos hoje são parte do acervo do Museu da Santa Casa de São Paulo com dezenas de retratos, parte dos quais realizados pelos mesmos pintores presentes na galeria da FD como Almeida Junior, Oscar Pereira da Silva e Pietro Strina

---

<sup>665</sup> Os retratos de bispos de São Paulo no MAS-SP são: Dom Bernardo Rodrigues Nogueira (1745); Dom Frei Antonio de Madre de Deus Galvão (1751), autor desconhecido; Dom Frei Manuel da Ressurreição (1774), autor desconhecido; Dom Matheus Manuel de Abreu, séc. XVIII, autor desconhecido; Dom Manuel Joaquim Gonçalves de Andrade (1828), Simplicio Rodrigues de Sá; Dom Antonio Joaquim Homem de Melo (1871), James Stewart; Dom Sebastião Pinto do Rego, séc. XIX, autor desconhecido; Dom Lino Deodato Rodrigues de Carvalho, séc. XIX, autor desconhecido; Cardeal D. Joaquim Arcoverde (1897), autor: Almeida Júnior; Dom Antonio Cândido de Alvarenga (1901), Carricchia; Dom José de Camargo Barros, séc. XX, Gigi Gasparini; Dom Duarte Leopoldo e Silva (1913), Autor: Henry Bernard; Retrato do Bispo Frei Manuel da Ressurreição, s.d., autor desconhecido. Informações fornecidas por Luciana Barbosa, museóloga e técnica de pesquisa do MAS-SP.

<sup>666</sup> Rendon foi provedor da Santa Casa e o primeiro diretor da Academia de Direito.

<sup>667</sup> CP, 10 março de 1877, ed. 6106, p.2.

<sup>668</sup> CP, 1877, ed. 6106, p.2.



Figura 62 - Retrato de Arouche Rendon (1877), por Huascar de Vergara. Acervo da ISCMSP.

Uma outra galeria, de menores proporções, existe hoje no Palácio da Justiça, com retratos de busto de todos os presidentes do Tribunal de Justiça de São Paulo desde sua fundação, em 1874. Além deles, lá existem ao menos três retratos de corpo inteiro: Manoel Duarte de Azevedo (1876) por Edmond Viancin<sup>669</sup>; José Xavier de Campos Salles (1894), por Almeida Junior, e José Xavier de Toledo (1907), por Carlo de Servi. Não sabemos se chegaram a ser exibidos todos numa mesma sala, em conjunto, configurando uma outra galeria no sentido de um recinto com as pinturas organizadas.

A galeria dos Presidentes da Província e Governadores do Estado, hoje no palácio dos Bandeirantes, teve seu impulso inicial com sete obras realizadas em 1906 por Carlo de Servi e adquiridas em 1908 pelo governo estadual, colocadas então no Salão nobre do Palácio do Governo (v. capítulo 1), acrescidos de mais dois retratos pelo mesmo pintor em 1912<sup>670</sup>.

<sup>669</sup> Viancin foi um pintor francês que nunca esteve no Brasil, mas que recebia encomendas de brasileiros através de intermediários, realizando os retratos a partir de fotografias.

<sup>670</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 21 jun. 1912, p.4.

Vemos, assim, como esse período apresentou uma preocupação com a perpetuação da memória de personagens e instituições. Para além dessas instituições, encontramos também a realização de retratos para a Escola Politécnica, Ginásio do Estado, Escola de Comércio, diversas secretarias e repartições da capital e do interior<sup>671</sup>. Entre os pintores aqui recortaram, encontramos menção a obras de quase todos nessas galerias, com exceção de Barandier, Agostini e Martin.

## 2.2. Imagens do Cotidiano - Gravuras e Imprensa Ilustrada

### 2.2.1. *Imagens da cidade: o progresso, a modernidade e o cotidiano*

Os jornais ilustrados humorísticos que surgiram na cidade contaram com redatores ligados a quadros liberais e abolicionistas e à Academia de Direito: *O Diabo Coxo* (1864-1865), contando com Agostini, Luis Gama e Sizanando Nabuco; *Cabrião* (1866–1867), com Agostini, Américo de Campos, e colaboração de Huascar de Vergara; *O Polichinelo* (1876) de Luis Gama, ilustrado por Huascar. Affonso de Freitas (1915, p.148) indica que em 1859 circulou uma folha chamada *Revista Popular*, um jornal acadêmico redigido por Antonio Joaquim de Macedo Soares que apresentava algumas ilustrações a litografia, porém nem ele nem nós localizamos qualquer número desse periódico<sup>672</sup>. Mais tarde, em 1881, foi publicada a efêmera *Ilustração Paulistana*, impressa e ilustrada por Jules Martin, que só teve quatro números, que publicou principalmente vistas da província e retratos de personagens ilustres.

Ana Claudia Castro, tratando das crônicas jornalísticas paulistanas no século XX, supõe que, devido à sua periodicidade diária, elas auxiliassem na construção de uma imagem de cidade que se queria moderna, mas que muitas vezes se revelava ambígua e contraditória (Castro, 2008, p.14-15). O mesmo se operou, muito antes, com a ilustração humorística desenvolvida a partir da década de 1860 em São Paulo, próxima ao gosto popular e que igualmente deixava transparecer, ou, melhor, escancarava as contradições da vida cotidiana urbana. Um caso disso é a ironia não

---

<sup>671</sup> Parte dessa produção encontra-se hoje na PESP.

<sup>672</sup> Na mesma época, uma *Revista Popular*, trimestral, de quase 400 páginas por número, estava sendo publicada no Rio de Janeiro pela Livraria Garnier, contando com ilustrações importadas da França. Esta revista durou até 1862 e está disponível na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

intencional entre as figuras 63 e 64, ilustrações de Agostini no jornal *Diabo Coxo*, na qual a primeira faz chacota da carruagem da diligência na vala frente ao futuro do trem, enquanto a segunda mostra o descarrilamento da composição, em posição semelhante à diligência, ocorrido pouco tempo depois.

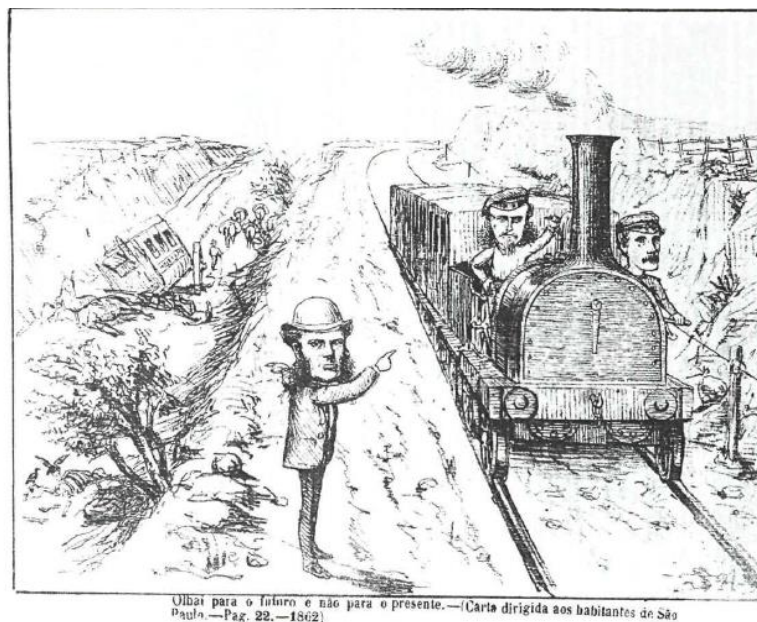


Figura 63 - “Olhai para o futuro e não para o presente – carta dirigida aos habitantes de São Paulo – p.22 - 1862” *Diabo Coxo*, série I, n. 5, 1866

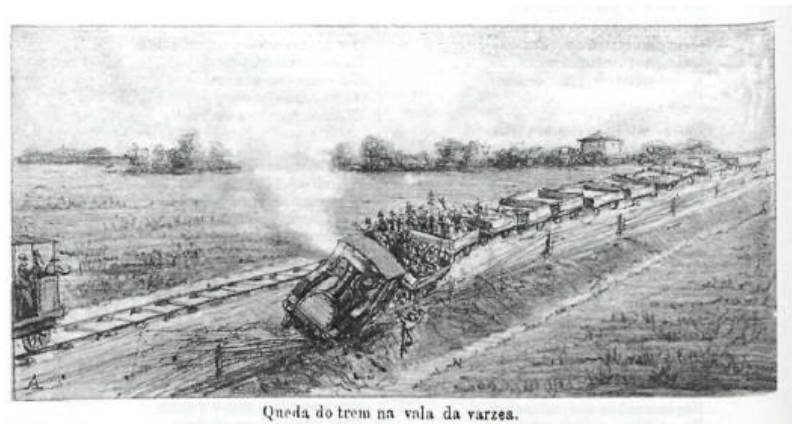


Figura 64 – “Queda do trem na vala da várzea”. *Diabo Coxo*, Serie II, n. 8 – 17 set. 1867

Na Europa diferentes técnicas para gravura foram utilizadas para a confecção de jornais ilustrados e estampas. No caso das estampas, a xilogravura fornecia resultados excelentes, mas exigia uma mão de obra para a fabricação das matrizes



que não se desenvolveu no Brasil, onde a litografia reinou (Luca, 2018). Assim que surgiu na França, a litografia logo foi identificada como a mídia por excelência para imagens da vida moderna, devido à sua facilidade de execução, sensibilidade aos estilos pessoais e sua aptidão para demonstrar cenas efêmeras de uma sociedade que mudava rapidamente. Passaram então a ser empregadas nos periódicos ilustrados humorísticos, como *La Caricature* (1830-1843) e o diário *Le Charivari* (1832-1937), que disseminavam para uma audiência cada vez maior as imagens de vida moderna, a moda, paisagens locais e estrangeiras, costumes, maneiras, teatro e imagens políticas (Mainardi, 2017).

Entre os pintores considerados neste trabalho, Claude Joseph Barandier, Angelo Agostini e Jules Martin tiveram formação na França e podem ter trazido consigo as influências dos jornais ilustrados. Como discutimos no capítulo anterior, é possível que Barandier tenha frequentado aulas do pintor de pintura histórica Horace Vernet (1789-1863) em Paris entre 1828 e 1830. Horace e seu pai, Carle Vernet (1758-1836) foram pioneiros entre os pintores que compuseram desenhos para serem litografados. No Brasil, não encontramos envolvimento direto de Barandier com ilustrações, mas identificamos uma possível colaboração dele com Sisson, que realizou gravuras a partir de algumas telas suas (v. capítulo 1).

Martin, francês, com formação em Belas Artes, era ele próprio litógrafo, que trabalhou em Marselha e em Paris, entre 1852 e 1855, em uma litografia especializada em trabalhos comerciais (Leite, 2016, p.45). Angelo Agostini por esse tempo também se encontrava na cidade, onde morou com a avó e recebeu sua formação artística e não teria passado incólume pelo fascínio que as publicações ilustradas provocavam. Uma vez trasladado para o Brasil, fundou as suas próprias folhas assim que se achou em um ambiente favorável. A trajetória de Huascar de Vergara é mais difícil de se reconstruir no período anterior à sua chegada ao Brasil, mas é possível que tenha sido iniciado na imprensa ilustrada no Brasil pelo próprio Agostini, com quem colaborou.

O *Cabrião* e o *Diabo Coxo* foram impressos na Litografia e Tipografia Alemã (Figura 65), de Henrique Schroeder, localizada na rua Direita naquele momento<sup>673</sup>. O *Cabrião* indicava que recebia as assinaturas na rua da Imperatriz, 20, enquanto o *Diabo Coxo* as encaminhava à própria tipografia. Ambos custavam 500 réis o avulso, o que Delio Freire Santos, na introdução do fac-símile do *Cabrião*, coloca como sendo o equivalente ao preço de um almoço. A assinatura de uma série do Diabo Coxo (12 números) custava 5\$000 na capital, enquanto a anual do *Cabrião* custava 8\$000. A título de comparação, a do *Correio Paulistano*, o principal jornal da cidade saía por 12\$000, e podemos ver que o custo dessas folhas não era baixo. Já *O Polichinelo* só era vendido por assinatura semestral de 8\$000 e foi impresso primeiramente na tipografia Jorge Seckler, na rua Direita<sup>674</sup>, passando depois para a Tipografia da Tribuna Liberal, na rua da Imperatriz, 44. Ele tinha escritório próprio, recebendo as assinaturas e reclamações na rua de São Bento, 52.

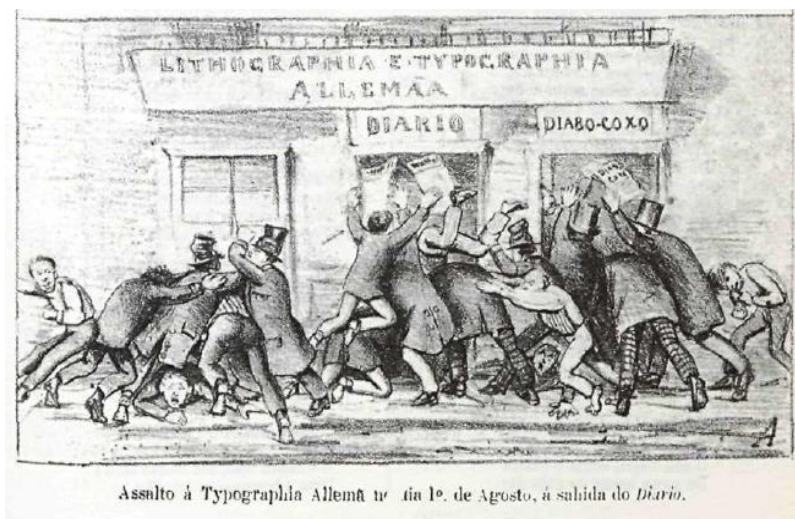


Figura 65 - *Diabo Coxo*, ano II, N. 3

Angelo Agostini e Huascar de Vergara foram, assim, os responsáveis por ilustrar, pela primeira vez, o cotidiano paulista. Ninguém estava a salvo da pena dos caricaturistas, que satirizavam principalmente a política, mas também os costumes, a via férrea, passando pela moda e até os estudantes.

<sup>673</sup> Rua Direita, 15 (1863 a 1865); Rua Direita, 32 (1865 a 1865); Rua Direita, 26 (1865 a 1867) (Tipografia Paulistana, 2017).

<sup>674</sup> Entre 1872 e 1878, ela era localizada na Rua Direita, n. 15, mesmo endereço onde funcionara a Typographia Allemã entre 1863 e 1865.

A ilustração dos problemas cotidianos nas folhas de Agostini, como as enchentes, a insalubridade da Varzea do Tamanduateí, a crítica aos costumes provincianos e a presença marcante de escravizados escancarava os problemas da cidade e sua inadequação aos ideais de progresso e civilização que o jornal exaltava<sup>675</sup>. Apesar disso, elas também ajudavam o público a se identificar com o espaço ao colocar pontos facilmente reconhecíveis pelos quais eles circulavam em seu próprio cotidiano, situações que eles mesmos viviam, como na figura 66, ambientada na esquina da rua de S. Bento, em frente ao Hotel d'Italia.

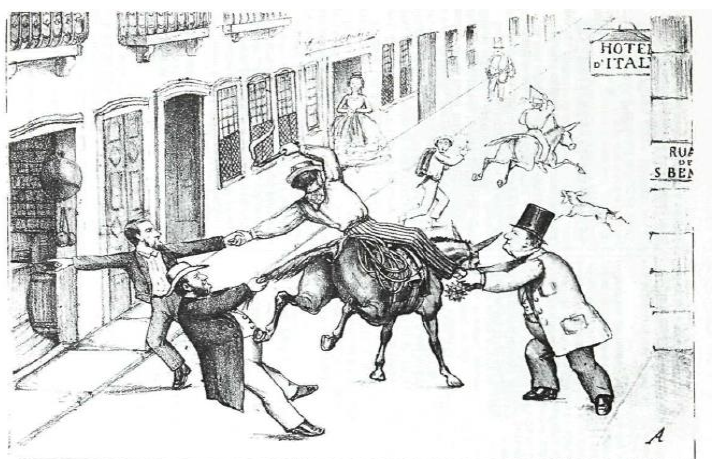


Figura 66 – Nas placas à direita lê-se “Hotel d’Italia” e Rua de S. Bento. *Diabo Coxo*, ano I, n. 10, p. 4

Ao que tudo indica, ninguém tirou mais proveito da realização e venda de gravuras sobre São Paulo do que Jules Martin, proprietário da Imperial Litografia. Catalogando diversas vistas de inaugurações de estações férreas, solenidades (Fig. 67), vistas, plantas e cartas, Mateus Leite (2016) considerou que um dos objetivos de Martin era justamente exaltar as transformações ocorridas na cidade e na província (fig. 68) naqueles anos, contribuindo para a construção da imagem da cidade moderna e do progresso como um valor a ser cultivado.

<sup>675</sup> Faya Frehse (2005) utiliza essas ilustrações como fonte em seu estudo sobre o cotidiano da cidade nos fins do Império.



Figura 67 - Inauguração dos trabalhos do Monumento do Ypiranga, no dia 25 de Março de 1885. São Paulo, SP: Lith. J. Martin, [1885]. litograv., 35,3 x 55,3cm. Acervo BN, RJ. Disponível em: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=87380](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=87380)

Ressaltando o lado positivo das mudanças, as gravuras auxiliavam sua absorção pelos observadores, enquanto atuavam na projeção da imagem da cidade e da província, que progrediam na direção desejada. As gravuras de vistas de Martin podiam ser veiculadas na imprensa, como a da Matriz de Campinas (Figura 68), publicada no *Correio Paulistano* e em sua própria revista, a *Ilustração Paulista*<sup>676</sup>, mas também eram vendidas avulsas.

<sup>676</sup> *Ilustração Paulista*, 15 abril de 1881, n. 2, p.5.

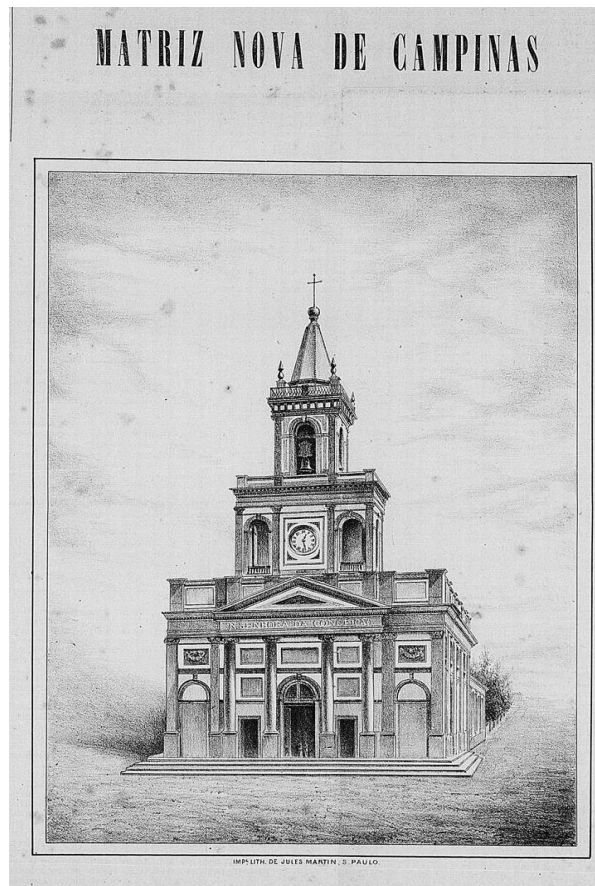


Figura 68 - Matriz Nova de Campinas. CP, 7 dez. 1883, ed. 8194, p.1

### 2.2.2. *Imagens de pessoas*

Segundo Elias Thomé Saliba, há uma coincidência histórica entre o desenvolvimento do humorismo no Brasil com o da ideia de nação e, por conseguinte, com as tentativas de identificar, definir ou mesmo inventar o que era a nação brasileira (2002, p.29). Agostini e Huascar atuam nesse sentido de construção positiva pois depreendemos uma intenção de construção de uma sociedade civil em suas críticas, seguindo a máxima *ridendo castigat mores*. No mesmo sentido, construíam os personagens dignos da pátria, assim como uma simbologia nacional, ao utilizarem-se da figura indígena como alegoria da nação brasileira (fig. 69). Apesar desse cunho edificante subjacente, as folhas nas quais atuaram não deixaram de ser humorísticas e ácidas e algumas ilustrações mais mordazes ultrapassaram a barreira entre o bom riso, que não degradava o objeto risível, e o mau riso, que exprimia certo rancor (Saliba, 2002, p.46). As piadas de Agostini com os estudantes foram frequentemente recebidas como afrontas pessoais, o caso do dia de finados como dessacralização dos mortos e Huascar acabou se envolvendo em sua própria polêmica ao retratar

Paula Sousa e Azevedo Marques nus na capa do nº4 do *Polichinello* (Camargo, 1981, p.21).



Figura 69 - Os manes venerandos paulistas. Promulgação da independência do Brasil pela província de S. Paulo. Prêmio aos srs. assinantes pelo primeiro semestre do *Polichinello*, abril a outubro de 1876. Huascar de Vergara. Litografia do *Polichinello*. grav., litograv., p&b, 46 x 60,5 cm. Biblioteca Nacional. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1475908/icon1475908.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1475908/icon1475908.jpg)

Porém, não só de sátira viveram os jornais ilustrados, que frequentemente publicavam retratos em homenagem a personagens ilustres, desde o Imperador a atores de teatro. Com isso, eram mais uma forma de circulação das fisionomias das figuras importantes do período, facilmente identificáveis nas caricaturas de Angelo Agostini e Huascar de Vergara, cujo traço mantinha a parecença dos retratados.

A Guerra do Paraguai deu impulso ao desenvolvimento da fotografia e à circulação de imagens, uma vez que foi uma oportunidade comercialização de retratos dos heróis de guerra, e mesmo dos adversários, assim como deu ensejo para aqueles que iam ao combate, os Voluntários da Pátria, irem se fotografar para deixar sua imagem de lembrança para os entes queridos os combatentes (Goulart & Mendes, 2007, p.101). Sem perder a oportunidade, alguns desses retratos saíram nas páginas do *Diabo Coxo*, caso do retrato de D. Pedro II em trajes de campanha (Fig. 70), que não é idêntico, mas é bastante similar ao retrato do imperador tirado por Luiz

Terragno em Porto Alegre, em 1865<sup>677</sup>. Na década seguinte, quando saiu *O Polichinello*, em toda edição era publicado um retrato na última página, sendo o primeiro o de Diogo Feijó, reverenciado líder liberal paulistano.



Figura 70 – O Imperador em trajos de campanha. *Diabo Coxo, ano I, n. 11. p. 8*

Retratos de personalidades locais, poetas, políticos e do papa eram também vendidos avulsamente, em papel especial, como o de Gabriel Rodrigues dos Santos<sup>678</sup>, possivelmente o que foi realizada por Sébastien Sisson em 1858, a partir do retrato de Claude Joseph Barandier (Barbuy, 2018, p.230-232). Quem os comprava podia montar uma pequena coleção, em álbuns próprios para isso, ou emoldurá-los, como ilustrado pelo relato do personagem Salvador, em *Helena* de Machado de Assis, relembrando a gratidão que sentiu pelo Conselheiro Vale por ter cuidado de sua filha:

<sup>677</sup> A fotografia faz parte do acervo da Biblioteca Nacional, disponível em: [http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=22778](http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=22778).

<sup>678</sup> *CP*, 13 dez. 1858, ed. 816, p.4

Pode crer que lhe fiquei profundamente grato. Uma vez, passando por uma litografia, vi um retrato dele: compreio-o e conservei-o ali ao lado do de Helena.

Melquior e Estácio olharam para a parede, onde pendiam dous quadrinhos, ainda cobertos, conforme Estácio os vira, no primeiro dia em que ali foi. (Machado de Assis, 1987 [1876], p.123)

Os álbuns de estampas alcaçaram grande notoriedade e importância, como vemos em uma nota de jornal de 1869 sobre um trabalho de encadernação de um álbum que Jorge Seckler acabara de realizar para o sr. Homem de Mello, encapado em madeira com adornos trabalhados<sup>679</sup>. Todos esses retratos com certeza contribuiriam para a construção da identidade e da memória paulista, selecionando quem era digno de ser representado, lembrado e exibido.

### 2.2.3. A formação de um repertório: imagens em diálogo

Além da produção local, gravuras vindas da Europa ou do Rio de Janeiro eram vendidas avulsas ou emolduradas em muitos estabelecimentos paulistanos, como a Livraria Garraux e casas de moldura (v. capítulo 3), que anunciavam a chegada de “grandes sortimentos” de estampas de todos os tamanhos e qualidades, coloridos e “de fumo”<sup>680</sup>. Também os jornais ilustrados distribuía algumas imagens mais elaboradas e impressas em página dupla como brinde, como o fez *O Polichinello* com a gravura de Huascar em comemoração à participação de São Paulo na declaração da Independência (Fig. 69).

Circulavam, por exemplo, cópias de Velhos Mestres, como as que a Galeria Ruquet recebia na rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, que assim ofereciam uma maior facilidade de acesso às obras do cânone pictórico do aquelas no acervo da Academia de Belas Artes, e muitas residências traziam em suas paredes gravuras editadas em Paris, obtidas também através das revistas de moda (Durand, 2009 [1989], p.43-44).

A ideia de repertório é para nós muito importante, pensando nos processos de formação das imagens a partir de uma memória coletiva, como uma longa duração

<sup>679</sup> CP, 23 maio 1869, ed. 3880, p.2.

<sup>680</sup> CP, 24 julho de 1872, ed. 4780, p.3.



da arte, conforme teorizado por Aby Warburg (Warburg & Szaniecki (trad.), 2009, p. 129-130). Warburg aponta a importância da circulação de tapeçarias flamengas na Itália para a formação do estilo europeu, que teriam sido as predecessoras das imagens impressas. Como pequenos quadros sobre tela, compensavam “com a ‘novidade’ dos motivos expressivos o que lhes faltava do ponto de vista do valor material.” Em outras palavras, trata-se da importância da pequena obra, do pequeno artista, da arte menor na formação do estilo, do olhar, do gosto e do público.

Essa influência da gravura sobre o estilo pode ser averiguada em Paris, um dos mercados de gravura e de arte mais pujantes no século XIX. Lá, os mercadores de gravuras, como Goupil, a partir de certo momento passaram a comprar e até encomendar quadros de pintores em voga com vistas aos lucros que suas reproduções trariam. Esses artistas, ciosos dessa preferência e das qualidades que influenciavam a escolha de uma obra para reprodução, passaram a adequar seu pincel à demanda (Whiteley, 1983, p.74). Patricia Mainardi (2017) liga a popularidade dessas gravuras à mudança do gosto nos *Salons* em direção às cenas de gênero, quadros voltados a cenas cotidianas, burguesas ou de camponeses, mais próximos aos espectadores<sup>681</sup>.

Assim, os retratos, as vistas, as galerias e as ilustrações sobre a Guerra do Paraguai<sup>682</sup> (Fig. 71), realizadas e circuladas em São Paulo a partir da segunda metade do século XIX, contribuíra, significativamente para a construção da identidade paulista, como também, de um sentimento patriótico e identificação com a nação.

---

<sup>681</sup> Citamos Patricia Mainardi: “While always accepted as a category of high art, genre painting was traditionally relegated to a status lower than history painting, which, from the Renaissance, had been considered the pinnacle of art production. During the nineteenth century, however, genre paintings, by sheer force of numbers, completely overwhelmed large-scale history painting both in Salon exhibitions and in popularity. These small pictures, depicting even smaller moments of everyday life, were condemned by traditionalists as pandering to a new art-viewing public that lacked the education to imagine and synthesize events and therefore insisted on being spoon-fed every aspect of the story. And yet, a different explanation could be proposed, one that, again, would cut across all media, and would attribute this newfound passion for multiple imagery to a shift in the sense of time, away from ideal moments to the pleasure derived from the visualization of lived experience in all its endless variety” (Mainardi, 2017).

<sup>682</sup> A temática da guerra nas ilustrações de Agostini tem sido objeto de pesquisas diversas, dentre as quais as de Medeiros, 2021 e Pelegrini & Rocha, 2018.



Figura 71 - Passagem de Humaitá. AGOSTINI, Angelo. Passagem de Humaitá: effectuada, na noite de 19 de Fevereiro de 1868, pelos encouraçados Barroso, Bahia e Tamandaré, levando a reboque os monitores Rio Grande, Alagoas e Pará. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1868. 1 grav., litograv., p&b., 25 x 44cm

#### 2.2.4. Um adendo: a fotopintura

Vimos no primeiro capítulo que Agostini, Huascar, Papf e Strina trabalharam em estúdios fotográficos. Enquanto a tecnologia para capturar a cor na fotografia não foi desenvolvida, fotógrafos e artistas buscaram circundar o incômodo que retratos tão próximos da realidade, mas desprovidos de qualquer cor, causavam. Técnicas de colorização foram desenvolvidas envolvendo as técnicas a aquarela, pastel e a óleo, sendo que esta última técnica implicava no completo apagamento da fotografia subjacente, que muitas vezes não podia mais ser identificada como tal.

A existência de uma fotografia por baixo, no entanto, não garantia um bom retrato se o profissional não soubesse finalizá-lo corretamente. Um manual da época do daguerreótipo afirmava que para a colorização ter um bom efeito, era necessário “talento para o desenho, gosto, discriminação de efeito, observações de pontos característicos da feição do sujeito, rápida percepção da beleza e conhecimento da arte de misturar cores e pigmentos”, de forma que os primeiros retocadores foram em sua maioria pintores treinados (Snelling, 1849 como citado em Henisch, 1996, p.23).

A fotografia colorizada se converteu em uma sucessora da miniatura, empregando muitas de suas técnicas, principalmente quando a fotografia passou a ser impressa em papel (Freund, 1976, p.64) e, a partir do uso da câmara solar de aumento, que podia ser utilizada sobre uma tela sensibilizada, o trabalho em estúdios fotográficos passou a ser uma alternativa para complemento de renda a diversos artistas. Contudo, sendo profissionais de formação específica e reputações a mater, esse tipo de profissional encarecia os custos dos estúdios. Por um lado, isso atesta a diferenciação do estúdio de Albert Henschel, que sempre manteve pintores como Papf em seus quadros (v. capítulo 1 e 2). Por outro, confiar esses trabalhos a pessoas destreinadas resultava em uma qualidade duvidosa, o que ajudava a erodir a reputação da técnica dentro do campo das artes (Henschel, 1996, p.132).

O pintor e professor Victor Meirelles, uma das maiores autoridades nas artes durante o Segundo Império, foi responsável pelo relatório da sessão de fotografia da Exposição Nacional de 1866 e se utilizou dessa oportunidade para se posicionar a respeito da fotopintura. Para ele,

se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor, e não ao fotógrafo; porque todo o trabalho deste fica encoberto pela nova tinta do pincel do artista, e tanto é verdade que os retratos tratados por este modo só têm merecimento quando são retocados por um pincel hábil e inteligente, que compreende a necessidade de corrigir os defeitos sempre mais aparentes nas provas amplificadas (...) (Meirelles, 1869, p.167).

Todavia, nenhuma reticência por parte dos críticos ou dos artistas alterou a popularidade das fotografias colorizadas, mais baratas que os retratos a óleo tradicionais, e elas se mantêm no rol de serviços dos estúdios durante todo o período analisado.

### **2.3. Exposições no Triângulo: visões da modernidade**

O viaduto do Chá, ligando a rua Direita à barão de Itapetininga, era de supor que levasse o comércio fino e forte para essa rua. Tal porém não se deu, apesar de ser essa a rua do grande e belo teatro Municipal. Resultou daí uma verdadeira aglomeração no Triângulo, hoje, fato que se agravará mais tarde. (Samuel das Neves, OESP, 14 jan. 1911, ed. 11719, p.1).

O processo de reformas e reconstruções do centro da cidade, aliado ao aumento explosivo da população e da complexidade das atividades resultou numa especialização do espaço que fez do Triângulo o centro da vida pública, do comércio de luxo e da sociedade elegante. Sem um projeto que abarcasse todos os bairros que foram surgindo, os melhoramentos e serviços urbanos se delimitaram ao centro e aos bairros mais abastados, que receberam como calçamento, bondes, postes de luz elétrica, telefones, edifícios públicos em estilo eclético enquanto outra parte da cidade que crescia na virada do século (Mooca, Bras, Belenzinho, Pari, Ipiranga, Barra Funda, Bexiga, Cambuci e Bom Retiro) permaneceu por muito tempo encoberta e, tida como insalubre, foi separada fisicamente da área central através de um zoneamento que protegia investimentos, e evitava os contatos entre grupos sociais (Pereira, 2005, p.31, 74).

Era, assim, o lugar propício para a receber das repartições públicas, bancos e as festas públicas tinham lugar ali, resultando em uma explosão nos preços dos imóveis no Triângulo em comparação a outras áreas da cidade<sup>683</sup>. Privilegiar o centro e incentivar sua especialização no comércio e na sociabilidade baseada em consumo implicou a demolição de cortiços na área central, e a coibição de atividades ilícitas inadequadas - prostituição, jogos de azar, vendedores ambulantes, etc - e com isso a remoção de boa parcela dos moradores da região (Pereira, 2005, p.173). Ainda assim, o processo não foi realizado todo de uma vez e nem todos os habitantes do Triângulo foram afastados e Beatriz Bueno coloca a hipótese de que os imigrantes urbanos tenham sido os locatários mais comuns dos novos prédios que iam sendo erguidos (Bueno, 2018, p.255-6).

Além da racionalização de cunho urbanístico do espaço urbano, com preocupação com o alinhamento das ruas, abertura de praças e uniformização das fachadas, a partir do código de posturas de 1886 as preocupações com higiene e a circulação dos ares. O que tem sido constatado é que esse tipo de modernização de fachada não produziu modernidade e suas transformações mais profundas não

---

<sup>683</sup> A diferença encontrada por Beatriz Bueno (2016b) foi de até 16 vezes em relação ao subúrbio, mas também era mais alto que em áreas imediatamente contiguas.

penetraram na realidade brasileira a ponto de promover as mudanças sociais e estruturais necessárias (Pereira, 2005, p.44, 54-55).

Por outro lado, as novas posturas também incidiram sobre as reformas e novas construções de edifícios na região. Heloisa Barbuy (2006, p.56) analisou como tais postulados, que trouxeram recomendações sobre os pés direitos e a largura e altura das janelas e portas, geraram padrões de reforma que resultaram em interiores amplificados, iluminados e arejados (Barbuy, 2006, p.71), facilitando novas organizações para os mostruários e adequando-se a um novo dispositivo expositivo, a vitrine. Ainda com Barbuy, tais fachadas envidraçadas sintetizaram as novas práticas comerciais, conectadas aos ideais haussmannianos em seus princípios de visibilidade e zoneamento social.

As primeiras menções a vidraças ou vitrines nos jornais paulistas estão associadas às Exposições Universais e começam já em artigos sobre sua segunda edição, a de Paris de 1855<sup>684</sup>, continuando nas seguintes: Paris, 1867<sup>685</sup>; Viena, 1873<sup>686</sup> e Filadélfia, 1876. Nesta última, os preparativos causavam discussões nos jornais dois anos antes de sua inauguração, justamente acerca das decisões que se estavam tomando sobre as vitrines que seriam usadas:

Imagina a comissão superior os produtos brasileiros em 1876, nos Estados Unidos, (...) em lindas vitrinas mandadas fazer nas oficinas da casa de correção, e daqui transportadas até a Filadélfia, e de lá reenviadas até o Rio de Janeiro para serem aproveitadas nas salas do Museu Nacional, ou nas das faculdades da corte! Que sucessos não obteremos, e quanta economia, bom gosto e propriedade! Não só brilhará o produto assim exposto, como brilhará a vitrina de madeira do Brasil<sup>687</sup>.

Neste trecho, vemos que a forma de expor tinha tanto a dizer sobre o país quanto o que era exposto e, podemos estender esse raciocínio para as próprias casas comerciais. Isso porque, segundo Anas Edite Montoia (1990, p. 86), elas refletiam o

---

<sup>684</sup> *CP*, 15 mai. 1855, ed. 258, p.3

<sup>685</sup> *DSP*, 31 ago. 1867, ed. 611, p.1

<sup>686</sup> *CP*, 29 jul. 1873, ed. 5066, p.2

<sup>687</sup> *DSP*, 22 dez. 1874, ed. 2739, p.1

brilho imanente dos objetos expostos e dominavam a consciência pela imediatez da visão:

A transparência das imagens e a nitidez proporcionada pelo olhar cobiçoso dos objetos expostos identificam, igualizando, os atributos modernos da vida urbana: ver e ser visto, homens perfilados, objetos disponíveis, produção fértil de miríficas imagens sedutoras, tudo, absolutamente tudo, reconhecido como mercadoria, forma de produção não revelada, mas exibida como uma virtualidade civilizatória (...).

O comércio de São Paulo, em particular no Triângulo, foi logo tomado pelas “vidraças” (como eram referidas as vitrines assim como os mostruários internos) e é possível ver que a diferenciação dessa região, separada mesmo de vias contíguas, passou pelos modos de exibição de seu comércio, como apresentado por Carlos Botelho na Câmara de São Paulo em 1914:

Se nas ruas 25 de março, João Alfredo e ladeira São João, etc. achamos pitoresco aspecto a exposição de fazendas às portas das casas de negócios (...) na rua 15 de novembro, onde os armazéns já não são modestos como os das ruas acima mencionadas, onde é de uso vitrines elegantes, iluminadas a giorno, choca encontrar algumas peças atravancando a sua entrada, saindo umas para o passeio e outras dependurando-se como chamarisco. Acho que os negociantes das primeiras ruas citadas têm o direito de assim proceder visto como lhes cabe uma freguesia menos exigente, de par a costumes e hábitos mais modestos. Mas aqui no triângulo, o estado de progresso, de adiantamento e civilização, exigem (sic) práticas mais europeias, mais de acordo com a nossa atualidade elegante.<sup>688</sup>

Nota-se como Botelho insere-se a si mesmo e a seus colegas, no ambiente elegante e civilizado - *aqui no Triângulo e nossa atualidade elegante* -, uma região absolutamente separada do resto da cidade, em contraste com o aspecto pitoresco da freguesia modesta das outras partes da cidade, a meras quadras de distância.

---

<sup>688</sup> Atas da Câmara de São Paulo, dia 26 de dezembro de 1914 como citadas em Theodoro, 1996, p.203.

### 2.3.1. Breve histórico das exposições individuais: França, Portugal e Rio de Janeiro

As vitrines e os salões do Triângulo foram logo solicitados para a exposição de obras de arte, grandes e pequenas, de artistas famosos e de amadores, de pinturas históricas a gravuras de eventos locais. Estamos acostumados a falar de exposições em salões, museus e galerias, portanto, cabe aqui um pequeno histórico das exposições individuais em outros locais, ainda hoje menos privilegiados nas narrativas das histórias das artes.

Expor obras de arte ao público geral parece hoje algo natural, intrínseco e até indispensável à atividade artística, mas não foi esse sempre o caso. Por muito tempo na tradição ocidental, as obras de arte quando muito apareciam nos Salões, antes de seguirem para as coleções reais e particulares (Rossi, 1991, p.254). Entre o século XVIII e o XIX o movimento de criação de museus nacionais e abertura de coleções para a apreciação de um público maior tomou impulso, as Academias se consolidaram, formando um número crescente de artistas, exigindo um público maior que solvesse a oferta de obras, de forma que o papel de um público educado e numeroso que pudesse incentivar e sustentar a produção artística endógena cresceu em importância (Hoock, 2004, p.4).

Dentro do movimento geral de renovação das leituras sobre a arte oitocentista ocidental e suas instituições<sup>689</sup>, chegou-se a um ponto em que a dicotomia Salão Acadêmico-Galeria Vanguardista não mais deu conta da complexidade dos sistemas artísticos locais, nos quais outros circuitos de produção e circulação se formaram, paralelos às Academias e aos Salões. Esses lugares alternativos de exposições, que vão do ateliê do pintor a lojas de molduras, têm cada vez mais se mostrado indispensáveis para a sobrevivência desses artistas e também para o desenvolvimento da arte de forma mais independente dos ditames oficiais e mais próxima de seu público.

---

<sup>689</sup> São vários os trabalhos que têm explorado essa vertente, nos limitamos a citar os que guiaram nossas reflexões para esse trabalho: Patricia Mainardi (2017); Lois Marie Fink (1991) e a edição “Nineteenth-Century French Art Institutions” do *Art Journal* (Spring 1989).

A maioria das exposições realizadas nesses locais eram individuais. Tudo aponta que elas tenham começado na Inglaterra, quando o pintor Nathaniel Hone (1718-1784), após ter uma obra rejeitada pela Academia Real em 1775, promoveu uma exposição particular da obra ofendida e de mais 100 trabalhos seus (Ribas, 2015, p.7) e “o costume observado na Inglaterra” foi importado para a Europa continental com a apresentação da tela *Les Sabines* por Jean-Louis David em uma das galerias do Louvre, em 1799 (Ribas, 2015, p.10). Havia, é claro, uma questão sobre a dignidade de eventos da alta arte, e não era qualquer lugar que seria adequado a receber as Belas Artes. Durante o começo do Oitocentos, as exposições que se seguiram foram realizadas nos ateliês ou nas residências dos pintores, mesmo quando a intenção era protestar contra a instituição oficial (Mainardi, 1991, p.256).

Devido à centralidade do modelo artístico francês e sua influência sobre os costumes no século XIX, nos deteremos brevemente sobre a prática expositiva na França. Um curioso aspecto da importação pelos franceses foi a adoção do termo *exhibition* em adição ao *exposition* no léxico francês, como investigou Patricia Mainardi (1991), termos que denotam concepções conflitantes sobre o lugar da arte dentro do mercado de bens. Segundo Mainardi, os acadêmicos haviam distanciado seu status do de artesãos através da rejeição de toda associação com o comércio e, no Salão do Antigo Regime, não expunham obras para a venda, e sim mostravam-nas a um público seletivo antes que seguissem para sua destinação final, a *exposition* (Mainardi, 1991, p.254). O termo *exhibition*, por sua vez, estava associado à atividade comercial, importado dos ingleses para a designar o arranjo de produtos nas lojas e vitrines e empregá-lo para falar de arte seria uma banalização da exposição e da própria obra. A distinção perdurou até ser explorada como recurso publicitário por Gustave Courbet que, ao exibir suas obras “rejeitadas” em 1855, propositalmente intitulou seu catálogo *Exhibition et Vente* (Mainardi, 1991, p.255-56).

Se na França o Salão procurou por muito tempo manter um ambiente resguardado da “vulgaridade” do mercado, sustentando-se que artistas de verdade só trabalhavam em encomendas para o Estado e para a Igreja (Mainardi, 1991, p.255), Letícia Squeff observa que o Salão do Rio de Janeiro, apesar de utilizar o *Salon* parisiense como modelo desenvolveu particularidades em relação a ele. No Império Brasileiro houve uma ausência de políticas de estado para a aquisição de



obras e fomento da prática artística, de forma que não havia como rejeitar a dimensão mercadológica da profissão. Assim, a exposição de obras em propriedade de particulares desde as primeiras edições na década de 1840<sup>690</sup>, com indicação do nome dos colecionadores no catálogo, assim como o endereço dos artistas, integrou o Salão carioca ao mercado de arte, isto é, um ambiente incentivador de transações em torno das obras e de futuras encomendas (2012, p.96-98).

Voltando às exposições individual, na França, o expediente da exposição de obras de arte rejeitadas pelo Salão de fato marcou essas mostras, ganhando importância durante o período em que o Salão foi bienal e os artistas careciam de um local para exibir (e escoar) sua produção no intervalo entre as edições. Elas passaram por novos desenvolvimentos ao longo do século, quando o sistema de mecenato começa a se esgotar e a concorrência dentro de um sistema de mercado aumentou a necessidade de se alcançar um público cada vez maior. As individuais constituíram-se, então, como uma forma de se fazer conhecer, de se apresentar e de despertar interesse e desejo em um grande número de potenciais clientes. Aos poucos, a própria rejeição da associação com o comércio foi se dissipando e lojas elegantes passaram a abrigar exposições, como o Bazar Bonne Nouvelle, que possuía um espaço dedicado a essas mostras como observamos na ilustração do jornal *L'illustration*, de 1846 (fig. 72). Em busca do olhar desse público anônimo, as vitrines passaram, gradativamente, a abrigar essas exposições, que aconteciam durante todo o ano, como descreveu Théophile Gautier, em 1858: “The rue Laffitte (...) is a **permanent Salon**, an exhibition of painting that lasts the whole year round. Five or six shops show pictures in their Windows. They are regularly changed and **illuminated** at night” (como citado em Green, 1989, p.29).

---

<sup>690</sup> De Barandier são exibidos o retrato do Imperador, então em posse do monarca, em 1845, e dois retratos – um da Imperatriz e outro da Princesa Leopoldina – em posse de Dona Leopoldina de Werna Gusmão, em 1848 (Dias, 2020, p.48-50).



Figura 72 - Exposição das obras de pintura na galeria Galeria de Belas Artes: exposição da galeria Bonne-Nouvelle – vista do compartimento onde estão expostas as telas do Sr. Ingres. *L'illustration*, 14 fev. 1846, vol. 6, p.576.

Em Portugal e no Brasil, já no começo do século XIX, os artistas se valeram desse dispositivo, como alternativa justamente à ausência dos Salões. As exposições realizadas eram montadas em seus ateliês ou abrindo suas residências, e desde cedo contaram com a divulgação dos eventos nos jornais (Telles, 2015, p.79-84). No Rio de Janeiro, com a fundação da AIBA (1826) e o começo das EGBA (1840), a visita a exposições, além de ser considerado como um hábito civilizado, era também entendida como um modo de amplificar o potencial de progresso da sociedade (Squeff, 2012, p.91). As EGBA cresceram em popularidade e importância, integrando o calendário de eventos da Corte atingindo seu ápice na edição de 1879, mas sem que a prática das exposições particulares morresse, de forma que o mercado de artes carioca se desenvolveu dentro e fora da EGBA.

Tanto em Paris como no Rio de Janeiro os fornecedores de materiais artísticos foram assumindo diferentes papéis nos primórdios do mercado de artes. Emolduradores, vidraceiros, vendedores de espelhos e de tecidos para telas e vendedores de gravuras começam a vender ou abrigar exposições de telas e,

eventualmente, transformaram-se em galerias de fato (Mainardi, 1991, p.256). Foi o caso da conhecida Casa Goupil, em Paris, editora e comerciante de gravuras que passou a comprar telas para garantir o direito de reprodução, mantendo um salão de exposição das obras à venda (Whiteley, 1983, p.73-75). No Rio de Janeiro<sup>691</sup>, esse foi o caso das casas Bernasconi<sup>692</sup>, Moncada<sup>693</sup>, De Wilde<sup>694</sup>, Vieitas<sup>695</sup>, a Glace Elegante<sup>696</sup>, o estabelecimento de Insley Pacheco (fig. 73)<sup>697</sup> e o Acropólio, do pintor Araújo Souza Lobo<sup>698</sup>. Em 1886, Arthur de Azevedo chegou a comparar os ambientes

---

<sup>691</sup> José Durand tratou brevemente das galerias do Rio de Janeiro e da relação com o mercado de estampas (2009 [1989], p.43-46). Letícia Squeff já apontou a importância dessas casas no mercado do Rio de Janeiro no fim do Império (2012, p.96) e Maria Antonia Couto da Silva (2014) desenvolveu pesquisa de pós-doutorado sobre as exposições na Corte durante a década de 1880. Elaine Dias (2020), estudando pintores franceses na capital do Império, aponta frequentemente suas exposições em tais estabelecimentos.

<sup>692</sup> Bernasconi abriu sua loja de dourador e espelheiro na rua do Ouvidor 143, canto da rua dos Latoeiros, em 1853, vendendo gravuras, como os retratos realizados por Sisson e recebendo exposições eventuais de obras avulsas. Foi sócio de Henrique Moncada.

<sup>693</sup> Henrique Moncada começou como como espelheiro e dourador, com as primeiras menções a ele nos Almanques datando de 1859, em associação com Bernasconi. Entre 1861 e 1870, o estabelecimento Moncada e Bernasconi aparece entre as “lojas de gravuras para estudo de desenho, estampas coloridas, molduras douradas”, recebendo algumas exposições e até promovendo leilões de quadros vindos de Roma, em 1861. Depois, passou a levar somente o nome de Moncada. O negócio continuou após a morte de Henrique, ocorrida em 1879, ficando nas mãos de sua viúva e filhos. A casa permaneceu na rua do Ouvidor, 143, até 1874, quando passou para o n. 135.

<sup>694</sup> Casa de Laurent de Wilde, ele mesmo pintor. Em um cartão de publicidade encontrado em um site de leilões *online* (Harpia Colecionáveis & Antiguidades, lote 415. Disponível em: <https://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=3146572&ctd=500>), estão listados todos os serviços que prestava: sortimento de artigos para pintores, douradores, engenheiros, arquitetos, desenhistas, gravadores, aquarelistas, litógrafos e xilógrafos; locação de cavaletes e manequins; compra e venda de quadros a óleo e a aquarela e objetos artísticos; execução de trabalhos em pintura ou desenho, confecção ou restauração de molduras douradas e reentelagem de quadros a óleo. A casa ficava na Rua Sete de Setembro, 100 e 102, foi ligada ao grupo Grimm (Morais, 1995, p.94) e De Wilde foi o responsável pela elaboração do catálogo ilustrado da EGBA de 1884.

<sup>695</sup> Em 1880, era listada no Almanaque Laemmert entre as lojas de gravuras e de importação e exportação, então situada na rua da Alfândega, 23. Em 1885 já havia se mudado para a rua da Quitanda, 85. Entre 1891 e 1900 teve como gerente Jorge de Souza Freitas, que em 1908 fundaria a Galeria Jorge, estabelecimento pioneiro entre os especializados em exposição e comércio de arte (Morais, 1995, p.101).

<sup>696</sup> Casa de Clement Maupoint, instalada na rua do Ouvidor, 138, desde 1876, vendendo vidros, espelhos, gravuras e molduras, algumas direcionadas especialmente para os artistas. Encontra-se notícias sobre a casa até 1897.

<sup>697</sup> Era o estúdio de Pacheco, que foi pintor e fotógrafo. Em 1856 ficava na Rua do Ouvidor, 31, depois passando ao n. 102. Pacheco teve uma longa carreira, sendo atuante até o começo da década de 1910, falecendo em 1912.

<sup>698</sup> Em 1874, Antonio Araújo de Souza Lobo estabeleceu-se na Rua do Senado, 34 e 36, e parceria com José Rodrigues Moreira, arquiteto, e Candido Caetano de Almeida e Reis, escultor, para fundar um estabelecimento artístico batizado de Acropólio. O estabelecimento abriu as portas em março de 1875 para uma exposição dos trabalhos dos três e de outros

parisiense e carioca em sua coluna na revista *A Vida Moderna*: “Infelizmente hoje não posso tomar pelo braço o pio leitor, e leva-lo ao nosso Louvre (Galeria Moncada), ao nosso Luxembourg (Glace Elegante), e aos nosso Goupils – De Wilde e Vieitas<sup>699</sup>”. A vida moderna, portanto, fazia-se nas ruas, local, acima de tudo, da novidade.



Figura 73 - Exposição de quadros, fotografias e vários objetos d'arte na casa do Pacheco. *O Mosquito*, 28 set. 1872, n. 159<sup>700</sup>

artistas (*O Globo*, 2 mar. 1875, ed. 60, p.3), sendo inaugurado em agosto daquele ano. Souza Lobo anunciava “Retratos a óleo, a lápis e litografados, paisagens e frutas, restaurações de pinturas ou qualquer trabalho artístico”. Em 1882, com a sociedade já desfeita, o Acrópolis foi transferido para a Rua da Constituição, 28 (até 1885, pelo menos). Em 1890, Souza Lobo expôs a amigos sua intenção de uma sociedade em comandita, sob o nome Companhia Acropólio, um salão de exposições com infraestrutura adequada à exposição e venda das obras dos artistas; oficinas; fomento ao envio de professores de belas-artes a outros estados; reprodução fotográfica das obras para sua divulgação e venda; publicidade dos artistas; auxílio a grandes obras de artistas com estrutura e capital e um periódico ilustrado para meio de propaganda. Uma comissão foi formada a fim de tentar obter auxílio do governo para o estabelecimento, mas seu pedido foi indeferido em 1895. Em 1896, Souza Lobo parece ter feito uma última tentativa ao pedir permissão para demolir o prédio em ruínas onde esteve o quartel de cavalaria da brigada policial para ali construir oficinas de artes industriais, mas este também foi indeferido. *Lux* (RJ), 1874, ed. 1, p.155; *A Nação* (RJ), 25 fev. 1875, ed. 39, p.3, *Gazeta de Noticias* (RJ), 4 jan. 1882, ed.4, p. 5; *Guia das cidades do Rio de Janeiro e Niteroi para 1883*, 1882, ed. 1, p.XXVII; *Almanak Gazeta de Noticias*, 1882, ed. 3, p.310; *JC* (RJ), 2 ago. 1896, ed. 215, p.3.

<sup>699</sup> *A Vida Moderna*, 21 ago. 1886, p.6.

<sup>700</sup> Encontramos a indicação sobre essa ilustração no trabalho de Rosangela de Jesus Silva (2005, p.32) sobre Agostini, incentivador das exposições.

Apesar da dose de humor na comparação, é perceptível o valor que esses estabelecimentos tinham no cotidiano artístico da época. Em uma ilustração de Angelo Agostini representando o estúdio de Insley Pacheco (Figura 73), vemos ainda que também que o interesse do público não parece negligenciável, com homens, mulheres e crianças espremendo-se no recinto para apreciar as novidades expostas.

### 2.3.2. *Expor em São Paulo*

A situação em São Paulo era bem particular. A cidade passou praticamente todo o século sem contar com museus, muito menos com instituições de ensino de belas-artes. Os primeiros museus paulistas chegaram com a República, passando a adquirir algumas obras, mas o Museu Paulista, centrado em História Natural, transferiu a maior parte de seu acervo artístico para a fundação da Pinacoteca em 1905, apenas 10 anos depois de sua própria inauguração (Nery, 2015; Barbuy & Moraes, 2007; Moraes, 2008). Esta, por sua vez, passou seus primeiros anos mais a serviço dos alunos do Liceu de Artes e Ofícios do que do público geral<sup>701</sup>. Além disso, esses museus localizavam-se na Luz e no Ipiranga, bairros deslocados da efervescência cotidiana do Triângulo. Assim, em busca de reconhecimento e de mostrar seu trabalho, os artistas que aqui atuavam tinham nas casas de comércio e outros locais adaptados a única oportunidade de exibirem suas obras, ainda mais imbricada nas atividades cotidianas do centro da cidade ao adentrar não só os ambientes de sociabilidade culta e moldurarias, mas também as lojas de produtos de luxo, bancos, confeitarias, lojas de roupas e escritórios de jornais.

Em busca de um público, é comum encontrarmos notícias de retratos sendo exibidos nesses locais, as obras frequentemente encomendadas, e as mais ligadas à necessidade de agradar e de se obter um aceite por parte do cliente. Essa necessidade o fazia ser um gênero largamente visto como comercial e carente de

---

<sup>701</sup> Segundo Márcia Camargos, a Pinacoteca, serviu no começo primordialmente como recurso didático para os alunos do Liceu, e teve que passar por uma recuperação para ser finalmente aberta à visitação pública em 24 de dezembro de 1911 com a I Exposição Brasileira de Belas-Artes (Camargos, 2001, p.98-99), após a promulgação da Lei 1.271 de 21 de novembro de 1911, que finalmente deu regulamento a suas atividades e a equipou com pessoal. Apesar disso, em 1905, Pedro Alexandrino realizou ali uma exposição de suas obras ao retornar de seus estudos na Europa como bolsista do Estado (Tarasantchi, 2002, p.130).

originalidade o que nos faz supor que sua exibição em uma vitrine se chocasse menos com as concepções sacralizantes da arte. Como vimos, os próprios artistas admitiam que algumas dessas obras eram feitas somente para sobreviver e seguiam soluções plásticas que eles mesmos desprezavam, caso de Almeida Junior, que reservou a exposição de retratos para os estabelecimentos do Triângulo enquanto seu ateliê foi usado para as outras obras (v. capítulo 1).

A consciência sobre esse processo de busca pelo público e a importância de sua opinião, por sua vez, era inteligível pelos próprios comentaristas da época, como Antonio Piccarolo<sup>702</sup>, escrevendo para a *Gazeta Artística* em 1913:

“A arte, assim, está completamente revolucionada nas suas bases e nos seus fins; ela não trabalha mais que para a multidão. E se ainda muitas vezes as encomendas vêm do governo, se ainda são os bispos que adquirem, na realidade a escolha é feita pela multidão.”

No mesmo texto, Piccarolo realça o vínculo que um meio artístico pujante tinha com o grau de desenvolvimento de um ambiente:

“É S. Paulo, que primeiro no Brasil criou estas exposições artísticas anuais<sup>703</sup>, demonstrou não só ter uma consciência artística mais adiantada que os outros Estados, e de trabalhar para dar a esta consciência o maior desenvolvimento, mas também afirmou o seu **adiantamento geral**, o triunfo completo da **democracia**, que nas exposições se constituiu mecenas e juiz da sua arte. (...)”<sup>704</sup>.

Também não podemos esquecer que a preocupação geral com o desenvolvimento das artes passava pela ideia de que era necessário educar o gosto da população, e as exposições, seja as Universais, seja os retratos no Triângulo, serviam a esse viés pedagógico de acordo com o binômio sempre presente de educar e entreter (Barbuy, 1999 [1995]). Quando a crítica de arte começa a se especializar,

<sup>702</sup> Historiador, jornalista, professor e líder socialista italiano radicado em São Paulo. Era frequentador da Villa Kyrial, de Freitas Valle, tendo participado de seus ciclos de conferências nos anos 1920 (Camargos, 2001, p.76; 78-80).

<sup>703</sup> Referindo-se às Exposições Brasileiras de Belas Artes, ocorridas em 1911 e 1912 no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

<sup>704</sup> “As exposições e o desenvolvimento das artes”, *Gazeta Artística* (SP), nov. 1913, ed. 26, p.6.

ela passa a instruir as formas de *ver* as obras, indicando quais os detalhes merecem atenção e até mesmo qual o melhor ângulo de aproximação dessa ou daquela tela, orientando a apreciação daquele objeto.

A vitrine mais famosa do Triângulo foi a da Casa Garraux (Figura 74) (v. capítulo 3). Além da exibição voltada para a rua, desde pelo menos 1876 a loja organizava exposições temáticas ao fim do ano, na época das festas, com todo tipo de produtos de decoração para salas, gabinetes, toilettes, que incluíam quadros a óleo e fotografias, mas sem trazer nos anúncios especificação de autoria ou outros detalhes sobre o que era representado<sup>705</sup>.



Figura 74 - Vitrines da Casa Garraux e de Corbisier. *Diabo Coxo*, 31 dez. 1865, n.12

Júlio Ribeiro, no romance *A carne*, ambientado em São Paulo, compara a visita às casas comerciais à visita a museus (como citado em Barbuy, 2006, p.79) e é fácil ver o porquê ao analisarmos a descrição da exposição de fim de ano da Casa Garraux de 1891. Realizada no andar superior da loja, o mesmo tratamento era dado a móveis, objetos de escritório, estatuetas de bronze e quadros a óleo: todos eram igualmente luxuosos, elegantes, artísticos. O articulista do *Correio Paulistano* descreve em detalhes a miríade de produtos e o efeito que se esperava nos visitantes:

“Fomos ontem visitar a riquíssima exposição que os srs. Thiollier & Comp. abriram no andar superior de seu importantíssimo estabelecimento comercial.

<sup>705</sup> DSP, 31 dez. 1876, ed. 3320, p.2.

Vimos ali, em um vasto salão, reunido tudo o que pode haver, em S. Paulo, de luxuoso, elegante e artístico.

(...)

Iriamos muito longe se quiséssemos descrever minuciosamente o que também figura nesse salão como guarnições de metal christoffle para lavatórios, malas para viagem, caixinhas com objetos para costura, licoreiros finos e delicados trabalhos em biscuit, etc. etc.

Em uma pequena sala contígua estão expostos muitos quadros a óleo representando paisagens históricas, extraídas fielmente e paisagens copiadas com muita naturalidade.

Dentre esses quadros destacam-se dois cujos desenhos foram gravados em bronze cinzelado.

Uma rica mobília francesa com estofos de veludo bordado põe remate a esse conjunto que dá à pequena sala um aspecto deslumbrante.

Todas essas coleções estão ali perfeitamente dispostas a provocar o desejo dos visitantes.<sup>706</sup>

A Casa Garraux foi o local mais solicitado para exposições durante todo esse período: com a exceção de Papf e Torrini, todos os artistas aqui investigados expuseram na livraria. A forma da descrição dos quadros no texto citado não diferia muito de notícias de exposições de artistas conhecidos e notamos que os quadros, talvez obras realizadas fora do circuito erudito ou se tratassem mesmo de oleografias, ficavam em uma sala contígua, uma diferenciação que não foi acompanhada pelo articulista em sua descrição, o que demonstra essa pouca diferenciação que se fazia entre produtos comerciais e obras artísticas.

Entre os artistas que estamos pesquisando, a primeira exposição em São Paulo foi aquela que exibiu o retrato de Gabriel Rodrigues dos Santos, em 1859, no hotel Lefebre, situado no Largo do Palácio, o Pátio do Colégio (v. capítulos 1 e 3)<sup>707</sup> e o número de eventos a cada década só cresceu a partir de então. Se o gosto do público deixava a desejar, o número de exposições não foi pequeno, nem mesmo “em

<sup>706</sup> CP, 27 dez. 1891, ed. 10581, p.1

<sup>707</sup> A primeira notícia sobre uma exposição de um retrato em casa comercial que encontramos é de 1862, quando um retrato de Delfino Cintra, ex-redator do jornal *Constitucional*, destinado à sala nobre do palácio dos srs. de Iguape (Antonio da Silva Prado), foi exposto nas vidraças do sr. Bittencourt. Na notícia não é mencionada a autoria da obra. Boletim, *O futuro* (SP), 23 ago. 1862, ed. 16, p.4. Interessante notar que o Barão de Iguape era o pai de Veridiana Prado, futura matrona das artes na capital paulistana.



relação à própria expectativa dos intermediários culturais”, acompanhadas sempre por um satisfatório êxito de vendas, como averiguado por Mirian Rossi sobre o intervalo entre 1890 e 1930 (2001, p.34-35).

Através do levantamento realizado nos periódicos da época, conseguimos ter uma ideia da tendência geral sobre a frequência e os locais das exposições, entretanto, há razões para acreditar a prática artística fosse ainda mais presente, se pensarmos que nem tudo o que ocorria na cidade era publicado. Segundo Afonso de Freitas (1915, p.6), enquanto São Paulo permaneceu restrita, acanhada

O reclame comercial era desperdício de dinheiro: “cidade pequenina, de carência absoluta de diversões (...) cujos estabelecimentos principais serviam de ponto obrigado de palestra quotidiana aos seus fregueses, o círculo de suas operações comerciais era limitadíssimo e tudo quanto os anúncios pudessem informar já seria sabido e de *visu* conhecido da população paulistana”. O que gerava grande amizade entre os consumidores e os negociantes.

Assim obras e artistas menores podem não ter merecido uma nota e obras colocadas na vitrine voltada para a rua também estavam facilmente ao alcance da vista, não precisando de maior divulgação. Além disso, como vemos na Figura 75, podia-se divulgar uma exposição na própria fachada dos estabelecimentos e alcançar o transeunte que passava por ali sem a intermediação da imprensa.



Figura 75 - Casa Levy (recortada). Na bandeira de tecido acima das portas pode-se ler Exposição de Pinturas. Acervo Levy.

Por fim, principalmente nas primeiras décadas do século XX, começa-se a comentar a falta de adequação da realização das exposições em certos locais, mas as reclamações se voltavam, em geral, às condições de luz e amplitude do ambiente e não vimos qualquer censura à associação da atividade comercial com a artística (não contando o problema do gosto do público). No Triângulo, a associação da arte com o comércio nos parece ter sido lida menos como uma banalização da arte do que como mais um indício e instrumento da civilização. Ali, a arte não era rebaixada pelo comércio, ela o elevava.

### **CAPÍTULO 3. OS LOCAIS DE EXPOSIÇÃO**

Neste capítulo, investigamos os locais articulados nas práticas expositivas dos pintores apresentados no primeiro capítulo. A partir do arrolamento de todas as instâncias em que eles apresentaram suas obras ao público paulistano (Apêndice II), identificamos os locais atuantes no sistema artístico paulistano, que já haviam sido identificados nos trabalhos de Mirian Rossi (2001) e Ana Paula Nascimento (2009). Passamos a um nível seguinte de detalhamento, privilegiando as ligações entre os locais e os artistas, localizamos seus endereços através de plantas da cidade e fotografias, procurando informações adicionais sobre suas configurações espaciais, proprietários (do estabelecimento comercial ou do edifício).

No Triângulo, vitrines, saguões e salões de casas comerciais, bancos e associações abrigaram exposições que iam de uma única obra até exposições inteiras, permitindo sua apreciação por todos que passassem – e compras e encomendas por quem tivesse meios (Nascimento, 2009, p.71; Tarasantchi, 2002, p.55; Barbuy, 2006, p.75-87). Por exposição consideramos aqui todas as vezes em que esses artistas puseram suas obras às vistas do público geral: desde uma única gravura colocada para apreciação em uma vitrine, até uma exposição completa em um salão especialmente preparado. Tais exposições menores podiam até ter um maior impacto que as exposições artísticas maiores, “restritas a uma parcela da sociedade detentora de instrumental apropriado para a apreciação da arte” (2001, p.133).

Da parte dos proprietários, não há indícios que se ativessem a questões como “o gosto pessoal, o lucro sobre as vendas, o critério de escolha dos artistas, o valor artístico das obras expostas, sua tipologia ou seu teor estético” para ceder os espaços (2001, p.56). Como vimos no primeiro capítulo, relações pessoais foram importantes na seleção de um local para a exposição, assim como a “reputação” do local, envolvendo um interesse do artista em se associar à imagem de alguns desses locais, redutos de pessoas influentes e com os meios para usufruir de seus serviços. As obras de arte, por sua vez, dignificavam esses locais, reforçando a imagem que eles queriam projetar a seus clientes e frequentadores.

A preocupação primordial nas exposições individuais era a venda das obras, e para isso seguiam os padrões dos salões e exposições universais, preenchendo toda a parede com as telas, e construindo um ambiente de sofisticação e elegância, forrando-as com tecido tingido e plantas ornamentais (Nascimento, 2009, p.106) e não raro a maioria ou todas as obras exibidas eram adquiridas, o que incentivou a vinda de pintores de fora da cidade, inclusive de estrangeiros, como as mostras de pintura espanhola, francesa e italiana realizadas na década de 1910 (Nascimento, 2009, p.105). A exibição de obras encomendadas ou de um único quadro servia também para divulgação do artista, para pleitear subsídios, aquisições e encomendas pelo governo, e podia ser utilizada para “sentir a reação do público antes de se lançar numa empreitada maior” (Rossi, 2001, p.62; Nascimento, 2009, p.107).

Dentre os locais identificados, não incluímos nesse capítulo o Clube Republicano e o salão da Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios, tratados no primeiro capítulo por estarem muito relacionados à temática da principal obra da exposição de De Servi, no primeiro caso, e às pretensões profissionais de Oscar Pereira da Silva, no segundo.

Todos esses estabelecimentos ficavam nas três ruas principais do Triângulo ou nas imediações. Foi possível identificar características em comum entre certos estabelecimentos ligados à ação de seus proprietários, ao ramo comercial e mesmo à sua localização geográfica. No primeiro caso, enquadra-se a ação de Henrique Luis Levy e Anatole Luis Garraux e seus sucessores. A partir da mudança desses dois estabelecimentos para o ponto central da rua da Imperatriz que essa microrregião se tornou o ponto tido como o mais elegante da cidade, hipótese reforçada pelo perfil dos outros locais de exposição localizados naquele trecho. No segundo, todos aqueles que se estabeleceram no trecho da rua da Imperatriz/ Quinze de Novembro próximo às casas de Levy e Garraux: o Club Internacional, o Banco União, o edifício Progredior e a confeitaria Paulicea, a redação do Correio Paulistano, a Alfaiataria de Bernardino e Daniel Monteiro e a Associação Comercial. Já no terceiro, destacamos as casas de molduras, espelhos e gravuras que, ao longo do recorte, cederam repetidamente seus espaços para exposições de quadros: Loja Nova, Ao Espelho da Verdade, Casa Cabral, casa de Pedro P. Bittencourt, Casa Verde, Casa Aguiar e Aurora. Por fim, ficaram os locais e estabelecimentos que não puderam ser

classificados: Hotel do Universo/Lefebre, o Banco Constructor e Agrícola, a Photographia Imperial/Henschel/Vollsack, a Galeria de Cristal, o Antigo Palácio Episcopal, a Casa Bevilacqua, a joalheria Mirtel Deutsch, Au Bom Marché, e salas nos edifícios da rua de São Bento n. 95 e 51, rua 15 de novembro, 6, e rua da Boa Vista, 50.

Geograficamente, as exposições concentraram-se na rua de São Bento e, após a Casa Garraux, essa rua teve o maior número de exposições entre os pintores selecionados. A rua Direita foi a que teve menor expressão em nosso recorte, aparecendo somente devido à presença da Photographia Henschel/Vollsack.

### **3.1. Garraux e Levy: Agentes da Civilização em São Paulo**

#### *3.1.1. Livraria Garraux*

A livraria Garraux foi a livraria mais importante de São Paulo desde sua fundação, em 1860, até 1935, quando deixa de operar, deixando sua marca na história cultural e social da cidade. Segundo Midori Deaecto, durante seus primeiros trinta anos de atividade, ela “gozou de total hegemonia no mercado de bens simbólicos paulista” (2005, p.10). Nos estudos sobre sua atuação como livraria, seu sucesso é sempre ligado à existência da Academia de Direito em São Paulo, uma vez que ela se especializou desde o início em livros jurídicos, mas mantendo também um Gabinete de Leitura e um catálogo diversificado e atualizado (Deaecto, 2012, p.46; Santos, 2016, p.462) a preços que competiam com os da Corte devido à importação de obras diretamente da Europa.

Anatole Louis Garraux, seu fundador, aproveitou essa inserção no circuito do comércio transatlântico para importar também objetos de luxo, e seu estabelecimento logo passou a ser associado com o que havia de mais moderno, *chic*, civilizador (fig. 56). Apesar de ter tido tanto peso quanto a livraria, a face de importador de objetos tem sido menos explorada pelos estudiosos, ainda que se saliente sua importância na construção e manutenção de sua clientela sofisticada e frequentadores. Constatada sua primazia como local de exposição mais utilizado durante todo o

período, exploraremos seu papel na vida cultural da cidade, que passa tanto por sua exposição permanente quanto à dos objetos de belas artes.

Pouco se sabe sobre as origens de Anatole Garraux. Segundo Marisa Deaecto, ele nasceu em Paris, a 3 de abril de 1833, mas nada se sabe sobre sua vida anterior à sua imigração ao Brasil. Faleceu em 26 de novembro de 1904, na mesma cidade, deixando uma fortuna milionária, iniciada a partir da livraria paulistana. Deaecto afirma que, vindo ao Brasil, ele estabeleceu relações com a casa Garnier, livraria de grande destaque no Rio de Janeiro, sendo possível que tenha sido um funcionário da empresa em Paris e então optado por se aventurar no Rio de Janeiro (Deaecto, 2005).

A primeira menção que encontramos a Garraux nos jornais foi de um M. Garraux, em 1857 no Rio de Janeiro, um jovem francês se colocando à disposição para realizar a escrituração de uma ou várias casas de comércio<sup>708</sup>. Em 1859, A. Garraux fez publicar no *L'Écho du Brésil* um esclarecimento acerca de assinaturas do *Figaro-Chroniqueur*, das quais estava incumbido<sup>709</sup>. No ano seguinte, o encontramos em São Paulo, incumbido de uma filial da Livraria da Casa Imperial de Frederico Waldemar<sup>710</sup>, na Rua do Rosário, 5 (Fig. 76).

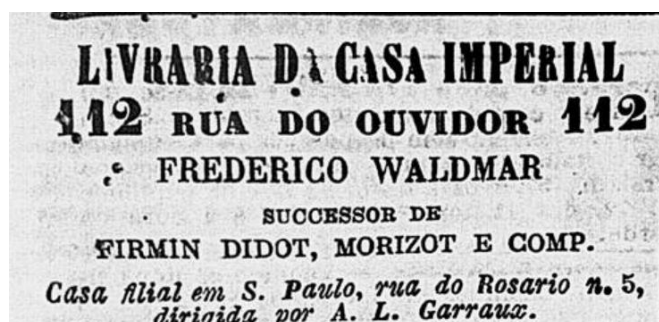


Figura 76 – Anúncio da Livraria Waldemar indicando a filial paulistana a cargo de A. L. Garraux. *Correio Mercantil* (RJ), 11 jun. 1860, p.4

Relatos escritos posteriormente nos fornecem mais informações sobre os primórdios de Garraux em São Paulo:

<sup>708</sup> *JC*, 8 dez. 1857, ed. 334, p.4.

<sup>709</sup> *L'Écho du Brésil*, 3 jul. 1859, ed. 10, p.1.

<sup>710</sup> *Correio Mercantil* (RJ), 11 jun. 1860. Ed.161, p. 4.

Ao lado da livraria do Pândega<sup>711</sup>, ou mesmo numa seção dela, e à sua sombra, viu-se instalar, nos fins de 1859, um pequeno balcão, além do qual a figura simpática e sorridente de um homem loiro, com grandes bigodes, dotado de amabilidade característica dos franceses, oferecia, à venda, papéis para cartas, penas, lápis e mais objetos de escritório, além de exemplares avulsos da *Illustration* e do *Monde Illustré* (Nogueira, 1977, p.5).

Estava, portanto, já envolvido com o comércio de imagens, vendendo folhas ilustradas francesas. Em 1º de janeiro de 1862, já estava formada a sociedade A. L. Garraux & C., estabelecidos no Largo da Sé, 1 (fig. 77-8), endereçando seus primeiros anúncios aos alunos da Faculdade de Direito, proclamando-se “Livreiros da Academia Jurídica de S. Paulo”<sup>712</sup>. Uma nova sociedade foi formada em 1863, informando então que o primeiro sócio de Garraux fora Charles Marquois<sup>713</sup>, também francês, que exerceu por muitos anos o papel de vice-cônsul da França em São Paulo. Seus novos sócios eram Jean Baptiste Guelfe de Lailhacar e Raphael Suarez, para comércio de importação por atacado e livros em São Paulo, sob a firma Garraux, Lailhacar e Comp<sup>714</sup>. Os dois primeiros eram residentes em São Paulo, na rua Direita<sup>715</sup>, enquanto Suarez morava em Paris, na rua Hauteville, 3. A sociedade incluía a livraria de Garraux, a casa de importação de Lailhacar<sup>716</sup> e demais estabelecimentos que porventura fundassem, indicando perspectiva de crescimento do negócio<sup>717</sup>. A importância do mercado acadêmico para os negócios é atestada ainda pela abertura de uma filial em Recife, em 1865, sede da outra Academia de Direito do Império<sup>718</sup>. Martins e Barbuy (1998, p.52-53) já assinalaram que a Casa Garraux era um importante ponto de encontro de estudantes e bacharéis da Academia de Direito.

---

<sup>711</sup> Os anúncios da livraria localizada na rua do Rosário n.7, não trouxeram nome da loja ou proprietário até 1858 (CP, 12 mar. 1858, p.4). O Pândega era José Fernandes de Sousa, cuja livraria encontrava-se anteriormente no largo do Colégio.

<sup>712</sup> CP, 1º jan. 1862, ed. 1705, p.4.

<sup>713</sup> Marquois já foi citado anteriormente em relação a Claude Joseph Barandier e a Jules Martin. CP, 2 out. 1863, ed. 2214, p.3.

<sup>714</sup> *Correio Mercantil* (RJ), 27 out. 1863, ed. 295, p.1.

<sup>715</sup> “A pedido”, *O Constitucional* (SP), 11 dez. 1862, ed. 125, p.2.

<sup>716</sup> Guelfe de Lailhacar abriu em 1862 uma casa na rua Direita, 4, para venda a atacado de produtos importados diretamente da Europa. *Revista Commercial* (Santos, SP), 28 ago. 1862, ed. 146, p.2.

<sup>717</sup> CP, 1º out. 1863, ed. 2213, p.4.

<sup>718</sup> CP, 18 nov. 1865, ed. 2844, p.1. Em 1867, a sociedade com Lailhacar foi dissolvida amigavelmente, ficando o ativo e passivo de São Paulo a cargo de Garraux, e o de Pernambuco a cargo de Lailhacar. *JC*, 2 jan. 1867, ed. 2, p.3.

Além da venda de livros e objetos de papelaria<sup>719</sup>, era oferecido o serviço de aluguel de romances em português e francês a 2\$000 por mês, a partir de um Gabinete de Leitura, na rua Direita, n.33, sob os cuidados de Pedro Martin<sup>720</sup>, talvez o irmão de Jules Martin que trouxe o litógrafo para o Brasil.

A livraria logo estava inserida no circuito cultural da cidade, sendo um dos locais de venda de ingressos para espetáculos no Teatro, ao lado de seus conterrâneos Henrique Levy, o cabeleleiro Teyssier<sup>721</sup>, o comerciante Corbisier, e o músico Gabriel Giraudon<sup>722</sup>. Simultaneamente, Garraux começou a ceder suas vitrines a fotógrafos, pintores e outros artistas para ali exibirem seus trabalhos, o que comentaremos à frente.



Figura 77 - A livraria e papelaria Garraux, vista da rua Direita. Aos fundos, a igreja de São Pedro, no largo da Sé. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo, 1862, recorte (Fernandes Junior, Barbuy & Frehse, 2012, p.127).

<sup>719</sup> Martins e Barbuy (1998, p.52-53) reproduziram uma série de etiquetas da livraria que correspondem a diferentes momentos desse estabelecimento.

<sup>720</sup> *CP*, 11 jan. 1862, ed. 1706, p.3.

<sup>721</sup> Teatro. *CP*, 18 jun. 1862, ed. 1835, p.3.

<sup>722</sup> Teatro. *CP*, 12 mar. 1866, ed. 2936, p.4.





Figura 78 - O prédio onde funcionou inicialmente a livraria Garraux, na esquina do Largo da Sé, foi depois ocupado pelo café Girondino, nesta fotografia já com a fachada reformada. Fotógrafo desconhecido. 1900 - 1910. Tombo: DC/0000106/D, Museu da Cidade de S. Paulo.

Os anúncios da livraria, realizados por empresas francesas, se tornaram uma constante nos jornais, grandes e finamente emoldurados como nenhum outro naquele momento (fig 79), ora listando as novas obras recebidas, ora as novidades em objetos de luxo e novidades, como álbuns, quadros, estátuas, vestidos, etc<sup>723</sup>. Garraux não sacrificou um ramo dos negócios em favor do outro, e a livraria foi logo estimada como uma das melhores livrarias do país<sup>724</sup>. Outras novidades e curiosidades podiam ser encontradas ali, entre máquinas a vapor para descarregar algodão<sup>725</sup> e despojos do inimigo durante a Guerra do Paraguai<sup>726</sup>. Ela era, assim, um ponto de parada obrigatório, onde sempre havia alguém para conversar, algo para ver e para comprar.

<sup>723</sup> *CP*, 30 dez. 1864, ed. 2288, p.3.

<sup>724</sup> *CP*, 27 out. 1863, ed. 2235, p.2.

<sup>725</sup> *CP*, 28 ago. 1866, ed. 3080, p.3.

<sup>726</sup> *Imprensa Acadêmica*, 24 abr. 1869, ano III, ed. 1, p.4.



Figura 79 - Neste anúncio, há diversos marcadores de sofisticação. Além da ornada moldura encimada pelo brasão imperial, o anúncio foi confeccionado em Paris, pela firma Yves & Barret, que assinam o desenho. Na coluna da esquerda, indica-se a exposição permanente no salão do 1º andar. Na da direita, o endereço da casa de compras em Paris, rua D'Hauteville, 17. DSP, 29 jun. 1877, ed. 3460, p.4

Para atrair visitantes, os donos passaram a promover a livraria como um local para uma visita despreziosa, publicando anúncios em que lembravam seus fregueses “que a entrada da livraria era livre, e que poderiam ver e folhear os livros sem a obrigação de comprá-los”<sup>727</sup>. Um texto publicado no *Correio Paulistano*, de 1865, com ares de publicidade, chamava a atenção para “um recreio sem dispêndio” na capital paulista:

A estação calmosa convida aos passeios noturnos. (...) Assim, indiquemos um dos lugares mais agradáveis da cidade, onde o que passeia encontra uma recreação sem igual.

<sup>727</sup> CP, 21 out. 1863, ed. 2230, p.3.

Queremos falar do largo da Sé, da casa Garraux, de Lailhacar e Comp. e das quatro primorosas **vidraças** que ornem seu armazém. Estas vidraças foram **especialmente compostas** para os dias próximos de Natal, Ano Bom e Reis. Nada mais fácil que fazer sua escolha, nada mais agradável que ver o variado sortimento de objetos de fantasia que esta casa expõe.

Uma das vidraças unicamente consagrada aos chapéus e grinaldas para senhoras, oferece a mais graciosa vista que se possa desejar. O que a imaginação sonhou de mais mimoso, de mais elegante, é representado pela realidade. **Assim, estamos persuadidos que o Largo da Sé vai ser durante alguns dias o ponto de reunião dos passeadores de S. Paulo**<sup>728</sup>.

Estava, assim, já plenamente inserida nos modos de exibição da modernidade, e as exposições no fim de ano foram tornando-se tradição. Em 1869, foi anunciado sob o título “Questão de interesse geral” que a partir daquele dia haveria “uma exposição pública de parte dos objetos e o largo da Sé será um lugar de recreio para os passeadores”<sup>729</sup>. Mais tarde, quando a casa mudou de endereço, elas tornaram-se permanentes, deixaram as peças de vestuário e passaram a incluir bronzes, quadros a óleo e aquarelas de autores não mencionados.

Bem localizada, ela investiu também na iluminação, mantendo suas luminárias acesas até tarde, cujas luzes chegavam até as escadas da Sé<sup>730</sup>, do outro lado do largo, estendo assim seu horário de funcionamento. Em 1870, nos festejos aos voluntários paulistas, a luz colocada projetava seus raios pela rua do Imperador e parte do largo<sup>731</sup>.

A casa não ficou restrita ao comércio de livros e objetos importados, promovendo também a produção cultural local. Ali podia-se assinar e comprar números avulsos do *Cabrião*, de Angelo Agostini<sup>732</sup>, como também do paulistano *Archivo Litterario*<sup>733</sup>. Em 1865, Garraux & Lailhacar editaram *Cantos e Phantasias* de Fagundes Varela. Um pouco antes, haviam anunciado a venda de vistas fotográficas

<sup>728</sup> Grifos nossos. *CP*, 23 dez. 1865, ed. 2873, p. 2.

<sup>729</sup> *CP*, 31 dez. 1869, ed. 4056, p.4.

<sup>730</sup> “Como está o sr. da Praça do Mercado?”, *CP*, 30 nov. 1867, ed. 3451, p.2.

<sup>731</sup> *DSP*, 15 maio 1870, ed. 1400, p.3.

<sup>732</sup> *Cabrião*, 1866, n.3, p.1; *CP*, 14 out. 1866, ed. 3118, p.4.

<sup>733</sup> *Archivo Literario*, set. 1865, n.3, p.54.

da cidade de São Paulo<sup>734</sup> para quadros e estereoscópios<sup>735</sup>. Possivelmente tratavam-se das fotografias de Militão Augusto de Azevedo, que havia capturado a maioria destes locais em uma série de vistas em 1862. Outra produção local comercializada ali foi a partitura “Hino dos Voluntários da Pátria (Província de S. Paulo)”, de Gabriel Giraudon, litografada por Henrique Schroeder, e cuja capa trazia uma alegoria representando os voluntários combatendo os paraguaios por Angelo Agostini<sup>736</sup>.

Todos esses fatores tiveram imenso sucesso, e a casa tornou-se ponto de encontro para discussões de toda ordem. Nas recordações acadêmicas de Pessanha Póvoa, Fagundes Varella aparece “expondo o modo como pretendia escrever as biografias dos lentes e estudantes de S. Paulo” (Póvoa, 1870, p.232).

O prestígio de Garraux cresceu rapidamente e, em 1865, ele já estava na gerência do vice-consulado da França na cidade de São Paulo, cuja chancelaria funcionava na livraria<sup>737</sup>. Sua importância no ambiente paulista foi reconhecida pela própria comunidade francesa em São Paulo, que lhe ofereceu um banquete em 1870, quando voltou de uma viagem, com as presenças do vice-cônsul Marquois, de Jules Martin e Henrique Levy, representantes das artes<sup>738</sup>.

Talvez em busca de um espaço maior, em 1871, Garraux transferiu a casa do Largo da Sé para um sobrado na rua da Imperatriz, 36 e 38<sup>739</sup>. Naquele mesmo momento, Henrique Luiz Levy, do qual falaremos adiante, mudou seu estabelecimento de jóias e música, que também ficava na rua do Rosário, para o n.34, vizinho a Garraux<sup>740</sup> e os anúncios das duas mudanças chegaram a ser publicados

---

<sup>734</sup> Largo da Sé, Tabatinguera, Convento do Carmo, rua do Comercio, Braz, Jardim Público, Luz, a casa do sr. Dr. Gavião na Luz, a rua Direita, vista geral da cidade e outras a pedido. *CP*, 15 abr. 1864, ed. 2372, p.4.

<sup>735</sup> *CP*, 23 out. 1864, ed. 2528, p.4.

<sup>736</sup> *CP*, 9 ago. 1865, ed. 2761, p.4.

<sup>737</sup> “Expediente da presidência”, *CP*, 18 out. 1865, ed. 2818, p.1.

<sup>738</sup> *DSP*, 28 set. 1870. ed. 1509, p.3.

<sup>739</sup> *DSP*, 5 set. 1871, ed. 1760, p.4.

<sup>740</sup> Em 1888, foi publicada uma relação do imposto devido pelos proprietários da capital de acordo com o endereço de imóvel, e por ela vemos que os números 33, 35 e 37 da rua da Imperatriz pertenciam todos a Benedito Antônio da Silva. *CP*, 30 ago. 1888, ed.9598, p.3. A numeração da rua havia passado por uma mudança em 1885

lado a lado (Fig. 80). Com suas diversas lojas no térreo de sobrados de uso misto (Bueno, 2016, p.76), ela era uma rua muito propícia para o comércio, mas tamanha proximidade entre os dois estabelecimentos nos parece deliberada.



Figura 80 - Os anúncios das mudanças de ambas as casas foram publicados em setembro de 1871. *CP*, 24 set. 1871, ed. 4538, p.4.

Uma gravura no repositório do Museu da Cidade de São Paulo representando a livreria parece ser a única imagem de sua fachada naquele momento, ao compará-la com fotografias da rua naquela época (figs. 82 e 83), porém não foi possível obter maior contextualização sobre a imagem.

---

e esses números correspondem aos antigos 34, 36 e 38, portanto indicando que os imóveis das duas casas eram do mesmo dono.



Figura 81 - Livraria Garraux, 1890 - 1900. Autor não identificado.  
Tombo: DC/0000269/C. Acervo do Museu da Cidade



Figura 82 - O sobrado da Casa Garraux, ns. 36 e 38, seria o segundo a partir da esquerda, do lado esquerdo da rua, cujas janelas estão apagadas nessa fotografia. Década de 1870. Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1910-1916). Acervo da Biblioteca Mário de Andrade



Figura 83 - Nesta fotografia do mesmo trecho da rua da Imperatriz, em 1862, vemos que onde seria instalada a livraria Garraux, havia imóveis menores, o que indica que seu sobrado era provavelmente uma construção recente. Militão Augusto de Azevedo, 1862 (Fernandes Junior et al., 2012, p.144).

Como observamos na Figura 85, o ponto onde foi estabelecida a livraria Garraux era onde a rua alargava-se, oferecendo um bonito panorama de quase todas as suas construções em direção à Igreja do Rosário. A instalação da livraria Garraux e da Casa Levy, que por alguns anos manteve um café, trouxe, assim, uma nova função a esse trecho da rua: a sociabilidade mundana e culta, em torno dos livros, da música e da arte.

Garraux permaneceu à frente de sua livraria até 1876, quando a vendeu a Henri Jules Michel, seu cunhado (Deaecto, 2005, p.15). A livraria manteve o nome do primeiro dono, já marcado no imaginário local e até nacional, mesmo após as trocas de sociedade sucessivas pelas quais passou dali em diante<sup>741</sup>.

<sup>741</sup> Michel “permaneceu até 1º de fevereiro de 1883, quando (...) a transpassou à firma Fischer, Fernandes & Cia [Michel, Antonio Fernandes da Silva, Alexandre Honoré Marie Thiollier e William Fernand Gustave Fischer]. Esses passaram-na adiante, em 1º de fevereiro de 1888, a Thiollier, Fernandes & Cia. (...) Da firma, retirou-se a 28 de fevereiro de 1890 o sócio Fernandes, ficando apenas Mr. Thiollier, que ali permaneceu até 28 de fevereiro de 1896, quando passou a Casa Garraux à firma Charles Hildebrand & Cia., que a explorou até 1912”. Raimundo de Menezes como citado em Deaecto (2005).

Ela manteve também seu papel de fomentadora cultural. Ligou-se ao Teatro S. José, promovendo assinaturas para seus recitais<sup>742</sup> sem cobrar comissões<sup>743</sup> e nela foi aberta a assinatura que trouxe a grande atriz internacional Sarah Bernhardt a S. Paulo<sup>744</sup>. O gerente Willy Fischer, que em 1883 tornou-se genro de Garraux<sup>745</sup> e morava na casa, foi o tesoureiro do Club Haydn<sup>746</sup>, do qual tratamos no capítulo 1, e a livraria vendeu os ingressos para seu primeiro concerto e também imprimiu seus programas em sua tipografia<sup>747</sup>. Fischer ascendeu no círculo social paulistano, sendo ele também nomeado agente consular da República Francesa na capital<sup>748</sup>.

A loja-livraria tornou-se visita obrigatória a todos que vinham à cidade, incluindo a Família Real e a Princesa Isabel, em seu diário, a descreveu como “cheia de tentações para grandes e pequenos”<sup>749</sup>. Já o escritor Valentim Magalhães, voltando a São Paulo após seis anos de ausência, nos dá uma ideia da diversidade de seus negócios, além de indicar o público ao qual se voltava:

Na casa Garraux encontram-se reunidos os mais variados e importantes ramos de negócio: livraria - completa, magnífica, em que se encontram todas as novidades científicas e literárias do mundo (...); papelaria - esplendidamente sortida, com tudo quanto há de mais fino e moderno em artigos para escritório, desenho e pintura; tipografia - limitada mas bem sortida e trabalhando nitidamente; objetos de arte - **quadros originais, de mestres**, bronzes artísticos e de comércio, com alguns *Barbedienne* legítimos, mil variadíssimos artefatos luxuosos de porcelana, cristal mármore, jaspe, madrepérola, tartaruga, alabastro, ouro, prata, platina e alumínio. Um dilúvio de coisas ricas e artísticas, elegantemente dispostas e expostas nas *vitrines* do pavimento térreo e no salão superior. (...) Mas saibam que não é só isso: na casa Garraux encontra-se um sortimento completo dos melhores e mais velhos vinhos e licores, dos mais finos chapéus de cabeça e de sol, das mais elegantes bengalas, das mais lindas gravatas, dos mais saborosos e finos *bonbons*, das mais delicadas

<sup>742</sup> *Jornal da Tarde* (SP), 30 out. 1879, ed. 356, p.4.

<sup>743</sup> *JC* (RJ), 1 set. 1881, ed. 243, p.4.

<sup>744</sup> *Diário de Notícias* (RJ), 20 jun. 1886, ed. 377, p.1.

<sup>745</sup> Fischer casou-se com Henriette Garraux em 13 de novembro de 1883, enquanto a irmã Sophie Garraux casou-se com Paul Créténier. *Gazeta de Notícias* (RJ), 13 nov. 1883, ed. 317, p.1.

<sup>746</sup> *APSP*, 6 set. 1883, ed. 2540, p.2.

<sup>747</sup> *CP*, 19 ago. 1883, ed. 8102, p.2.

<sup>748</sup> *CP*, 22 nov. 1887, ed. 9368, p.2.

<sup>749</sup> “Dia 22 de novembro de 1884”. Diário da Princesa Isabel. In: Moura, 2013, p.243.



perfumarias, dos mais apreciados charutos... enfim, de tudo quanto é indispensável a um homem de dinheiro e gosto, artista e *viveur*<sup>750</sup>.

Ao contrário do que alguns autores imaginavam, afirmando que Garraux ficara em São Paulo até o casamento de suas filhas em 1883, ele se transferiu para a Europa anos antes, possivelmente logo após a venda da casa, em 1876. Conforme lemos nos jornais, retornou a São Paulo só para a cerimônia: “o sr. Garraux, que há anos reside em Paris, segue no mesmo paquete a fazer uma pequena excursão ao Rio da Prata<sup>751</sup>”. De Paris, ele continuou a colaborar com a livraria, atuando como comissário de importações e procurando as últimas novidades para enviar à casa.

Em 1884, a casa se mudou uma terceira vez, dessa vez para o outro lado da rua. Não por coincidência, a mudança ocorreu logo após Garraux vender o estabelecimento para a nova sociedade, Fischer, Fernandes & Cia, em fevereiro de 1883. Não houve grande reinauguração, mas desde o final de 1883 a mudança já se anunciava. No dia 27 de dezembro de 1883, duas lojas comunicaram nos jornais suas futuras mudanças: a Au Printemps, então no n.23 da rua da Imperatriz, iria mudar-se para os ns. 36-38, tornando-se “o maior estabelecimento neste gênero de toda a província de S. Paulo”. Mais abaixo, na mesma página, a alfaiataria À Tesoura Elegante, que ocupava o n.22A da mesma rua, informava que havia se mudado “para o palacete n.33 da mesma rua, na parte térrea, contígua à *nova livraria Garraux*”<sup>752</sup>. Nesse ano, encontramos poucos anúncios da livraria nos jornais, talvez um indício das mudanças em curso, como também o é o fato de seu endereço não contar com número no *Almanach para 1884*. O endereço da livraria nos jornais continuou o mesmo até 1º de abril de 1884, quando, em um anúncio dos livros para os Cursos Jurídicos, sai talvez a única indicação da efetivação da mudança: o endereço no rodapé, Rua da Imperatriz, 35, é seguido pela expressão “Casa Nova”<sup>753</sup>. Pouco mencionada na bibliografia, essa mudança coincidiu com a mudança de numeração na cidade, que inverteu o lado par e o lado ímpar da rua da Imperatriz, e a casa Garraux, recebeu o número 40 em 1885<sup>754</sup>.

<sup>750</sup> Grifos nossos. Valentim Magalhães. *Notas à margem*. 15 fev. 1888, n.5, Rio de Janeiro: Typ. de Carlos Gaspar da Silva. p.143-4.

<sup>751</sup> *APSP*, 13 set. 1883, ed. 2545, p.2.

<sup>752</sup> *APSP*, 27 dez. 1883, 2632 p.3.

<sup>753</sup> *CP*, 1º abr. 1884, ed. 8286, p.4.

<sup>754</sup> *CP*, 12 dez. 1885, ed. 8793, p.4.

Com a mudança, há uma espécie de “dança das cadeiras” naquele trecho da rua da Imperatriz, demonstrando a importância que ele havia assumido para o comércio. A loja Ao Tachão a Luiz XV, em 1884, se transferiu “para espaçosos armazéns da rua da Imperatriz, onde foi a casa Garraux<sup>755</sup>”, reabrindo em julho no n.38<sup>756</sup>. Ela foi substituída no ano seguinte pela Au Palais Royal, que se mudou do n.33 “para defronte, no n.38 (antiga casa Garraux)”<sup>757</sup>. Já o Club Internacional (v. seção 3.2.1.), inaugurado em 1884, ocupou “o primeiro andar da antiga casa Garraux que foi reparada inteiramente”.

Há poucas informações sobre esse novo edifício. Valentim Magalhães, em 1888, afirmou que ele teria sido construído pelos proprietários<sup>758</sup>, enquanto uma nota posterior informou que o edifício fora “comprado pelos proprietários desta casa pela quantia de 500.000 pences”<sup>759</sup>. Heloisa Barbuy, que fez uma pesquisa sistemática pelos projetos de reforma e construções no Triângulo Central entre 1863 e 1914, não encontrou o projeto, que já era obrigatório desde 1883, e nós também não tivemos sucesso. O que sabemos é que, no 1º andar, um espaçoso salão abrigava uma exposição permanente de muitos “objectos em elegante desordem<sup>760</sup>” e que, em 1896, Alexandre Thiollier, um dos sócios, encomendou a construção de um segundo andar residencial, projetado por Julio Michele, projeto localizado por Barbuy (2006, p.118). A única imagem que encontramos de seu interior, por sua vez, foi uma gravura em um anúncio da década de 1920 (fig. 84), que, sendo assinado em Paris, muito provavelmente idealiza alguns aspectos. Todavia, chama a atenção a janela aos fundos no térreo, sugerindo o uso da vista que a localização do edifício proporcionava da várzea do Carmo em direção ao bairro do Brás (fig. 85).

---

<sup>755</sup> *Gazeta de Notícias* (RJ), 11 jul. 1884, p.2.

<sup>756</sup> CP, 20 jul. 1884, ed. 8376, p.3.

<sup>757</sup> CP, 29 mar. 1885, ed. 8561, p.3.

<sup>758</sup> Valentim Magalhães. *Notas à margem*. 15 fev. 1888, n.5, Rio de Janeiro: Typ. de Carlos Gaspar da Silva. p.143.

<sup>759</sup> “Sul”, *Novidades* (RJ), 5 jun. 1891, ed. 218, p.2.

<sup>760</sup> *A Folha Nova* (RJ), 26 nov. 1884, ed. 732, p.2.



Figura 84 - MARCEL LEBRUN (FRANÇA, 1867-?). "Casa Garraux (Hidelbrand & Bressane) - São Paulo", guache, 30 X 40. Assinado e localizado (Paris) no c.i.e. Disponível em: <https://www.centurysarteeleiloes.com.br/peca.asp?ID=52776>



Figura 85 - Detalhe. MARCEL LEBRUN (FRANÇA, 1867-?). "Casa Garraux (Hidelbrand & Bressane) - São Paulo", guache, 30 X 40. Assinado e localizado (Paris) no c.i.e. Disponível em: <https://www.centurysarteeleiloes.com.br/peca.asp?ID=52776>

*Garraux, as exposições e o comércio de imagens*

Mantendo passo com a modernidade, em 1888, as vitrines da casa Garraux foram as primeiras da cidade a receberem iluminação elétrica<sup>761</sup>.

Já em seus primórdios, a livraria Garraux entrou no comércio de imagens, trazendo visualmente o cosmopolitismo e a modernidade a São Paulo. As vistas para estereoscópio, da cidade e do mundo<sup>762</sup>, eram vendidas ali. O instrumento, que criava a ilusão de profundidade em fotografias especialmente realizadas para seu uso, teve grande popularidade em especial para a observação de vistas, como as da Exposição Universal de 1867, também vendidas por Garraux, que permitiam: “viajar em Paris e ver todas as maravilhas da Exposição de 1867 com muito pouco dinheiro<sup>763</sup>”. Da mesma forma, entre os jornais disponíveis na casa, encontravam-se folhas ilustradas como *Illustration Française* e *Univers illustré*<sup>764</sup>, e outros jornais da Corte, França, Inglaterra, Bélgica, Alemanha<sup>765</sup> e a luso-brasileira *A Ilustração*<sup>766</sup>. Quando a filial de Recife foi inaugurada, em 1866, seus anúncios em francês listavam, além dos livros, litografias e fotografias de sujeitos da atualidade, reproduções de quadros dos mestres e molduras<sup>767</sup>.

Ela logo cedeu suas vitrines para a exposição de obras e objetos para outros estabelecimentos e artistas. Nos primeiros anos, os estúdios de fotografia, que começavam a se firmar na cidade<sup>768</sup>, foram frequentes expositores na livraria: Nuno Perestrello da Camara, expôs trabalhos em todos os sistemas disponíveis em sua casa<sup>769</sup>; Carneiro e Gaspar expuseram trabalhos em 1864<sup>770</sup> e depois trouxeram

<sup>761</sup> CP, 20 dez. 1888, ed. 9691, p.1.

<sup>762</sup> CP, 15 jun. 1862. Ed. 1833, p.4.

<sup>763</sup> CP, 25 dez. 1867. Ed. 3472, p.3.

<sup>764</sup> CP, 28 out. 1863. Ed. 2236, p.4.

<sup>765</sup> CP, 13 dez. 1864. Ed. 2567, p.3.

<sup>766</sup> CP, 31 ago. 1884, ed. 8411, p.3.

<sup>767</sup> *Jornal do Recife* (PE), 29 mar. 1866, ed. 73, p.4.

<sup>768</sup> Sobre os estúdios de fotografia atuantes em São Paulo a partir de 1839, v. Goulart & Mendes, 2007.

<sup>769</sup> CP, 23 ago. 1862, ed. 1888, p.4.

<sup>770</sup> DSP, 17 dez. 1864, ed. 700, p.2.

fotopinturas realizadas em sua oficina da Corte pelo artista J. Courtois<sup>771</sup>; em 1875, o fotógrafo Carlos Hoenen instalou uma exposição permanente de seus trabalhos nas vitrinas, apresentando dois retratos em ponto grande de Garraux e de Henri Jules Michel<sup>772</sup>. As obras a óleo também ganharam espaço, como um retrato a óleo do Imperador, por “um hábil artista”<sup>773</sup>, em 1866, e, em 1871, as obras do retratista inglês James Stewart, exibidas nas vidraças da esquina do Largo<sup>774</sup>. Dentre os artistas que pesquisamos, o primeiro a exhibir ali foi Jules Martin, com exposições variadas entre 1869 e 1872, incluindo as exposições dos trabalhos de seus alunos entre 1870 e 1872 (v. capítulo 1).

A livraria atuou também nos suprimentos de materiais artísticos, oferecendo pano, tintas em tubo, pinceis, verniz e óleos para pintura a óleo, papéis, tintas, lápis, para a pintura aquarela, sépia, miniatura, pastel<sup>775</sup>. Embora não tenhamos informações sobre os compradores, o sortimento sinalizava, no mínimo, um público de amadores dedicados

Como mencionamos, quadros com aquarelas, pinturas a óleo, fotografias, litografias e gravuras ganharam lugar em sua exposição permanente, depois merecendo anúncios próprios (Fig. 86)<sup>776</sup>. Na ausência de menção a autores ou obras específicas, supomos que fossem quadros genéricos, de artistas não conhecidos e possivelmente importados, o que não impedia a apreciação nos jornais. Para o jornal *A Província de São Paulo*, “bastava-lhe a exposição dos quadros para que se tornasse digna dos maiores elogios<sup>777</sup>”. Os gêneros e técnicas eram variados, e incluía quadros “sobre tela e sobre madeira, históricos, ou de gênero, ou de paisagens”, todos ricamente emoldurados<sup>778</sup>.

<sup>771</sup> *O Ypiranga*, 13 out. 1868, ed. 47, p.1.

<sup>772</sup> Anuncio, *CP*, 31 dez. 1875, ed. 5769, p.4

<sup>773</sup> *DSP*, 14 jul. 1866, ed. 278, p.3

<sup>774</sup> “Artista de mérito”, *DSP*, 12 maio 1871, ed. 1683, p.2; *CP*, 11 maio 1871, ed. 4428, p.1

<sup>775</sup> *DSP*, 16 jun. 1874, ed. 2587, p.4.

<sup>776</sup> *CP*, 14 abr. 1874, ed. 5272, p.3.

<sup>777</sup> *APSP*, 24 dez. 1884, p.3.

<sup>778</sup> *APSP*, 11 nov. 1884, p.1.

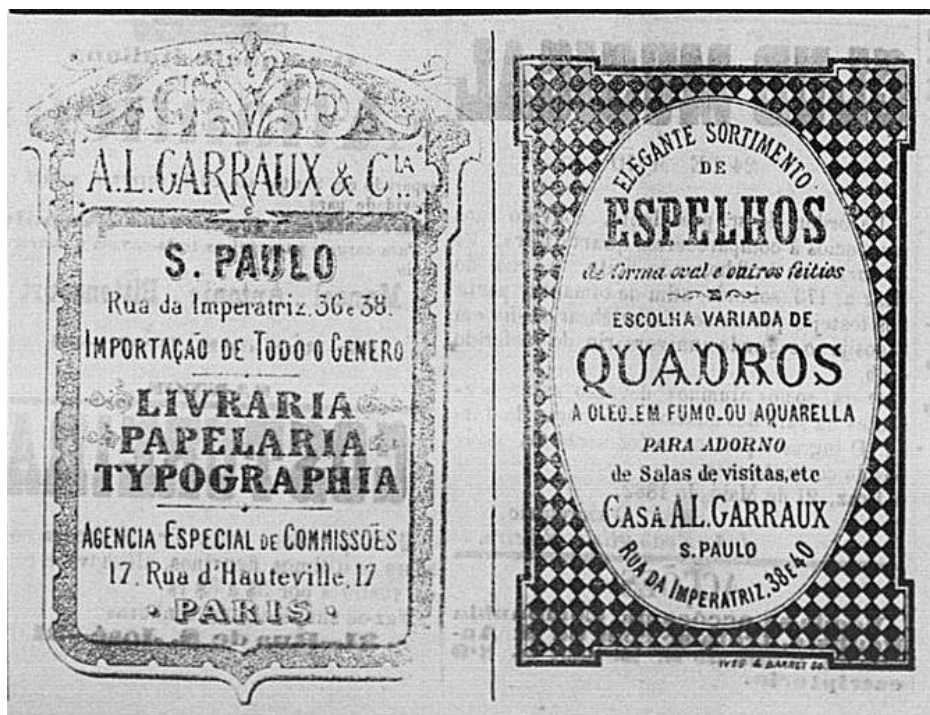


Figura 86 - CP, 22 maio 1882, ed. 7657, p.4

A relação entre as exposições de arte e as exposições de objetos era, de certa forma, simbiótica, incluindo-se também no “ver e ser visto” que pautou a sociabilidade de fins de século:

Desde às 11 horas, a rua 15 de Novembro começou a ser honrada com a presença das lindas jovens da Paulicea. A vitrine do Garraux, enriquecida por bellos *specimens*, era quase que o ponto de reunião.

Paravam todas para admirar os *bijoux*, as novidades que aquela casa apresenta diariamente.

(...) Umavam compravam, outras admiravam os dous retratos dos filhos do meu erudito colega, mestre Hyppolito da Silva – vá lá este reclame! – trabalhos que muito recomendam o desenhista Oletrom.<sup>779</sup>

Este relato mostra também como a exibição na casa Garraux, e as notas nos jornais, era a forma do artista se fazer conhecer na cidade, usufruindo do movimento ímpar que aquela casa atraía e quase todos os artistas que estudamos se serviram de suas vitrines (Apêndice II).

<sup>779</sup> “O dia de hontem”, CP, 15 abr. 1890, ed. 10079, p.1

A exposição de Benedito Calixto, em janeiro de 1904, foi a a única mostra mais robusta encontrada ali (Rossi, 2001, p.112), sendo que geralmente eram exibidas apenas uma obra por vez em suas vitrines. Pedro Alexandrino Borges, nos primórdios de sua carreira, se utilizou das vidraças da livraria em 1880<sup>780</sup> e em 1883<sup>781</sup>, assim como Aurélio de Figueiredo que, em visita à cidade, expôs ali o retrato do escritor Julio Ribeiro<sup>782</sup>. Mirian Rossi cita outros expositores: Jonas de Barros, em 1893; Berthe Worms, em 1895, abril de 1907, março de 1910; Nicolina Vaz de Assis, novembro de 1903; Zassi em setembro de 1906. Também a fotografia Henschel, outro estabelecimento preocupado com um público distinto, expôs ali frequentemente, mesmo tendo sua própria galeria<sup>783</sup>. Além disso, encontramos paisagens de São Paulo realizadas por pintores hoje desconhecidos, como a vista do Carmo tomada a partir da várzea, pequena tela a óleo por Graciliano [Vicente] Xavier, amador sem estudos na arte<sup>784</sup>; e o mosteiro de São Francisco por Hugo Calgan<sup>785</sup>, que também pintou o pátio de S. Francisco durante a festa de S. Benedito<sup>786</sup> e o largo do paço na corte<sup>787</sup>. O volume de anúncios da casa Garraux é imenso e não tentamos encontrar todas as exposições realizadas ali.

Suas vitrines serviram, portanto, tanto a amadores quanto a artistas de renome, mas nota-se que estes últimos se restringiram à exposição de retratos. Talvez pela abertura a curiosidades e a pintores menores, os artistas tenham direcionado o tipo de obra que mandavam, ou talvez a profusão de produtos simplesmente não deixasse espaço para mais do que poucas obras por vez. De qualquer forma, ela foi frequentemente acionada pelos recém-chegados e por quem estava de passagem, uma forma eficiente de apresentação de seus serviços ao público sem o trabalho de organizar uma grande exposição, mas conseguindo manter certo ar de distinção e atingir um público interessado nesse tipo de obra.

---

<sup>780</sup> APSP, 21 jul. 1880, ed. 1618, p.3.

<sup>781</sup> APSP, 10 maio 1883, ed. 2441, p.2.

<sup>782</sup> O Paiz (RJ), 17 nov. 1887, ed. 1138, p.2.

<sup>783</sup> APSP, 16 fev. 1883, ed. 2373, p.2.

<sup>784</sup> O Globo (RJ), 4 jun. 1875, ed. 151, p.3. A pintura hoje faz parte do acervo do MP-USP e está disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Xavier,\\_Graciliano\\_-\\_Convento\\_e\\_V%C3%A1rzea\\_do\\_Carmo,\\_1870.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Xavier,_Graciliano_-_Convento_e_V%C3%A1rzea_do_Carmo,_1870.jpg).

<sup>785</sup> Jornal da Tarde (SP), 29 set. 1879, ed. 325, p.2.

<sup>786</sup> "O exm. sr. dr. presidente...", *Jornal da Tarde* (SP), 9 nov. 1879, ano II, ed. 3, p.2.

<sup>787</sup> *Jornal da Tarde* (SP), 29 out. 1879, ano I, ed. 355, p.2.

### 3.1.2. Casa Levy



Figura 87 - Casa Levy. Fotografia não identificada. s.d [após 1885]. Acervo Levy. Disponível em: <https://acervoleyvy.com/casa-levy-fachada-e-anuncio-condor-de-carlos-gomes/>

A Casa de pianos da família Levy existe em São Paulo desde 1860, e durante a segunda metade do século XIX, ela foi um verdadeiro centro cultural na cidade. Ela começou como uma joalheria fundada pelo francês Henrique Luis Levy, que depois agregou os negócios de partiras e um café, local apreciado para reunião e prosa na rua do Rosário, até se especializar no aluguel de pianos. Levy, ele mesmo músico, promoveu saraus, concertos e outras apresentações na cidade, construindo uma rede extensa de relações que foi mantida por seus filhos, igualmente músicos e seus sucessores nos negócios.



O acervo da Casa Levy encontra-se felizmente digitalizado e facilmente acessível. Nele, encontramos uma folha avulsa manuscrita em francês com anotações com dados biográficos de Henrique Levy: “Vovô - Simon Levy dito Henri Luis Levy. Nascido em Dehlingen<sup>788</sup>, na Alsácia, departamento do Baixo Reno, a 16 Dezem. 1829 (...) filho de [?] Alexandre Levy e de Sophie Levy (...)”<sup>789</sup>. Os dados da família apontam que Henrique Levy chegou ao Brasil em 1848. Era o ano da Primavera dos Povos na Europa, que levou à queda do Segundo Império na França. Apesar de contarem com menos restrições oficiais na França desde a Revolução de 1789, as comunidades judaicas no campo ainda lidavam com persistentes tensões: pressões econômicas sobre o campesinato faziam com que ondas antissemitas tomassem força com cada ímpeto revolucionário e, durante a Revolução de 1848, pelo menos um quinto das comunidades judaicas na Alsácia experimentaram alguma violência antissemita (Carón, 2005, p.15), o que pode explicar a partida de Levy para a América, com o resto da Europa também em convulsão.

Não sabemos muito sobre seus primeiros anos no Brasil. Encontramos algumas menções a Simon Levy/Simão Levi nos jornais, mas nada pode-se afirmar sobre eles, sendo um nome relativamente comum. Nas informações da família, afirma-se que se fixou em Campinas em 1856, onde conheceu a família do Maneco Músico, pai de Carlos Gomes<sup>790</sup>. Em 23 de abril de 1859, Levy apresentou-se com Carlos no Teatro S. Carlos de Campinas, concerto assistido alguns estudantes da

---

<sup>788</sup> Dehlingen tinha uma comunidade judaica de 2 famílias em 1784; 39 pessoas em 9 famílias em 1808 e 98 pessoas em 1841, quando começa seu declínio devido ao êxodo rural e à imigração aos Estados Unidos (WOLFF, 1998).

<sup>789</sup> Em francês, tradução da autora. Anotações com dados biográficos de H. L. Levy, s.d., autor não identificado. Acervo Casa Levy. Disponível em:

<https://acervolevy.com/anotacoes-sobre-dados-biograficos-de-h-l-levy/> . Nos registros civis de nascimentos em Dehlingen, encontramos um único Simon Levy entre 1819 e 1830: nascido em 10 de abril de 1822, filho de Alexandre Levi e Rebeque Schmool<sup>789</sup>. No censo de Dehlingen de 1836, encontramos a família de Alexandre, 46 anos, comerciante (*revendeur*); Sophie Levi, 42 anos, nascida Schmol; Samuel, 19, músico; Salomon, 16, id; Simon, 14; Sarah, 12; Minette, 3. Dehlingen - Etat civil - Registre de naissances 1822 - 4 E 87/1

<https://archives.bas-rhin.fr/detail-document/ETAT-CIVIL-C88-P1-R18401#visio/page:ETAT-CIVIL-C88-P1-R18401-270213> No acervo da família, há uma certidão de 1875 de um Salomon Levy, então com 50 anos, sudito alemão, natural de Dehlingen, atestando que era negociante no Rio de Janeiro por muitos anos até 1862. Comerciantes matriculados no tribunal do Comércio de Santos – Certificado de boas antecedências de Salomon Levy, Santos, 1875. Acervo Casa Levy.

<sup>790</sup> “História – Casa Levy de Pianos”. Disponível em: <https://casalevydepianos.com.br/historia-casa-levy-de-pianos/>

Faculdade de Direito. Entusiasmados, os acadêmicos convidaram Carlos Gomes para ir até São Paulo, onde, em julho, ele realizou dois concertos com o irmão José de Sant'Anna Gomes e Henrique Luiz, no teatro do Palácio<sup>791</sup>. Foi nessa ocasião que Carlos Gomes compôs o “Hino Acadêmico”, hospedado na república do Cazuzá, José Gonçalves da Silva, a convite de Francisco Azarias Botelho e Bittencourt Sampaio<sup>792</sup>, sendo este último quem escreveu a letra para o Hino (Rezende, 1948, p. 93- 97, 102).

Levy já trabalhava como vendedor itinerante de joias e havia passado por São Paulo em 1856, declarando que se encarregava de fazer qualquer encomenda, pois tinha casa deste ramo de comércio no Rio de Janeiro<sup>793</sup>. Segundo Carlos Pentead de Rezende, após ir até a Corte com Carlos Gomes, Levy, voltou a São Paulo em dezembro de 1859 (1954, p.104). Pouco tempo depois, Henrique Luiz Levy & Behrendt abriram a loja de joias<sup>794</sup> Ao bouquet de brilhante, na Rua do Rosário, 2, ao lado da casa do relojoeiro Henrique Fox<sup>795</sup> e próxima da primeira livraria de Anatole Garraux. A sociedade com Behrendt, porém, foi curta, acabando amigavelmente em maio de 1863<sup>796</sup>.

Conhecido dos estudantes, Henrique Levy participava de serenatas em um círculo de boêmios do qual faziam parte Fagundes Varela, Emilio do Lago, Huascar de Vergara, Ferreira de Menezes e Americo de Campos (Santos, 2000, p. XXVIII), do qual tratamos quando falamos do pintor Huascar. Participou também de saraus, como o Sarau Literário e Musical promovido por acadêmicos na chácara da Figueira, que contou com declamações por Varella e a presença de lentes da Faculdade. Nele Levy se apresentou com Emilio do Lago, Vieira Machado, João Mineiro e Agostinho e Sá Benevides, ocasião em que foi declaram que eram músicos já “demais conhecidos”<sup>797</sup>.

<sup>791</sup> CP, 16 jul. 1859, ed. 962, p.2. Apresentaram-se novamente em 27 de julho, CP, 26 jul. 1859, ed. 990, p.4, e no dia 30 do mesmo mês, CP, 4 ago. 1859, ed. 994, p.4.

<sup>792</sup> Sampaio foi um poeta acadêmicos da moda e iniciador de “divertimentos úteis, dos saraus literários e musicais” (Póvoa, 1870, p.48, 209-10).

<sup>793</sup> CP, 8 jan. 1856, ed. 354, p.3.

<sup>794</sup> CP, 7 dez. 1859, ed. 1095, p.3.

<sup>795</sup> CP, 19 jul. 1863, ed. 2154, p.1.

<sup>796</sup> CP, 27 maio 1863, ed. 2122, p.4.

<sup>797</sup> *Imprensa Academica*, 15 mai. 1864, ed. 9, p.2

Emilio Entiquiano Correa do Lago (1837-1871) (fig. 89), natural de Franca, no interior do estado, tendo estado em Campinas também conhecia Carlos Gomes. Instalou-se em São Paulo em 1860, juntando-se aos estudantes, musicando poesias e participando das serenatas<sup>798</sup>. Toda a família Lago era formada por músicos<sup>799</sup> e organizava concertos e saraus em salões, como o da Concordia Paulistana, associação promotora de bailes na capital, com presença assídua de Henrique Levy e sua clarineta<sup>800</sup>. Levy já vendia as composições de Lago em 1862<sup>801</sup> e, em 1864, os dois entraram em sociedade em seu estabelecimento de joias, que passou a vender partituras e ganhou depósito de pianos (fig. 88)<sup>802</sup>. Aproveitando-se da popularidade das importações, vendiam também outros itens, como mesas de mármore e chapéus, a depender do carregamento chegado<sup>803</sup>. Segundo o *Correio Paulistano*, a loja vinha suprir uma necessidade em São Paulo, onde o gosto pela música já se achava assaz desenvolvido<sup>804</sup>.



Figura 88 - Anúncio da casa de partituras de Henrique L. Levy e Emilio do Lago. *CP*, 29 maio 1864, ed. 2408, p.4

<sup>798</sup> “Emilio do Lago (verbete)” In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*

<sup>799</sup> Em um dos concertos promovidos por eles, lista-se além de Emilio: Francisca Luiza Correa do Lago, Francisca Romoalda Correa do Lago, Maria Correa do Lago, Manoel P. Correa do Lago, José J. Correa do Lago. “Concerto Musical”. *CP*, 2 jul. 1862, ed. 1845, p.3.

<sup>800</sup> “Concerto”, *O Constitucional* (SP), 3 jul. 1862, ed. 102, p.4; “Grande concerto vocal e instrumental”, *CP*, 22 jun. 1862, ed. 1838, p.4; *CP*, 2 jul. 1862, ed. 1845, p.3; *CP*, 16 out. 1864, ed. 2522, p.4.

<sup>801</sup> *CP*, 25 fev. 1862, ed. 2332, p.4.

<sup>802</sup> *CP*, 12 mar. 1864, ed. 2346, p.4.

<sup>803</sup> *CP*, 7 maio 1864, ed. 2390, p.4; *CP*, 9 ago. 1864, ed. 2467, p.4.

<sup>804</sup> *CP*, 17 fev. 1864, ed. 2325, p.3.



Figura 89 - Henrique Luiz e Emílio do Lago, s.d., fotografia de Nuno Perestrello da Camara. Acervo da Casa Levy

Uma das composições de Lago ilustra bem as ligações entre eles e os acadêmicos: em 1868, a casa Levy colocou à venda o Hino Patriótico em comemoração à ocupação de Humaitá, com música de Lago e poesia de Castro Alves<sup>805</sup>. Emilio e Castro Alves colaboraram também na peça Meia Hora de Cinismo, uma comédia musicada envolvendo estudantes da Academia<sup>806</sup>. No acervo Levy existe uma fotografia de um grupo de músicos, Henrique Luiz é o segundo a partir da direita, com a palavra “Cynismo” na parede (fig. 90), talvez o grupo responsável pelas apresentações.

<sup>805</sup> *DSP*, 15 dez. 1868, ed. 992, p.4; *CP*, 16 dez. 1868, ed. 3757, p.3

<sup>806</sup> *O Ypiranga*, 20 jun. 1868, ed. 264, p.4.



Figura 90 - Henrique Luis e sua clarineta, o segundo da direita. c.1868, daguerreótipo. Fotógrafo não identificado. Acervo Levy via Wikipedia

Henrique Levy se tornou referência para o mundo da música paulista. Artistas visitantes<sup>807</sup>, recém-chegados e companhias de espetáculos indicavam sua loja para informações, ingressos e listas de assinatura<sup>808</sup>. Seus colaboradores mais frequentes foram Paul Julien, Gabriel Graudon<sup>809</sup>, professor de seus filhos, e “o diletante e excelente flautista dr. Falcão Filho”<sup>810</sup>, que foi professor da Faculdade de Direito, presidente do Club Haydn e amigo de Almeida Junior. Com a abertura do Teatro de S. José, em 1865, Levy continuou coadjuvando apresentações de outros músicos, auxiliado pelos filhos Luis e Alexandre desde crianças<sup>811</sup> e, em 1866, seu sócio Emilio do Lago tornou-se diretor da orquestra do Teatro<sup>812</sup>.

Em 1864, a cantora lírica italiana Rachel Agostini d’Almeida, residente no Rio de Janeiro, veio a São Paulo para algumas apresentações. Levy ajudou a organizar esses concertos e a acompanhou junto a Emilio e Francisca Correa do Lago<sup>813</sup>. O filho de Rachel era o pintor e ilustrador Angelo Agostini que publicava então o *Diabo*

<sup>807</sup> CP, 17 jun. 1862, ed. 1834, p.4.

<sup>808</sup> “Pianista”, *Radical Paulistano*, 5 ago. 1869, ed. 15, p.4; “Carlotta Patti”. CP, 3 jul. 1870, ed. 4193, p.1; “Ernesto Rossi”, CP, 2 jun. 1871, ed. 4446, p.2.

<sup>809</sup> CP, 13 nov. 1862, ed. 1956, p.4; CP, 7 ago. 1862, ed. 1875, p.4.

<sup>810</sup> LEVY, Mauricio. Apontamentos sobre a Casa Levy, (s.d.). Acervo Levy. Disponível em: <https://acervoleyvy.com/apontamentos-sobre-a-casa-levy-2/>

<sup>811</sup> CP, 20 maio 1871, ed. 4435, p.4.

<sup>812</sup> CP, 19 jan. 1866, ed. 2893, p.3.

<sup>813</sup> CP, 22 out. 1864, ed. 2527, p.1.

Coxo, e comentou e ilustrou (fig. 91) o concerto, elogiando Henrique Luiz, “curioso, incansável e cheio de coragem”.

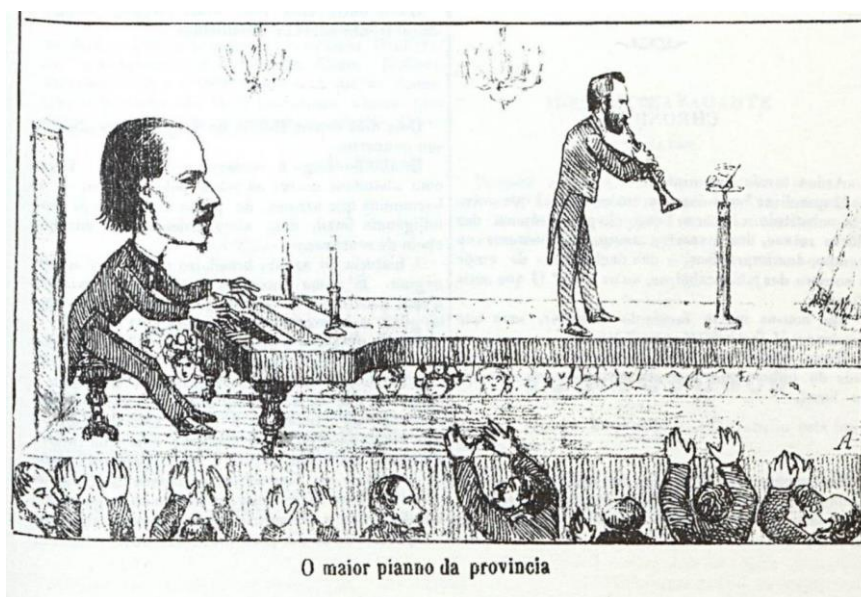


Figura 91 - Emilio do Lago ao piano e Henrique Luiz na clarineta, ilustração por Angelo Agostini. *Diabo Coxo*, ano I, n. 5, 1864

Nessa época, talvez buscando melhor visibilidade, a loja mudou-se para a rua da Imperatriz, n.4<sup>814</sup>, mas pouco tempo depois Levy foi a falência, em 1866, tendo todos os bens e massa falida leiloados<sup>815</sup>. Porém, logo estava de volta, reabrindo a joalheria e a loja de música no mesmo endereço, em 1868<sup>816</sup>. Levy casou-se com Laurette Chassot, que tinha um café no Hotel das Quatro Nações no Largo do Palácio. Esse café passou à casa Levy e reforçou os laços de Levy com os estudantes que “formavam roda, discutiam, pilheriavam” atraídos pela bebida e pela música (Rezende, 1954, p.106). O Café da Europa, como foi nomeado, foi descrito por João José Frederico Ludovice, estudante da Faculdade e frequentador do Levy:

Ali, noite e dia, impera a música como rainha absoluta.

(...) É aí, nessa casa que existe um grande templo em pequeno espaço, onde o culto da Deusa se eleva, fervoroso, ardente, aos céus, nas asas da harmonia.

<sup>814</sup> CP, 24 ago. 1865, ed. 2773, p.4.

<sup>815</sup> “Edital”, CP, 11 out. 1866, ed. 3115, p.2-3; “Leilão commercial”, CP, 14 nov. 1866, ed. 3142, p.1.

<sup>816</sup> CP, 26 nov. 1868, ed. 3741, p.3.

É uma sala pequena, mas elegante. Nas paredes estão suspensos velhos quadros, e num ponto, uma galeria de retratos de artistas notáveis.

(...) Há no centro da sala uma grande mesa. Tem ela sido o teatro das mais belas e desopilantes cenas da Boemia Literária.

Muita pilheria ali nasceu, muito canto, muita poesia sobre ela tem sido escrita, e até mesmo, tu, oh! Meu insosso conto, ali nasceste, quando o café me inebriava com os seus perfumes, e a alma se extasiava aos mágicos sons de alguma fantasia para clarinete e piano.” [João José Frederico] Ludovice, 1874 como citado em Rezende, 1954, p.107

Seu enraizamento no cotidiano local foi tamanho que, quando fechou, o jornal *O Coaracy* publicou uma ilustração a respeito (fig. 92), enquanto um artigo do *APSP* sobre a abertura de um outro café, chamado Café Europeu, relatou a oposição ao novo estabelecimento, “que (...) não tinha raízes no passado como o café Levy”<sup>817</sup>.



Figura 92 - “Oh! eu não quer mais fregueses, os Srs. pode ir na Café do largo da Sé: eu tem agora só musicas, perfumarias, e clarinetes; vão embora tudo”. *O Coaracy*, n.52, 17 abr. 1876. Acervo Levy<sup>818</sup>

Quanto às partituras, graças a ele, as novidades da música nacional e internacional chegavam rapidamente aos paulistas, vendendo também partituras locais, como as impressas por Jules Martin. Contando com a amizade de Carlos Gomes, tinha seu catálogo sempre atualizado com sua produção enquanto ele esteve

<sup>817</sup> *APSP*, 5 mar. 1876, ed. 336, p.2.

<sup>818</sup> Imagem também reproduzida em Rezende, 1954, p.108.

em Milão, por meio do irmão do maestro que trazia suas composições para serem vendidas em Campinas e na loja de Levy<sup>819</sup>, como a ópera “O Guarany”, obra-prima de Carlos Gomes, que foi apresentada pela primeira vez em março de 1870, na Itália, e em julho já podia ser encontrada na loja de Levy<sup>820</sup>.

Em 1871, a loja se mudou novamente, agora para o n. 34 (depois 33) da rua da Imperatriz, vizinha à Livraria Garraux que acabava de instalar-se ocupando os nº 36 e 38 (v. Casa Garraux). Era um grande sobrado com cinco portas no térreo e cinco janelas no andar superior. Ao longo dos anos, foi dividido com outros negócios que ocupavam a parte esquerda do edifício, como a loja de fazendas D. Juanita e o Café Londres.

Outros ramos das artes além da música e do teatro começaram a adentrar sua loja. Quando o jornal ilustrado *O Polichinello* teve um problema na impressão, mandou exemplares sem defeitos para inspeção do público a estabelecimentos ligados a livros e periódicos, a Livraria Garraux e a tipografia de Jules Martin, mas também à loja de Henrique Levy e à charutaria Havanesa<sup>821</sup>. A inserção de Levy no circuito das imagens se deu ainda quando chegou à São Paulo o agente do Imperial Instituto Artístico da Corte, autorizado a reproduzir a “Batalha de Avaí” de Pedro Américo em cópias fotográficas ou em gravuras, que deixou um exemplar exposto na casa Levy, onde coletou assinaturas<sup>822</sup>.

A partir da década de 1880, o salão começou a receber exposições. Em 1880, a Companhia Dramática do ator Simões chegou a São Paulo e a efígie dos artistas do elenco foram expostas em sua vitrine<sup>823</sup>. No ano seguinte, foi a vez dos artistas da Companhia Ferrari, de Buenos Aires<sup>824</sup>. Nesses casos, como a casa era um segundo ponto de venda de ingressos do teatro S. José, as exposições ajudavam na promoção dos espetáculos, sendo vendidos também os libretos e retratos de artistas<sup>825</sup>.

---

<sup>819</sup> *O Ypiranga*, 7 nov. 1867, ed. 82, p.3.

<sup>820</sup> *CP*, 21 jul. 1870, ed. 4208, p.1.

<sup>821</sup> *APSP*, 19 maio 1876, ed. 396, p.2.

<sup>822</sup> *APSP*, 2 dez. 1877, ed. 841, p.3.

<sup>823</sup> *APSP*, 12 ago. 1880, ed. 1637, p.2.

<sup>824</sup> *APSP*, 18 jun. 1881, ed. 1883, p.2.

<sup>825</sup> *APSP*, 10 jul. 1881, p.3.



Luiz e Alexandre foram sócios fundadores do Club Haydn - Sociedade de Música Clássica, da qual tratamos no capítulo 1), em 1883. O primeiro concerto se deu em 25 de agosto de 1883, no Club Ginástico Português (Club Haydn, 1883), e encontramos entre os executantes Luiz, Alexandre, Willy Fischer, o gerente da Casa Garraux, e Sant'Anna Gomes, irmão de Carlos Gomes. A direção coube a Clemente Falcão Filho, com quem Henrique Luiz havia compartilhado os palcos anos antes. Já tratamos da relação entre Falcão Filho, o clube, e o pintor Almeida Junior, também sócio, mas podemos destacar ainda que no acervo da família Levy há um retrato de Paulina Levy por este pintor (fig. 93).



Figura 93 - Retrato de Paulina Levy por Almeida Junior, 1888. Coleção particular.  
<https://acervolevy.com/quadro-de-paulina-levy-por-almeida-jr/>

Como na Casa Garraux, a maioria das exposições ocorridas ali foram de poucas obras por vez: o fotógrafo Henrique Rosén, de Campinas, expôs um quadro com cenas de um espetáculo encenado pelos alunos da escola Luiz de Camões (1883)<sup>826</sup>; José Alves Pereira de Mello, discípulo de Almeida Junior, expôs uma cópia de uma obra de seu mestre (1886)<sup>827</sup>; além de um retrato do compositor Mendelssohn

<sup>826</sup> APSP, 15 set. 1883, ed. 2547, p.2.

<sup>827</sup> APSP, 7 abr. 1889, ed. 4204, p.2.

(1886)<sup>828</sup>; um busto escultórico de José Bonifácio, o Moço, por Martinelli & Irmão (1889)<sup>829</sup>; um retrato de Dutra Rodrigues por Lino Moniz (1889)<sup>830</sup> e um retrato de Eduardo Kneese encomendado em Londres (1891)<sup>831</sup>. Algumas, porém, foram um pouco maiores: Almeida Junior exibiu três pequenos quadros em 1886<sup>832</sup>, ressaltando-se que a casa foi um dos poucos locais de exposições utilizados por ele; Elpinice Torrini exibiu alguns retratos no ano seguinte<sup>833</sup> e o amador Antonio José de Abranches exibiu ali alguns quadros<sup>834</sup>. A exposição de 6 quadros de Benedito Calixto, em 1890, tornou-se pivô da polêmica entre Almeida Junior e Filinto de Almeida, já discutida no capítulo 1, e deu ensejo para discussões nos jornais sobre a arte e seu público em São Paulo<sup>835</sup>. Em 1894, Jules Martin, que a essa altura não tinha mais sua oficina de litografia, colocou à venda na Casa Levy alguns mapas do Paraná, São Paulo e do porto de Santos<sup>836</sup>. A maior de todas foi provavelmente a exposição de Antonio Ferrigno, em 1894, com 54 telas suas e de outros artistas italianos no andar superior da casa<sup>837</sup>, visitada por mais de 200 pessoas em um único dia<sup>838</sup>. Bem mais tarde, em 1902, a pintora Mina Mee expôs ali 3 quadros<sup>839</sup>.

Sua atuação manteve-se forte durante a década de 1890, e, em 1893, Antonieta Rudge, musicista prodígio, fez um de seus primeiros recitais, exclusivo para a imprensa e professores de música, no salão Levy quando ainda tinha 7 anos<sup>840</sup>. A casa integrou-se às novas associações que surgiram no fim do século, vendendo ingressos para os concertos realizados na Confeitaria Paulicea<sup>841</sup> e no Club Internacional, organizados por Luiz Levy<sup>842</sup>. Em 1896, Henrique Luis faleceu, e o

<sup>828</sup> APSP, 5 ago. 1886, ed. 3404, p.2.

<sup>829</sup> APSP, 11 maio 1889, ed. 4230, p.1. Um busto com essas características existe no acervo da Faculdade de Direito, v. Barbuy, 2017.

<sup>830</sup> APSP, 3 maio 1889, ed. 4224, p.1.

<sup>831</sup> OESP, 29 nov. 1891, p.3.

<sup>832</sup> CP, 31 out. 1886, ed. 9055, p.1.

<sup>833</sup> APSP, 2 jun. 1887, ed. 5023, p.2.

<sup>834</sup> APSP, 23 ago. 1889, ed. 4315, p.1.

<sup>835</sup> OESP, 23 jul. 1890, ed. 4622, p.1.

<sup>836</sup> OESP, 10 fev. 1894, ed. 5645, p.1.

<sup>837</sup> OESP, 9 maio 1894, ed. 5714, p.1; OESP, 11 maio 1894, ed. 5716, p.1.

<sup>838</sup> Encerrada no dia 25 de maio. CP, 1894, ed. 11255, p.2; OESP, 22 maio 1894, ed. 5725, p.2.

<sup>839</sup> OESP, 23 dez. 1902, p.2.

<sup>840</sup> Aluna de Gabriel Giraudon e Luigi Chiaffarelli. OESP, 22 maio 1893, p.2.

<sup>841</sup> OESP, 14 dez. 1894, ed.5892, p.2.

<sup>842</sup> OESP, 19 out. 1898, ed.7274, p.2; OESP, 12 jun. 1902, ed. 8597, p.2.

negócio foi sucedido pela firma L. Levy & Irmão<sup>843</sup>, formada por Luiz e Mauricio, uma vez que Alexandre falecera subitamente em 1892. Luiz seguiu os passos do pai no papel de aglutinador cultural: em 1894, participou da comissão de artes liberais da Exposição preparatória estadual dos produtos e artefatos que deveriam figurar na Exposição Universal de S. Luiz nos Estados Unidos<sup>844</sup>. Anos mais tarde, ele honrou os antigos laços com Carlos Gomes, participando da comissão do monumento em sua homenagem<sup>845</sup>.

Já num ambiente completamente diferente dos longínquos 1860, em 1909, a casa mudou-se para o número 50A da Quinze de Novembro, do outro lado da rua, entre o “Iris-Theatre” e a Pharmacia Normal<sup>846</sup>.

### 3.2. O Trecho Mais Elegante da 15 de Novembro

Pouco tempo após sua inauguração, o Clube Internacional, que ficava então no antigo prédio da Casa Garraux em seu segundo endereço ao lado da Casa Levy, foi laudado como ponto obrigatório para o visitante a São Paulo, “já pela grande frequência de sócios; já pela sua *importante posição em local de grande movimento da cidade*”. Quinze anos depois, quando a Companhia Progreior foi fundada, seu objetivo principal delineado foi adquirir “o palacete Timotheo, sito no *ponto mais importante da Rua 15 de Novembro*” (fig. 94). O palacete ficava então no n.38, ao lado da Casa Garraux.

---

<sup>843</sup> OESP: 18 set. 1897, p.3.

<sup>844</sup> OESP, 20 out. 1903, ed. 9090, p.5; OESP, 28 jan. 1904, [s.n.] p.2.

<sup>845</sup> OESP, 25 nov. 1908, ed. 10943, p.5.

<sup>846</sup> OESP, 13 jan. 1909, ed. 10992, p.6.



Figura 94 - Rua 15 de Novembro, 1900. Guilherme Gaensly. Fototipia, 8.9 cm x 13.9 cm. Acervo do MP-USP

De forma geral, toda a rua da Imperatriz/15 de novembro concentrou estabelecimentos sofisticados. No entanto, no momento da mudança da Casa Garraux para o n.35/40, vemos uma movimentação muito rápida de ocupação do seu edifício anterior, inclusive com a inauguração da sede do Club Internacional no pavimento superior, onde antes funcionava sua exposição permanente, demonstrando que este trecho específico, como vimos acima, era o mais concorrido da cidade. É nesse ponto que a rua da Imperatriz se alargava, prestando-se a uma maior circulação e permitindo uma observação privilegiada de ambos os lados da rua até a pitoresca igreja do Rosário ao fundo (fig. 95). A diferenciação dessa rua já estava bem marcada em 1886, quando era ali que se reunia “toda a gente elegante à porta da casa Garraux, ou da casa Levy, ou nos salões do Club Internacional, (...) as casas de modas, as de comércio de luxo, todas as cousas mais finas de S. Paulo”, enquanto as outras duas ruas principais, a de S. Bento e a Direta, eram também frequentadas, “mas pobres de reuniões ociosas”<sup>847</sup>.

<sup>847</sup> *A Federação* (RS), 8 jul. 1886, ed. 153, p.1.

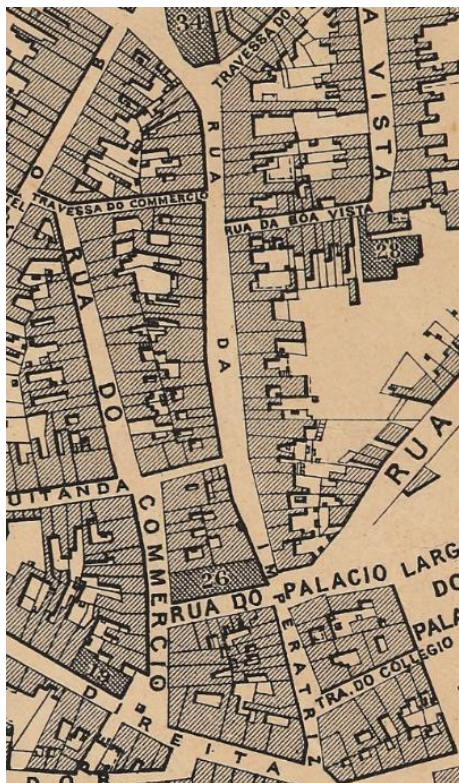


Figura 95 - Observa-se nessa planta a curva da rua da Imperatriz. Planta da cidade de São Paulo levantada pela Companhia Cantareira e Esgotos. Companhia Cantareira e Esgotos, São Paulo. e Henry Batson Joyner, 1881. 98 cm x 85 cm. Acervo da Biblioteca Mario de Andrade

A ociosidade dos passeios pelo Triângulo tornou-se um fato da vida burguesa paulistana, as moças que apareciam no fim da tarde nas lojas, a ver as vitrines, um *leitmotiv* nas crônicas dos jornais<sup>848</sup>. Sua contraparte eram os rapazes, especificamente os acadêmicos que facilmente eram encontrados no Garraux, no Levy e na redacção do *Correio Paulistano*<sup>849</sup>. Para um comentador ferino, os “vitrineiros” eram distintos especialistas ou críticos autodeclarados,

poetas ou folhetistas, conforme a mania os arrasta ou o pedantismo os obceca. Frequentam muito as livrarias, formando em grupo nas portas, onde discutem política, literatura e até reputações. Em S. Paulo, o Garraux é o ponto invariável d’elles e nada mais divertido do que assistir-se á uma d’estas palestras.<sup>850</sup>

<sup>848</sup> Menotti del Picchia as chamou de “castelãs do século XX”, saídas dos arrabaldes para varejar deslumbradas as lojas e joalherias do centro. “No Triângulo”, CP, 7 out 1919, p.3 (Castro, 2008, p.178).

<sup>849</sup> *Gazeta da Tarde* (RJ), 3 jun. 1884, ed. 128, p.1.

<sup>850</sup> Ass. Mario Sanz. *Imprensa Ytuana* (SP), 9 jul. 1882, ed. 323, p.2.

Próximo à virada do século, quando o Carnaval já substituía o entrudo como festa popular, os pontos de conversão das comemorações também ficavam ali, em especial os salões do Progredior e do Club Internacional<sup>851</sup>.

Entre os estabelecimentos tratados aqui, além do Garraux, do Levy, do Club Internacional e do Progredior (que abrigou depois a confeitaria Paulicea), instalaram-se ali o Banco União, a redação do Correio Paulistano e a alfaiataria Abreu. Entretanto, outras casas não ficavam longe: a Galeria de Cristal um pouco mais à frente e a Associação Comercial uma quadra antes (vindo do largo da Sé). Essa região, não por acaso, era frequentemente referida como a mais chic, e de maior movimento na cidade.

A partir de 1884, encontramos ali (fig. 96):

*Lado Ímpar*

n.33 (antes n.34) – Casa Levy;

n.35 (antes n. 36) – Club Internacional<sup>852</sup>;

n.37 (antes n. 38) – Banco União; jornal São Paulo;

*Lado Par:*

n.32 – Casa Abreu;

n.36 – Cia Mecânica Importadora;

n.38 – Progredior; Paulicea;

n.40 – Casa Garraux;

n.44 – Correio Paulistano.

---

<sup>851</sup> *Revista do Brazil* (SP), 1899, n. IV, p.171.

<sup>852</sup> Mudou-se para o n.17 da mesma rua, próximo à esquina da rua da Quitanda.

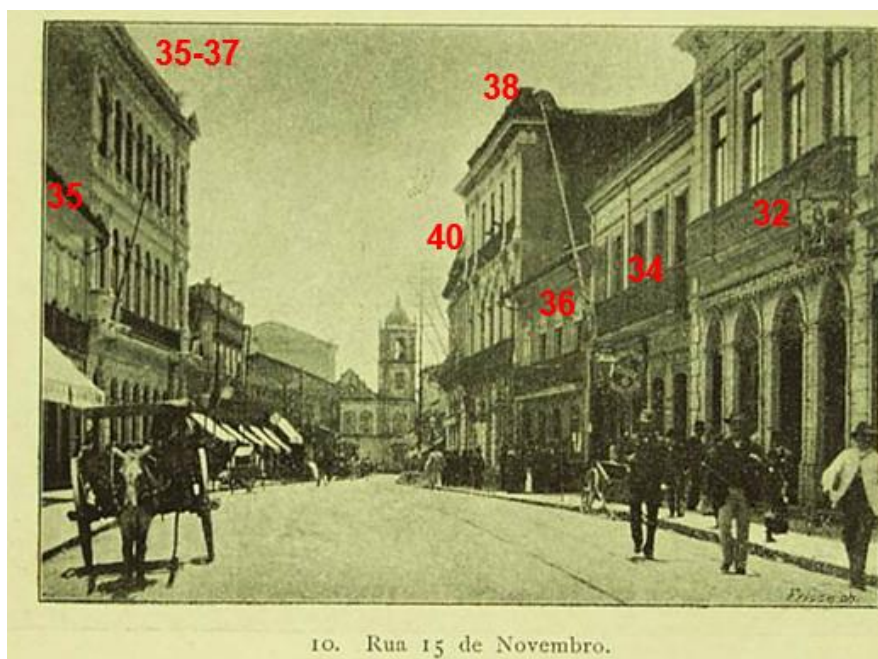


Figura 96 - Rua 15 de novembro, fotografia desconhecido, s.d (Koenigswald, 1895).

### 3.2.1. Club Internacional

O Club Internacional foi fundado em 5 de maio de 1884 por um grupo composto, em sua maioria, por comerciantes<sup>853</sup>, mas reuniões preliminares já haviam angariado 100 sócios pelo fim de abril<sup>854</sup>. A inauguração da sede se deu em 7 de junho, nos salões do primeiro andar da antiga Casa Garraux, ns. 36 e 38 da rua da Imperatriz e na ocasião, tocaram os irmãos Alexandre e Luiz Levy<sup>855</sup>. Em sua entrada no *Almanach da Província de S. Paulo* temos a seguinte descrição dos ambientes:

o vasto salão da frente é destinado para recreio e leitura, encontrando-se ali excelente piano, e os principais jornais do país e estrangeiros. Os outros compartimentos são destinados principalmente ao jogo de xadrez e palestra; comportando o salão do interior quatro bilhares. (...) Já pela grande frequência de sócios; já pela sua importante posição

<sup>853</sup> Sua primeira diretoria foi composta da seguinte maneira: Frederico A. Upton, presidente; Antonio C. Moreira, Vice-presidente; Eduardo Prates, 1º secretário; Joao A. Garcia, 2º secretário; Adolfo D. Schritzmeyer, 1º tesoureiro; Joaquim G. Estella, 2º tesoureiro; José M. Nogueira, procurador. "Club Internacional", *CP*, 7 maio 1884, ed. 8315, p.1.

<sup>854</sup> *APSP*, 29 abr. 1884, ed. 2731, p.2.

<sup>855</sup> "Club Internacional", *CP*, 8 jun. 1884, ed. 8341, p.2.

em local de grande movimento da cidade, é este club ponto obrigatório para o visitante.”<sup>856</sup>

O clube abria todos os dias à concorrência dos associados, além de promover conferências científicas<sup>857</sup> e literárias<sup>858</sup>, concertos de música, inclusive os promovidos pelo Club Haydn, e campeonatos de diversas modalidades esportivas entre os sócios, como esgrima, bilhar e foi o introdutor do *ping pong* na cidade<sup>859</sup>. Era portanto, um templo da sociabilidade elegante em São Paulo.

Com a mudança de numeração em 1885, recebeu o n.35. Apenas dois anos após a inauguração, em 1886, o salão foi reformado<sup>860</sup> e para a decoração foram encomendadas duas paisagens dos arredores da capital ao pintor Almeida Junior<sup>861</sup>. Infelizmente, poucos anos depois o club foi atingido por um grande incêndio, em 1889:

“Ontem pela 1 hora da madrugada mais ou menos deu-se um violento incêndio no prédio n.35 rua da Imperatriz, propriedade do sr. Major Beneticto Antonio da Silva, onde funcionara outrora a Casa Garraux e era ocupado atualmente pela Casa Bancaria da Província de São Paulo, de Nielsen & Comp; pela Estrella do Brazil, fundada há pouco mais de um mês, e pelo Club Internacional, pavimento superior.”<sup>862</sup>

O andar do clube foi completamente destruído, o teto cedeu e as paredes dos fundos desabaram, mas o incêndio não chegou às salas da frente, nem passou aos prédios vizinhos<sup>863</sup>. Depois disso, o Club mudou-se para a rua de S. Bento, n.70, onde ficou até ser reinaugurado, de volta à rua 15 de Novembro, n.17 e 17A<sup>864</sup>, em 1892, próximo ao largo do Tesouro (Martins, 1911, p.147) (fig. 97).

<sup>856</sup> “Club Internacional”, *Almanach Provincia de São Paulo para o ano de 1885, 1884*, ed.3, p.194 .

<sup>857</sup> “Conferências públicas”, *CP*, 18 dez. 1888, ed. 9689. p.1.

<sup>858</sup> “Conferência litteraria”, *OCSP*, 23 set. 1896, ed. 1070, p.2.

<sup>859</sup> “Seção livre – Ping pong”, *CP*, 8 jun, 1902, ed. 13935, p.3.

<sup>860</sup> “Inaugura-se hoje...”, *CP*, 4 jul. 1886, ed. 8956, p.2.

<sup>861</sup> “Cronica Semanal”, *APSP*, 13 jul. 1886 ed. 3387, p.1.

<sup>862</sup> “Violento incêndio”, *APSP*: 22 set. 1889, ed. 4342, p.1.

<sup>863</sup> “Incêndio”, *Sentinella da Monarchia*, 22 set. 1889, ed. 72, p.3.

<sup>864</sup> “Club Internacional”, *CP*, 11 out. 1892, ed. 10808, p.1.





Figura 97 - Segunda sede do Club Internacional, rua 15 de Novembro, 17. Acervo do Museu da Cidade de São Paulo. Número de tomo 125 E.

Restabelecido, ele foi por anos o local privilegiado para a sociabilidade das classes altas. Era ponto para encontros para discussão de negócios durante o dia<sup>865</sup> e para grandes galas, como uma ocorrida em 1895, à qual concorreu “grande parte do nosso mundo elegante, dando-lhe um aspecto resplandecente pela variedade de “toilettes” ali tão brilhantemente reunidas sob o esplendido reflexo da luz elétrica, distribuída em profusão”<sup>866</sup>.

A luz elétrica era ainda uma novidade e tornou-se um diferencial importante para os estabelecimentos da cidade, como vimos em relação à Casa Garraux e reaparecerá adiante. Quando a primeira experiência de iluminação da cidade foi realizada, os locais escolhidos para as três lâmpadas a gás a serem acesas, foram o Diário Popular, a esquina da rua de S. Bento e o Clube Internacional, ainda na

<sup>865</sup> “Companhia Ytuana”, *CP*, 22 maio 1890, ed. 10110, p.2.

<sup>866</sup> *CP*, 16 maio 1895, ed. 11564, p.2.

primeira sede<sup>867</sup>. Depois, ali foi realizada uma experiência com lâmpadas incandescentes da Companhia Paulista de Luz Incandescente Welsbach sedimentando-se como lugar de experiência da modernidade em São Paulo.

Entre os eventos culturais que sediou, esteve a estreia da futura grande pianista Antonietta Telles Rudge, em 1893<sup>868</sup>. Quando Almeida Junior faleceu, em 1899, foi ali o centro das homenagens ao pintor, incluindo a exposição e sorteio das telas oferecidas por Carlo de Servi, Oscar Pereira da Silva e Benedito Calixto em favor das homenagens<sup>869</sup>. De Servi também realizou uma grande exposição de seus quadros no clube<sup>870</sup> os quais colocou em seguida em leilão, realizado no mesmo local<sup>871</sup>. Transcorridos quase vinte anos de sua inauguração, no carnaval de 1902 ele ainda era o ponto predileto da elite paulistana para festejar<sup>872</sup>. No clube foi inaugurado o Instituto de Bellas Artes, de Carlos Reis e Minna Mee, que oferecia aulas de desenho, pintura e modelagem<sup>873</sup> e o Instituto Pasteur<sup>874</sup> e o Conservatório Dramático e Musical de S. Paulo<sup>875</sup> deram ali seus primeiros passos: No campo dos esportes, ali foi fundado o Club de Regatas S. Paulo<sup>876</sup> e o Club de Regatas Tiete<sup>877</sup>, e o Jôquei Club manteve ali sua secretaria entre 1902<sup>878</sup> e 1903<sup>879</sup>.

Procurando manter-se sempre atualizado, o clube passou por “radical” reforma em 1902<sup>880</sup>: seu salão de concertos recebeu uma lira pendendo do teto, jarras, estatuetas e nova iluminação através de buquês formados por pequenas lâmpadas<sup>881</sup>, gerando uma iluminação profusa que se difundia nos cristais, colorindo o figurino das

<sup>867</sup> APSP, 4 dez. 1888, ed. 4104, p.2.

<sup>868</sup> “Club Internacional”, CP, 29 jul. 1893, ed. 11031, p.2.

<sup>869</sup> “Diversos admiradores do pranteado...”, CP, 16 nov. 1899, ed. 13005, p.1; “Almeida Junior”, *Lavoura e Commercio*, 20 jan. 1900, ed. 309, p.2.

<sup>870</sup> OESP, 20 jul. 1901, ed. 8272, p.2.

<sup>871</sup> OESP, 10 de ago. 1901, N. 8293, p.2.

<sup>872</sup> “Carnaval”, CP, 12 jan. 1902, ed. 13790, p.1.

<sup>873</sup> “Factos Diversos – Instituto de Bellas Artes”, CP, 18 jul. 1903, ed. 14338, p.3; Instituto de Bellas Artes (anúncio), *O Archivo Illustrado* (SP), 1904, n.39, p.306.

<sup>874</sup> OESP, 7 ago. 1903, ed. 9016, p.2.

<sup>875</sup> “Conservatório”, CP, 20 nov. 1903, ed. 14462, p.3.

<sup>876</sup> OESP, 31 jul. 1903, ed. 9007, p.2.

<sup>877</sup> Em 1907. OESP, 11 ago. 1918, ed. 14470, p.8.

<sup>878</sup> OESP, 20 mar. 1902, ed. 8514, p.5.

<sup>879</sup> OESP, 28 dez. 1903, ed. 9138, p.2.

<sup>880</sup> “Plateas e salões”, CP, 1 maio 1902, ed. 13897, p.3.

<sup>881</sup> “Club Internacional”, OESP, 4 maio 1902, ed. 14627, p.1.

senhoras nas noites de reunião<sup>882</sup>. Dentro da moda, as paredes foram decoradas em estilo *art nouveau* pelo pintor Oreste Sercelli<sup>883</sup>.

Já centro da vida social paulistana, em 1903 e 1904, o Club promoveu duas grandes quermesses em benefício da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo para a construção do hospital para tuberculosos<sup>884</sup>. Grandes eventos sociais, as duas ocorreram no jardim da Luz, que recebeu iluminação elétrica para a ocasião<sup>885</sup>, e contaram com a participação das principais famílias da cidade, assim como de comerciantes e artistas, que enviaram seus produtos e obras como prendas<sup>886</sup>.

Em seu aniversário em 1903, o articulista do *Correio Paulistano* resumiu o papel o Club vinha tendo até ali para a alta sociedade paulista:

“O Club Internacional colocou-se logo na vanguarda de todas as iniciativas no sentido de nossa educação estética. Os seus salões tornaram-se o centro do pequeno núcleo de artistas que se foi formando no nosso meio. Neles se realizaram as primeiras *soirées* musicais verdadeiramente artísticas, que S. Paulo assistiu e saudoso recorda. (...) Deles, finalmente, saiu o nunca esquecido *Club Haydn*, cujos concertos clássicos se tornaram célebres. Não só a música tem o fidalgo Club dispensado confortante apoio, a pintura também lá encontrou caricioso agasalho, como o atestam a decoração dos seus salões e os quadros que ornaram as suas paredes.”<sup>887</sup>

O autor continua ressaltando que o clube contribuiu também para o estreitamento da amizade entre as famílias dos associados, através das *garden parties* infantis, bailes de carnaval e sua tradicional festa de Natal<sup>888</sup>. Durante as décadas vertiginosas da virada do século, o Clube promoveu eventos que por si só eram novidades, estimulando relações de classe e novos hábitos (fig. 98). Ele conformava um novo tipo de espaço de sociabilidade, mundano, isto é, descolado das festas sacras, mas fora também do ambiente estritamente familiar e acanhado que

<sup>882</sup> “Palcos e salões”, *OCSP*, 22 dez. 1902, ed. 3156, p.2.

<sup>883</sup> *OESP*: 7 maio 1902, ed. 14630, p.3.

<sup>884</sup> “Kermesse”, *CP*, 25 abr. 1904, ed. 14618, p.3.

<sup>885</sup> “Club Internacional”, *CP*, 5 abr. 1903, ed. 14961, p.3.

<sup>886</sup> Encontramos grandes nomes como Eliseu Visconti, Carlo de Servi e seu irmão Lorenzo, e Oscar Pereira da Silva. Escultores. *OESP*: 27 mar. 1903, ed. 8884, p.2.

<sup>887</sup> “Um aniversário”, *CP*, 5 maio 1903, ed. 14264, p.3.

<sup>888</sup> “Chronica social – salões”, *OCSP*, 27 dez. 1905, ed. 45521, p.2.

no começo do século XX já visto como antiquado. Segundo o *Correio Paulistano* o clube estava tendo influência primordial na “evolução aristocrática” da sociedade paulistana para que ela perdesse a pecha de seu “entranhado caipirismo”<sup>889</sup>.



Figura 98 - Os salões do Clube Internacional em seu aniversário de 30 anos, em 1914. *A Cigarra*, 5 de maio de 1914

O clube manteve-se ativo até a década de 1910, quando suas reuniões eram fotografadas para as páginas da revista *A Cigarra*, até finalmente desaparecer em 1919. Entre os itens listado no leilão de seu mobiliário encontravam-se telas de Almeida Junior, Parreiras e de Servi, entre outros.<sup>890</sup>

Os artistas que se aproveitaram desse ambiente para exibir suas telas foram:

- 1897 – Berthe Worms e discipulas, vários quadros.<sup>891</sup>
- 1899 – Roberto Mendes<sup>892</sup>.
- 1901 – Carlo de Servi<sup>893</sup>

<sup>889</sup> “Actualidades”, *CP*, 22 ago. 1904, ed. 14737, p.1.

<sup>890</sup> *OESP*, 15 mar. 1919, ed. 14684, p.6.

<sup>891</sup> Parte do produto da exposição séria revertido às famílias dos mortos nos combates de Canudos. “Exposição de quadros”, *CP*, 10 ago. 1897, ed. 12275, p.2.

<sup>892</sup> *Revista do Brazil* (SP), 1899, n.8, p.317-8.

<sup>893</sup> *OESP*, 20 jul. 1901, ed. 8272, p.2.

- 1906 – Miguel A. Feitosa Filho, vários quadros.<sup>894</sup>
- 1907 – Berthe Worms<sup>895</sup>
- 1907 – Frances Brown, vários quadros<sup>896</sup>
- 1912 – Paulo Forza<sup>897</sup>
- 1912 – Freitas Junior<sup>898</sup>

### 3.2.2. Banco União

O Banco União de S. Paulo foi organizado e aprovado pelo decreto n. 351 de 10 de Abril de 1890. Sua atuação se deu principalmente sobre as hipotecas urbanas e o desenvolvimento de negócios industriais (Marcondes, e Hanley, 2010), tornando-se o maior banco paulista daquela década. O União incorporou diversas companhias em seu patrimônio, a primeira delas sendo a Companhia Melhoramentos de S. Paulo<sup>899</sup>. Com isso, o engenheiro-arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, que era superintendente da Companhia<sup>900</sup>, passou a ser engenheiro do Banco. Outro empreendimento foi começado logo após a fundação após a aquisição dos terrenos da cachoeira do Votorantim<sup>901</sup>, na região de Sorocaba, para a construção de uma indústria têxtil, incorporando depois o sítio Salto de Itupararanga (onde se explorava mármore e cal utilizados nas obras de construção civil)<sup>902</sup>, e a Fazenda Itapeva, que estão na origem do que hoje é o Grupo Votorantim.

O Banco também esteve envolvido na Exposição Continental de São Paulo, que não chegou a ser realizada<sup>903</sup>, cuja primeira reunião ocorreu em uma sala do

<sup>894</sup> Era aluno de Oscar Pereira da Silva no LAOSP. “Registo de arte”, *CP*, 6 ago. 1906, ed. 15433, p.2.

<sup>895</sup> Worms encerrou a exposição na confeitaria Castellões para reabri-la logo em seguida no Club Internacional. “Exposição de pintura”, *CP*, 28 abr. 1907, ed. 15694, p.3.

<sup>896</sup> *OESP*, 1 dez. 1907, ed. 10585, p.2.

<sup>897</sup> Aberta das 11h às 23h. “Exposição Paulo Forza”, *CP*, 13 jan. 1912, ed. 17407, p.3.

<sup>898</sup> “Registo de Arte”, *CP*, 27 nov. 1912, ed. 17726, p.3.

<sup>899</sup> “Reunião dos acionistas para conhecimento do projeto dos estatutos em 23 de out. 1889”. *APSP*, 24 out. 1889, p.3.

<sup>900</sup> “Companhia Melhoramentos de S. Paulo”, *CP*, 21 jan. 1890, ed. 10012, p.3.

<sup>901</sup> “Banco União”, *O Mercantil* (SP), 5 jul. 1890, ed. 1754, p.2.

<sup>902</sup> “Declarações”, *CP*, 18 dez. 1897, ed. 12387, p.3.

<sup>903</sup> Sobre a exposição, v. a tese de Paula Coelho Magalhães, 2023.

banco<sup>904</sup>. O escritório da comissão diretora do evento ficava em uma das salas no pavimento superior do edifício do Banco União, no n. 37 da 15 de novembro<sup>905</sup> e um baile ficou organizado em seus “vastos e belíssimos salões”<sup>906</sup>.

O edifício do n.37 era conjugado a o n.35, onde antes havia funcionado a Livraria Garraux. Em fotografia tirada por volta de 1906 (fig. 99), o letreiro “São Paulo” pode ser visto na parte direita do prédio. Era o jornal *São Paulo*, fundado em 1905, que tinha sua redação, gerência e oficinas à rua 15 de Novembro n.37 (Freitas, 1915, p.669-70). A redação desse jornal chegou a receber uma exposição de um quadro de Miguel Alves Feitosa Filho, em fevereiro de 1907, e uma individual de José Marques Campão, em junho de 1909 (Rossi, 2001, p.62) e foi graças a essa indicação que pudemos identificar a que o letreiro no prédio se referia.



Figura 99 - O Banco União funcionou no edifício de três pavimentos, representado em um momento posterior, onde se vê o letreiro do jornal *São Paulo*. Fotografia por Frédéric

<sup>904</sup> “Exposizione Continentale”, *Il Pensiero Italiano*, 7 out. 1890, ed. 40, p.2.

<sup>905</sup> “Exposição Continental”, *O Mercantil* (SP), 17 out. 1890, ed. 1841, p.1.

<sup>906</sup> “Exposição Continental”, *O Mercantil* (SP), 7 out. 1890, ed. 1832, p.1.

Manuel. [1906] gelatina, 22 x 28 cm. Acervo BN, RJ. Disponível em: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=58119](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=58119)

A sala do Banco foi considerada como a de melhor iluminação para exposições em meados da década de 1890 e podia comportar exposições.

- 1893 – Antonio Parreiras, 42 quadros, dentre os quais Paisagem do Campo do Ipiranga (MP-USP)<sup>907</sup>;
- 1895 - Giovanni Castagnetto, 24 telas<sup>908</sup>;
- 1895 - Berthe Worms;
- 1897 – Oscar Pereira da Silva, “Primeiro dente”<sup>909</sup>.
- 1898 – Oscar Pereira da Silva com discípulos, vários quadros<sup>910</sup>.

### 3.2.3. O Progredior e a Confeitaria Paulicea



Figura 100 - O restaurante Progredior, c. 1913. Reproduzida em: Barbuy, 2006, p.124

<sup>907</sup> “Exposição Parreiras”, *CP*, 10 jun. 1893, ed. 10993, p.1.

<sup>908</sup> “Exposição Castagnetto”, *CP*, 2 jun. 1895, ed. 11580, p.2.

<sup>909</sup> *CP*, 7 jul. 1897, ed. 12241, p.1.

<sup>910</sup> *OCSP*, 25 fev. 1898, ed. 1454, p.1; *OESP*, 1 mar. 1898, ed. 7044, p.2.

Em janeiro de 1891, Adolpho Augusto Pinto, José de Souza Queiroz e Rodrigo Monteiro de Barros anunciaram a formação da Companhia Progredior, da qual eram os incorporadores, criada com o objetivo de “... adquirir, pelo preço ajustado de 320 contos de réis, o palacete Timotheo<sup>911</sup>, sito no ponto mais importante da Rua 15 de Novembro”, n.38, e apropriá-lo para abrigar no térreo um grande café com restaurante e bebidas finas, um estabelecimento balneário na área do jardim do palacete, com saída para a Boa Vista, e os andares superiores seriam alugados, já havendo um acordo com o Joquei Club<sup>912</sup>. Para a reforma, orçada em 400 contos de reis, a companhia enviou o pintor Claudio Rossi<sup>913</sup> à Europa para adquirir todo o material necessário para o café e restaurante, incluindo os painéis de decoração que ficaram sob sua incumbência<sup>914</sup>.

A inauguração do café-restaurante Progredior aconteceu em dezembro de 1892. Apesar de ser primeiramente um empreendimento comercial, constituindo uma companhia de capital aberto, os brindes levantados por aqueles presentes há uma aspiração a ser também um ponto cultural e socialmente significativo: o pintor Almeida Junior, ele próprio um de seus acionistas, saudou Adolpho Pinto em nome dos acionistas; o escritor Filinto de Almeida brindou à própria arte, representada por Almeida Junior e Rossi e o também escritor Wenceslau de Queiroz levantou um brinde a Almeida Junior<sup>915</sup>. Almeida Junior, que foi próximo a Adolpho Pinto, Claudio Rossi, Filinto de Almeida e Wenceslau de Queiroz, foi ativo na sociedade, integrando o Conselho Fiscal da Companhia<sup>916</sup>.

Voltando ao edifício, desde meados da década de 1880 ele já se destacava no perfil da rua com seus três pavimentos. Na descrição dos ambientes pelo OESP<sup>917</sup>, um dos grandes destaques é a iluminação elétrica, para o que o edifício contava com

---

<sup>911</sup> O proprietário do edifício era Joaquim Thimoteo de Araújo que, conforme apurado por Beatriz P. Bueno, adquiriu o imóvel em 1880. Antes de ser adquirido pela Progredior, ele abrigou as lojas Au Palais Royal e À Tesoura Elegante (Bueno, 2016, p.193).

<sup>912</sup> “Companhia Progredior”, *CP*, 25 jan. 1891, ed. 10312, p.5.

<sup>913</sup> Italiano, de Capri, foi cenógrafo, trabalhou no Scala de Milão. No Brasil, trabalhou no escritório de Ramos de Azevedo, participando da decoração do Teatro Municipal (Tarasantchi, 2002, p.341).

<sup>914</sup> *OESP*, 12 maio 1892, ed. 5146, p.1.

<sup>915</sup> *OESP*: 20 Dez. 1892, ed. 5313, p.1

<sup>916</sup> *OESP*, 28 Fev. 1898, ed. 7043, p. 2.

<sup>917</sup> *OESP*: 20 Dez. 1892, ed. 5313, p.1.



uma usina própria que também movia a moedora de café. A importância dada era tamanha que foi indicada a potência das lâmpadas de cada um de seus salões. Por si só, a eletricidade denotava a chegada de novos tempos, a modernidade materializada, e o Progredior, como veremos, foi um local em que os avanços tecnológicos puderam ser experienciados em São Paulo, das lâmpadas ao cinema.

A forma da modernidade experienciada em São Paulo apareceu também em sua decoração: os painéis realizados por Claudio Rossi nos salões da frente traziam “assuntos do café” e, no teto, uma alegoria “representando a apoteose do Progresso”. Fruto de seu tempo, todos os ambientes foram adornados com espelhos, simples e tríplexes, e esculturas, no melhor estilo de profusão característico de fins do século<sup>918</sup>. Um corredor, igualmente decorado e iluminado, levava aos salões do restaurante. No principal deles, de restaurante e concerto, havia um palco para orquestra e piano e um pano de boca também pintado por Rossi. Já a parede que dava para os fundos era toda envidraçada e dava para um “terraço donde se descortina todo o bairro do Braz”<sup>919</sup>.

Era, portanto, um prédio opulento, impressionante, e concebido para ser talvez o mais elegante da rua. Pela qualidade da reforma empreendida e pelas pessoas envolvidas, era de se pensar que o sucesso era certo, mas o que se verifica são altos e baixos em sua utilização, talvez fruto dos anos difíceis que se seguiram ao Encilhamento. O serviço do restaurante foi arrendado em janeiro de 1893 à empresa Vaccari, Mazzuccheli & Turalli<sup>4</sup>, que, no entanto, logo teve problemas com o desaparecimento de Felix Vaccari, e toda a mobília do café “móveis, espelhos, aparelhos de porcelana e cristal”, etc, foi leiloada para a liquidação judicial da firma, inclusive os balcões de mármore e a fonte de soda, sem igual no Brasil<sup>920</sup>. O salão foi então arrendado a Domingos José Coelho, dono da Confeitaria Paulicéa, então estabelecida na Rua São Bento, que se mudou para o novo endereço em maio<sup>921</sup>.

---

<sup>918</sup> *OESP*: 20 Dez. 1892, ed. 5313, p.1.

<sup>919</sup> “Progredior”, *CP*, 20 dez. 1892, ed. A10862, p.1.

<sup>920</sup> *OESP*, 17 mar. 1893, ed. 5392, p.2.

<sup>921</sup> “O Progredior”, *OCSP*, 14 mar. 1893, ed. 45, p.2.

A Paulicea contava com uma orquestra própria que promovia concertos junto ao serviço, o que continuou a fazer no novo espaço, anunciando os programas nos jornais. Destaca-se ainda que, apesar de os programas incluírem no geral compositores internacionais, apresentavam também músicos nacionais, como Carlos Gomes e Alexandre Levy, da família Levy estabelecida do outro lado da rua, atuando na promoção do circuito local. Como nem tudo eram flores na vida moderna, uma nota do *Correio Paulistano* avisou aos espectadores que era preferível assistir-se às matinês, uma vez que, à noite, o barulho das máquinas elétricas atrapalhava o concerto<sup>922</sup>.

Seus vastos salões foram logo aproveitados para exposições, apresentações e demonstrações variadas. Ainda em 1894, Antônio Parreiras realizou uma exposição na Paulicea, junto a Pedro Peres<sup>923</sup>. Durante um sarau em 1895, a pintora Berthe Worms pintou um pôr do sol na baía do Rio de Janeiro em frente do público em apenas seis minutos<sup>924</sup>. No mesmo ano, o salão nobre abrigou um grande leilão “único no gênero” de quadros de pintores europeus (não especificados no anúncio) e outros objetos de arte da galeria de um “distinto cavalheiro” organizado pelo leiloeiro Chaves Leal<sup>925</sup>. Parreiras, de volta à capital, realizou nova exposição no salão com 36 telas. Nessa ocasião, o OESP afirmou que Parreiras não poderia ter encontrado melhor lugar para expor suas obras que o salão da Paulicea,

banhado de luz, com amplas proporções (...) o salão a que nos referimos presta-se a todos os requintes da decoração, sendo que, em pintura, por exemplo, o visitante tem a certeza de poder ver firme para melhor julgar<sup>926</sup>.

Em outubro pois a vez do pintor Castagneto<sup>927</sup>.

Em meio aos quadros, em 1897 a Paulicea abrigou demonstrações de novidades tecnológicas, como a do vitascópio, aparelho derivado do cinematógrafo

---

<sup>922</sup> “Concerto a. Zanella”, *CP*, 11 fev. 1895, ed. B11474, p.2.

<sup>923</sup> “Exposição Parreiras”, *OCSP*, 20 set. 1895, ed. 762, p.1.

<sup>924</sup> “Sarau do dia 18”, *CP*, 25 fev. 1895, ed. 11488, p.2.

<sup>925</sup> “Grande e importante leilão”, *CP*, 4 out. 1895, ed. 11683, p.3.

<sup>926</sup> *OESP*, 12 set. 1895, ed. 6157, p.1.

<sup>927</sup> “Exposição Castagneto”, *CP*, 8 nov. 1895, ed. 11722, p.1.

lançado por Thomas Edison, que incluiu barulho de chuva, chegada de um trem, embarque e desembarque de passageiros e dos movimentos de uma dançarina<sup>928</sup>, não distantes das primeiras apresentações dos irmãos Lumière.

O Progredior ficou sob a administração de Domingos José Coelho até maio de 1897, quando Coelho leiloou todos os bens do estabelecimento por motivos de saúde<sup>929</sup>. Era uma nova perda para a vida social do *high life* paulistano, que perdia na Paulicea uma casa requintada, onde se aliava música, ambiente elegante e serviço bem feito<sup>930</sup>. Coelho foi sucedido por Henrique Stupakoff, associado a Carlos Schorcht Júnior, Hermann Buchard e Martinho Buchard, fundadores da cerveja Bavária, que mantiveram o sexteto da antiga Paulicea<sup>931</sup>, continuando com os concertos todas as noites, com entrada a 1\$000.

Não encontramos as razões específicas, mas em 1902 a companhia entrou em liquidação e foi adquirida por Eduardo Prates, que era seu acionista<sup>932</sup>. O local era então uma casa de bebidas chamada *Centro Paulistano*, onde ainda eram realizados concertos<sup>933</sup>. A partir de então o edifício parece não ter tido um uso fixo, abrigando eventos diversos, como sessões da Sociedade Científica de S. Paulo<sup>934</sup> e do Club de Xadrez<sup>935</sup>.

Em 1905, o fotografo Valerio Vieira abriu em seu salão uma grande exposição na qual foi exibido o grande Panorama de S. Paulo, de 11 metros de comprimento, anunciado como a maior fotografia do mundo (Fig. 101)<sup>936</sup>. A exposição, que ocupava duas salas (fig. 102), foi um grande sucesso, e até o dia 6 de dezembro, teve mais de 4 mil visitantes. Uma de suas descrições, talvez com certo exagero, falava de uma “turba como um rio, apertando-se em gargantas” passando “em pinhas” pelas portas

<sup>928</sup> “Salão da Paulicea”, *CP*, 28 jan. 1897, ed. 12099, p.1.

<sup>929</sup> “Confeitaria Paulicea”, *CP*, 20 mar. 1897, ed. 12142, p.4.

<sup>930</sup> “Confeitaria Paulicea”, *CP*, 2 abr. 1897, ed. 12153, p.1.

<sup>931</sup> *OESP*, 1 nov. 1897, ed. 6925, p.5.

<sup>932</sup> *OESP*, 14 Fev. 1902, ed. 8480, p.3.

<sup>933</sup> *OESP*, 22 fev. 1901, ed. 8125, p.2.

<sup>934</sup> “A Sociedade Científica...”, *CP*, 15 mar. 1904, ed. 1478, p.2.

<sup>935</sup> “Associações”, *CP*, 31 out. 1904, ed. 14807, p.3.

<sup>936</sup> “Registo de arte”, *CP*, 11 dez. 1905, ed. 12209, p.1

do Progredior<sup>937</sup>, invocando outra imagem da modernidade, as multidões. Valério, que tinha seu próprio estabelecimento na mesma rua, depois inaugurou uma exposição permanente de seus trabalhos ali<sup>938</sup>. Poucos meses depois, aconteceu a exposição do quadro *A Fundação de São Paulo*, de Oscar Pereira da Silva, acompanhado de outras telas<sup>939</sup>.

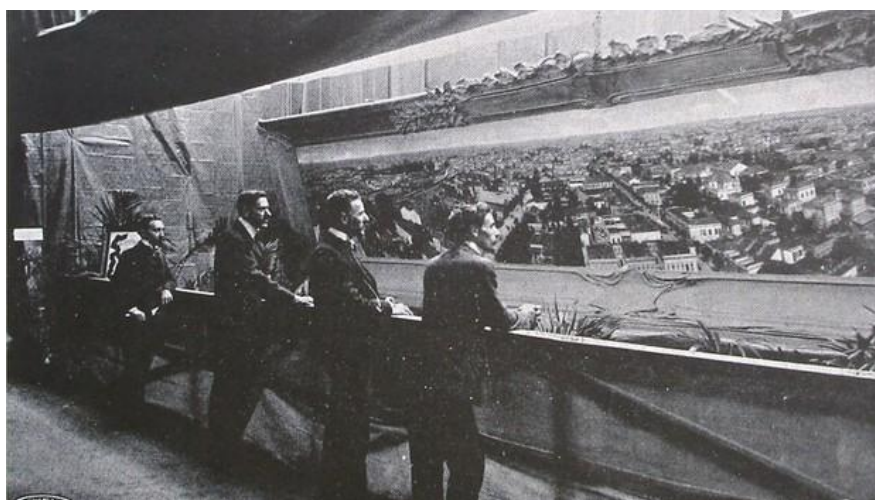


Figura 101 - Exposição do 'Panorama nº 1' de Valério Vieira no Salão Progredior, em São Paulo, 1905. Reprodução de fotografia publicada na edição de janeiro de 1906 da Revista *Santa Cruz*. Via Wanderley, Andrea C.T., "Cronologia de Valério Vieira (1862-1942)", *Brasiliana Fotográfica*, 2021 [online]

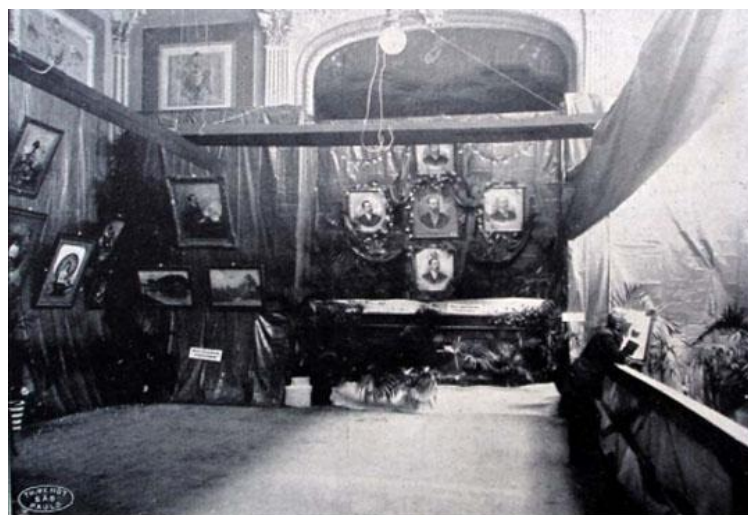


Figura 102 - Exposição de Valério Vieira no Salão Progredior, 1905. Reprodução de fotografia publicada na edição de janeiro de 1906 da Revista *Santa Cruz*. Via

<sup>937</sup> "O Panorama e o Valério", *CP*, 6 jan. 1906, ed. 15234, p.1

<sup>938</sup> "Exposição Valério", *CP*, 5 maio 1907, ed. 15703, p.2. Em 1908, ela ainda existia, sendo inaugurado o quadro dos graduandos de 1909 da Escola de Comercio. *OCSP*, 16 jun. 1908, ed. 532, p.2.

<sup>939</sup> "Acha-se exposto na "exposição Valério", *OCSP*, 14 dez. 1907, ed. 376, p.2.

WANDERLEY, Andrea C.T., “Cronologia de Valério Vieira (1862-1942), *Brasiliiana Fotográfica*, 2021 [online]

Analisando os eventos, a configuração do edifício e até os pintores que exibiram ali, podemos cogitar uma intencionalidade no uso do edifício para experiências modernas. A exposição de Oscar Pereira da Silva, com o quadro principal representando um evento do passado, parece destoar frente às fotografias urbanas, cinema e multidões. No entanto, ela estava ligada ao exercício de construção da identidade nacional e da identidade paulista que estavam em voga. Além disso, almejando uma aquisição de sua obra pelo governo, ele precisava do reconhecimento público de sua obra e exibi-la ali seria uma garantia de visibilidade (Ribeiro, 2012). Primordialmente, porém, era uma excelente sala e podia acomodar sua tela de proporções monumentais.

Talvez pela comodidade da usina própria de energia elétrica, o salão se tornou uma espécie de “proto-cinema”. Depois do vitascópio, recebeu uma experiência imersiva chamada “Auto-tours” que prometia levar os visitantes a uma viagem a Washington: dentro do salão de concertos, em uma tela eram projetadas as cenas da viagem em frente a um automóvel que buzina e recebia uma corrente de ar, “com todas as surpresas e sobressaltos de um passeio desse gênero”<sup>940</sup>. Em 1907, funcionou ali o Cinematógrafo Pathé, de Menezes & C.<sup>941</sup>, o Cinematógrafo Richeboury<sup>942</sup>, e no ano seguinte, Ernesto Cocito & Comp. anunciaram sessões do Cinematógrafo falante Pathé<sup>943</sup>.

Depois do longo hiato, em 1909 o edifício voltou ao ramo dos restaurantes, assumido por Carlos Schorcht Júnior e passando por uma ampla reforma. O serviço de *chopp*, sorvetes, bebidas finas e *lunch frio* era acompanhado por concerto todas as noites, executados por oito professores<sup>944</sup>. Entretanto, esse também durou pouco, passando em agosto de 1910 às mãos de Leiroz & Livreri (fig. 103).

---

<sup>940</sup> “Auto-Tours”, *CP*, 21 jul. 1907, ed. 15780, p.5.

<sup>941</sup> “Cinematographo Pathé”, *OCSP*, 16 nov. 1907, ed. 353, p.6.

<sup>942</sup> “Diversões”, *CP*, 25 ago. 1907, ed. 15815, p.1.

<sup>943</sup> “Cinematographo falante”, *CP*, 25 ago. 1908, ed. 16179, p.1.

<sup>944</sup> “Progredior”, *OCSP*, 17 jan. 1909, ed. 905, p.5.



Figura 103 - Aspecto interno do Restaurante Progredior, c. 1914. Reproduzida em: Barbuy, 2006, p.124

O imóvel foi vendido pelo conde ao Banco Commercial do Estado de São Paulo, por 1.100:000\$000, em 1916<sup>945</sup>. O restaurante durou até 1918 e, após uma reforma, em 1919 o Banco Commercial do Estado de São Paulo instalou-se no edifício<sup>946</sup>.

#### Exposições no edifício do Progredior

- 1894 - Antônio Parreiras e Pedro Peres<sup>947</sup>.
- 1895 - leilão de quadros e outros objetos de arte por Chaves Leal<sup>948</sup>.
- 1895 – Antônio Parreiras<sup>949</sup>
- 1895 - Castagneto<sup>950</sup>.
- 1905 - Valerio Vieira<sup>951</sup>.
- 1907-1909 - Valerio Vieira, exposição permanente.
- 1907 - Oscar Pereira da Silva, *A Fundação de São Paulo* e outras telas<sup>952</sup>.
- 1912 - Trajano Vaz (Rossi, 2001, p.68).
- 1918 - Oscar Pereira da Silva (Rossi, 2001, p.68).

<sup>945</sup> OESP, 11 jul. 1916, ed. 13713, p.3.

<sup>946</sup> OESP, 26 fev. 1919, ed. 14668, p.6.

<sup>947</sup> “Exposição Parreiras”, OCSP, 20 set. 1895, ed. 762, p.1.

<sup>948</sup> “Grande e importante leilão”, CP, 4 out. 1895, ed. 11683, p.3.

<sup>949</sup> OESP, 12 set. 1895, ed. 6157, p.1.

<sup>950</sup> “Exposição Castagneto”, CP, 8 nov. 1895, ed. 11723, p.1.

<sup>951</sup> “Registo de arte”, CP, 11 dez. 1905, ed. 15208, p.1.

<sup>952</sup> “Acha-se exposto na “exposição Valerio”, OCSP, 14 dez. 1907, ed. 376, p.2.

### 3.2.4. *Correio Paulistano*

O *Correio Paulistano*, lançado em 1854, foi o primeiro jornal diário da capital paulistana, permanecendo ativo ininterruptamente até 1963. Focaremos aqui somente nas exposições e no uso de sua sede como local de socialização.

Seu primeiro endereço foi o da Typographia Imparcial, na rua Nova de S. José (atual Líbero Badaró), 47. No ano seguinte, ela ficava na rua do Imperador, 1, e, em 1856, na rua do Ouvidor, 46. Em 1862, o escritório da tipografia mudou-se para a rua do Rosario, 49, onde também se vendiam livros, inclusive os utilizados na Faculdade de Direito, e partituras de músicas. Em 1866, o *Correio* passou para o n. 27 da rua da Imperatriz, onde permaneceu até 1885. A partir daí, mudou diversas vezes de endereço: em 1886 estava na rua da Imperatriz, 24, depois no n.32 (escritório e tipografia), passando à rua do Imperador, 10, onde permaneceu até 1888 e, em 1890, voltou à rua 15 de Novembro, 51. Em 1895, a redação foi para a rua de S. Bento, 35C até retornar à rua 15 de Novembro, agora no n. 44, esquina da rua da Boa Vista (fig. 104) e foi ali que Carlo De Servi exibiu o retrato de Francisco da Costa Carvalho em 1897<sup>953</sup>.

---

<sup>953</sup> CP, 17 dez. 1897, ed. 12386, p.2.



Figura 104 – A redação do Correio Paulistano na esquina da rua 15 de Novembro com a rua da Boa Vista. 1900. Álbum comparativo da Cidade de São Paulo até o ano 1916 (1862-1900-1916), v.1, Acervo da Biblioteca Mario de Andrade.

Antes do desenvolvimento das tecnologias de reprodução de imagens junto aos textos, os jornais diários raramente publicavam imagens. Ainda assim, foi comum que artistas enviassem amostras de seus trabalhos aos jornais, como Jules Martin fez diversas vezes, pelo que eram agradecidos em notas que descreviam as obras e davam informações de onde encontrá-las, uma forma de divulgar novos trabalhos. A partir da década de 1880, os avanços da tecnologia já permitiram que os jornais diários reproduzissem algumas delas, como a vista da fachada da Matriz Nova de Campinas<sup>954</sup> e da estação da estrada de ferro em Poços de Caldas (fig.105), por Jules Martin. Em 1890, o jornal publicou inclusive um retrato a fusain (carvão para desenho) que Martin fizera de Luiz Murat, segundo eles realizado em menos de uma hora que o artista exibia então na casa Abreu<sup>955</sup>. Carlo De Servi também enviou ao *CP* algumas ilustrações, como a de Ano Bom e Natal da Figura 106, realizada em estilo *art nouveau*. Nessa época, o barateamento de tecnologias como o zincotipia e a fotogravura permitiram que até as pinturas pudessem ser reproduzidas, sem precisar passar pelo trabalho de um gravador ou litógrafo antes. Em 1903, por exemplo, o Correio já publicava o quadro de De Servi *O Bispo visitando os febrentos em Sorocaba*, reproduzido em fotogravura e zincotipia pelas oficinas do Liceu do Sagrado

<sup>954</sup> *CP*, 7 dez. 1883, ed. 8194, p.1.

<sup>955</sup> *CP*, 9 maio 1890, ed.10100, p.1



Coração de Jesus<sup>956</sup>. Veiculadas na primeira página do importante jornal, tais imagens circulavam, atuando na disseminação de novos padrões estéticos.



Figura 105 - Vista da estação de Poços de Caldas, ilustração de Jules Martin. CP, 14 dez. 1886, ed. 9090, p.1

Em 1907, o escritório do jornal passou a novas instalações na praça Antônio Prado, no palacete Bricola, seu endereço mais longo e conhecido, onde permaneceu até a década de 1930. Nessa sede, recebeu diversas exposições de médio porte: um quadro de Matheo Stragnone, em fevereiro de 1907; uma individual de Benedito Calixto em 1911<sup>957</sup>; coletiva de Torquato Bassi em julho e suas individuais de setembro de 1911 e novembro de 1912; e uma exposição de Oscar da Motta Mello em junho de 1912 (Rossi, 2001, p.62).

<sup>956</sup> CP, 30 mai. 1903, ed.14289, p.2

<sup>957</sup> Gazeta Artística, out. 1911, n. 18, ano II, p.1.



Figura 106 – Ilustração de Carlo de Servi para o CP, 25 dez. 1905, ed. 15223, p. 1

### 3.2.5. Alfaiataria de Bernardino e Daniel Monteiro de Abreu

Bernardino Monteiro de Abreu foi um comerciante português nascido em Vizela, que imigrou para o Brasil aos quatorze anos. Aportou no Rio de Janeiro, onde ficou por cerca de 9 anos até se estabelecer em São Paulo, em 1855, para trabalhar em uma filial da firma em que era empregado<sup>958</sup>. Em 1858, o responsável por ela se retirou para o Rio de Janeiro<sup>959</sup>, ficando Bernardino em seu lugar, com seu nome passando a aparecer em anúncios da loja<sup>960</sup>.

Bernardino casou-se com Amelia Augusta Pereira com que teve o filho Daniel em 1871, que trabalhou junto ao pai e foi seu sucessor nos negócios (fig. 107). Amélia

<sup>958</sup> *Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* (Lisboa), 1 jan. 1893, Ano 16, xvi volume, n. 505, p.3-4. A loja do Barato, estabelecimento com venda de roupas feitas e oficina de alfaiate, onde também vendia bilhetes de loteria, no Largo do Chafariz (Largo da Misericórdia). “Loja do Barato”, CP, 16 set. 1857, ed. 583, p.3.

<sup>959</sup> “Loja do Barato”, CP, 21 jan. 1858, ed. 613, p.4.

<sup>960</sup> “Rua do Commercio n.40”, CP, 10 jun. 1858, ed. 702, p.4.

era irmã de José Maria Lisboa<sup>961</sup>, figura importante na imprensa em São Paulo e também nos círculos republicanos da capital.



Figura 107 - *Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* (Lisboa), 1 jan. 1893, Ano 16, XVI volume, n. 505. p.3-4

O primeiro endereço da loja era na rua do Comercio, 40, depois n. 44 ou 42A. Em 1888, quando se encontrava no n.2A da mesma rua, Abreu se transferiu para a rua da Imperatriz, 32<sup>962</sup>, sob a firma Bernardino Monteiro de Abreu & Filho, loja especializada em roupas para homens<sup>963</sup>. Esse endereço foi ocupado mais tarde pela loja As duas cidades (Barbuy, 2006, p.119), identificável em uma fotografia de Guilherme Gaensly tirada por volta de 1900 (fig. 108).

<sup>961</sup> *OESP*, 28 dez. 1878, ed. 1158, p.1.

<sup>962</sup> *OESP*, 26 maio 1888, ed. 3945, p.3.

<sup>963</sup> "Alfaiataria", *CP*, 31 maio 1888, ed. 9523, p.3.



Figura 108 - A alfaiataria Abreu funcionou no primeiro sobrado a partir da direita. Rua Quinze de Novembro, c.1900, Guilherme Gaensly (Pontes, 2003, p.75).

Abreu teve grande sucesso comercial e tornou-se uma figura importante nas associações paulistas. Foi sócio fundador da Sociedade de Beneficência Portuguesa<sup>964</sup>, a qual presidiu em três mandatos (1882-4, 1890-1, 1906-7)<sup>965</sup>, recebendo em 1884 um retrato em reconhecimento pelo seu serviço<sup>966</sup>. Foi maçom, membro da Loja Amizade, tornando-se seu venerável em 1882; irmão de mesa na Santa Casa de Misericórdia de São Paulo<sup>967</sup> e vice-cônsul de Portugal em S. Paulo em 1891<sup>968</sup>, sendo que consulado passou a funcionar no endereço da Alfaiataria<sup>969</sup>.

<sup>964</sup> *OESP*, 11 mar. 1909, ed. 11049, p.5

<sup>965</sup> Cf: *Revista da Comunidades de Língua Portuguesa*, Revista n.º 20, Director e Editor João Alves das Neves.

<sup>966</sup> “Ante-hontem, ao meio dia...”, *CP*, 5 ago. 1884, ed. 8389, p.2.

<sup>967</sup> “Eleição dos irmãos...”, *DSP*, 4 jul. 1871, ed. 1723, p.3.

<sup>968</sup> *OESP*, 20 jan. 1891, ed. 4769, p.1.

<sup>969</sup> “Vice consulado de Portugal em São Paulo”, *CP*, 26 jul. 1891, ed. 10461, p.3.

Também integrou diversas empresas e companhias, principalmente a partir da década de 1890, tendo se tornado um capitalista de sucesso.

Daniel assumiu os negócios em 1896, sob a firma Daniel d'Abreu & C<sup>970</sup>, e mudou-se para o n.7 da rua 15 de Novembro, depois ocupado pela loja Au Bon Marché (fig. 109). Em 1904, a alfaiataria mudou-se para a rua de S. Bento, 30, sob a firma Abreu, Irmãos & comp<sup>971</sup> até que, em 1906, os ativos do estabelecimento foram vendidos a Joaquim Dias da Cunha Barbosa<sup>972</sup>.



Figura 109 - O n.7 da rua 15 de Novembro correspondia ao primeiro sobrado mais baixo a partir da esquerda. Aurélio Becherini, c.1910 (Pontes: 2003, p.78).

Jules Martin, que na década de 1890 já tinha passado a litografia para seu filho, passou a exhibir algumas obras e projetos nas vitrines de Abreu. Uma dessas ocasiões ocorreu em 1893, quando propôs a construção de um novo teatro na praça da República e, talvez por ter sido recebido com resistência já no começo da empreitada,

<sup>970</sup> "Dissolução social", *OCSP*, 18 ago. 1896, ed. 1039, p.3.

<sup>971</sup> "Alfaiataria, gravatas e roupas brancas", *OCSP*, 4 out. 1904, ed. 3805, p.3.

<sup>972</sup> *OESP*, 28 jan. 1906, ed. 9916, p.3.

o *Correio Paulistano* indicou aos que duvidassem da exequibilidade do projeto que passassem pela elegante alfaiataria e vissem em uma das vitrines o belo projeto de do novo teatro<sup>973</sup>. Não fica claro o porquê de Martin exhibir ali e não na Casa Garraux, por exemplo, mas há indícios de que pudesse ter relações de proximidade com Abreu, já que Martin era também membro da Loja Amizade, além de estar em São Paulo havia décadas, como Abreu, sendo ambos figuras proeminentes em suas comunidades de emigrados, o que pode que pode tê-los aproximado. Outros trabalhos foram exibidos nas vitrines, em especial os de Henrique Bandeira de Abreu, talvez um parente, que exibiu em sua maioria estandartes. Rodrigo Soares, pintor português, também expôs ali algumas vezes.

### Exposições

- 1890 – Estandarte oferecido aos voluntários da Pátria<sup>974</sup>
- 1890 – Martinelli & Irmão, busto em gesso do Marechal Deodoro<sup>975</sup>.
- 1890 – Henrique Bandeira, estandarte do Club dos Democráticos<sup>976</sup>
- 1891 – estandarte do club carnavalesco Tenentes de Plutão,<sup>977</sup>
- 1891 – Oscar Kleinschmidt, plantas para o prédio do Banco Hipotecario de S. Paulo<sup>978</sup>
- 1892 – Henrique Bandeira, estandarte do Grêmio do Comercio<sup>979</sup>
- 1893 – Martinelli, busto de Jules Martin; Jules Martin, projeto para um novo teatro na praça da Republica<sup>980</sup>
- 1893 – Rizzo, fotografia dos bacharelados de 1893<sup>981</sup>.
- 1893 – Henrique Bandeira, bandeira do 110º batalhão de infantaria da guarda-nacional<sup>982</sup>
- 1895 – Rodrigo Soares, retrato do marechal Floriano Peixoto<sup>983</sup>

<sup>973</sup> CP, 3 ago. 1893, ed. 11034, p.1.

<sup>974</sup> OESP, 8 ago. 1890, n.4641, p.1.

<sup>975</sup> “Busto”, *Il Pensiero Italiano*, 30 set. 1890, ed. 34, p.2.

<sup>976</sup> CP, 18 fev. 1890, ed. 10036, p.1.

<sup>977</sup> OESP, 10 fev. 1891, ed. 4786, p.1.

<sup>978</sup> “Banco Hipotecario de S. Paulo”, CP, 24 abr. 1891, ed. 10387, p.3.

<sup>979</sup> CP, 16 mar. 1892, ed. 10642, p.2.

<sup>980</sup> “Em exposição”, CP, 1 ago. 1893, ed. 11033, p.1.

<sup>981</sup> Bacharelados. OESP: 25 jan. 1893, ed. 5343, p.1.

<sup>982</sup> “Guarda nacional”. CP, 1 set. 1893, ed. 11059, p.1.

<sup>983</sup> “Retrato a óleo”, OCSP, 7 ago. 1895, ed. 725, p.1.

- 1896 – Henrique Bandeira, estandarte do Club Gymnastico Português<sup>984</sup>
- 1897 – Jules Martin, retrato do sargento Henri Hoff (Leite, 2016: p.403)
- 1897 – G. Posquenucci, dois retratos a *crayon* dos soberanos de Portugal<sup>985</sup>.
- 1898 – estandarte da Sociedade Artistica Beneficiente, mandado confeccionar em Paris<sup>986</sup>.
- 1898 – Rodrigo Soares, dois retratos<sup>987</sup>.
- 1899 – Retrato de D. Antonio C. Alvarenga, bispo diocesano, por Galbiati para a Sociedade de Beneficiencia Mogyana<sup>988</sup>
- 1899 – Henrique Bandeira, estandarte da Associação Beneficente Jesus Maria<sup>989</sup>
- 1899 – Henrique Bandeira, quadro do Sagrado Coração de Jesus<sup>990</sup>.
- 1900 – Jules Martin, pergaminho a cores, para os Bombeiros Portugueses<sup>991</sup>
- 1903 – Exposição permanente dos discípulos do professor José Warth<sup>992</sup>

### 3.2.6. Associação Comercial

Em agosto de 1893, foram começadas discussões para a fundação de uma Associação Comercial em São Paulo<sup>993</sup> e, no ano seguinte, um grupo de comerciantes comprometeu-se a constituir-se legalmente a sustentar os gastos de uma Associação não-governamental para mediar e intervir em questões que envolvessem o empresariado paulista, cooperação entre empresas<sup>994</sup>. Após a primeira reunião, realizada no salão do Banco Constructor, a nova associação foi instalada em um grande edifício que acabara de ser construído na esquina da Rua da

<sup>984</sup> OCSP, 28 nov. 1896, ed. 1126, p.3.

<sup>985</sup> “Quadros em exposição”, OCSP, 11 ago. 1897, ed. 1284, p.1.

<sup>986</sup> “Estandarte”, OCSP, 20 jan. 1898, ed. 1424, p.1.

<sup>987</sup> “Na vitrine dos srs. Daniel Monteiro...”, CP, 23 dez. 1898, ed. 12700, p.1.

<sup>988</sup> OESP, 5 abr. 1899, ed. 7440, p.2.

<sup>989</sup> OCSP, 28 abr. 1899, ed. 1830, p.2.

<sup>990</sup> “O sr. Henrique Bandeira...”, CP, 16 jul. 1899, ed. 12883, p.2.

<sup>991</sup> “Bombeiros Portugueses”, OCSP, 14 dez. 1900, ed. 14 dez. 1900, p.1.

<sup>992</sup> OESP, 5 maio 1903, ed. 8923, p.3.

<sup>993</sup> OESP, 24 ago. 1893, p.2. Algumas tentativas infrutíferas foram empreendidas durante a década de 1880, sendo que uma associação anterior durou de 1884 a 1886 sob o nome de Associação Comercial e Agrícola de S. Paulo.

<sup>994</sup> “Lista dos sócios”, OESP: 24 nov. 1894, ed. 5876, p. 3.

Quitanda com a rua do Comercio<sup>995</sup>, n.18, que a associação arrendou por cinco anos (figs.110 e 111)<sup>996</sup>.



Figura 110- Recorte da planta da cidade de São Paulo (1895), editada por Hugo Bonvicini, indicando no número 30 a Associação Comercial, no coração do Triângulo Central



Figura 111 - Esquina da rua do Comércio com a rua da Quitanda, em direção ao largo do Café. 1914. Fotografia desconhecida. Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-87-1914), Casa Duprat, v.2. Acervo da Biblioteca Mario de Andrade

Sua inauguração contou com a presença e discursos de diversas autoridades, entre elas alguns professores da Faculdade de Direito: o Barão de Ramalho, então

<sup>995</sup> OESP, 11 dez. 1894, ed. 5889, p.2.

<sup>996</sup> "Associação Commercial de S. Paulo", OCSP, 26 jan. 1895, ed. 564, p.1.



diretor da Faculdade; o conselheiro Duarte de Azevedo, lente jubilado, que falou em nome da Associação Comercial do Rio de Janeiro, e Brasílio Machado, lente da Faculdade, que discursou enquanto sócio fundador da associação<sup>997</sup>.

O edifício, situado bem no coração do comércio, foi descrito como “vastíssimo, elegante e nobre”<sup>998</sup>, considerado um dos prédios “mais vistosos de S. Paulo”<sup>999</sup>. No térreo, um grande salão era ocupado pela Praça do Comercio, com uma escadaria ao centro, debaixo da qual havia um estrado onde funcionava a Bolsa. Um botequim era operado pela confeitaria Paulicea e, à esquerda, um salão foi reservado para a exposição de indústrias nacionais e estrangeiras em vitrines da casa dos Irmãos Falchi & Comp<sup>1000</sup>. No 1º andar havia escritórios para alugar; no 2º, a sala da secretaria da Associação, e dois grandes salões para as sessões da Associação e da Junta Comercial e no 3º, salas e quartos para dormitório de empregados<sup>1001</sup>, que acabaram sendo arrendados para escritórios<sup>1002</sup>. Seu interior foi decorado pelo português Henrique Bandeira. Um destaque do edifício era sua iluminação interna que privilegiava a luz natural a partir de portas revestidas com vidros inteiros e uma claraboia sobre a escada que distribuía boa luz por todos os pavimentos<sup>1003</sup>.

A associação ficou pouco tempo no endereço, mas suas ótimas condições de luz e seu salão no térreo a fizeram um lugar procurado para exposições, dentre elas a primeira exposição de Carlo de Servi em São Paulo, em 1896, e a exposição das alunas do professor A. C. Sampaio, visitada “por 3072 pessoas, entre elas os representantes do governo do Estado, muitos deputados e senadores e os nossos principais artistas pintores, (...) Almeida Junior, Bertha Worms, C. de Servi e Rodrigo Soares”<sup>1004</sup>.

---

<sup>997</sup> *OESP*, 26 jan. 1895, ed. 5931, p.1.

<sup>998</sup> “Associação Commercial”, *CP*, 26 jan. 1895, ed. 11460, p.1.

<sup>999</sup> “Associação Commercial”, *CP*, 25 jan. 1895, ed. 11459, p.1.

<sup>1000</sup> “Exposição de amostras”, *CP*, 29 maio 1895, ed. 11576, p.3.

<sup>1001</sup> *OESP*: 25 jan. 1895, ed. 5930, p.1.

<sup>1002</sup> *OESP*: 17 fev. 1895, ed. 5953, p.3.

<sup>1003</sup> “Associação Commercial de S. Paulo”, *OCSP*, 26 jan. 1895, ed. 5931, p.1.

<sup>1004</sup> *OCSP*, 22 dez. 1896, ed. 1147, p.2.

Em 1898, a sede da associação foi transferida para um prédio na Rua do Comércio n.20<sup>1005</sup> e, em 1905, se encontrava instalada no n.35 da rua 15 de novembro<sup>1006</sup> (v. Club Internacional e Banco União), recebeu a individual de Paulo do Valle Junior, 1905 (Rossi, 2001, p.61). O edifício da esquina da rua da Quitanda com a rua do Comércio foi ocupado pela Delegacia Fiscal (fig. 110), e não temos notícias de ter recebido mais exposições.

Cabe aqui um adendo sobre a propriedade e o futuro desse edifício. Em 1888, o n.18 da rua da Quitanda pertencia ao Banco do Brasil<sup>1007</sup> e, em 1922, ele foi colocado à venda pela Delegacia Fiscal e era ainda próprio nacional<sup>1008</sup>. Na mesma esquina, atualmente, está localizada a sede paulistana do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Ele foi adquirido pelo Banco em 1925, juntamente com vizinho no n.24, para a construção de um novo edifício segundo projeto de Hipolito Pujol Junior, da Empresa Imobiliária de São Bernardo<sup>1009</sup>. A nova agência foi aberta em 1927 e funcionou até 1996, depois sendo ocupada pelo CCBB.

### EXPOSIÇÕES

- 1895 – Aurelio de Figueiredo e discípula, 65 telas<sup>1010</sup>
- 1895 – Rosalbino Santoro<sup>1011</sup>
- 1896 –J. Gutierrez, fotógrafo<sup>1012</sup>
- 1896 - Carlo de Servi, vários quadros<sup>1013</sup>
- 1896 – exposição das discípulas de A. C. Sampaio<sup>1014</sup>
- 1898 – A. Nunes de Paula, professor de paisagens, quadros a óleo<sup>1015</sup>

<sup>1005</sup> CP, 23 dez. 1898, ed. 12700, p.2.

<sup>1006</sup> Esteve na rua do Comercio, 12, até 1902, passando para a rua 15 de novembro, 36, altos da Cia. Mechanica até 1905, quando se transfere para o n. 35.

<sup>1007</sup> CP, 30 ago.1888, ed. 9598, p.3.

<sup>1008</sup> CP, 31 maio 1922, ed. 21155, p.1.

<sup>1009</sup> CP, 10 jun. 1925, ed. 22224, p.4.

<sup>1010</sup> “Exposição de quadros”, CP, 16 abr. 1895, ed. 11534, p.2.

<sup>1011</sup> OESP: 31 ago. 1895, ed. 6145, p.2.

<sup>1012</sup> “Photographia!” (anúncio), OCSP, 26 nov. 1896, ed. 1124, p.3.

<sup>1013</sup> OCSP. 22 set. 1896, ed. 1069, p.2.

<sup>1014</sup> “Exposição de desenho e pintura”, OCSP, 8 dez. 1896, ed. 1135, p.3.

<sup>1015</sup> “Exposição de pintura”, OCSP, 30 jul. 1898, ed. 1585, p.2.

### 3.3. ESTAMPAS, MOLDURAS, PAPEIS PINTADOS... E QUADROS

Casas de molduras tiveram um papel importante no comércio de imagens, seja na Europa, seja na Corte do Rio de Janeiro, frequentemente sendo os principais locais de venda de gravuras usadas para decoração de ambientes. Por esse comércio, algumas delas acabaram especializando-se no ramo artístico, abrigando exposições, comercializando obras e até originando galerias de arte, caso da Casa Goupil, editora de gravuras em Paris, e da Casa Moncada, no Rio de Janeiro. As gravuras, de fácil transporte e reprodução, ganharam ímpeto com a difusão da litografia, forma de reprodução rápida e fiel ao traço do desenhista. Elas tornaram-se altamente populares ao longo do século XIX e faziam parte de um mercado internacional sedento por imagens e novidades.

Em São Paulo, estabelecimentos de diferentes ramos as comerciavam, mas as encontramos frequentemente em casas de molduras, vidros e papeis pintados (papeis de parede), que inclusive eram assim agrupadas nos Almanques comerciais (1873, 1878, 1888). Estavam, assim, dentro da linha de decoração de interiores (Barbuy, 2012, p.38), que adquire gradual importância ao longo das últimas décadas do século XIX. Itens de luxo absolutamente supérfluos, esse crescimento em popularidade pode ser interpretado como um índice da complexidade e da vitalidade do comércio paulistano, que ganha nova dimensão quando começam a fabricar e comercializar molduras realizadas por elas mesmas ou por outras fábricas na própria capital, caso das casas Cabral, Verde e Aurora. Prova disso é que no edifício Progredior, que foi reformado na década de 1890 com praticamente tudo sendo importado da Europa, um dos recintos mais elegantes da capital, as molduras da decoração e dos espelhos eram de fabricação paulistana<sup>1016</sup>.

Ao procurar caracterizar os locais de exposição encontrados, notamos a frequência de casas de moldura e vidros entre eles. Em alguns casos, apenas o endereço era indicado na nota, em outro o nome do proprietário, o que demandou cruzar esses dados, chegando aos seguintes estabelecimentos: Loja Nova, Ao Espelho da Verdade, Casa Cabral, Casa Verde, Casa Aguiar, Casa Aurora e os estabelecimentos de Pedro Paulo Bittencourt e de Domingos Costa Ferreira. O

---

<sup>1016</sup> OESP, 20 dez. 1892, ed. 5313, p.1

trabalho foi ficando mais complexo à medida que notamos mudanças de proprietários, que depois fundavam novos estabelecimentos, assim como uma frequente mudança de endereços. Para ter uma visão geral das relações entre os estabelecimentos, elaboramos um fluxograma (Apêndice V), com o que constatamos que todas as que figuram em nosso recorte fizeram parte de uma mesma rede (que não inclui todas as casas do ramo em São Paulo, tampouco todas as que vendiam gravuras e imagens). Esse conjunto atua continuamente na cidade de São Paulo de 1862 até a década 1920, configurando o seguimento de negócios mais envolvido nas exposições por número de estabelecimentos.

Os termos de sua associação com os artistas não estão claros. Por um lado, estiveram estabelecidas na rua de S. Bento (Fig. 112), cujo lado ímpar concentrava lotes extensos que se prestavam a armazéns e oficinas (Barbuy, 2006, p.153), como a fabricação de quadros em madeira exigia. Outra possibilidade é que a necessidade de se construir chassis de telas de dimensões menos convencionais<sup>1017</sup> fizesse com que pintores frequentassem as oficinas de molduras. Obviamente, havia a necessidade de emoldurar as obras, etapa importante, pois, além de necessária à fixação da obra, a moldura é parte da obra, realçando ou atrapalhando sua apreciação e era por si só valorizada como ornamentação. Seria essa uma situação de duplo benefício, em que o moldureiro ganharia a encomenda da moldura das telas exibidas em seu estabelecimento? Não há indícios concretos, mas é uma hipótese. Uma busca sistemática pelas etiquetas das molduras da época em acervos poderia revelar indícios de preferências ou ligações entre as exposições e esse serviço. Uma das poucas etiquetas que encontramos, achada por acaso, foi de Abílio dos Santos Aguiar, da Casa Aguiar, em um quadro de Giovanni Battista Castagnetto (fig. 113), que todavia nunca exibiu em seu estabelecimento<sup>1018</sup>.

---

<sup>1017</sup> A Casa Garraux, por exemplo, vendia diversos suprimentos para pintura, dentre os quais “panos para pintura”.

<sup>1018</sup> Em 1895, Castagnetto expôs em São Paulo no Banco União e no salão da Confeitaria Paulicea.



Figura 112 - Rua São Bento, c. 1906. Frédéric Manuel. gelatina, 29 x 22,3 cm. Biblioteca Nacional. Acervo BN, RJ.

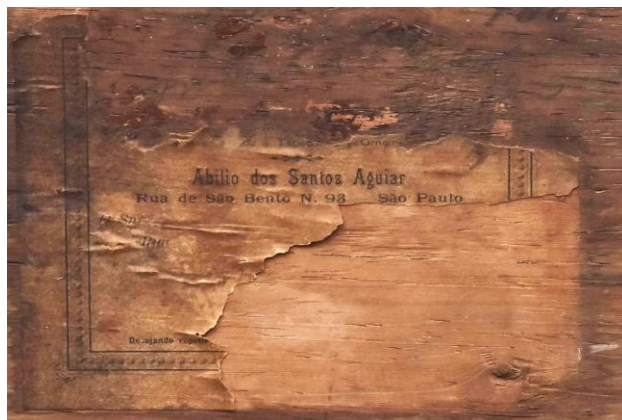


Figura 113 - Verso da tela "Canoa em Repouso na Praia" (1896) de Giovanni Battista Castagneto, com etiqueta de Abílio dos Santos Aguiar. óleo s/ madeira, 21 X 39 cm, Century Arte Leilões. Disponível em: <https://www.centuryarteeleiloes.com.br/peca.asp?ID=79386>

Dentre os sujeitos envolvidos os nomes que se repetiram foram os de Antonio dos Santos Seabra, João dos Santos Seabra, Domingos da Costa Ferreira, Abílio dos Santos Aguiar, Pedro P. Bittencourt e José da Cunha Cabral. Não nos aprofundamos sobre suas trajetórias pessoais, escolhendo focar nos locais dos negócios, mas a busca pelos jornais não revelou uma ligação maior com as artes visuais para além do comércio.

Uma dificuldade que se afigurou foi a localização desses estabelecimentos nas fotografias e plantas da época. Talvez porque a rua de S. Bento fosse mais estreita que a 15 de novembro, é mais difícil enxergar letreiros nas fotografias. Por outro lado, seu sistema de numeração era bastante confuso, tendo passado por uma inversão na década de 1880 (antes começava no largo de São Bento, passou a começar no largo de São Francisco) e por um reemplacamento em 1910. Com as frequentes junções e separações de lotes, muitas vezes a numeração oficial muitas vezes não correspondia à prática, e mesmo com a correspondência entre a numeração antiga e a adotada em 1910, localizada por Barbuy (2006, p.255), restaram muitas dúvidas sobre o local mais exato em que ficavam.

### 3.3.1. Loja Nova, “Ao Espelho da Verdade” e Casa Cabral

#### Loja Nova

A Loja Nova ficava na rua de S. Bento, 73, e nela funcionavam dois ramos de comércio: fazendas e armarinho, e dourador e vidraceiro. Neste último eram sócios Antonio dos Santos Seabra<sup>1019</sup> e João de Almeida Wanmayl, sob a firma Seabra & Almeida<sup>1020</sup>, firmada no Rio de Janeiro para comércio de douramentos, vidros e outros objetos em São Paulo<sup>1021</sup>. Na nova loja era possível encontrar “quadros de moldura dourada e preta, de muitos tamanhos e qualidades, com e sem estampas”, passe-partout para retratos, e os espelhos, vidros e papeis para forrar casas<sup>1022</sup>.

Seabra estrou no ramo de vidraceiro e moldureiro em São Paulo, em 1869, em sociedade com Antonio Alves Junior<sup>1023</sup>, no negócio de vidros de Alves na rua Direita, 22<sup>1024</sup>. Este estabelecimento fundado por Jacintho de Souza Neves, na rua

---

<sup>1019</sup> A primeira notícia que encontramos sobre Seabra é de 1861, em uma lista de passageiros vindos de Santos ao Rio de Janeiro, na qual é listado como português. Entradas no dia 17. Santos, *Correio Mercantil* (RJ), 18 ago. 1861, p.4.

<sup>1020</sup> CP, 24 jul. 1872, ed. 4780, p.3. Não encontramos maiores informações sobre João de Almeida, a não ser a de que foi secretário da “S.D.P. Artística Beneficente Emancipadora”. CP, 20 nov. 1870, ed. 4305, p.3.

<sup>1021</sup> Na nota do jornal, o nome de Seabra aparece erroneamente como Augusto. “Contratos”, *Diário do Rio de Janeiro* (RJ), 16 abr. 1872, ed. 103, p.2.

<sup>1022</sup> CP, 24 jul. 1872, ed. 4780, p.3.

<sup>1023</sup> Membro da Sociedade Portuguesa de Beneficiencia. CP, 7 ago. 1870, ed. 4223, p.3.

<sup>1024</sup> “Papeis pintados...”, DSP, 6 maio 1869, p.3. Em 1871, a sociedade foi dissolvida, ficando o ativo e passivo a cargo de Alves. “Ao comércio”, CP, 17 out. 1871, ed. 4557, p.2.

Direita, 10<sup>1025</sup>, na qual, além de vidros, vendia tintas para pintura de casas, brinquedos, molduras para quadros e espelhos e papéis pintados <sup>1026</sup>. Manoel Pedro dos Reis, que foi caxeiro da loja<sup>1027</sup>, associou-se a Antonio Alves Junior na firma Reis & Alves e, em 1865, comprou o estabelecimento de Neves. O negócio continuou com o mesmo nome, acrescentando aos vidros, espelhos, molduras, a venda de estampas de diferentes qualidades e tamanhos em litografia e fotografia<sup>1028</sup>. Em 1868, a firma foi desfeita, ficando Antonio Alves Junior responsável pelo negócio<sup>1029</sup>, que se associou a Seabra no ano seguinte. Foi nesse período que Jules Martin exibiu ali a litogravura da inauguração da linha férrea Campinas<sup>1030</sup>.

Com o fim da sociedade com Wanmayl<sup>1031</sup>, Seabra seguiu individualmente, mantendo os dois ramos de comércio (fazendas e vidros) até 1876, quando leiloou toda as fazendas<sup>1032</sup>. A casa mudou duas vezes de endereço, indo para o n. 68 da rua de S. Bento, em 1877<sup>1033</sup>, e depois para o n. 30, em 1880,<sup>1034</sup>. Pelos registros do Livro de arrecadação de Imposto sobre Indústria e Profissões (AHMWL), Seabra manteve-se voltado para a decoração domiciliar: vendia papéis pintados, quadros, espelhos, vasos, lampiões, objetos de vime, tapetes, e o que mais conviesse.

Durante esse período Seabra teve inserção social na cidade, ligado a outros emigrados portugueses: foi vice-presidente da primeira diretoria definitiva do Club Gymnastico Português, eleita a 24 de março de 1878<sup>1035</sup> e chegou a ser cogitado ao cargo de vice-cônsul português<sup>1036</sup>. Também aderiu à primeira tentativa de fundação de uma Associação Comercial em São Paulo<sup>1037</sup>.

<sup>1025</sup> Nos baixos da casa onde morava Ignacio José d'Araújo. "Atenção – Loja de Vidraceiro", *CP*, 6 nov. 1862, ed. 1950, p.3.

<sup>1026</sup> Vidraceiro. *CP*, 7 jun. 1863, ed. 2120, p.3.

<sup>1027</sup> "Atenção", *CP*, 1 jun. 1864, ed. 2410, p.3.

<sup>1028</sup> Vidraceiro, *DSP*, 25 abr. 1867, ed. 506, p.3.

<sup>1029</sup> "Ao Commercio", *CP*, 7 fev. 1868, ed. 3506, p.3.

<sup>1030</sup> *CP*, 28 ago. 1871, ed. 4807, p.2.

<sup>1031</sup> *DSP*, 28 jun.1873, ed. 2303, p.3.

<sup>1032</sup> *APSP*, 22 jun. 1876, ed. 423, p.3.

<sup>1033</sup> *APSP*, 24 maio 1877, ed. 682, p.3.

<sup>1034</sup> Quando Seabra comprou um estabelecimento de secos e molhados de Luiz Narduzzi. *APSP*, 10 jun. 1880, ed. 1586, p.3.

<sup>1035</sup> *APSP*, 27 mar. 1878, ed. 930, p.1.

<sup>1036</sup> "Portugueses, vejam!", *Jornal da Tarde* (SP), 2 maio 1881, ed. 170, p.2.

<sup>1037</sup> "Associação Comercial de S. Paulo", *CP*, 23 dez. 1883, ed. 8207, p.2.

### Ao Espelho da Verdade

Após mais de dez anos sozinho, em 1884, Seabra entrou como comanditário, isto é, como principal responsável pelo negócio, na sociedade Lima, Urioste & Cia, com Francisco Joaquim da Costa Lima e Antonio Urioste, que adquiriram seu estabelecimento<sup>1038</sup>. Apesar de continuar no mesmo endereço, a loja passou a se chamar Ao Espelho da Verdade, ganhando um maior foco no comércio de imagens ao anunciar-se como “casa especial de papeis pintados, vidros, espelhos, molduras, quadros, aquarelas, crayon, oleografia e óleo”, além dos outros produtos, que se prestava a fazer encomendas na Corte e na Europa, sinalizando um direcionamento mais refinado<sup>1039</sup>. Em 1885, Lima retirou-se da firma, que mudou para A. Urioste & Comp, agora com Manoel dos Santos Maia<sup>1040</sup>, até a saída de Seabra, em 1887, passando a ser de Urioste, Pereira & Comp.<sup>1041</sup>, que retomaremos ao tratar da Casa Aguiar. Um fato interessante é que, em junho de 1890, a casa promoveu uma exposição coletiva de quadros a óleo (Rossi, 2001, p.58).

Mais uma vez sem sócios, Antonio Seabra construiu um edifício em sua propriedade na ladeira de S. João<sup>1042</sup>, no qual abriu uma nova loja de papeis pintados, vidros, molduras, estampas e espelhos franceses em 1888<sup>1043</sup>. Encontramos numeração conflitante para esse estabelecimento: n. 15; 11<sup>1044</sup> e 13A<sup>1045</sup>, sem conseguirmos definir qual seria o correto ou a localização precisa do edifício.

---

<sup>1038</sup> APSP, 14 fev. 1884, ed. 2671, p.3. “Mandou-se arquivar na junta comercial (...)”, CP, 18 mar. 1884, ed. 8275, p.3.

<sup>1039</sup> APSP, 24 fev. 1884, ed. 2680, p.3.

<sup>1040</sup> “À praça”, CP, 12 maio 1885, ed. 8616, p.3.

<sup>1041</sup> “A antiga firma A. Urioste & Comp...” CP, 29 mar. 1887, ed. 9173, p.2.

<sup>1042</sup> Atual rua Líbero Badaró. O terreno era anexo à ponte do Acú. “Camara Municipal (...) officios e requerimentos”. CP, 19 out. 1887, ed. 9340, p.1; CP, 10 dez. 1887, ed. 9383, p.2.

<sup>1043</sup> APSP, 10 ago. 1888, ed. 4007, p.3.

<sup>1044</sup> “Papeis pintados, estampas, oleographia e molduras” e “Vidraceiros”, *Almanach Provincia de São Paulo*, 1888, p.27, 285.

<sup>1045</sup> “Casa Cabral”, OCSP, 11 dez. 1898, ed. 1701, p.2.



Seabra faleceu em 1894, deixando a esposa Maria da Luz Seabra e filhos<sup>1046</sup>, que o sucederam no negócio sob o nome “Viúva Seabra”. A empresa durou por alguns anos, até Maria da Luz vende-la, em 1898, a José da Cunha Cabral<sup>1047</sup>.

### Casa Cabral

A primeira notícia que encontramos sobre José da Cunha Cabral, também português<sup>1048</sup>, é de 1889, quando firmou um contrato com Luiz Pinto Neves e Antonio Ferreira Pires para o comércio de papeis pintados, espelhos e vidros sob a firma Pinto & Cabral, na rua Florencio de Abreu, 50<sup>1049</sup>. Em 1891, Pires retirou-se e uma nova firma foi estabelecida com José Tavares de Mello<sup>1050</sup>. Cabral então fundou a Casa Cabral em 1894, à rua do Seminário, 10<sup>1051</sup>, para comércio de vidros para vidraças, papeis pintados, espelhos, molduras para quadros, etc., oferecendo também serviços bancários por intermédio do Banco Lisboa e Açores<sup>1052</sup>. Ele já mostrava uma afinidade para as artes e, mesmo fora do Triângulo Central, vendia artigos para fotógrafos<sup>1053</sup> e, em 1897, bustos em bronze de Carlos Gomes e da República<sup>1054</sup>.

O endereço, no entanto, era importante e convinha aproximar-se da área mais central. Em 1898, Cabral adquiriu a Casa Seabra, então na rua de S. João, 13A, que passou a ser a Casa Cabral<sup>1055</sup>. Ali, Cabral vendia gravuras<sup>1056</sup>, trouxe cópias dos quadros do Salão de Paris de 1898<sup>1057</sup> e manteve um ateliê artístico para a realização de retratos “a crayon” a partir de fotografias, enviados a qualquer ponto da estrada de ferro<sup>1058</sup>.

<sup>1046</sup> *OESP*, 20 out. 1894, ed. 5848, p.3.

<sup>1047</sup> “Casa Cabral”, *OCSP*, 11 dez. 1898, ed. 1701, p.2.

<sup>1048</sup> Relação dos srs. comerciantes, industriais, capitalistas, etc. que aderiram à Associação Comercial de São Paulo, *OCSP*, 26 ago.1893, ed. 175, p.2.

<sup>1049</sup> “Contratos Commerciaes”, *JC* (RJ), 10 dez. 1889, ed. 343, p.4.

<sup>1050</sup> *OESP*, 2 jul. 1891, ed. 4900, p.3.

<sup>1051</sup> N. 12 em 1897. “Espelhos”, *OCSP*, 6 out. 1897, ed. 1332, p.1.

<sup>1052</sup> *OESP*, 19 set. 1894, ed. 5822, p.1.

<sup>1053</sup> “Aos Photographos”, *OCSP*, 14 fev. 1895, p.2; “Aos Photographos”, *OCSP*, 11 ago. 1896, ed. 1033, p.3.

<sup>1054</sup> *OESP*, 4 jan. 1897, ed. 6625, p.2.

<sup>1055</sup> “Casa Cabral”, *OCSP*, 11 dez. 1898, ed. 1701, p.2.

<sup>1056</sup> *OESP*, 27 maio 1899, ed. 7492, p.3.

<sup>1057</sup> “Quadros para ornamentação de salas”, *OCSP*, 25 maio 1899, ed. 1856, p.2.

<sup>1058</sup> Por 25\$000, incluía moldura e passe-partout. *OESP*, 16 dez. 1899, ed. 7695, p.3; “Aniversário”, *OCSP*, 27 fev. 1901, ed. 2497, p.3.

O ano de 1901 marcou sua inserção definitiva no ramo das artes. Passou para a rua de S. Bento, 31<sup>1059</sup> e, logo após a mudança, abriu uma exposição de quadros com “ricas molduras”, tapetes, venezianas e outros artigos<sup>1060</sup>. Em 1901, enviou à imprensa a litogravura intitulada *O Beijo da Glória*, de Eliseu Visconti (fig. 114), impressa em azul e ouro, uma alegoria do feito de Santos Dumont que acabava de contornar a Torre Eiffel em seu dirigível, à venda em seu estabelecimento<sup>1061</sup>. No mesmo ano, encontramos a primeira exposição na Casa, da artista Minna Mee<sup>1062</sup>, residente em São Paulo. Indicada como fábrica na obra “A indústria em São Paulo em 1901” (Bandeira, 1901, p.183), vemos que Cabral fabricava os próprios quadros e molduras, com uma filial na rua Dr. Quirino, 67, em Campinas, propriedade de Cunha Cabral & Comp.

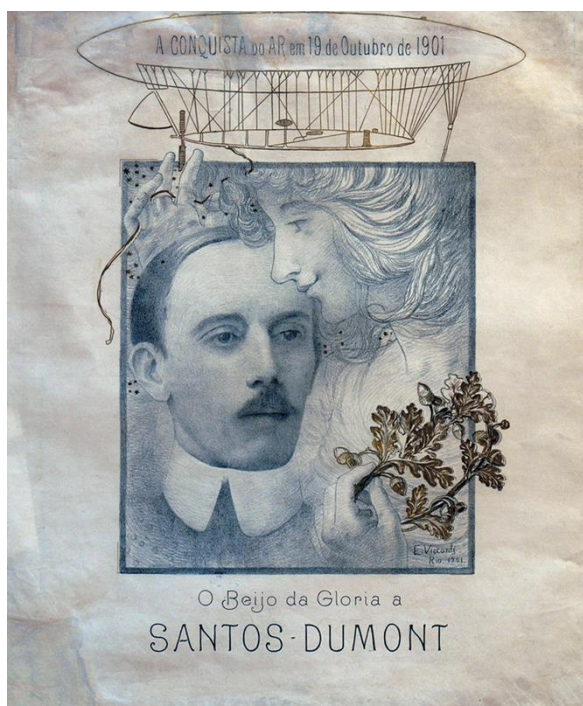


Figura 114 - *O Beijo da Glória*, Eliseu Visconti, 1901. Acervo do Palácio São Luis. A836, Projeto Eliseu Visconti.

<sup>1059</sup> “Cunha Cabral & C.”, *OCSP*, 2 jul. 1901, ed. 2621, p.1.

<sup>1060</sup> *OCSP*, 26 out. 1901, ed. 2737, p.2.

<sup>1061</sup> *OESP*, 18 dez. 1901, ed. 8123, p.2.

<sup>1062</sup> “Exposição de pintura”, *OCSP*, 29 dez. 1901, ed. 2800, p.1; *OESP*: 24 dez. 1901, ed. 8428, p.2. Há poucas informações sobre esta artista. Sabemos que morou em São Paulo na década de 1900, foi professora de idiomas, expôs algumas vezes na capital, manteve um curso de arte com Carlos Reis e foi professora de idiomas. Uma tela sua integra o acervo da Pinacoteca do Estado. Após a morte de seu marido, o inglês Joseph Mee, Minna deixa o Brasil e não encontramos mais notícias suas.

Enveredou-se então pelas reproduções fotográficas, abrindo uma exposição de fototipias<sup>1063</sup> do fotógrafo Reutlinger, de Paris (fig. 115)<sup>1064</sup>, especialista em fotografias de personalidades da época, e em 1904, exibiu reproduções em tamanho natural a *crayon*, aquarela americana, sépia e pastel de retratos de pintores conhecidos que a empresa The American Color trouxe ao Brasil<sup>1065</sup>.

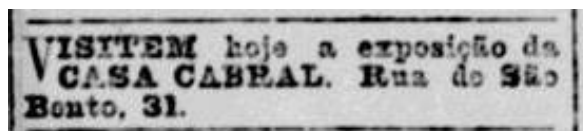


Figura 115 - OCSP, 29 mar. 1903, ed. 3252, p.1

A casa mudou-se mais uma vez em 1908, para o n.35 da mesma rua<sup>1066</sup>. Pouco tempo depois, Cabral faleceu, em 5 de maio de 1909<sup>1067</sup>, mas a firma continuou e foi possível encontrarmos anúncios do estabelecimento até a década de 1920, inclusive de algumas exposições, e abrindo uma filial na rua do Gazometro, n.92<sup>1068</sup>.

#### Exposições até 1912

- 1901 – Minna Mee
- 1902 – Oscar Pereira da Silva, *Manhã e Tarde*<sup>1069</sup>
- 1905 – Miguel Rizzo. Diversos retratos.<sup>1070</sup>
- 1909 –Miguel Rizzo. Quadros de retratos dos Bacharelados das Faculdades de Direito, da Escola Normal, de Farmácia, Escola Complementar, de Comercio, Ginásios do Carmo, São Bento, Macedo Soares e Escola de Farmácia e Ginásio de Ouro Preto.<sup>1071</sup>
  - 1909 –Miguel Rizzo. Professorandos normalistas, fotografia pintada.<sup>1072</sup>

<sup>1063</sup> Método de cópia de fotografias por contato com o negativo com uma matriz dotada de uma camada de emulsão fotossensível, que então era utilizada para realizar as cópias, foi muito utilizada para a confecção de postais naquele período.

<sup>1064</sup> OCSP, 29 mar. 1903, ed. 3252, p.1.

<sup>1065</sup> OESP, 12 abr. 1904, ed. 9263, p.2.

<sup>1066</sup> “Aos nossos fregueses”, OCSP, 18 out. 1908, ed. 644, p.4.

<sup>1067</sup> OESP, 17 jun. 1909, ed. 11146, p.10.

<sup>1068</sup> CP, 15 set. 1911, ed. 12122, p.9.

<sup>1069</sup> OESP, 18 mar. 1902, ed. 8511, p.2.

<sup>1070</sup> OESP, 14 dez. 1905, ed. 9872, p.3.

<sup>1071</sup> OESP, 5 dez. 1909, ed. 11317, p.7.

<sup>1072</sup> “Professorandos normalistas”, CP, 21 nov. 1909, ed. 16628, p.4.

- 1910 - Miguel Rizzo. Diversas fotografias, entre as quais treze quadros de alunos diplomados das escolas superiores de São Paulo<sup>1073</sup>.
- 1911 – Jonas de Barros, retrato do Barão do Rio Branco<sup>1074</sup>.

### 3.2.2. Da Casa Verde à Casa Aguiar

#### Casa Verde

A Casa Verde é um dos estabelecimentos mais citados nos trabalhos sobre exposições artísticas em São Paulo, tendo atuação no ramo até a década de 1920 (Rossi, 2001, p.58; Nascimento, 2009, p.115). A primeira menção ao estabelecimento aparece nos jornais em 1892, quando os proprietários Aguiar & Hoenen da “Casa Verde”, na rua de S. Bento, 44, anunciam terem adquirido as fábricas de moldura de Adolpho Hartmann e da Companhia Construtora e de Materiais, reunindo-as em uma só, à r. Barão de Itapetininga, n. 25 (fig. 116). As vendas eram a atacado ou varejo, incluindo de produtos importados, fabricando guarnições para portas e janelas “desde a mais simples à mais deslumbrante” e também reformavam e douravam molduras antigas.



Figura 116 – CP, 23 fev. 1892, ed. 10625, p.4.

<sup>1073</sup> CP, 4 dez. 1910, ed. 17005, p.6.

<sup>1074</sup> OESP, 21 abr. 1911, ed. 11815, p.7.

Pedro Hoenen era fotógrafo estabelecido na cidade desde 1883, quando abriu a “Photographia Germania”, à rua de S. Bento, 36<sup>1075</sup> (fig. 117). Em 1890, a Photographia Germania foi integrada à Companhia Photographica Paulista, que, no entanto, aparenta não ter tido vida longa. Não há uma referência explícita sobre quem seria Aguiar, mas acreditamos se tratar de Abílio dos Santos Aguiar que havia sido subgerente e incorporador da Companhia<sup>1076</sup> e que seguiria no ramo de molduras pelos anos seguintes<sup>1077</sup>. Em 1895, Aguiar encontrava-se em sociedade com Hoenen em uma firma com certos Stolze & Stuch de Hamburgo, sobre os quais não obtivemos maiores informações<sup>1078</sup>. A Casa Verde foi então adquirida em 1896, pela sociedade Seabra, Tomassini & C, composta pelos sócios solidários João dos Santos Seabra<sup>1079</sup>, Alfredo Tomassini e Pedro Hoenen, o comanditário<sup>1080</sup>.

---

<sup>1075</sup> Em 1885, o número mudou para 46 e, em 1892, era o 44. A loja de Pedro P. Bittencourt (v. adiante) fez a mudança inversa: saiu do n.46 para o n.36, em 1885

<sup>1076</sup> Companhia Photographica Paulista, *CP*, 22 out.1890, ed. 10240, p.4.

<sup>1077</sup> Levantamos aqui a hipótese Abílio dos Santos Aguiar tenha sido o Aguiar que foi sócio do fotógrafo Valério Vieira quando este se estabeleceu na cidade na década de 1890.

<sup>1078</sup> *OESP*, 30 jul. 1895, ed. 6114, p.3.

<sup>1079</sup> Não encontramos estabelecimentos anteriores de João dos Santos Seabra e, tampouco, indícios de que fosse da família de Antonio dos Santos Seabra.

<sup>1080</sup> “À praça”, *OCSP*. 26 nov. 1896, ed. 1124, p.3.



Figura 117 - Quarteirão da Casa Verde (n.44/56). O Grande Hotel, na esquina, ficava no número 34/46. Rua S. Bento. Fotografia de Guilherme Gaensly, [entre 1905 e 1910]. cartão-postal, colotipia, 8,8 x 13,7 cm. Acervo BN.

Em 17 de agosto de 1897, foi exibido na Casa Verde o retrato a óleo do Coronel Cobra para a Câmara Municipal de Bananal, sem autor indicado<sup>1081</sup>. Ela havia promovido pouco antes uma exposição de quadros, com entrada franca, dentre os quais “dois alegóricos aos chilenos”, referindo-se a oficiais da esquadra chilena que encontravam-se no país e visitaram São Paulo, mas as informações são vagas para afirmar que tipo de quadros eram<sup>1082</sup>. Em agosto, pouco depois do retrato do Coronel, a Casa anunciou ter telas de Alexandrino, Castagneto e Batista da Costa a venda<sup>1083</sup>. Não sabemos se ela estaria agindo como intermediária dos pintores ou se haviam adquirido os quadros para revendê-los, mas, de toda forma, era uma ação singular no meio artístico paulistano, no qual ambas as situações eram raras. No ano seguinte,

<sup>1081</sup> *A Nação*, 17 ago. 1897, ed. 17, p.1.

<sup>1082</sup> “Exposição de quadros”, *CP*, 20 maio 1897, ed. 12193, p.1.

<sup>1083</sup> *A Nação*, 24 ago. 1897, ed. 24, p.1.

Rosalbino Santoro, expôs seu quadro *Descascando milho*, uma cena da vida rural destinada à exposição de Belas Artes no Rio de Janeiro<sup>1084</sup>.

Em 1899, um incêndio atingiu a Loja do Japão, vizinha a ela, e uma explosão derrubou o vigamento da Casa Verde e por essa notícia sabemos que ela era filial da fábrica de móveis “Santa Maria<sup>1085</sup>” da rua Florêncio de Abreu<sup>1086</sup>. A Casa Verde parece ter se recuperado do sinistro sem maiores problemas, continuando a atuar no mesmo endereço e no mesmo ramo. Conforme os livros de Impostos sobre profissões (AHMWL), Seabra e Hoenen possuíam também um segundo estabelecimento, na rua Boa Vista, 36, onde fabricavam as molduras. Obtivemos informações mais precisas sobre sua atividade na publicação “A indústria no Estado de S. Paulo em 1901”, que disfarça uma acusação sobre as práticas da loja:

Foi-me vedada a visita e qualquer informação, mas garantimos que são perfeitos os produtos que essa fábrica fornece para todo o Brasil, estando quase completamente extinta a importação estrangeira desse artigo, sendo todo ele vendido como francês!!

Raras são as pessoas em S. Paulo, estranhas a esse ramo de comércio, que sabem da existência dessa fábrica, supondo o consumidor que o artigo não é nacional. Assim, quantos existirão?” (Bandeira Jr, 1901, p.XXII).

Em um anúncio veiculado em 1915 (fig. 118)<sup>1087</sup>, uma fotografia do interior da loja mostra diversos quadros cobrindo todas as superfícies disponíveis. No texto, indicava-se sua oficina de tapeçaria e ornamentação, servindo “aos melhores palacetes”, com as últimas novidades em tapetes, móveis, papéis para forrar casas e quadros. Era, portanto, um estabelecimento voltado à decoração interna das residências abastadas da cidade.

<sup>1084</sup> “O sr. Rosalbino Santoro...”, *CP*, 12 ago. 1898, ed. 12586, p.1.

<sup>1085</sup> A Companhia Tapeçaria e Móveis Santa Maria, de Ignacio de Mendonça Uchoa, foi fundada em 1885 e ficava na rua Florêncio de Abreu, n.90, e em 1900 era a fábrica de móveis mais importante do estado. Contava também com uma sessão de pintura para móveis, prédios e decoração, depósitos de materiais, e de objetos de arte, além de uma seção para a fabricação de peças de cerâmica imitando as japonesas (Bandeira Jr, 1901, p.28).

<sup>1086</sup> *CP*, 6 jul. 1899, ed. 12873, p.1.

<sup>1087</sup> Cf. indicação de Nascimento, 2010, p.115

**Casa Verde** — Grande Officina de Tapeçaria e Ornamentação



*A casa que tem merecido a preferência para as instalações dos melhores palácios.*

*Reloram-se e fazem-se moveis estofados em qualquer estylo.*

*Ultimas novidades em tapeles, oleados, capachos, quadros, espeelhos, cortinas, stores, bris-bris, Damascos, etc., etc.*

O maior e mais variado sortimento de São Paulo em **PAPEIS** para lorrar casas.

**Antonio Soares & C.** Agentes das Companhias de Vapores: COMP. TRANSATLANTICA de Barcelona e PINILLOS, IZQUIERDO & Co. S. en C. de Cadiz  
**RUA S. BENTO N. 56 - TELEPHONE. 379 - S. PAULO**

Figura 118 - Anúncio da Casa Verde. *A Cigarra*, 6 jul. 1915

Na Casa Verde foram exibidos três retratos destinados à Faculdade de Direito: de Aureliano Coutinho (1898), por Oscar Pereira da Silva<sup>1088</sup>; de Manoel Dias de Toledo (1907)<sup>1089</sup> e de José Toledo de Arouche Rendon (1911)<sup>1090</sup>, ambos por Pietro Strina. Outros dois pintores dos quais nos ocupamos expuseram ali: Karl Ernst Papf expôs os retratos do conselheiro Moreira de Barros e do general Couto de Magalhães (1899)<sup>1091</sup> e Carlo de Servi exibiu os retratos do cônego Manoel Vicente da Silva (1901)<sup>1092</sup> e de Xavier de Toledo (1907)<sup>1093</sup>, sendo que Oscar Pereira da Silva expôs também o retrato de João Alvares Rubião Junior (1904), para a ISCMSP<sup>1094</sup>.

Outras exposições ocorridas ali até 1912 foram:

- 1898 - Julio Ohrstrom, retrato de William Speers, superintendente da S. Paulo Railway<sup>1095</sup>.
- 1902 - Benedito Calixto (Rossi, 2001, p.59)

<sup>1088</sup> *OESP*, 4 ago. 1898, ed. 7188, p.3.

<sup>1089</sup> Para a Faculdade de Direito. *CP*, 22 fev. 1907, ed. 15631, p.2.

<sup>1090</sup> *OESP*, 19 abr. 1911, ed. 11813 p. 6; *CP*, 19 abr. 1911, ed. 17139, p.1.

<sup>1091</sup> *OCSP*, 30 maio 1899, ed. 1861, p.2.

<sup>1092</sup> *OESP*, 29 mar. 1901, ed. 8160, p.2.

<sup>1093</sup> Para o Tribunal de Justiça. *OESP*, 18 set. 1907, ed. 10511, p.2.

<sup>1094</sup> "Acha-se exposto...", *OCSP*, 29 dez. 1904, ed. 3889, p.2.

<sup>1095</sup> "Está exposto...", *OCSP*, 11 ago. 1898, ed. 1595, p.2.



- 1909 - Beatriz Pompeo de Camargo (Rossi, 2001, p.59)
- 1912 - José Bermudo (Rossi, 2001, p.59)
- 1910 - Irmãos Salinas<sup>1096</sup>
- 1910 - Exposição de pintores espanhóis (Rossi, 2001, p.59)
- 1911 - Coletiva espanhola trazida por Vila y Prades (Rossi, 2001, p.59)

Após 1912, Mirian Rossi cita ainda exposições de José Bermudo, em março de 1913; Campos Ayres, em julho de 1917; Leoncio Nery, em julho de 1918 e Benedito Calixto, em maio de 1919 (2001, p.59).

### Pedro P. Bittencourt – rua de S. Bento, 46/36

Em 1892, Almeida Junior expôs o retrato de Helena Vidal<sup>1097</sup> na casa de quadros da rua de S. Bento, 36. Essa loja pertencia à firma Pedro P. Bittencourt & Comp. Ela era sucessora da Arthur Bittencourt & Valle (Manoel Antonio Ferreira do Valle), que em 1879 que abriu um negócio de vidros e papeis pintados no n. 59 da rua de S. Bento<sup>1098</sup>. Pedro Paulo Bittencourt<sup>1099</sup> assumiu o negócio em 1881<sup>1100</sup>, mudando no ano seguinte para o n. 46, uma casa mais vasta e espaçosa<sup>1101</sup> onde todo o seu estoque era importado diretamente da Europa<sup>1102</sup> e, em 1885, passou para o n. 36.

Era primordialmente um estabelecimento de vidros e papeis pintados, mas vendia de tudo: espelhos, lampiões, castiçais, vasos para flores, quadros, tapetes, molduras, brinquedos<sup>1103</sup>, até mesmo livros para os cursos jurídicos<sup>1104</sup> e fogos de artifício<sup>1105</sup>, com o grande diferencial de vender gêneros norte-americanos<sup>1106</sup>.

<sup>1096</sup> Exposição Salinas, *CP*, 29 mar. 1910, ed. 16755, p.4.

<sup>1097</sup> *OESP*, 11 jun. 1892, ed. 5171, p.1.

<sup>1098</sup> “Grande armazém de vidros...”, *CP*, 19 mar. 1879, ed. 6697, p.4, “Contratos comerciais... De Arthur Bittencourt e Manoel Ferreira do Valle”, *CP*, 27 mar. 1879, ed. 6703, p.2.

<sup>1099</sup> Nasceu em 1851. Sua família, da região de Guaratinguetá, consta na *Genealogia Paulistana* (LEME, 1904, vol. II, p.430 a 479).

<sup>1100</sup> “Rua de S. Bento – N. 59”, *CP*, 10 jul. 1881, ed. 7377, p.3.

<sup>1101</sup> “Mudança”, *CP*, 1 maio 1882, ed. 7636, p.3.

<sup>1102</sup> “Importação direta”, *CP*, 28 mar. 1883, ed. 7962, p.4.

<sup>1103</sup> Anúncio, *Novo Almanach de São Paulo*, 1882, p.414.

<sup>1104</sup> “Aos srs. Acadêmicos”, *CP*, 19 jul. 1885, ed. 86671, p.3.

<sup>1105</sup> *APSP*, 15 maio 1888, ed. 3936, p.3.

<sup>1106</sup> “Gêneros Norte-Americanos”, *Novo Almanach de São Paulo*, 1882, p.228.

Sucederam-se algumas sociedades: Pedro Paulo Bittencourt & Comp, com Francisco Augusto Senra Cardoso, em 1888<sup>1107</sup>; em 1889 admitiu como sócio Antonio Mariano da Silva Bittencourt, seu irmão<sup>1108</sup>, que se retirou em 1891<sup>1109</sup>. A partir daí, foi formada uma firma sucessora, a Ferreira Seabra & Comp, com Domingos da Costa Ferreira, João dos Santos Seabra e Bittencourt como sócio comanditário<sup>1110</sup>. Foi durante essa iteração do estabelecimento que se deu a exposição do retrato por Almeida Junior e encontramos Seabra e Ferreira em outras sociedades discutidas nessa seção (Apêndice V). A firma durou até fevereiro de 1894, quando Bittencourt se retirou como sócio<sup>1111</sup> e outros negócios ocupam o n.36<sup>1112</sup>.

A partir de 1895, Domingos Ferreira passou a levar sozinho o negócio<sup>1113</sup>. Talvez já estivesse naquele momento no n.89, onde Karl Ernst Papf exibiu um retrato de Francisco de Salles Oliveira Junior, em 1900<sup>1114</sup>, e Oscar Pereira da Silva realizou uma exposição de dezenove obras, em 1900, incluindo a tela *Basse-cour de grande-mère* (PESP)<sup>1115</sup>.

### Casa Aguiar

A primeira menção a Abilio dos Santos Aguiar que encontramos foi em relação a concessão de requerimento de datas no marco da meia légua, 1883<sup>1116</sup>, época em que foi procurador interino da Sociedade Abolicionista Artistica Paulistana<sup>1117</sup>. Como

<sup>1107</sup> “Contratos commerciaes”, *CP*, 17 fev.1888, ed. 9439, p.3.

<sup>1108</sup> *APSP*, 20 ago. 1889, p.3. “Contratos comerciais – Ficaram archivados ...”, *Sentinella da Monarchia* (SP), 31 out. 1889, p.2.

<sup>1109</sup> Nesse ano, os irmão Pedro e Antonio estiveram entre os incorporadores da Cia. Sereia Paulistana, que reconstruiu o edifício ocupado pela casa de banhos na esquina do Largo de S. Bento com a rua homônima (v. seção 3.4.8). *OESP*, 1 jan. 1891, ed. 4755, p.2

<sup>1110</sup> “À praça”, *CP*, 2 abr.1891, ed. 10369, p.3.

<sup>1111</sup> *OESP*, 15 fev. 1894, ed. 5649, p.2. Pedro P. Bittencourt parece não ter voltado ao ramo das molduras, tendo exercido cargos públicos até falecer, em 1913, com a patente de coronel. *OESP*, 14 nov. 1913, ed. 12749, p.12.

<sup>1112</sup> *OESP*, 28 jul. 1894, ed. 5780, p.4.

<sup>1113</sup> *OCSP*, 1 ago. 1895, p.3. Seabra e Ferreira eram ambos portugueses e sócios Associação Comercial de São Paulo. “Relação dos srs. Comerciantes, industriais, capitalistas, etc. que aderiram à Associação Comercial de São Paulo”, *OCSP*, 26 ago.1893, p.2.

<sup>1114</sup> *OESP*, 23 fev. 1900, ed. 7763, p. 2.

<sup>1115</sup> *OCSP*, 05 jan. 1901, ed. 2444, p.1.

<sup>1116</sup> “Camara Municipal (...) Pareceres e comissões”, *CP*, 13 dez. 1883, ed. 8198, p.2.

<sup>1117</sup> *APSP*, 6 jul. 1884, ed. 2787, p.3.

mencionamos ao tratar da Casa Verde, Aguiar fez parte da Companhia Photographica Paulista, de curta duração. Em seguida, manteve a firma Araujo & Comp. com A. Pereira de Araujo e Antonio M. da Silva Ayrosa Sobrinho até janeiro 1891<sup>1118</sup>, de quem adquiriu o estabelecimento antes denominado “Ao Espelho da Verdade”, do qual já tratamos, que funcionava então à rua de S. Bento, 52<sup>1119</sup>. Fundou a Casa Verde com Pedro Hoenen em 1892, que foi adquirida em 1895 e, em janeiro de 1896, Aguiar dissolveu a firma com Hoenen<sup>1120</sup>.

Não demorou muito tempo, Aguiar arrumou um novo sócio: em outubro de 1896 entrou em sociedade com Otavio Mendes, com negócio na rua de S. Bento, 93 (fig. 119)<sup>1121</sup>, a Casa Aguiar, em um sobrado de dois andares com 14 salões com entradas independentes<sup>1122</sup>. Ali, vendia tapeçarias, mobílias e objetos de ornamentação, incluindo molduras para quadros (fig. 120), oleografias, gravuras e aquarelas, bronzes e estatuas<sup>1123</sup>. Em 1898, abriu uma filial na rua 15 de Novembro, 29<sup>1124</sup>, ano em que recebeu exposições de Oscar Pereira da Silva e a conjunta de Roberto Mendes e Benedito Calixto, que contou com 10 telas. Coincidentemente, De Servi abriu ateliê no mesmo endereço em 1898, onde mantinha aberta exposição permanente de seus trabalhos<sup>1125</sup>.

No ano seguinte Mendes retirou-se da firma<sup>1126</sup> e encontramos uma “oficina de marcenaria nos baixos do sobrado do n.93” à venda com maquinário que incluía motor a vapor, 3 tornos, um motor a gás, e outras ferramentas<sup>1127</sup>.

---

<sup>1118</sup> “Ao Commercio”, *CP*, 10 jan. 1891, ed. 10303, p.6.

<sup>1119</sup> “Á praça”. *CP*, 28 abr. 1891, ed. 10390, p.5.

<sup>1120</sup> *OESP*, 25 jan. 1896, ed. 6288, p.3.

<sup>1121</sup> *OESP*, 10 out. 1896, ed. 6548, p.3.

<sup>1122</sup> *OESP*, 19 fev. 1897, ed. 6671, p.3.

<sup>1123</sup> *Lavoura e Comercio*, 15 abr. 1898, ed. 25, p.3.

<sup>1124</sup> *CP*, 25 maio 1898, ed. 12519, p.3.

<sup>1125</sup> *A Nação* (SP), 19 dez. 1898, ed. 502, p.1; *OESP*, 12 jan. 1900, n. 7721, p.2.

<sup>1126</sup> *OESP*, 1 out. 1899, ed. 1985, p.3.

<sup>1127</sup> “Vende-se por preço baratíssimo”, *OESP*, 30 out. 1899, ed. 2014, p.3.



Figura 119 - A esquina do largo de São Bento com a rua de mesmo nome após a construção do novo edifício da esquina à direita, que contava com um edifício anexo nos números 93 e 95. Fotografia por Guilherme Gaensly. São Paulo, SP, [1902?]. 22,4 x 28,2cm. Acervo BN, RJ.

Abílio foi à falência e o leilão da massa falida incluía mobília diversa, armação envidraçada, balcões, toalhas, guardanapos etc<sup>1128</sup>. A partir de 1902, porém, a casa reaparece no mesmo endereço, dando início a uma série de exposições, em especial de obras do pintor Benedito Calixto. Um anúncio de janeiro anunciou que estavam expostos alguns quadros, dentre os quais telas de Sizenando Calixto, Carlo De Servi e outros<sup>1129</sup>, dando margem à interpretação de que seria uma exposição permanente ou que ele estivesse agindo como um intermediário dos pintores.

<sup>1128</sup> *OESP*, 26 abr. 1900, ed. 7824, p.5.

<sup>1129</sup> “Exposição de quadros”, *CP*, 24 jan. 1902, ed. 13802, p.2.



Figura 120 - Etiqueta da Casa Aguiar no verso do retrato de Domitila de Castro, a Marquesa de Santos, 1887, por Miguel Navarro Caizares (1834-1913). In: Conrado Leiloeiro. Disponível em: <https://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=3449188>

Ela se manteve em funcionamento até o início de 1903, quando ainda encontramos exposições no local, mas, entre julho e agosto de 1903, todos os itens da casa, de encanamento a quadros a óleo, foram leiloados, alegando-se mudança de sede<sup>1130</sup>, mas não a encontramos mais. As notícias sobre Aguiar depois disso são escassas, sobre participação nas quermesses em prol da Santa Casa, vindo a falecer em 1906<sup>1131</sup>.

#### Exposições

- 1896 – Frederico Guilherme Lobo, professor de desenho e pintura.<sup>1132</sup>
- 1896 – Antonio A. Valle de Souza Pinto (irmão do artista português Souza Pinto), retrato de seu pai.<sup>1133</sup>
- 1897 – Ernesto Cagliani. Quadro a óleo representando um episódio de Canudos<sup>1134</sup>.
- 1898 – Roberto Mendes e Benedito Calixto. 10 paisagens do litoral, cinco de cada artista. Na filial da rua 15 de novembro<sup>1135</sup>
- 1898 – Oscar Pereira da Silva, um quadro (ROSSI, 2001, p.60)
- 1901 – Benedito e Sizenando Calixto<sup>1136</sup>

<sup>1130</sup> *OESP*, 10 jul. 1903, ed. 8988, p.3 e *OESP*, 6 ago. 1903, ed. 9015, p.5.

<sup>1131</sup> Santa Casa de Misericórdia, *OCSP*, 30 jan. 1906, ed. 4585, p.3.

<sup>1132</sup> “Exposição de quadros”, *OCSP*, 5 jul. 1896, ed. 1002, p.2.

<sup>1133</sup> “Na capital”, *OCSP*, 30 ago. 1896, ed. 1051, p.2.

<sup>1134</sup> “Deve ser exposto amanhã (...)”, *CP*, 24 dez. 1897, ed. 12392, p.2.

<sup>1135</sup> Exposição de pintura, *OCSP*, 6 ago. 1898, ed. 1591, p.1.

<sup>1136</sup> *OESP*, 6 dez. 1901, ed. 8411, p.2.

- 1902 – Benedito Calixto<sup>1137</sup>.
- 1902 - Oscar Pereira da Silva, 3 quadros incluindo *A escrava*<sup>1138</sup>.
- 1902 – Benedito Calixto. Retratos de José Bonifácio e do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, para o Museu Paulista.<sup>1139</sup>
  - 1903 – Benedito Calixto. Retrato de Domingos Jorge Velho para o Museu Paulista e de Vicente da Costa Taques Goes e Aranha<sup>1140</sup>.
  - 1903 - Oscar Pereira da Silva. Retratos de Cerqueira Cesar e Frederico Steidel, ISCMSP<sup>1141</sup>

### 3.2.3. *Aurora*

Em 1904, Domingos Costa Ferreira, que fora sócio de Pedro P. Bittencourt, entrou em nova sociedade, com Antonio de Freitas, continuando no ramo de vidros, espelhos, molduras e papeis pintados e no mesmo endereço na rua de S. Bento, 89<sup>1142</sup>. Com a nova firma, Domingos construiu um novo prédio, no n. 77 da mesma rua, cujas plantas do porão, térreo e primeiro andar foram aprovadas no ano seguinte (fig. 122). A loja no térreo ficaria em um comprido salão sem divisões internas e, com porão e pavimento superior, o espaço seria dedicado exclusivamente ao mostruário – e às exposições.

<sup>1137</sup> “Exposição de quadros”, *CP*, 24 jan. 1902, ed. 13802, p.2.

<sup>1138</sup> *OESP*, 3 abr. 1902, ed. 8527, p.2.

<sup>1139</sup> “Benedito Calixto”, *CP*, 10 jun. 1902, ed. 13937, p.2.

<sup>1140</sup> *CP*, 28 fev. 1903, ed. 14199, p.2. Hoje no acervo do MRCI/MP-USP.

<sup>1141</sup> *OESP*, 30 abr. 1903, ed. 14623, p.3.

<sup>1142</sup> “À praça”, *CP*, 3 jul. 1904, ed. 14687, p.4; “Prefeitura”, *OCSP*, 28 jun. 1905, ed. 4371, p.2.

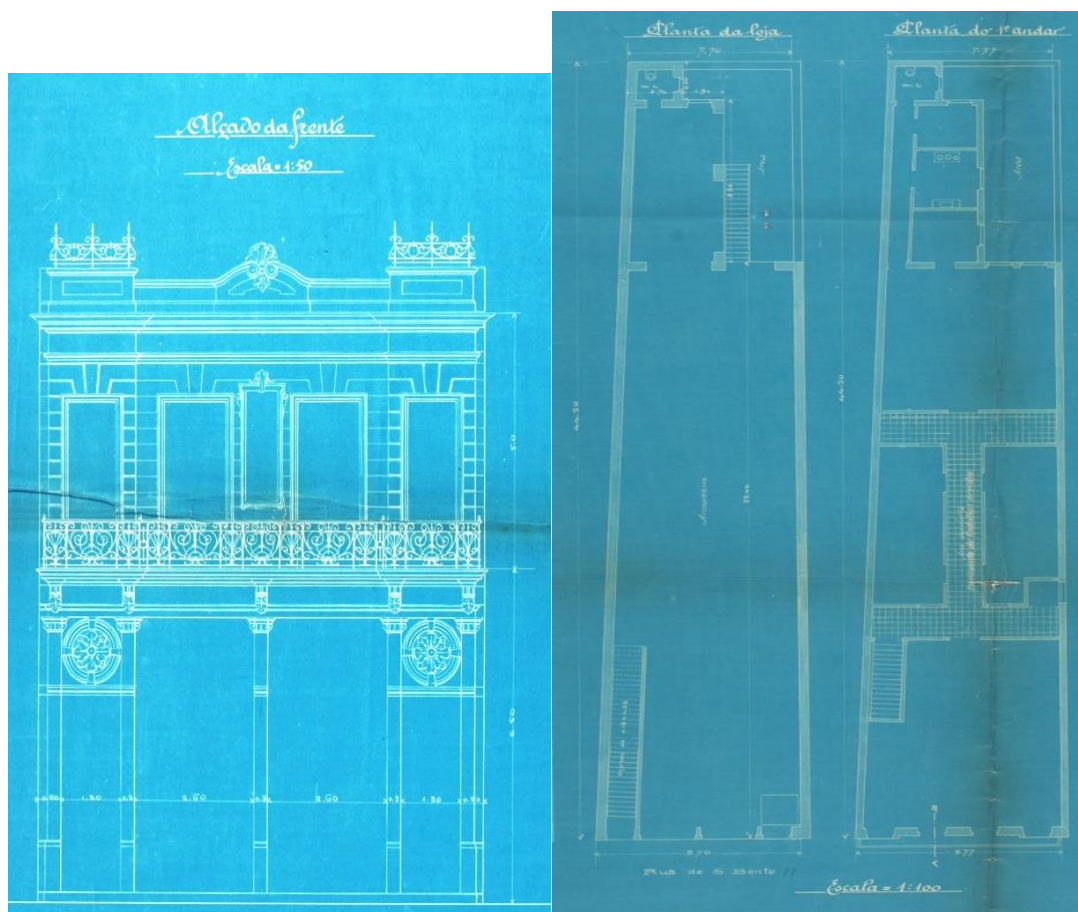


Figura 121 - Projeto para o prédio da Casa Aurora, 1908. OP/1907/001.418. Série Obras Particulares, AHMWL

Em junho de 1908, a casa foi aberta<sup>1143</sup>, anunciando que era a única representante da fábrica de molduras Aurora, de A. Rocha & Comp<sup>1144</sup>. Sabemos por um processo de quebra de patente na fabricação de molduras, de março daquele ano<sup>1145</sup>, que a fábrica de Rocha tinha sete máquinas e ficava na Av. Bavaria<sup>1146</sup>, 2, no bairro industrial da Mooca, o que indica que era um grande estabelecimento.

Em junho de 1909, Conrado Sorgenicht, da Casa Conrado de vitrais, passou a ser sócio solidário da firma, com o que as oficinas de Sorgenicht na rua do Triunfo, n. 10, passaram para a mesma firma comercial<sup>1147</sup>. Com a expansão dos negócios,

<sup>1143</sup> Registro da mudança de endereço da firma: “Junta comercial”, *OCSP*, 10 jun. 1908, ed. 527, p.4.

<sup>1144</sup> “Fabrica de molduras Aurora”, *OCSP*, 13 jun. 1908, ed. 530, p.2.

<sup>1145</sup> Movido por Fernando Martins Seabra. Como consequência do processo, foram apreendidas molduras, máquinas e matéria prima. *OESP*, 15 mar. 1908, ed. 10689, p.3

<sup>1146</sup> Atual Av. Presidente Wilson, próximo à antiga fábrica da Antarctica.

<sup>1147</sup> *CP*, 11 jun. 1909, ed. 16466, p.5.

Conrado havia dividido seu negócio em "Crystalleria Germania – fábrica de vidros e cristais; Casa Conrado – fábrica de espelhos e lapidação, vidros gravados e vitraux para igrejas; e a Conrado Sorgenicht & Cia. – uma loja instalada o centro de São Paulo, na rua Direita, nº 44, que importava e comercializava vidros de vidraça, pinceis, tintas<sup>1148</sup>, papeis pintados e vernizes (...)" (Mello, 1996, p.44). O escritório central da casa ficava na rua Direita enquanto a Crystalleria Germania mudou-se para a rua de S. Bento, n. 77, em 1903,<sup>1149</sup>.

A Casa Aurora foi sede de exposições por mais de dez anos, entre 1905 e 1917, exibindo pintores nacionais e estrangeiros de passagem pela cidade (Nascimento, 2009, p.115). Ela recebeu a individual de Beatriz Pompeu de Camargo (jan. 1905); um trabalho de Pietro Strina destinado a uma rifa<sup>1150</sup> e uma grande exposição de quadros destinados a uma tombola em prol de vítimas de enchente no Sul, que incluiu alguns dos artistas mais importantes daquele momento: Lucilio de Albuquerque, Henrique Tavola, Benedito Calixto, Julio Gavronski, Roque de Mingo, Torquato Bassi, Alfredo Norfini, Nicota Bayeux, Pietro Strina, Aurelio Beccherini, Guilherme Gaensly, Wash Rodrigues, Berthe Worms, entre outros<sup>1151</sup>. No mesmo ano, Paulo Vergueiro Lopes de Leão, realizou ali sua individual e Augustin Salinas expôs "Festa escolar no Ipiranga", 1912, hoje no acervo da PESP.

Algumas exposições posteriores no estabelecimento valem ser mencionadas: Salinas, 1913; Gabriel Biessy, 1913; Valerio Vieira, 1913<sup>1152</sup>; Julio Gavronsky, 1913; Jonas de Barros, 1913<sup>1153</sup>; Paulo do Valle Junior, 1915<sup>1154</sup>; Campos Ayres<sup>1155</sup>; Oscar Pereira da Silva, 1916<sup>1156</sup>; Tulio Mugnaini, 1916; Augusto Esteves, 1916; Berthe Worms, 1916; Pery Guarany Blanchimanni, 1916 e Helena Pereira da Silva, 1917 (Rossi, 2001, p.58).

<sup>1148</sup> Da empresa Conrad W. Schmidt, de Londres. *OCSP*, 29 jan. 1906, ed. 4584, p.3.

<sup>1149</sup> "Crystalleria Germania", *OCSP*, 20 fev. 1903, ed. 3215, p.3.

<sup>1150</sup> *O Paiz* (RJ), 18 dez. 1911, ed. 9934, p. 4.

<sup>1151</sup> *OESP*, 14 mar. 1912, ed. 12141, p.6.

<sup>1152</sup> "Confecção de retratos", *CP*, 21 jan. 1913, ed. 17780, p.6.

<sup>1153</sup> "Retrato", *CP*, 18 set. 1913, ed. 18018, p.5.

<sup>1154</sup> *OESP*, 7 jul. 1915, ed. 13345, p.5.

<sup>1155</sup> *OESP*, 31 ago. 1915, ed. 13400, p.2.

<sup>1156</sup> "Retrato a óleo", *CP*, 27 abr. 1916, ed. 18961, p.5.



### 3.4. Outros Locais De Exposição

#### 3.4.1. *Hotel do Universo ou Hotel do Lefebre*

O Hotel do Universo, Hotel Universal ou simplesmente Hotel do Lefebre foi um estabelecimento localizado no Largo do Palácio, n.2<sup>1157</sup> ou 4<sup>1158</sup>, um edifício alugado, propriedade de João Maria de Souza Chichorro<sup>1159</sup>, talvez um dos sobrados que aparecem à direita na gravura de Debret, de 1827 (fig. 122). Nas palavras de Spencer Vampré, João Lefebre era um “bom francês, e inexcusável maître d’hotel, atraía ao seu modesto, mas, para o tempo, imponente estabelecimento, a aristocracia de S. Paulo, que, por vezes, em salas reservadas, realizava ali alegres ceiatas” (Vampré, 1977, p.289). Era, portanto, mais do que local de repouso: foi um precursor das reuniões na Pauliceia, onde podia-se oferecer banquetes, utilizando-se do serviço de restaurante que funcionava todos os dias<sup>1160</sup>, ou frequentar os bailes mascarados promovidos por associações recreativas<sup>1161</sup>. Tornou-se ponto de parada para comerciantes viajantes de passagem por São Paulo, em especial joalheiros e vendedores de fazendas que podiam ser encontrados ali por seus seus clientes, como Alphonse Worms<sup>1162</sup>, que conseguiu cultivar uma boa clientela e se estabeleceu na cidade. Também podia-se encontrar partituras de música<sup>1163</sup> e bilhetes para o(e oferecer) suas obras ao público paulistano em 1859, quando trouxe o retrato de Gabriel Rodrigues dos Santos.

---

<sup>1157</sup> CP, 12 abr. 1856, ed. 401, p.4

<sup>1158</sup> CP, 17 jul. 1855, ed. 303, p.4

<sup>1159</sup> Em 1857, o governo tentou adquirir o edifício por 16 contos de reis, mas o proprietário pedia 25 e sobre isso teria que ser acrescida a rescisão do contrato com Lefebre. Assembleia Provincial - continuação da sessão de 1º de abril. CP, 17 abr. 1857, ed. 536, p.2

<sup>1160</sup> CP, 30 out. 1855, ed. 333, p.4

<sup>1161</sup> CP, 17 jul. 1855, ed. 303, p.4

<sup>1162</sup> Barbuy, 2006, p.131

<sup>1163</sup> Talvez de Henrique Levy, já que havia obras de Carlos Gomes. CP, 7 dez. 1858, ed. 812, p.4



Figura 122 - Largo do Palácio do Governo, em 1827, por Jean-Baptist Debret. Coleção Aluizio Rebelo de Araújo e Ana Helena Americano de Araújo via Wikipedia.

O hotel funcionou até 1870, quando Lefebre faleceu e seus bens foram leiloados<sup>1164</sup>.

#### 3.4.2. Banco Constructor e Agrícola de S. Paulo

O Banco Constructor e Agrícola de S. Paulo foi instalado em 15 de agosto de 1890 a partir da chamada realizada pelos incorporadores José Pinto do Carmo Cintra, Manoel Ferreira Garcia Redondo e Estevam A. de Oliveira Junior<sup>1165</sup>. Sua primeira sede foi na rua José Bonifácio, 12A, presidido por Carmo Cintra. Além das operações bancárias normais, seu foco era na celebração de contratos para introdução de colonos e em negócios envolvendo as estradas de ferro<sup>1166</sup>. A partir de 1891, o Banco sucedeu a Caixa Filial do Banco do Brasil em São Paulo, que assim deixava de atuar no estado enquanto o Constructor redobrava sua importância na praça paulista (Marcondes & Hanley, 2010, p.116)<sup>1167</sup>.

<sup>1164</sup> DSP, 31 maio 1870, ed. 1412, p.3

<sup>1165</sup> *O Mercantil* (SP), 31 jul. 1890, ed. 1775, p.2.

<sup>1166</sup> *O Mercantil* (SP), 30 set. 1890, ed. 1826, p.3.

<sup>1167</sup> *O Mercantil* (SP), 19 fev. 1891, ed 1935, p.1; *JC* (SP), 18 jan. 1892, ed. 18, p.6.

Com o aumento em sua atividade, ele mudou de sede, passando ao n.18 da rua da Quitanda<sup>1168</sup>, esquina da rua de São Bento (fig. 124)<sup>1169</sup>, um edifício novo, construído em 1886 por Manoel dos Reis Pinto da Rocha (Barbuy, 2006, p.282).

Como o Banco União, seu salão nobre comportava eventos maiores e ele recebeu exposições individuais de grande proporção, em especial de artistas de fora do estado.

- 1898 – Aurelio de Figueiredo<sup>1170</sup>
- 1898 - Oscar Pereira da Silva<sup>1171</sup>
- 1900 – Pedro Weingartner<sup>1172</sup>
- 1901 – Oscar Pereira da Silva com Mário e Dario Barbosa<sup>1173</sup>
- 1901 – Benjamim Parlagreco, diversos quadros<sup>1174</sup>
- 1902 – L. Ribeiro, vários quadros<sup>1175</sup>
- 1903 – Antonio Parreiras, vários quadros (Rossi, 2001, p.62)
- 1903 - José Barbosa Rodrigues (Rossi, 2001, p.62)
- 1903 – Eliseu Visconti, arte decorativa e cerâmica (fig. 123)<sup>1176</sup>
- 1903 – Antonio Ferrigno, vários quadros<sup>1177</sup>

---

<sup>1168</sup> CP, 7 abr. 1891, ed. 10373, p.4.

<sup>1169</sup> “Banco Constructor e Agrícola”, CP, 9 jan. 1900, ed. 13058, p.3.

<sup>1170</sup> “Exposição de pintura”, OCSP, 6 out. 1898, ed. 1643, p.1.

<sup>1171</sup> CP, 25 dez. 1898, ed. 12702, p.1.

<sup>1172</sup> “Exposição de pintura”, OCSP, 11 set. 1900, ed. 2693 p.1.

<sup>1173</sup> OCSP, 15 set. 1901, ed. 2696, p.1.

<sup>1174</sup> “Exposição de Pinturas”, OCSP, 27 dez. 1901, ed. 2798, p.1.

<sup>1175</sup> “Continua aberta...” OCSP, 10 set. 1902, ed. 3053, p.1. Os quadros foram depois vendidos em leilão, realizado no próprio Banco Construtor. OESP, 30 set 1902, ed. 8707, p.3.

<sup>1176</sup> “Exposição Visconti”, CP, 4 mar. 1903, ed. 14203, p.1.

<sup>1177</sup> “Exposição Ferrigno”, CP, 23 dez. 1903, ed. 14496, p.2.

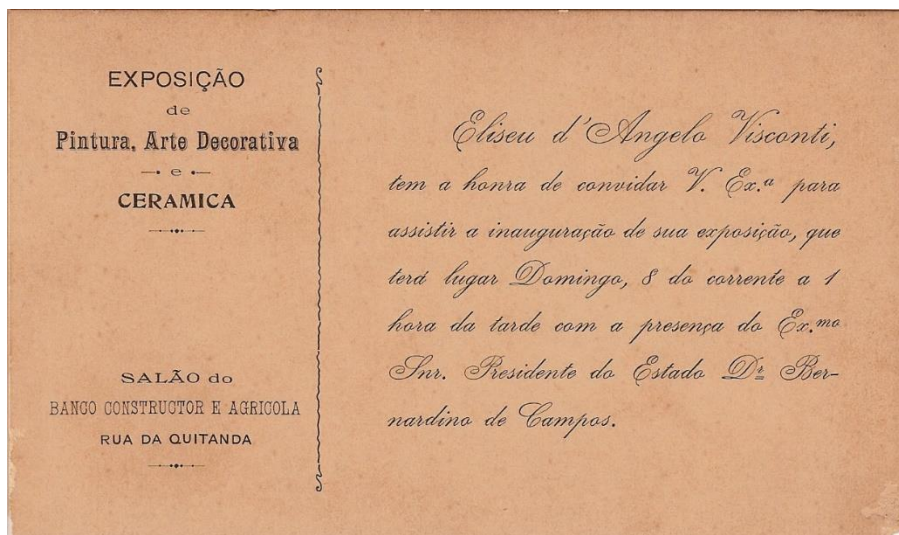


Figura 123 - Convite para a exposição de Eliseu Visconti no Banco Constructor Agrícola, em 1903. Projeto Eliseu Visconti.

Por motivo desconhecido, as exposições, constantes a partir de 1898, cessaram a partir de 1903. Naquele ano, apesar de o Banco Constructor não ter fechado, o prédio foi oferecido para a instalação do Ministério da Fazenda<sup>1178</sup>, e, em 1905, o banco tentou vendê-lo para a Caixa Econômica de S. Paulo<sup>1179</sup>, mas ele só mudou de sede em 1907, passando ao palacete Bricola, na rua do Rosário, n.2<sup>1180</sup> e em seu lugar passou a funcionar o escritório da Ferrovia Sorocabana (fig. 124).



Figura 124 - Recorte da planta cadastral da cidade de São Paulo, c.1911, mostrando o escritório da Estrada de Ferro Sorocabana na esquina da Rua da Quitanda com a Rua de

<sup>1178</sup> "O Ministério da Fazenda..." CP, 28 ago. 1903, ed. 14379, p.1.

<sup>1179</sup> "Caixa Econômica de S. Paulo", CP, 28 jul. 1905, ed. 15074, p.2.

<sup>1180</sup> "Banco Constructor", CP, 13 jul. 1907, ed. 15772, p.4.

S. Bento. Planta cadastral e comercial da cidade de São Paulo editada por Thomas & Cia. E impressa no Estab. Graphico Weissglog Irmaos, São Paulo, c. 1911, APESP.

### 3.4.3. *Photographia* Henschel/Vollsack

A Casa Henschel, *Photographia Imperial* ou Casa Vollsack foi um estabelecimento fotográfico inaugurado em São Paulo em 1882. Ela é mais um dos locais frequentemente indicados como envolvidos na prática das exposições em São Paulo, mas geralmente citadas separadamente, sem explicitação do vínculo que as une, isto é, de que Vollsack foi empregado e sucessor de Henschel na cidade, mantendo o negócio no mesmo ramo e endereço após a morte do primeiro proprietário.

Albert Henschel<sup>1181</sup> (1827-1882) foi um fotógrafo-empresário alemão, estabelecido no Brasil a partir de 1866. Abriu a *Photographia Allemã* no Recife (1866), seguida por filiais em Salvador (1867), Rio de Janeiro (1870) e São Paulo (1882). Henschel atuou com grande habilidade em diferentes campos da fotografia, tendo deixado diversas obras em retrato, paisagens e imagens etnográficas (Heynemann, 2018, p.269).

Sua primeira casa no Recife foi aberta com Carl Heinrich Gutzlaff e seu irmão Joseph Henschel, em associação a Julio dos Santos Pereira, que já possuía um estabelecimento fotográfico (Heynemann, 2018, p.256; Kossoy, 2002, p.176). Desde o princípio, Henschel empenhou-se para construir um estúdio sofisticado, desde as instalações à qualidade do serviço, indo frequentemente à Europa recrutar pintores, fotógrafos, técnicos egerentes (Heynemann, 2018, p. 258). Em 1867, voltou do velho continente com Karl Ernst Papf (v. capítulo 1) para cuidar da colorização de fotografias

---

<sup>1181</sup> Filho de uma família judaica de gravadores, seu pai Moritz foi um dos irmãos Henschel que atuaram em Berlim no início do Oitocentos. Casou-se com Simy Amzalak (1851-1920), filha do rabino Isaac Amzalak, de Salvador, cujas filhas tiveram a beleza imortalizada por Castro Alves. Seu irmão Josef casou-se com Esther, irmã de Simy. Claudia Heyneman destaca a expressiva colônia judaica de Pernambuco e a importância do porto de Recife no tráfico e comércio de escravos, como atrativos de Recife para sua imigração (Kossoy, 2002, p.175-179; Heynemann, 2018, p.251-274; Wolff & Wolff, 1987, p.170).

e retratos a óleo. Outros colaboradores e funcionários foram Constantino Barza, seu sucessor no Recife, Moritz (Mauricio) Lamberg, e o pintor Ferdinand Piereck<sup>1182</sup>.

A filial no Rio de Janeiro foi aberta em 1870, na rua dos Ourives, 40, com uma exposição de provas fotográficas e retratos a óleo, presumivelmente realizados por Papf. No Rio de Janeiro, foi sócio Franz (Francisco) Benque, a quem se deveu a ampliação do repertório do ateliê, que passou a incluir paisagens, e a participação em grandes exposições: receberam a medalha de ouro na EGBA de 1872 (Heynemann, 2018, p.259-60); participaram da Exposição Universal de Viena, em 1873 (Kossoy, 2002, p.177); enviaram fotografias colorizadas para a EGBA de 1875<sup>1183</sup>; imprimiram a carta geral do império para a exposição da Filadelfia em 1876<sup>1184</sup>; participaram da Exposição Industrial Fluminense, em 1878<sup>1185</sup>, e da Exposição de História do Brasil, promovida em 1881 pela Biblioteca Nacional (Kossoy, 2002, p.177). Além de certames oficiais, frequentemente expunham em casas comerciais da capital imperial, como atestam notas sobre um retrato ou outro exibido no armazém Moncada<sup>1186</sup>, na Glace Elegante<sup>1187</sup> e em sua própria galeria, sendo que mantiveram também uma vitrine na rua do Ouvidor, 92<sup>1188</sup>.

A Photographia Allemã tornou-se um dos ateliês fotográficos mais importantes da Corte, coroado com a ida de suas majestades imperiais ao estabelecimento para serem retratados<sup>1189</sup>. A partir de então, receberam o título de fotógrafos da Casa Imperial, em 1874, continuando a fotografar os membros da família real, como o então recém-nascido príncipe do Grão Pará, em 1875<sup>1190</sup>.

---

<sup>1182</sup> Piereck trabalhou com Henschel no Recife em 1876 e com Barza em 1886 (*Diário de Pernambuco*, 11 jan. 1876, ed.7, p.5; *Jornal do Recife*, 3 mar. 1886, ed. 50, p.3). No meio tempo, passou pela fotografia de Carlos Hoenen em São Paulo e colaborou com Henrique Rosen em Campinas (Kossoy, 2002, p.259).

<sup>1183</sup> Criticadas pela folha *A Epocha*, 18 dez. 1875, p.10.

<sup>1184</sup> “O sr. Gomes de Castro”, *JC*, 2 jul. 1877, p.2-3.

<sup>1185</sup> “Notícias do sul do império – Rio de Janeiro”, *Diário de Pernambuco*, 12 dez. 1878, p.1.

<sup>1186</sup> “Folhetim do Diário do Rio”, *Diário do Rio de Janeiro*, 4 jun. 1871, ed. 99, p.1; “Acha-se exposto...”, *Gazeta de Notícias*, 12 mar. 1879, ed. 70, p.1.

<sup>1187</sup> “Retrato”, *JC* (RJ), 29 jun. 1877, ed. 179, p.2; “Exposição”, *JC* (RJ), 8 jan. 1878, ed. 8A, p.1; “Exposição”, *JC* (RJ), 12 out. 1882, ed. 284, p.3.

<sup>1188</sup> *JC* (RJ), 29 out. 1871, ed. 299, p.3.

<sup>1189</sup> “Exposições”, *JC* (RJ), 23 set. 1872, ed. 182, p.3; “Estiveram hontem nas oficinas do sr. Henschel...”, *O Globo* (RJ), 4 dez. 1875, ed. 331, p.2.

<sup>1190</sup> *O Globo* (RJ), 4 dez. 1875, ed. 331, p.2.

Em 1882, Henschel realizou sua última expansão, inaugurando a Photographia Imperial em São Paulo. A diferença de nome com relação às outras filiais se deu pois já havia em São Paulo uma Photographia Allemã, de Carlos Hoenen, assim como uma Photographia Germania, de seu irmão Pedro Hoenen (Kossoy, 2002, p.179). Ela foi instalada no número 1 da rua Direita, esquina com a rua da Imperatriz, em frente ao Largo da Sé (fig.125). Ficava no andar superior do grande sobrado do Barão do Tietê<sup>1191</sup> (fig. 126), uma construção de 1839, que contava com 12 janelas do lado da rua Direita (Braghittoni, 2015, p.63). Com tamanho sucesso e reconhecimento em outras capitais, a decisão de Henschel de abrir uma filial em São Paulo sinaliza sua compreensão de que a cidade já era capaz de sustentar seu modelo de negócio e uma clientela que faria jus ao seu nome.

Notas extensas foram publicadas nos jornais a respeito da inauguração do novo ateliê, destacando tanto o ambiente cuidadosamente decorado, quanto a qualidade técnica e diversidade dos serviços oferecidos. A que foi publicada no jornal *A Província de S. Paulo* nos oferece uma boa ideia sobre a disposição dos ambientes:

Na entrada veem-se, além de grande cópia de fotografias que ornaram as paredes, magníficos retratos a óleo, devidos ao pincel do conhecido especialista sr. Papf, artista de reputação feita pelo seu mérito incontestável.

Dentre outros, vimos três que são esplendidos de rigorosa semelhança, de fidelidade de expressão e de execução artística: o do senador Florencio de Abreu, conselheiro Buarque de Macedo e dr. Samuel Mesquita.

Uma magnífica escada de balaústres de ferro e corrimões de veludo conduz ao salão do andar superior, simples, mas elegantemente decorado, onde se podem admirar alguns notáveis espécimes da arte fotográfica, trabalhos estes feitos na casa da Corte pelo hábil fotógrafo que dirige atualmente esta nova casa.

Junto do salão está o gabinete de *toilette* para as senhoras; deve ser um perfeito *boudoir*, elegantíssimo, quando terminado, pela simplicidade gosto com que vai ser mobiliado.

---

<sup>1191</sup> *APSP*, 1 fev. 1882, ed.2067, p.2. Utilizado muitos anos exclusivamente como residência, em 1858 o sobrado passou a abrigar a Casa Lebre no térreo e, na década de 1880, já era um prédio totalmente comercial com diferentes negócios em seu andar superior.

Uma pequena escada conduz ao atelier, sala bastante espaçosa e com todos os melhoramentos hoje introduzidos e onde se vem os diversos acessórios indispensáveis para complemento de um bom retrato, grupos de pedras artisticamente combinados, cercas rusticas, 6 magníficos panos de fundo, etc.<sup>1192</sup>



Figura 125 - O sobrado do Barão do Tietê por volta de 1906, com cartazes indicando sua iminente demolição. Fotografia de Aurélio Becherini, 1906/1907. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.



Figura 126 - Nesta fotografia, de 1897 vemos as janelas superiores do sobrado da esquina da rua Direita. A presença de panos nas janelas pode indicar que ali seria a

<sup>1192</sup> APSP, 1 fev. 1882, ed. 2067, p.2.



Photographia Imperial, uma vez que era necessário para o controle da luz nos estúdios. Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1887-1919), Acervo da Biblioteca Mário de Andrade

O fotógrafo mencionado no trecho acima era José Vollsack, um austríaco que estava no país desde pelo menos 1874<sup>1193</sup>. Um de seus primeiros trabalhos em São Paulo foi um quadro com o retrato dos 79 bacharelados de 1882 da Faculdade de Direito<sup>1194</sup>.

Henschel faleceu ainda em 1882, e o negócio ficou sob a direção de Vollsack<sup>1195</sup> até que ele adquirisse o ativo e o passivo que estava nas mãos de Esther Henschel, viúva de José Henschel, em 1887<sup>1196</sup>. No ano seguinte, um incêndio deu prejuízo total aos estabelecimentos do sobrado e Vollsack tomou a oportunidade para viajar à Europa, indo à Alemanha, Hungria, Áustria e Itália para aquisição de máquinas, trazendo também novos fundos artísticos, e objetos de decoração<sup>1197</sup>.

Vollsack manteve o *modus operandi* que fez a reputação da casa, promovendo o estabelecimento na imprensa e em exposições: participou da Exposição Provincial de 1885<sup>1198</sup>; expôs trabalhos na Casa Levy<sup>1199</sup> e no próprio ateliê<sup>1200</sup>; mandando também retratos para apreciação dos redatores do *O Commercio de São Paulo*<sup>1201</sup> e do *O Estado de S. Paulo*<sup>1202</sup>

<sup>1193</sup> A primeira notícia encontrada sobre ele é de 1874, dando entrada no porto do Rio de Janeiro, vindo do porto de Hamburgo, com o nome grafado Joseph Vallsach (“Movimento do Porto”, *JC* (RJ), 20 maio, 1874, ed. 138, p.1). Veio com a esposa, Louise Vollsack (Base de dados Entrada de Estrangeiros no Brasil - Porto do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional).

<sup>1194</sup> *APSP*, 7 jul. 1882, ed. 2191, p.2; *APSP*, 3 nov. 1882, ed. 2290, p.1. tipo de obra que se tornou muito popular nas décadas seguintes, com a abertura de novas faculdades e escolas e outros fotógrafos passaram a se incumbir dessas encomendas, particularmente Michele Rizzo e Valério Vieira. Além do de 1882, são de Vollsack os quadros de formandos da Faculdade de Direito de 1900, 1902, 1903 e 1906.

<sup>1195</sup> “Photographia Allemã”, *JC* (RJ), 10 jul. 1882, ed. 190, p.5. O fotógrafo também ficou incumbido da casa fluminense junto ao pintor Karl Ernst Papf até que este fosse vendido em 1884.

<sup>1196</sup> *CP*, 12 fev. 1887, ed. 9137, p.3.

<sup>1197</sup> Notabilidades, *Almanach Provincia de São Paulo*, 1888, p.116.

<sup>1198</sup> “Exposição provincial”. *OESP*, 25 jan. 1885, ed. 2954, p.1.

<sup>1199</sup> *OESP*, 20 fev. 1892, ed. 5087, p.1.

<sup>1200</sup> “Dr. Cerqueira Cesar”, *CP*, 11 maio 1893, ed. 10969, p.1.

<sup>1201</sup> *OCSP*, 15 nov. 1894, ed. 506, p.1; *OCSP*, 24 nov. 1901, ed. 2766, p.1.

<sup>1202</sup> *OESP*, 2 dez. 1897, ed. 5087, p.4.

Vollsack foi sócio do Club Haydn e no primeiro capítulo já tratamos da relação entre ele, esse clube e o pintor Almeida Junior, que expôs diversos retratos no salão da fotografia, assim como seus discípulos também exibiram obras ali<sup>1203</sup>. O jornalista Wenceslau de Queiroz, inclusive, afirmou ter conhecido a obra do artista no estúdio por ocasião da exposição do retrato de Clemente Falcão Filho, professor da Faculdade de Direito<sup>1204</sup>, confirmando a importância daquele espaço para a circulação artística paulistana (Rossi, 2001, p.60). A casa foi aberta para outras exposições, como a de objetos trazidos do extremo Oriente por Antonio de Rezende<sup>1205</sup>, realizada concomitantemente a uma mostra do pintor Aurélio de Figueiredo em 1887<sup>1206</sup>, um dos primeiros artistas do Rio de Janeiro a passar a expor com alguma frequência em São Paulo. Figueiredo expôs ali novamente no mês seguinte, um retrato do conselheiro Rodrigo Silva, filho do Barão do Tietê e proprietário do sobrado onde a fotografia estava instalada<sup>1207</sup>.

Em 1907, a Casa Lebre, estabelecida no térreo do sobrado, empreendeu uma grande reconstrução que resultou em um imponente edifício de três pavimentos, com fachada ornamentada em consonância ao que se tinha como o mais elegante naquele momento (fig. 127). Com a demolição do sobrado, em 1907, a casa Vollsack funcionou provisoriamente no Largo da Sé, 5B<sup>1208</sup>, mas seu lugar estava garantido no projeto do novo edifício: ela ficaria no 2º pavimento acima do térreo, sem janelas para a rua, mas com abertura para uma área nos fundos, possivelmente contaria também com claraboias ou outra forma de iluminação natural (fig. 128).

---

<sup>1203</sup> “Quadro”, *CP*, 31 out. 1890, ed. 10247, p.1.

<sup>1204</sup> “O sr, Almeida Junior...”, *CP*, 22 abr. 1888, ed. 9493, p.2.

<sup>1205</sup> *APSP*, 16 mar. 1887, ed. 3589, p.2.

<sup>1206</sup> *APSP*, 1 abr. 1887, ed. 3603, p.2.

<sup>1207</sup> “Conselheiro Rodrigo Silva”, *CP*, 19 maio 1887, ed. 9215, p.1.

<sup>1208</sup> *OESP*, 23 mar. 1907, ed. 10333, p.5.



Figura 127 - Rua 15 de Novembro e Rua Direita, S. Paulo. Fotografia de Guilherme Gaensly, [entre 1905 e 1910]. cartão-postal, colotipia, 8,8 x 13,7 cm. BN. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1434247/icon1434247.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1434247/icon1434247.jpg)

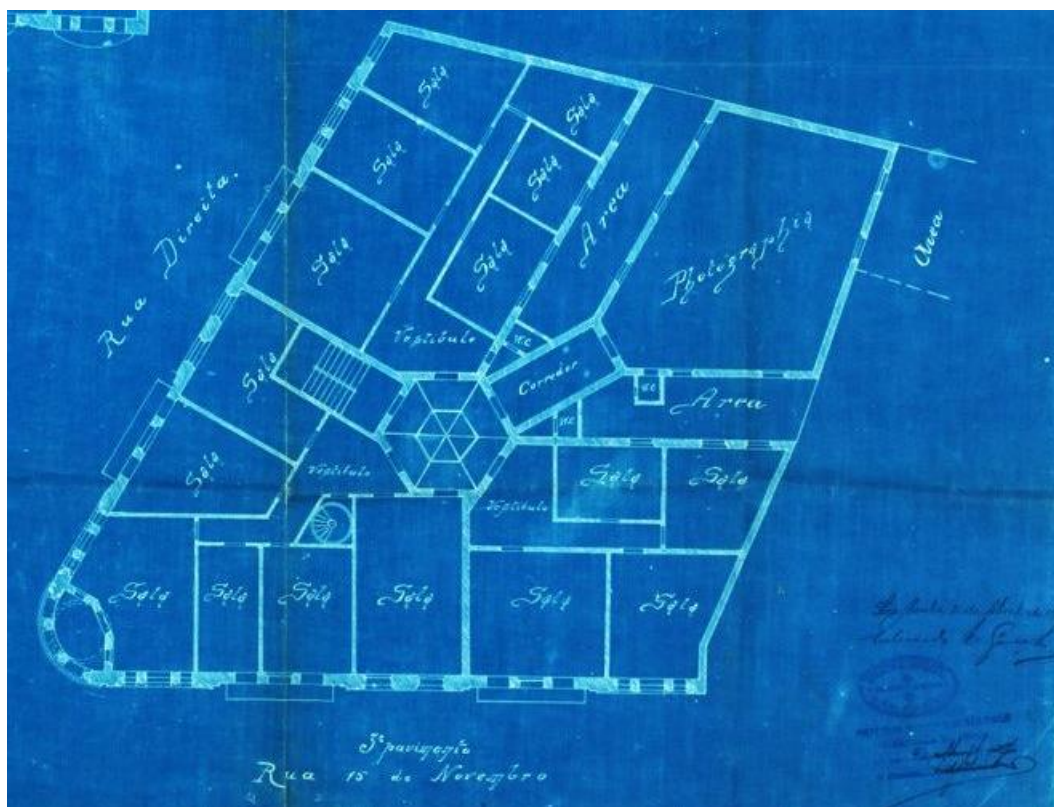


Figura 128 - Recorte do 3º pavimento do projeto do prédio a três pavimentos para o Snr. Joaquim Queiroz Carneiro Mattoso pelo Engenheiro Eduardo M. Gonçalves. Documento 93123, imagem 26941. Série Obras Particulares, AHMWL.

A penúltima exposição encontrada ali foi a de Emma Voss e Torquato Bassi em 1906, um ano antes da demolição, e, depois disso, só foi localizada a exibição de um retrato por Oscar Pereira da Silva, em 1915. Acreditamos que a diminuição das exposições pode ter se dado por questões de acessibilidade e visibilidade, já que estar no segundo pavimento desencorajava os visitantes.

Vollsack foi sucedido por Rodolpho Zeller, seu cunhado, a partir de 1912. Zeller fora seu auxiliar no estabelecimento e ainda era encontrado no mesmo endereço em 1923 (Kossoy, 2002, p.325). Vollsack faleceu em 30 de outubro de 1927, aos 80 anos<sup>1209</sup>.

Além das exposições de Almeida Junior e de Karl Papf (Apêndice II), expuseram:

- Aurélio de Figueiredo<sup>1210</sup>;
- Aurélio de Figueiredo retrato do conselheiro Rodrigo Silva<sup>1211</sup>;
- Discípulos do professor de desenho Reichart<sup>1212</sup>;
- Rodrigo Soares<sup>1213</sup>;
- Berthe Worms<sup>1214</sup>;
- Emma Voss e Torquato Bassi<sup>1215</sup>;
- Oscar Pereira Da Silva<sup>1216</sup>.

#### 3.4.4. Galeria de Cristal

“S. Paulo possui enfim no centro da cidade velha e desagradável qualquer cousa que se parece com um monumento, de certa feição artística, elegante e novo, mas que traz, além disso, incalculáveis proveitos à nossa população do centro, já facilitando o transito, o

<sup>1209</sup> OESP, 5 nov. 1927, ed. 17784, p.5.

<sup>1210</sup> APSP, 1 abr. 1887, ed. 3602, p.2.

<sup>1211</sup> “Conselheiro Rodrigo Silva”, CP, 19 maio 1887, ed. 9215, p.1.

<sup>1212</sup> OESP, 7 nov. 1891, ed. 5004, p.1.

<sup>1213</sup> OESP, 25 abr. 1895, ed. 6018 p.1.

<sup>1214</sup> “Exposição artística”, CP, 13 jul. 1895, ed. 11613, p.2.

<sup>1215</sup> CP, 9 dez. 1906, ed.15557, p.4.

<sup>1216</sup> “Acha-se exposto...”, CP, 27 jul. 1915, ed. 18689, p.2.

movimento, a comunicação entre duas ruas principais; já oferecendo um belo ponto de reunião.<sup>1217</sup>



Figura 129 – A Galeria de Cristal é o grande edifício à esquerda, com as colunas decorativas na fachada. Rua 15 de Novembro, São Paulo, SP. Fotografia por Guilherme Gaensly, [1902?]. colotipia, 28,2 x 21,9cm. Acervo BN, RJ. Disponível em: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=42691](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=42691)

Outro local já bastante comentado pela bibliografia a respeito das exposições e das reformas de São Paulo é a Galeria de Cristal (Barbuy, 2006, p.255-209; Nascimento, 2009, p.214). Ela foi um empreendimento singular na capital paulista, inspirada nas galerias cobertas da Europa, mas realizada dentro do que foi possível na cidade de São Paulo. Seu projeto final foi realizado por Max Hehl para Christiano Webendorfer<sup>1218</sup>, e a galeria foi inaugurada em 14 de novembro de 1900.

A primeira ideia do tipo em São Paulo foi de Jules Martin, como primeiro indicou Benedito Lima de Toledo, apresentada em folheto à Intendência Municipal em 29 de novembro de 1890 (Toledo, 1996, p.61). Era um projeto ambicioso de galerias ao estilo europeu, com 14 metros de altura, em três níveis e cobertas de vidro, que

<sup>1217</sup> CP, 15 nov. 1900, ed. 13372, p.1.

<sup>1218</sup> Webendorfer era alemão, camiseiro, e encontrava-se em São Paulo desde a década de 1870 (Siriani, 2003, p.322).

cortariam os quarteirões do Triângulo Histórico do Largo do Rosário até a rua José Bonifácio (fig. 130). Martin conseguiu apoio da Câmara para realizá-la, mas teria que arcar com as despesas das desapropriações e após anos de prorrogações das autorizações, Martin não conseguiu tirá-lo do papel e a Câmara parou de legislar a respeito após 1903 (Barbuy, 2006, p.205-6). É provável que rasgar os quarteirões da parte mais valorizada da cidade fosse então financeiramente inviável.



Figura 130 - Projeto das Galerias de Cristal por Jules Martin, 1890. Litografia, detalhes em Aquarela. 57,5 x 69,5 cm. AHMWL, (Leite, 2016, p.215)<sup>1219</sup>.

Em seu lugar, Cristiano Webendorfer foi ao mesmo tempo mais prático e mais modesto. Sua loja Ao Cosmopolitano já estava estabelecida no n.56A, da Rua 15 de Novembro, quase no Largo do Rosário (praça Antonio Prado). Ele então juntou o lote do n. 56 e o que dava fundos aos dois, na rua da Boa Vista, 19<sup>1220</sup>, e concebeu a galeria ligando essas duas ruas, mas sem procurar torná-la via pública: seria um empreendimento particular no qual ele era o único responsável (Barbuy, 2006, p.206).

<sup>1219</sup> Localizado pioneiramente por Benedito Lima de Toledo, que também apresenta a perspectiva do interior das galerias (1996, p. 61).

<sup>1220</sup> Onde antes havia funcionado o Hotel Globo.

Vemos que, depois de pronta, seu nome oscila entre Galeria de Cristal e Galeria Webendoerfer, associando-a a seu responsável e marcando sua característica de empreendimento particular. Segundo Barbuy, que precisou sua localização e identificou sua entrada na rua 15 de Novembro na conhecida fotografia de Gaensly (fig. 130), a comparação dos manuscritos e com as fotografias da Galeria demonstra semelhanças com o projeto anterior de Martin, com fachada com pretensões monumentais e adorno em estilo eclético vigolesco (fig. 129) (Barbuy, 2006, p.223).

Ela tinha 19,3m de frente para a rua 15 de Novembro e 18,8m para a da Boa Vista, com a passagem em si tendo 4,5m, 74m de extensão e 16m de altura. Ao centro havia uma claraboia octogonal de aço coberta de vidros com perímetro de 38 metros para entrada de luz natural. Ao todo eram 36 lojas no térreo; quatro armazéns; 54 escritórios no pavimento intermediário; banheiros; lavatórios; um terceiro andar com 12 escritórios para o lado da 15 de novembro; e, para o da Boa Vista, um salão de 18x18m<sup>1221</sup>.

A inauguração em 14 de novembro de 1900 se deu com pompa, realizada no grande salão do primeiro pavimento do lado da Rua Boa Vista, com a presença do Presidente do Estado, Rodrigues Alves, e outros convidados ilustres, acompanhada pela banda da Brigada e seguida por um banquete aos convidados<sup>1222</sup>. A primeira exposição já foi inaugurada naquele momento, com obras do fotógrafo Valerio Vieira<sup>1223</sup>, que também fotografou o evento.

Apesar das grandes pretensões, ela acabou operando mais como centro de serviços do que como centro de lojas luxuosas (Barbuy, 2006, p.208). Um dos salões foi ocupado pelo Salão Alhambra, onde eram realizados espetáculos e bailes<sup>1224</sup>. Parte dos cômodos foi transformada em quartos de hotel, sub-locados ao Hotel Bella Vista, que ficava próximo da galeria. Um deles, o n. 62 abrigou o ateliê do artista Giuseppe Amisani (Rossi, 2001, p.57). As exposições que encontramos, por sua vez,

---

<sup>1221</sup> "Galeria Webendoerfer", *CP*, 15 nov. 1900, ed. 13372, p.1.

<sup>1222</sup> *CP*, 15 nov. 1900, ed. 13372, p.1.

<sup>1223</sup> *OESP*, 14 nov. 1900, ed. 8026, p.2.

<sup>1224</sup> "Associações", *OCSP*, 22 jan. 1905, ed. 3913, p.2.

em geral não mencionam em qual sala foi realizada. Foram localizados os seguintes eventos:

- 1900 - Antonio Ferrigno (Nascimento, 2009, p.114)
- 1901 - Antonio Ferrigno (Nascimento, 2009, p.114)
- 1901 - F. Werner & C., fotocromos<sup>1225</sup>
- 1905 – Oscar Pereira da Silva<sup>1226</sup>
- 1905 – Victor Dubogras, exposição de arquitetura<sup>1227</sup>
- 1907 – Antonio Peregrino de Castro<sup>1228</sup>
- 1908 – Augusto Grossi e Augusto Crotti, na sala n. 4<sup>1229</sup>

Os altos custos da galeria e o baixo retorno levaram Webendoerfer à falência<sup>1230</sup>. Ele faleceu em 1911<sup>1231</sup> e a galeria durou até a década de 1920, quando foi demolida para dar lugar ao novo prédio do Banco London e River Plate Bank.

#### 3.4.5. Antigo Palácio Episcopal



Figura 131 - Procissão de São Francisco, vista do Largo da Sé em direção à rua do Carmo, com o Solar da Marquesa ao Fundo, 1909. Fotografia de Aurélio Becherini (Pontes, 2003, p.117).

<sup>1225</sup> “Os srs. F. Werner & C...” *OCSP*, 6 jun. 1901, ed. 2595, p.1.

<sup>1226</sup> “Exposição de pintura”, *Vida Paulista*, 18 fev. 1905, ed. 76, p.6.

<sup>1227</sup> *OESP*, 16 fev. 1905, ed. 9873, p.3.

<sup>1228</sup> “Registo de arte”, *CP*, 23 jan. 1907, ed. 15601, p.2.

<sup>1229</sup> “O distinto artista...”, *OCSP*, 15 dez. 1908, ed. 672B, p.3.

<sup>1230</sup> “O doutor José Maria Bourroul...”, *OESP*, 12 maio 1907, ed. 10382, p.5.

<sup>1231</sup> “Necrologia”, *CP*, 21 mar. 1911, ed. 17110, p.3.



A casa de sobrado hoje conhecida como Solar da Marquesa de Santos, na rua Roberto Simonsen, é o único exemplar de residência urbana remanescente do século XVIII em São Paulo (Lemos, 1968, p.7). Ela foi adquirida por Domitila de Castro em 1834<sup>1232</sup>, herdada por seu filho mais velho, o comendador Felício Pinto de Mendonça e Castro, e, com a morte deste, ela foi colocada em praça, em 1879. Foi arrematada no dia 28 de maio de 1880, juntamente com terrenos da rua 25 de março, pelo cônego-arcipreste João Jacinto Gonçalves de Andrade, em nome da Mitra paulistana, para ali instalar o novo Palácio Episcopal (Martins, 1911-12, p.65). O sobrado contava então 3 grandes salas, 2 salões para sala de jantar e 30 quartos, além das amenidades externas.

Com ela, a Mitra paulistana conseguiu uma casa considerada condigna para o bispo, após ser reformada e decorada, a cargo do arcipreste Andrade, resultando em vastos salões mobiliados com jacarandá e um local para a galeria de retratos de todos os bispos de S. Paulo<sup>1233</sup>, na qual trabalhou o pintor Elpinice Torrini (v. capítulo 1). Além da galeria dos bispos, a Mitra fez outras aquisições de telas para o palácio: em 1901, o quadro de De Servi retratando o bispo visitando os febreiros de Sorocaba<sup>1234</sup>, do qual já tratamos ao falar deste pintor, e, em 1906, encomendaram o quadro de Benedito Calixto *Os últimos momentos de D. José* para o salão de honra do palácio (Coutinho, 2014, p.218)<sup>1235</sup>. Ambas eram telas de grandes proporções, a primeira contando com 3,66m de largura com moldura e a segunda 2,60m, atestando o tamanho dos salões do Palácio<sup>1236</sup>.

Quase quarenta anos depois, em 1907, a residência do bispo foi transferida para o imóvel na esquina da rua Sete de Abril<sup>1237</sup> e o sobrado da rua do Carmo foi adquirido em 1909 pela Companhia de Gás, por 150:000\$000<sup>1238</sup>, que empreendeu

---

<sup>1232</sup> De Maria da Anunciação de Moraes Lara Gavião, filha do brigadeiro Joaquim José Pinto de Moraes Leme, que fora seu proprietário desde 1802 (Lemos, 1968, p.7).

<sup>1233</sup> “Palácio Episcopal”, *CP*, 30 nov. 1881, ed. 7497, p.1. A documentação sobre essa reforma encontra-se no arquivo da Cúria de São Paulo.

<sup>1234</sup> “Exposição De Servi”, *CP*, 9 mar. 1903, ed. 14208, p.2.

<sup>1235</sup> “O quadro do notável pintor...”, *OCSP*, 31 out. 1906, ed. 32, p.3.

<sup>1236</sup> Medidas indicadas no catálogo do MAS-SP (Coutinho, 2014).

<sup>1237</sup> “Teve começo hontem...”, *OCSP*, 11 dez. 1907, ed. 373, p.2.

<sup>1238</sup> “Polícia da capital”, *OCSP*, 19 nov. 1909, ed. 1211, p.1.

nova reforma<sup>1239</sup>. No meio tempo entre a saída do Palácio e a compra pela Companhia, duas exposições foram realizadas no local: uma de Bendito Calixto, com várias obras<sup>1240</sup> e outra do quadro “A fundação de S. Paulo”, de Oscar Pereira da Silva, exibido pela segunda vez a fim de que fosse adquirido pelo governo<sup>1241</sup>.

#### 3.4.6. Casa Bevilacqua

A Casa Bevilacqua foi um estabelecimento voltado à música, fundado em 1851 no Rio de Janeiro. Em 1888, encontramos anúncios dessa casa nos jornais de São Paulo<sup>1242</sup>, mas só em 1890 ela passou a contar com um endereço na capital paulista, na rua de S. Bento, 84<sup>1243</sup>. Não houve inauguração e não obtivemos muitas informações sobre esse edifício. A loja alugava, vendia, trocava e afinava pianos, além de venderem acessórios para consertar pianos e partituras, muitas das quais ela mesma editava<sup>1244</sup>. Em 1898, mudou-se para o n.14A da mesma rua, próximo à Casa Fretin, na esquina da rua da Quitanda<sup>1245</sup>.

O novo espaço era mais amplo, o bastante para receber apresentações musicais como o ensaio de um coral<sup>1246</sup> e a audição pública cantor De Larrigue de Faro<sup>1247</sup>. Assim, todas as exposições que recebeu contaram com muitos quadros, como a dos retratos dos Presidentes do Estado de Carlo de Servi<sup>1248</sup>. A maioria dos expositores foram italianos, marcando certa preferência entre os conterrâneos. Após ser avariada por um incêndio, em 1911<sup>1249</sup>, ela passou a funcionar na rua Direita, n. 17, no ano seguinte <sup>1250</sup>.

#### Exposições

---

<sup>1239</sup> Carlos Lemos (1968) descreve essa reforma e alguns projetos de 1915 para reforma nos fundos do prédio existem na Série Obras Particulares do AHMSP.

<sup>1240</sup> “Artes & Letras”, *OCSP*, 9 jul. 1909, ed. 1077, p.2.

<sup>1241</sup> “Artes & Letras”, *OCSP*, 29 jul. 1909, ed. 1097, p.3.

<sup>1242</sup> *APSP*, 2 dez. 1888, ed. 4103, p.3.

<sup>1243</sup> *OESP*, 14 dez. 1890, ed.4741, p.3.

<sup>1244</sup> “Ultimas novidades”, *CP*, 1 maio 1891, ed.10393, p.3.

<sup>1245</sup> *CP*, 28 dez. 1898, ed. 12704, p.3.

<sup>1246</sup> “Missa de Concone”, *CP*, 15 ago. 1907, ed. 15805, p.4.

<sup>1247</sup> “De Larrigue de Faro”, *CP*, 19 dez. 1908, ed. 16295, p.3.

<sup>1248</sup> *CP*, 27 jan. 1908, ed. 15969, p.2.

<sup>1249</sup> “Violento incêndio”, *CP*, 11 set. 1911, ed. 17284, p.3.

<sup>1250</sup> “Pianos Rönisch”, *CP*, 29 fev. 1912, ed. 17453, p.9.

- 1906 – Salvatore Parlagreco (Rossi, 2001, p.58)
- 1906 – Campos Ayres (Rossi, 2001, p.58)
- 1907 – Torquato Bassi, vários quadros<sup>1251</sup>.
- 1908 – Carlo de Servi, vários quadros<sup>1252</sup>.
- 1909 – Rosalbino Santoro (Rossi, 2001, p.58)
- 1909 – Reynaldo dos Santos<sup>1253</sup>.
- 1911 – Rosalbino Santoro (Rossi, 2001, p.58)

### 3.2.7. *Mirtil Deutsch*

Desde 1882, Henrique Deutsch & Irmão tinham um negócio de joias, ourivesaria e relógios em Campinas<sup>1254</sup>, importando produtos diretamente da Europa<sup>1255</sup>, através de seu endereço em Paris, na rue de Chabrol, 69<sup>1256</sup>. O nome de Mirtil Deutsch consta em uma lista de subscrição organizada pela colônia francesa entre seus concidadãos, pelo que deduzimos que fosse essa sua nacionalidade<sup>1257</sup>. Em 1887, abriram uma casa em São Paulo na rua de S. Bento, 50<sup>1258</sup>, para a venda de joias a atacado e a varejo.

Não encontramos a joalheria dos irmãos Deutsch nas relações das casas mais importantes da capital naqueles anos<sup>1259</sup>. Pode ser que seu papel como importadora e fornecedora a atacado fosse mais proeminente, como sugere seus anúncios como “depósito de joias”, o que também significa que teriam grande influência na atualização dos estoques na capital. Em 1889, por exemplo, anunciaram novo sortimento escolhido joias nas melhores fábricas da Europa e “principalmente na Exposição de Paris”<sup>1260</sup>.

<sup>1251</sup> “Exposição Bassi”, *CP*, 15 dez. 1907, ed. 15927, p.3.

<sup>1252</sup> “Notas de Arte”, *OCSP*, 21 jan. 1908, ed. 407, p.2.

<sup>1253</sup> “Notas de Arte”, *OCSP*, 22 fev. 1909, ed. 441, p.2.

<sup>1254</sup> *Novo Almanach de São Paulo*, 1882, p.324.

<sup>1255</sup> Anuncio. *Almanach da Província de São Paulo*, 1883, p.605.

<sup>1256</sup> *APSP*, 23 abr. 1889, ed. 4215, p.4.

<sup>1257</sup> “Colônia francesa”, *CP*, 12 jun.1892, ed. 10711, p.1.

<sup>1258</sup> Casa de joias. *APSP*, 23 Jun. 1887, ed. 3669, p.2.

<sup>1259</sup> Ela não é mencionada por Valesca Henzel Santini (2022) em sua tese sobre a produção e circulação de joias em São Paulo e só é mencionada brevemente por Heloisa Barbuy em sua tese sobre o comércio do triângulo (2006, p.148).

<sup>1260</sup> *APSP*, 21 set. 1889, ed. 4341, p.3. Sobre as joias na Exposição Universal de Paris de 1889, ver Santini, 2022.

Com o início do período republicano, essa casa foi mais um estabelecimento incorporado pela febre das companhias e serviu de base para a formação da Companhia Paulista Importadora de Joias, em 1891, com os estabelecimentos de Campinas e São Paulo e todas as mercadorias.<sup>1261</sup> A nova casa foi inaugurada em 29 de março de 1892, com vitrines que convidavam “os transeuntes a visitar o escolhido sortimento de joias de ouro, brilhantes, prata, rubis e safiras, que de noite, *com a iluminação*, produzem um lindíssimo efeito”<sup>1262</sup>. A Companhia foi dissolvida em 1894 e Mirtil compôs nova firma, Mirtil Deutsch & Comp, tomando a si todo o ativo e o passivo do negócio, que continuava no mesmo endereço<sup>1263</sup>. Já o endereço em Paris passou para o *faubourg* Poissonnière, 104<sup>1264</sup>.

A casa se mudou em 1907<sup>1265</sup> para a rua Xavier de Toledo, n.17A<sup>1266</sup>. Em seu lugar foi instalada a loja de roupas masculinas Ao Preço Fixo (fig. 133), que ocupou os números 50 e 52, e o projeto da reforma contém as plantas de como o edifício se encontrava naquele momento (Barbuy, 2006, p.284) (fig. 132), pelas quais vemos que o edifício da joalheria contava com um armazém de tamanho mediano na frente, com duas vitrines voltadas para a rua, e alguns cômodos menores nos fundos. Já o pavimento superior era residencial, um típico imóvel de uso misto. De acordo com as indicações de Barbuy, o edifício do número 50 foi construído em 1887 por José Bertini. Já o n.52 havia abrigado a loja de vidros e papeis pintados, “Ao Espelho da Verdade” (v. seção 3.3.1), entre 1886 e 1891. É provável que os lotes tenham se juntado em 1891, quando a Companhia importadora incluiu em seu contrato o arrendamento dos prédios dos ns. 50 e 52 da rua de São Bento, comprometendo-se a entregá-los retificados em no máximo 7 meses<sup>1267</sup>.

---

<sup>1261</sup> “Estatutos da Companhia Paulista Importadora de Joias”, *CP*, 20 fev. 1891, ed.10336, p.3

<sup>1262</sup> Grifos nossos. “Companhia Paulista Importadora de Joias”, *CP*, 30 mar. 1892, ed.10653, p.1

<sup>1263</sup> Aviso. *OESP*, 15 fev. 1894, ed. 5649, p.3.

<sup>1264</sup> *OCSP*, 19 dez. 1901, ed. 2791, p.3.

<sup>1265</sup> *OESP*, 27 ago. 1907, ed. 10489, p.4.

<sup>1266</sup> *OESP*, 8 set. 1907, ed. 10501, p.6.

<sup>1267</sup> *CP*, 20 fev. 1891, ed. 10336, p.4.

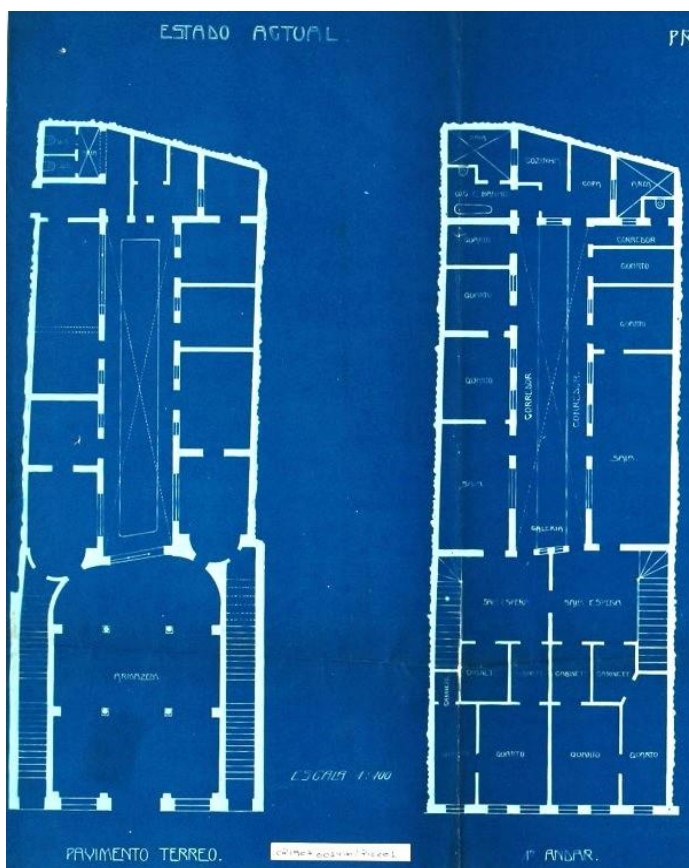


Figura 132 - Parte do projeto de Reforma do prédio à Rua de S. Bento ns. 50 e 62, 1907, representando como ele estava antes das obras. Depois da Mirtil Deutsch, foi ocupado pela loja de roupas Ao Preço Fixo, para a qual Samuel das Neves desenhou os projetos acima e reformou a fachada

A única exposição que encontramos na casa foi de Oscar Pereira da Silva, de um quadro representando a égua Helvetia para a Galeria do Jockey Club<sup>1268</sup>.

<sup>1268</sup> Sport. OESP, 25 jun. 1899, ed. 7521, p.2.



Figura 133 - Publicidade da loja Ao Preço Fixo. Apesar de ter passado por reformas, em 1907, a fotografia de 1908 dá uma ideia de como ele era. Fotografia impressa em anúncio publicado no “Álbum de Vistas de São Paulo e Rio de Janeiro”, editado por Portella e Puente, 1914 (Barbuy, 2006, p.185).

#### 3.4.8. Edifício – Rua de São Bento, 95

No n. 97 da rua de S. Bento funcionou a casa de banhos Serea Paulista<sup>1269</sup>, de José Fischer, na esquina com o largo de mesmo nome (fig. 134). Em 1º janeiro de 1891, foi instalada a Companhia Sereia Paulista, com a pretensão de ali construir um grande edifício através do Banco Construtor e Agrícola de S. Paulo no prazo de oito meses<sup>1270</sup>. Para isso, a Companhia comprou os prédios contíguos àquele onde funcionava o estabelecimento e outro à rua Libero Badaró “a fim de aumentar a frente para uma e outra rua (...)”<sup>1271</sup>. O projeto previa uma parte destinada ao serviço de confeitaria e restaurante e ao dos banhos, e um outro edifício no mesmo plano, destinado a ser alugado para escritórios e estabelecimentos comerciais<sup>1272</sup>.

<sup>1269</sup> Anteriormente, n.1. Sobre a casa, v. Barbuy, 2006, p.112-5.

<sup>1270</sup> Os incorporadores foram Paulo Egydio de Oliveira Carvalho, Pedro Paulo Bittencourt, Jesuíno Cardoso e Antonio Mariano da Silva Bittencourt. O estabelecimento continuou sob a gerencia de José Fischer durante os seis primeiros meses. *OESP*, 1 jan. 1891, ed. 4755, p.2.

<sup>1271</sup> “Companhia Sereia Paulista”, *CP*, 11 jan. 1891, ed. 10304, p.1.

<sup>1272</sup> *OESP*, 4 mar. 1891, ed.4804, p.2.



Figura 134 - O estabelecimento Serea Paulistana, de José Fischer, na esquina do Largo de S. Bento. Recorte da fotografia de Militão Augusto de Azevedo, 1887 (Fernandes Junior et. al, 2012, p.163).

Em setembro de 1891, levou adiante a aquisição das construções térreas dos ns. 93 e 95 da S. Bento e de um sobrado na Libero Badaró, 108, onde foi construído o edifício para escritórios<sup>1273</sup>. O novo edifício da grande esquina para o Largo foi construído em 1892, com fachada de perfil eclético. Todavia, os banhos da Serea não retornaram àquele endereço<sup>1274</sup>, tendo a companhia entrado em liquidação em 1893<sup>1275</sup>. No n.93, foi instalada a Casa Aguiar (v. seção 3.2.2) em 1896<sup>1276</sup>, e também Carlo de Servi montou ali seu ateliê (v. capítulo 1). Já no n.95, foi instalada a Repartição Central da Polícia, o que, nas palavras do *O Commercio de S. Paulo* sinalizava a aristocratização da burocracia paulista<sup>1277</sup>. Já na esquina foi estabelecido o Hotel Rebecchino, que em 1912 o nome para Hotel Magnani (Barbuy, 2006, p.105) (fig. 135).

<sup>1273</sup> *OESP*, 29 set. 1891, ed. 4972, p.3.

<sup>1274</sup> Em abril, José Fischer comunicou que os serviços da Serea seriam transferidos para o n. 95 (*OESP*, 10 abril 1891, ed. 4834, p. 3; *OESP*, 21 abril 1891, ed. 4843, p.3). Em outubro, os banhos funcionavam em outro local na rua de S. Bento, mas foram alvo de críticas nos jornais por falta de asseio (*CP*, 7 out. 1891, ed. 10520, p.1). Em abril de 1892, inaugurava-se a Nova Sereia, na rua da Boa Vista, 38, enquanto eram vendidas as banheiras e roupas do n. 95 da S. Bento (*CP*, 6, abr. 1892, ed. 10659, p.3), sobre a qual encontramos notícias apenas até novembro do mesmo ano.

<sup>1275</sup> "Companhia Sereia Paulista", *CP*, 11 jul. 1893, ed. 11017, p.2.

<sup>1276</sup> *OESP*, 10 jan. 1894, ed. 5621, p.2.

<sup>1277</sup> "Por estes dias muda-se...", *OCSP*, 10 maio 1894, ed. 353, p.1.



Figura 135 - A esquina da rua de S. Bento com o largo de mesmo nome. À esquerda, o conjunto dos edifícios dos números 93, 95 e 97, este último então ocupado pelo Hotel Rebechino. Fotografia por Guilherme Gaensly. Largo S. Bento, São Paulo, SP, [1902?]. colotipia, 22,4 x 28,2cm. Acervo da BN.

Em 1899, ocorreu a trágica morte do pintor Almeida Junior. Logo foi concebida uma exposição póstuma e, colocada em ação, Frederico Steidel, professor da Faculdade de Direito, como membro da comissão organizadora pediu que quem tivesse trabalhos do artista, os mandasse à rua de S. Bento, “onde antigamente funcionara a Polícia Central”<sup>1278</sup>. A exposição foi aberta no dia 11 de janeiro de 1900 (fig. 136), em 4 salas do edifício do n.95, cedido por José Pinto do Carmo Cintra. Cintra, que constava entre os clientes recorrentes de Almeida Junior, havia sido o incorporador da antiga Cia. Sereia Paulistana e era o presidente do Banco Construtor, que construiu o edifício (v. seção 3.4.1). Ela ficou aberta por um mês, mas, segundo os jornais, a frequência ficou aquém da desejada, alcançando até o dia 6 de fevereiro o número de 2877 visitantes<sup>1279</sup>.

<sup>1278</sup> OESP, 7 jan. 1900, ed. 7716, p.1.

<sup>1279</sup> “Reparos”, CP, 12 fev. 1900, ed. 13092, p.2.





Figura 136 – Anúncio da exposição póstuma de Almeida Junior. CP, 10 jan. 1900, ed. 13059, p.4

No mesmo ano, Oscar Pereira da Silva exibiu seu quadro *O descobrimento do Brasil* (O desembarque de Pedro Alvares Cabral), pela primeira vez na “rua S. Bento, esquina do largo deste nome”<sup>1280</sup>. Não encontramos maiores especificações sobre este evento, mas é possível que tenha ocorrido no mesmo edifício.

#### 3.4.9. Edifício – Rua 15 de Novembro, 6



Figura 137 – Fachada do edifício da rua 15 de novembro, 6, esquina da rua do Palácio (Barbuy, 2006, p.288).

Em 1904, um anúncio foi publicado destinado “aos pretendentes do grande sobrado e lojas do novo prédio em construção, sob a hábil direção do engenheiro arquiteto dr. Eduardo M. Gonçalves, à Rua Quinze de Novembro, esquina da rua do

<sup>1280</sup> OESP, 19 abr. 1900, ed. 7817, p.2.

Palácio”<sup>1281</sup>. Os interessados poderiam encontrar maiores informações na camisaria Mascotte, n. 59 da mesma rua, que depois informou a seus clientes que a construção do “majestoso prédio” seria para suas novas instalações<sup>1282</sup>. Segundo informações coletadas por Heloisa Barbuy, a proprietária desse imóvel de 11 portas no térreo e 11 janelas no 1º andar era a Cia. Antártica (2006, p.263). A fachada seria em linhas simples (fig. 137), mas com muita abertura para a rua, com localização privilegiada entre o Largo da Sé e o Palácio do Governo (fig. 138).



Figura 138 - O edifício número 6 é o do quarteirão à direita, identificado pelo frontão triangular. Ao fundo vê-se a lateral da igreja da Sé. Rua 15 de Novembro, S. Paulo. Fotografia por Guilherme Gaensly, [entre 1905 e 1910]. cartão-postal, colotípia, 8,8 x 13,7 cm. Acervo BN.

O prédio foi sublocado ainda em construção a Antonio Rodrigues Meirelles. Meirelles propôs uma rescisão de contrato com a Cia. Antarctica, em 1906, alegando má qualidade na construção, o que foi refutado pela Cia com base no fato de que o contrato com Meirelles o concedia a prerrogativa de intervir na construção, o que ele fez, e que ele havia celebrado contratos de sublocação do imóvel desde antes da conclusão das obras<sup>1283</sup>. Essa situação Isso pode explicar a disponibilidade de suas salas por mais de um ano que receberam algumas exposições de grande porte

<sup>1281</sup> “Aos pretendentes...”, *CP*, 4 set. 1904, ed.14750, p.4.

<sup>1282</sup> “Casa Mascote”, *CP*, 3 nov. 1904, ed. 14810, p.4.

<sup>1283</sup> “Ao publico”, *CP*, 13 fev. 1906, ed. A15272, p.4.

realizadas entre 1905 e o começo de 1906: em março de 1905, Antônio Ferrigno expôs 64 quadros (fig. 139)<sup>1284</sup>, seguido em junho por Aurelio de Figueiredo com 37 trabalhos<sup>1285</sup>, depois Pedro Weingartner<sup>1286</sup> e, enfim, Oscar Pereira da Silva<sup>1287</sup>. A exposição de Ferrigno foi fotografada e podemos ver a montagem das telas, seguindo o padrão então em voga de colocá-las muito próximas umas às outras, em vários níveis de visão (Cintrão, 2011, p.78-82), além da decoração da sala com o tecido forrando as paredes e o uso de plantas para ornamentação (fig. 137). Quando foi a vez de Oscar Pereira, o crítico Wenceslau de Queiroz descreveu o local da exposição como uma “pequena sala convenientemente iluminada por algumas janelas” de forma que, embora acanhada, os trabalhos estavam valorizados<sup>1288</sup>.



Figura 139 - Exposição de Antonio Ferrigno em São Paulo, em 1905. Fotografia não identificado. (Tarasantchi, 2002, p.135)

#### 3.4.10. *Au Bon Marché*

Diversas lojas do período aqui pesquisado adotavam nomes em francês como forma de denotar uma afinidade com o país da moda o nome *Au Bon Marché* foi adotado em mais de um estabelecimento em São Paulo: o de Mlle. A. Montagne & Comp, na rua de S. Bento, 58 (1879), e o de Iguatemy Martins & Comp., na rua de S. Bento, 73 (1890), sendo que o mais famoso deles foi o que teve sede em um edifício próprio no largo do Rosário (fig. 140).

<sup>1284</sup> CP, 24 mar. 1905, ed. 14950, p.3.

<sup>1285</sup> “Registo de Arte”, CP, 27 jun. 1905, ed. 15043, p.4.

<sup>1286</sup> “Registo de Arte”, CP, 2 ago. 1905, ed. 15079, p.3.

<sup>1287</sup> CP, 28 jan. 1906, ed.15256, p.4; CP, 29 jan. 1906, ed.15257, p.2.

<sup>1288</sup> “Exposição de Pintura Oscar P. da Silva” pt. I, OCSP, 9 fev. 1906, ed. 4595, p.2.



Figura 140 – A loja Au Bon Marché ao lado da confeitaria Castellões. Largo do Rosário. O nome Au Bon Marché vinha na fachada do edifício, abaixo do frontispício onde estava inscrito “Casa Mathias”. Fotografia por Guilherme Gaensly, 1904. Vistas da Cidade de São Paulo, Acervo da Biblioteca Mario de Andrade, SP

Em 1908, um novo Au Bon Marché foi inaugurado, desta vez na rua 15 de Novembro, n. 7 (fig. 141). A casa era de propriedade de Ferreira, Vasconcellos e Comp., do ramo de modas e confecções, importadores de artigos diretamente da França, Inglaterra e Alemanha<sup>1289</sup>. Pietro Strina exibiu o retrato do dr. Carlos Meyer, da Sociedade Mútua Paulista, na vitrine dessa casa, em 1910<sup>1290</sup>.

<sup>1289</sup> “Au Bon Marché”, *CP*, 17 jun. 1908, ed.16110, p.2.

<sup>1290</sup> *CP*, 21 ago. 1910, ed. 16900, p.4.



Figura 141 - Recorte de anúncio da Au Bon Marché. *A Lua* (SP), fev. 1910, n. 3.

#### 3.4.11. Edifício - Rua de São Bento, 51



Figura 142 – Fachada do edifício da Rua de São Bento, 51 (Barbuy, 2006, p.299).

O prédio do número 51 da rua de S. Bento era um sobrado com salas para escritório, construído entre 1901 e 1902, com projeto de Max Hehl, na esquina entre a rua de S. Bento e a Travessa do Grande Hotel, atual Miguel Couto (fig. 142). Ficava, assim, no chamado Largo do Café, em frente ao Grande Hotel, grande paradigma da hotelaria paulistana. Em 1905, o consulado da Alemanha funcionou naquele endereço<sup>1291</sup>, aparecendo no canto da fotografia de Guilherme Gaensly do Largo. Nela, é possível identificar um pequeno quadro na fachada à esquerda com uma águia imperial, símbolo do país (fig. 143). Mais tarde, ali funcionou o escritório da

<sup>1291</sup> “Consulados”, *OCSP*, 22 jul. 1905, ed. 4395, p.3.

Companhia Nacional de Tecidos de Juta<sup>1292</sup>, de Jorge Street, empresa formada a partir da compra da Fábrica Santana do Conde Álvares Penteado. A exposição que encontramos nesse local é dos painéis que Oscar Pereira da Silva pintou para a Vila Penteado, representando justamente a indústria da tecelagem.<sup>1293</sup> Acreditamos, assim, que o edifício tenha sido escolhido por se tratar da exposição de obras para o conde, dono do edifício, que foi demolido em 1939 e substituído por um outro hoje leva o nome Álvares Penteado (Bueno, 2018, p.180).



Figura 143 - A placa com a águia imperial no edifício da esquerda parece indicar o consulado alemão, na rua de S. Bento, n.51. Rua S. Bento. S. Paulo, fotografia por Guilherme Gaensly, [entre 1905 e 1910]. cartão-postal, colotipia, 8,8 x 13,7 cm. Acervo BN.

#### 3.4.12. Edifício - Rua da Boa Vista, 50

A última exposição que encontramos entre nossos pintores, no período selecionado, foi de Oscar Pereira da Silva na rua da Boa Vista, 50, com trabalhos

<sup>1292</sup> “Companhia Nacional de Tecidos de Juta”, *OCSP*, 23 jan. 1908, ed. 1431, p.5.

<sup>1293</sup> *CP*, 31 nov. 1903, ed. 14464, p.4.

originais e cópias que realizou na Europa<sup>1294</sup>. Não encontramos muitas informações sobre esse imóvel, tampouco outras exposições realizadas ali. Segundo a planta cadastral de 1911, o n. 50 ficaria na esquina da Boa Vista com a Ladeira Porto Geral. Possivelmente, esse foi apenas um dos casos de um imóvel com salas vazias disponíveis.

Pudemos ver, assim, que o Triângulo foi um espaço socialmente construído, não só devido às características históricas de sua conformação e pelos movimentos do capitalismo internacional, mas também moldado pela ação de indivíduos que se utilizaram desse espaço. Num primeiro momento, os estabelecimentos estudados estiveram nos largos, ou próximos a eles, caso do Hotel do Universo, no largo do Palácio, e da Casa Garraux e da Casa Levy, no largo da Sé. Esses eram locais valorizados desde o século anterior, sede de igrejas e instituições importantes, onde a sociabilidade pública, ainda seguindo o calendário religioso, se realizava. Ao longo da segunda metade do Oitocentos, as vias tomam importância, em particular a 15 de novembro e a de São Bento, nas quais desembocava a Florencio de Abreu, que trazia o fluxo de pessoas e mercadorias da estrada de ferro. A primeira recebeu, as roupas, objetos de decoração, grande parte das importações miúdas, confeitarias e restaurantes, já na última instalaram-se preferencialmente os hotéis e o comércio pesado – máquinas, móveis, vidros e as moldurarias.

A valorização da rua 15 de novembro nas práticas expositivas, muito por influência da Casa Garraux, deu o tom do comércio naquela rua. Ela passou, assim, a rivalizar em termos de elegância com a rua Direita, que no começo do século era a via com mais sobrados e moradores abastados da cidade. É também de se notar que o trecho mais elegante da 15 de novembro destacado aqui era muito próximo do largo do Rosário, local de sociabilidade negra na área central. Pode ser, assim, que a proximidade entre sociabilidades e usos tão contrastantes tenha influenciado na decisão de remover a igreja do Rosário dos Homens Pretos do ponto que ocupava, que foi levada para além da colina histórica, no largo do Paissandú.

---

<sup>1294</sup> *Gazeta Artística*, ago. 1912, ed. 23, p.5.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acervo de retratos da Faculdade de Direito, com obras datadas desde 1859, fez com que nos deparássemos com um universo ainda em grande medida a descoberto, o do ambiente artístico paulistano de meados do século XIX. Constatando a presença duradoura de artistas na cidade, ao começarmos esse trabalho, nosso objetivo principal era compreender como um artista poderia trabalhar e sobreviver na cidade de São Paulo durante esse período e como as práticas que desenvolveram entre as décadas de 1860 e 1880 se ligaram aos desenvolvimentos ocorridos a partir da última década do século.

Articular as trajetórias de artistas com o histórico dos lugares escolhidos para suas exposições mostrou-se um caminho frutífero, ainda que desafiador. Foi necessário um trabalho de arquivo muito minucioso, no qual cada pequena menção a um evento, a um nome, a um endereço importava, e que não teria sido possível sem a tecnologia de busca por caracteres dos repositórios digitais, em especial os da Hemeroteca da Biblioteca Nacional e o do jornal *O Estado de S. Paulo*. A dimensão cotidiana da mudança que buscávamos, a partir das considerações de Giovanni Levi (1989) e Carlo Ginsburg (1989), foi sendo construída a partir de cada artista que desembarcou em São Paulo, a cada obra colocada sob os olhos da população paulistana, a cada estabelecimento que vimos se instalar nas principais ruas do Triângulo. A partir desse lastro de eventos cotidianos, um ambiente muito rico se revelou, ainda mais ao estarmos abertos às contribuições individuais de cada artista, às outras técnicas que não a pintura, ao valorizarmos as interações com outras manifestações culturais, em particular com a música, e ao considerarmos as interações mútuas entre ambiente e agente.

Uma característica que é perceptível ao longo do trabalho é o engendramento de um mercado de arte desde meados do século. Devemos lembrar que a primeira exposição aqui considerada foi realizada para a venda de um retrato que não tinha a compra certa. Sem instituições que agissem como fomentadoras da arte, a arte foi tratada como mercadoria desde o início, um mercado tocado pela relação direta dos pintores com os clientes e com os donos dos locais de exposição, ou seja, uma relação típica do capitalismo oitocentista. A atividade foi impulsionada ainda pelo



magnetismo que a rua passou a exercer sobre os habitantes da cidade. Ela era o lugar da modernidade porquanto era o lugar da novidade, mais chamativas por isso do que exposições institucionais de qualquer ordem. Assim, a relação com os estabelecimentos comerciais não se tornou um problema, ao contrário, arte agiu como forma de dignificá-lo, enobrecê-lo, condição que se estendia sobre o próprio espaço urbano que eles ocupavam, isto é, o Triângulo Central.

Por outro lado, a instalação de artistas na cidade e seu crescente sucesso em construir carreiras duradoras só foram possíveis a partir das mudanças ocorridas no contexto paulistano ao longo daquelas décadas. De grande importância foram os valores e atitudes gestados a partir da Faculdade de Direito, cujos frequentadores fomentaram reuniões, associações e sociedades nos quais circulavam sujeitos afeitos à sociabilidade urbana; aos desenvolvimentos econômicos que inseriram província paulista e sua capital na economia de mercado mundial, em especial através da exportação do café, com impactos sobre os transportes, as comunicações, os investimentos urbanos e a imigração; ao cenário político do país, do contexto da Maioridade ao da Declaração da República, a necessidade de criação de uma identidade nacional e, no caso paulista republicano, de uma história nacional a partir de São Paulo. Do outro lado, as datas de imigração de vários personagens coincidiram com eventos da conturbada história sócio-política europeia, que levou à imigração não só de agricultores, mas também de profissionais urbanos especializados.

Pudemos aportar novas informações sobre vários dos artistas, em especial sobre Claude Joseph Barandier, Huascar de Vergara, Elpinice Torrini e Pietro Strina, as maiores incógnitas no começo da pesquisa. As circulações de Barandier pelo sudeste mostraram-se ainda mais instigantes, assim como sua aproximação e afastamento do ambiente da Corte, restando ainda muito a compreender sobre suas redes de relações, sua atuação no Vale do Paraíba, assim como uma catalogação extensiva de sua obra, ainda que muito já se tenha avançado na última década a partir das pesquisas de Lecoeur e Chambon-Stoclet (2010) e de Elaine Dias (2020). O mexicano Huascar de Vergara foi um dos personagens mais surpreendentes e tanto sua trajetória para chegar ao Brasil quanto suas redes de relações ainda oferecem oportunidades para maiores pesquisas. A descoberta da biografia de Pietro

Strina, escrita por Riccardo Gabrielli (1928) foi um tesouro, sem o qual estaríamos ainda no escuro sobre suas origens e sua vida no Brasil. No caso de Torrini ainda há muito o que fazer, mas podemos avançar a respeito desse artista que, apesar de desconhecido, trabalhou em encomendas religiosas importantíssimas entre as décadas de 1870 e 1880.

Outros artistas, sobre os quais já tínhamos mais informações, tornaram-se mais familiares, mais presentes no dia a dia da cidade. Pudemos nos aprofundar sobre outras faces de Angelo Agostini e de Jules Martin, para além das carreiras que os consagraram, as estratégias que utilizaram quando as oportunidades ainda eram rarefeitas e precisava-se construir um público e atrair clientes. Martin mostrou-se um grande introdutor de novas práticas, tendo sido o primeiro a se estabelecer na cidade permanentemente, com decidido impacto na promoção das artes visuais a partir de sua oficina litográfica e pelo hábito de expor suas obras e de seus alunos, tipo de mostra que só veremos se repetir nos fins daquele século.

O impacto do estabelecimento de Almeida Junior na cidade, por sua vez, não pode ser subestimado. Seu sucesso contribuiu para a atração de outros pintores à cidade e ele foi a grande autoridade artística de fins de século, integrando-se a iniciativas culturais e atuando na consolidação do Museu Paulista e Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, instituições importantes de ensino e pesquisa, que viriam a ter papéis importantes na vida cultural e artística da cidade nas décadas seguintes. A união de suas habilidades artísticas com as articulações interpessoais que nutriu e sua capacidade de oferecer o que as elites político-econômicas do estado buscavam criaram novos horizontes no ambiente artístico paulista, resultando em maiores oportunidades que atraíram artistas que também permaneceram na cidade, como Oscar Pereira da Silva, e outros que vinham assiduamente expor em São Paulo.

Podemos ver em Oscar Pereira da Silva e Karl Papf, artistas cujo início de carreira se deram em outras regiões do Brasil, o poder de atração que a cidade de São Paulo exerceu, tendo ambos optado por se estabelecer aqui na década de 1890. Juntamente a Carlo de Servi e Pietro Strina, eles foram ativíssimos nas mostras coletivas que vão surgindo a partir de 1902, assíduos expositores no Triângulo, nomes recorrentes nos programas decorativos dos novos edifícios públicos, privados

e religiosos, e estiveram entre os mais prolíficos pintores de retratos desse período, se prestando à construção da imagem de indivíduos e instituições em uma cidade em constante reinvenção.

Carlo de Servi e Pietro Strina, por sua vez, mostraram-se representantes da imigração de fim de século, da geração de artistas italianos que vieram ao Brasil trazendo novas técnicas, propagaram o estilo *art nouveau* e foram muito ativos na formação de uma nova geração de artistas em São Paulo que iam estudar em seus ateliês e depois seguiam para se aperfeiçoar na Europa.

As ações plurais na pintura, gravura, ilustração, fotografia e decoração mostraram-se constantes ao longo do período, embasando o argumento de que a presença desses artistas contribuiu para o desenvolvimento do gosto e do repertório visual dos paulistanos. Outrossim, os locais de exposição muitas vezes estiveram envolvidos em outras manifestações culturais, principalmente em espetáculos de teatro e os concertos musicais, ação que os demarcava como agentes civilizatórios e influíram na imagem que seus clientes e frequentadores tinham deles e produtos oferecidos. Foi, portanto, acertada a opção por não adotar estruturas pré-fixadas para analisar esse período, infenso às classificações rígidas.

Alguns nomes se destacaram ao longo do texto, em particular os de Henrique Levy e do Club Haydn, aos quais as referências foram constantes. Levy aparece ligado diretamente aos artistas desde Agostini e Huascar, foi um grande articulador sociocultural ao promover simples reuniões em seu café até assinaturas para as Companhias Líricas virem à cidade. De seu estabelecimento surgiu o Club Haydn, introdutor da fruição pública de música clássica na cidade, que forneceu uma nova oportunidade de sociabilidade, estimulando novos hábitos e fomentando os laços entre as pessoas inclinadas à arte em São Paulo, de amadores a artistas profissionais.

O poder gravitacional da Casa Levy e da Casa Garraux, como demonstrado, ajudou a moldar a rua 15 de novembro em palco da modernidade, no qual outros estabelecimentos importantes para o cultivo de novos hábitos se instalaram. Entre os apelos visuais que solicitavam os olhos dos transeuntes, as exposições artísticas

foram um fator de diferenciação de tais estabelecimentos, conferindo-lhes ares de sofisticação e civilidade.

A São Paulo à qual Claude Joseph Barandier chegou em 1859, com o retrato de Gabriel Rodrigues dos Santos em mãos (para não falarmos de suas passagens anteriores), era apenas uma lembrança no começo do século XX. Pudemos neste trabalho acompanhar algumas das mudanças que afetaram diretamente as escolhas dos artistas em ir ou ficar, em pintar retratos ou tentar uma tela mais ousada, em ser primordialmente pintor ou seguir outras carreiras. Aos poucos, a arte e os artistas lograram construir seu lugar na cidade, em meio ao comércio fino, às associações, aos novos hábitos e à ânsia pelo moderno. No começo do século, diferentes pintores viviam em São Paulo, ganhando a vida e embora não houvesse ainda uma instituição central de formação como uma Academia ou Escola de Belas Artes, fazia-se mais arte do que nunca antes, vendia-se bem, expunha-se frequentemente e começava-se a formar uma geração de artistas paulistas, tudo dentro do próprio estado, na própria cidade de São Paulo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Arquivos, acervos e repositórios

Acervo Levy, SP  
 Acervo da Casa do Pinhal, SP  
 Arquivo Histórico Municipal Washignton Luis, SP  
 Arquivo Metropolitano de São Paulo, SP  
 Arquivo e Museu da Faculdade de Direito de São Paulo, SP  
 Arquivo Nacional, RJ (através do SIAN)  
 Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ, RJ  
 Arquivo Público do Estado de São Paulo, SP  
 Arquivos Departamentais do Baixo Reno, França (*online*)  
 Biblioteca Nacional, RJ  
 Biblioteca Guita e José Mindlin – USP, SP  
 Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP, SP  
 Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas, SP  
 Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, SP  
 Instituto Hercule Florence, SP  
 Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP

### Bases de dados

Base de dados Entrada de Estrangeiros no Brasil - Porto do Rio de Janeiro  
 Brasileira Fotográfica. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>  
 FamilySearch  
 Fotos e ilustrações de São Paulo, Biblioteca Mario de Andrade. Disponível em:  
<https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=FOTOS&hf=www.docpro.com.br&pagfis=2100>  
 Museu da Cidade de São Paulo. Disponível em:  
<http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/>  
 Museu Paulista-USP. Disponível em:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:GLAM/Museu\\_Paulista/Acervo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:GLAM/Museu_Paulista/Acervo)  
 Projeto Eliseu Visconti  
 Projeto Sirca - desenvolvido em parceria entre professores da FAU-USP e o AHMWL, Prof. Dr. Nestor Goulart Reis Filho (Coordenador do Projeto - FAUUSP); Profa. Dra. Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (Pesquisadora Principal - FAUUSP) Liliane S. Lehmann (Diretora do AHMWL). Disponível em: <http://www.projetosirca.com.br/index.html>  
 Sophia - Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>  
 Tipografia Paulistana. Memória Gráfica Paulistana. LabVisual, FAU-USP 2017. Disponível em: <https://www.fau.usp.br/tipografiapaulistana/>.

### Jornais e revistas

#### Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

AM: Correio do Norte, Jornal do Comercio,  
 SP: A Bohemia; A Civilização, A Constituinte; A Gazeta, A Nação, A Phenix, Archivo Literario, Cabrião, Correio de São Paulo, Correio Paulistano; Diabo Coxo, Diário de São Paulo; Gazeta Artística, Gazeta de Campinas, Gazeta de Noticias; , Il Pasquino Coloniale,

Ilustração Paulista, Imprensa Acadêmica, Imprensa Ytuana, Jornal da Tarde, Lavoura e Comercio, O Archivo Illustrado, O Comercio de São Paulo, O futuro, O Bohemio; O Mercantil, O Pharol, O Ypiranga, Panoplia; Revista Musical, Sentinella da Monarchia, Vida Paulista GI'Italiani in San Paulo, Radical Paulistano, Revista do Brazil,

RJ: A Epocha; A Imprensa, A Noite; A Noticia, A Reforma, A Semana; A Vanguarda, A vida fluminense, A União, Brazil; Correio Mercantil, Diário de Notícias, Diário do Rio de Janeiro, Gazeta da Tarde; Jornal do Brazil, Jornal do Commercio; L'Écho du Brésil; L'Italia, Manchete, O Globo, O Imparcial, O Mosquito, O Guanabara, O Paiz; Revista de Engenharia

O Mercantil (Petrópolis),

PE: A Província, Diario de Pernambuco, Jornal do Recife,

BA: Correio Mercantil, O Constitucional; Jornal da Bahia

PA: Treze de maio;

PR: Gazeta Paranaense, Dezenove de Dezembro

Outros: Diario do Maranhão, O Pharol (Juiz de Fora), A Federação (RS),

#### Acervo O Estado de São Paulo

A Província de São Paulo/O Estado de São Paulo

#### Arquivo Público do Estado de São Paulo

O Polichinello, A Lua, Vida Moderna, O Coaracy, O Echo, Correio da Semana

#### CEDEM-Unesp

Fanfulla

#### Faculdade de Direito da USP

Revista Santa Cruz

#### IHGB

Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro

#### Online

Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes (Campinas) – archive.org

Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro (Lisboa)

#### **Almanaques (BN e BBM)**

Almanak Laemmert (RJ)

Indicador de São Paulo (SP), 1878

Almanach Litterario Paulista (SP), 1875, 1877

Almanach Provincia de São Paulo, 1884-1888

#### **Fontes iconográficas publicadas**

DIAS, Carlos Alberto Hungareti (coord.). *Galeria dos Presidentes da Assembléia Legislativa de São Paulo*. 2006.

FERNANDES JUNIOR, Rubens; GARCIA, Angela C.; MARTINS, José de Souza. *Aurélio Becherini*. São Paulo, Cosac Naify: 2009.

FERNANDES JUNIOR, Rubens; BARBUY, Heloisa; FREHSE Faya; SIQUEIRA, H. *Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Cosacnaify. 2012.

LAGO, Pedro Correa. (2003). *Iconografia paulistana do século XIX*. (2, Ed.) São Paulo: Capivara.

PONTES, José Alfredo Vidigal. *São Paulo de Piratininga*. São Paulo: O Estado de S. Paulo. Editora Terceiro Nome, 2003.

SISSON, Sebastien Auguste. *Galeria dos Brasileiros Ilustres (os contemporâneos)*. Rio de Janeiro: Lithografia de S. A. Sisson, 1861. 2v.

### Outras fontes

*Club Haydn: Sociedade de Musica Classica – 1ª reunião com o concurso do distinto violinista A. Ascagne*. S. Paulo: Typ. Garraux, 1883. Acervo da Casa Levy. Disponível em: <https://acervolevy.com/club-haydn-1a-reuniao-salao-do-r-club-gymnastico-portugues/>

KOENIGSWALD, Gustav. *São Paulo*. São Paulo [s.c.p.] 1895.

LAFENESTRE, Georges. *Peintures à huile, peintures diverses et dessins*. In: Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe I. Oeuvres d'art. Classes 1 à 5 BIS*. Paris: Imprimerie nationale, 1890. Disponível em: <http://cnum.cnam.fr/CGI/redir.cgi?8XAE348.3>. p.45-6.

RAMALHO, Joaquim I. *Relatório do Presidente da Comissão do Monumento do Ypiranga, Barão de Ramalho*, lido na sessão de 7 de setembro de 1888. S. Paulo: Typographia de Leroy King Bookwalter, 1888

### Catálogos, coletâneas, enciclopédias e dicionários

BENEZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. [Paris] Gründ, 1948-55

Catálogo virtual de Processos da Nobreza / Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. – Rio de Janeiro, RJ: Tribunal de Justiça, 2022. Disponível em: [http://ccmj.tjrj.jus.br/documents/5989760/6464634/Catalogo\\_Virtual\\_da\\_Nobreza\\_2020902.pdf/ac870bdc-bdb8-3828-8176-411181bd7f34?t=1662351443438](http://ccmj.tjrj.jus.br/documents/5989760/6464634/Catalogo_Virtual_da_Nobreza_2020902.pdf/ac870bdc-bdb8-3828-8176-411181bd7f34?t=1662351443438)

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2014.

DIAS, Carlos Alberto Hungareti (coord.). *Galeria dos Presidentes da Assembléia Legislativa de São Paulo*. São Paulo: Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, 2006. [https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/253\\_arquivo.pdf](https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/253_arquivo.pdf)

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Recurso online. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/>

GONZAGA DUQUE Estrada, Luiz; CHIARELLI, Tadeu. (intro. e notas). A arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

FERREIRA, Felx. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes, 1885.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002,

LAGO, Pedro C. (org.). *Brasília IHGB*. Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2014.

LEME, Luiz Gonzaga da Silva. Genealogia Paulistana. S. Paulo, Duprat & Comp: 1903-1905. Via Projeto Genealogia Paulistana, 1999. Disponível em: <http://www.arvore.net.br/Paulistana/>.

LOUISIANA PURCHASE EXPOSITION. *Official catalogue of exhibitors*. St. Louis, Mo: Universal exposition, St. Louis, U.S.A. 1904. Disponível em: <https://archive.org/details/cu31924087000810/page/n123/mode/2up>

LOURENÇO, Maria Cecília França. Catálogo da Exposição “Almeida Júnior: um criador de imaginários”. Curadoria de Lourenço. Coordenação do catálogo Ana Paula Nascimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinacothèque, 1998

MOLINO, D. D., & Centro de Memória da Câmara Municipal de São Paulo, E. d. (2016). *Acervo artístico da Câmara Municipal de São Paulo*. São Paulo:: Imprensa Oficial. Disponível em: [http://www.saopaulo.sp.leg.br/memoria/wp-content/uploads/sites/20/2017/03/livro\\_acervo\\_artistico\\_cmsp.pdf](http://www.saopaulo.sp.leg.br/memoria/wp-content/uploads/sites/20/2017/03/livro_acervo_artistico_cmsp.pdf)

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro : Artlivre, 1988.

WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION, 1893: *official catalogue*. Chicago: W.B. Conkey, 1893. Disponível em: <https://archive.org/details/worldscolumbian10worl/page/64>.

WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION. *Revised catalogue, Department of Fine Arts: with index of exhibitors*. Chicago: W.B. Conkey Co. 1893. Disponível em: <https://archive.org/details/revisedcatalogue00chic/>.

ZEQUINI, Anicleide. *Galeria de Retratos dos Convencionais Republicanos de 1873*. Museu Republicano Convenção de Itu. S.d. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1\\_eDM6M6ZF3cde1rTsA5r4mO-7Zvat\\_pX/view](https://drive.google.com/file/d/1_eDM6M6ZF3cde1rTsA5r4mO-7Zvat_pX/view)

*Exposições Gerais de Belas Artes - Biblioteca de Obras da UFRJ*

ENBA. *Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes, 1897*. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/1/773797%20-%201890%20a%201897.pdf> .



- Catálogo da VI Exposição Geral de Bellas-Artes de 1899 na Escola Nacional de Bellas-Artes.* ENBA. Typ. de Pereira Braga & G., 1899. Biblioteca de Obras Raras da UFRJ. Disponível em: [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/7/1899\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/7/1899_773797.pdf)
- ENBA. *Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes*, 1898. Disponível em: [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/6/1898\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/6/1898_773797.pdf)
- ENBA. *Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes*, 1901. Disponível em: [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/9/1901\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/9/1901_773797.pdf)
- ENBA. *Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes*, 1902. Disponível em: [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/10/1902%3b%201903\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/10/1902%3b%201903_773797.pdf)
- ENBA. *Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes*, 1904. Disponível em: [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/11/1904%20a%201912\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/11/1904%20a%201912_773797.pdf)
- ENBA. *Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes*, 1908. Disponível em: [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/12/1908\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/12/1908_773797.pdf)

## Referências sobre os artistas

### Agostini

- AUGUSTO, José Carlos. Um provinciano na corte: as aventuras de 'Nhô-Quim' e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008
- BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas, SP: Unicamp, 2009
- CAGNIN, Antonio Luiz. Foi o Diabo! Em: *Diabo Coxo, São Paulo 1864-1865 (edição fac-similar)*. São Paulo: Edusp. 2005
- CAGNIN, Antonio Luis. *Angelo Agostini, uma pesquisa. 9ª Arte*, São Paulo, vol.2, n.2, 53-73, 2o. semestre/2013.
- COELHO, Jaciara de Paula. *A Artista no Ateliê: uma Análise da Tela de Angelo Agostini*. Trabalho de conclusão de curso. UNIFESP, São Paulo, 2019.
- MEDEIROS, Sabrina. *A Pintura Histórica em debate: "O Combate Naval do Riachuelo" (1883) pelo lápis de Angelo Agostini*. Trabalho de conclusão de curso. UNIFESP, São Paulo, 2021.
- OLIVEIRA, Gilberto Maringoni de. *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da corte à capital federal (1864 - 1910)*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo; ROCHA, Danilo Aparecido Champan. As narrativas visuais sobre a Guerra do Paraguai no Diabo Coxo. *Revista Navigator - Dossiê 150 anos da Passagem de Humaitá: história, memória e repercussões político-militares*. v. 14 n. 27 (2018).
- SILVA, Rosângela d. *A crítica de arte de Ângelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas: UNICAMP-IFCH, 2005

Almeida Junior

AMARAL, Aracy A. "A luz de Almeida Júnior". In: *Revista da USP*, nº 05. São Paulo: março/maio, 1990.

AMARAL, Tancredo do. *A história de São Paulo ensinada pela biographia dos seus vultos mais notáveis*. Rio de Janeiro e São Paulo: ALVES& Cia Editores, 1895. p.218-223.  
<https://archive.org/details/ahistoriadesopa00amargooq/mode/2up>

ARAÚJO, Raquel Aguilar de. Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira. 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas\\_aj\\_raa.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_aj_raa.htm)>.

COSTA, Tristao Mariano da., *Almanach Literário Paulista para 1878, 1877*, ed. 3, p.176-80

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. 1980. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013

PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007

RODRIGUES, Weslei Estradiote. *Modernos Arcaísmos: Arte e nação no Brasil e em Portugal no final do século XIX pelas obras dos pintores Almeida Junior e José Malhoa*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021

LOURENÇO, Maria Cecilia França. *Reverendo Almeida Júnior*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1980,

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. (1974). *Pintura Brasileira contemporânea: os precursores*. *Discurso*, vol.5 (n.5), 1974. 119-130.

TARASANTCHI, Ruth. Pedro Alexandrino e Almeida Junior. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p.247-254

Barandier

BURTON, Richard Francis. *The Highlands of the Brazil*, Vol 2. Londres: Tinsley, 1869.

DESPINE, Claude Joseph Constant. *Manuel topographique et médical de l'étranger aux eaux d'Aix-en-Savoie*. Anneci: Impr. d'Aimé Burdet, 1842

DIAS, Elaine. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020

GUILLEMIN, Jean Baptiste Antoine. "Essais de culture du thé au Brésil et en France". In: *Bibliothèque universelle de Genève*, Vol. 26. Paris: Joel Cherbuliez, 1840.

LECOEUR, Alain; CHAMBON-STOCLET, Marie Thérèse. Sur les traces du peintre savoyard (Claude)-Joseph Barandier. In: *Traces d'histoire. Chambéry: Société des Amis du Vieux Chambéry*, Tomo XIX, 2010.

SCHUSTER, Sven. The "Brazilian Native" on Display: Indianist Artwork and Ethnographic Exhibits at the World's Fairs, 1862-1889. *RIHA Journal*, artigo 0127, jul-set. 2015  
<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70090>

VERNIER, Olivier. "Pierre-Paul COMBA (Père) (1834?-1872)", In: *Le Pays de Nice et ses Peintres au XIXe siècle*.  
[http://peintres.nicehistorique.org/pge/pge\\_biographie.php?rubrique=biographies&id=15](http://peintres.nicehistorique.org/pge/pge_biographie.php?rubrique=biographies&id=15)

#### Huascar

CAMARGO, Ana Maria. Introdução In: O Polichinello. Ed. fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial: Arquivo do Estado, 1981. p.10

DELEGÁ, Etsón. (2012). *O Polichinello (1876): A expressão da imprensa ilustrada em São Paulo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie.

#### Martin

IPANEMA, Rogéria Moreira, *Arte da Imagem Impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX*. Niterói-UFF, 2007, p.118.

LEITE, Mateus Pavan M. *Jules Martin, litógrafo: Catálogo iconográfico de um comerciante de imagens de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP – IFCH, 2016.

MARTIN, Jules (org.) *Revista industrial*. São Paulo: Museu Paulista-USP/FIESP, 1995 (ed. fac-similar parcial).

TOLEDO, Benedito Lima de. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

#### Oscar Pereira da Silva

FORMICO, Marcela Regina. A "Escrava Romana" de Oscar Pereira da Silva: Sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil. IA-UNICAMP, 2012

LIMA JUNIOR, Carlos R. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Tese de Doutorado. São Paulo: IEB-USP, 2015

MONTEIRO, Micheli C. Scapol. Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2012

OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha Vida – Brasil – Paris – Japão*. São Paulo: Indústria Gráfica Saraiva S.A., 1968. Transcrita em 2004, disponível em: <https://www.abrademi.com/index.php/helena-pereira-da-silva-ohashi/>

TARASANTCHI, Ruth. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes/ Pinacoteca do Estado, 2006

### Papf

AULER, Guilherme. “Notícia do Pintor Ernesto Papf”, In: *Jornal do Brasil*, terceiro caderno, Rio de Janeiro, 1º dez. 1957, p.1,4

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Karl Ernst Papf 1833-1910*. Rio de Janeiro: Pinakhoteke, 1980

PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores alemães no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakhoteke, 1989, p.141-154

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. De Berlim às capitais do Imperio: a experiência fotográfica em Alberto Henschel. In: BAREL, Ana Beatriz Demarchi (ed.), COSTA, Wilma Peres (ed.). *Cultura e Poder entre o Império e a República*. São Paulo: Editora Alameda, 2018. p.251-274

### Strina

GABRIELLI, Riccardo. *La vita e le opere del pittore Pietro Strina*. Ascoli Piceno: Tip. Francesco Fiori, 1928.

### **Outros artistas**

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.

KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.

PHILIPPOV, Karin. *A obra religiosa de Benedito Calixto de Jesus através do mecenato de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília*. 2016. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP)

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pedro Alexandrino*. Edusp, 1996 [Dissertação defendida em 1981]

TARASANTCHI, Ruth. *Pintores Paisagistas: São Paulo, 1890-1920*. São Paulo: EdUSP; Imprensa Oficial, 2002. Tese de doutorado defendida em 1986

### Obras gerais

ADORNO, Sergio. *Os aprendizes do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: Alencastro, Luiz Felipe & Novais, Fernando (orgs.). *História da vida privada no Brasil (volume 2): Império: a corte e a modernidade nacional* São Paulo: Companhia das Letras, 2008

ALVES, Caleb F.. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: Edusc, 2003

ALVES, Moema de B. Entre passagens: Variações no trânsito de artistas entre o século XIX e início do XX. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p.9–22, 2019.

ALMEIDA, Debora E.. A pintura de retrato na sociedade paulistana e sua importância para a História da Arte no Brasil. *XIV EHA - Encontro de História da Arte - UNICAMP* Campinas: UNICAMP, 2019. p.418-429. doi:10.20396/eha.vil4.3344

AZEVEDO, Elizabeth R. *Um Palco sob as Arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 1995. Publicado em livro pela editora Annablume (São Paulo), 2000.

BANDEIRA JR, Antonio. A indústria no Estado de S. Paulo em 1901. São Paulo: Typ. do Diário Oficial, 1901. p.28

BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889*. São Paulo: Edusp, 1999. Originalmente dissertação de Mestrado defendida em 1995.

BARBUY, Heloisa. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo 1860-1914*. São Paulo: EdUSP, 2006

BARBUY, Heloisa; MORAES, Fábio Rodrigo de (colab.). O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos (org.). *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo: Prêmio; Artemeios, 2007.

BARBUY, Heloisa. Cultura de exposições em São Paulo, no século XIX. Em M. M. Lopes, & A. Heizer, *Colecionismos, práticas de campo e representações*. João Pessoa: EDUEPB, 2011. p.257-268.

BARBUY, Heloisa. Os inícios da galeria de retratos da Faculdade de Direito de São Paulo em meados do século XIX. Em A. B. Barel, & W. P. Costa, *Cultura e Poder entre o Império e a República*. São Paulo: Alameda. 2018, p.207-250

- BARBUY, Heloisa, SQUEFF, Leticia. O Conselheiro Ribas e seus dois retratos: modos de representação da elite paulista em meados do século XIX. *Revista História* (São Paulo), Unesp (no prelo).
- BARMAN, Roderick J. *Citizen Emperor: Pedro II and the Making of Brazil, 1825-1891*. Stanford University Press, 1999.
- BARRANTES, Paula Elizabeth de Maria. *Catálogo do acervo artístico da Catedral Metropolitana de Campinas*. (Dissertação-IFCH). Campinas, UNICAMP, 2014.
- BORREGO, Maria Aparecida. *A teia mercantil: negócios e poderes em São Paulo Colonial*. São Paulo: FFLCH-USP, 2006
- BOURDIEU, Pierre. *Regras da Arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000
- BOURDIEU, Pierre. O Mercado dos Bens Simbólicos. In: BOURDIEU, P., & MICELI, Sergio (trad.), *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 2007. Publicado originalmente em 1970.
- BRAGHITTONI, Nelson Leopoldo. Dialogo rua/cidade: o caso da Rua Direita em São Paulo (1765-1977). Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAU-USP, São Paulo, 2015, p.63
- BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e Tradições da Cidade de São Paulo* (Vol. II e III). São Paulo: Editora Livraria José Olympio.,1953
- BANDEIRA JUNIOR, Antonio Francisco. A industria no Estado de São Paulo em 1901 / estudo de Antonio Francisco Bandeira Junior. São Paulo: Typ. do Diario Oficial, 1901. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/livrosspmp/23291>.
- BARBOSA, Luciana Ramos. Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo: a preservação dos bens culturais da Igreja paulista a partir do pioneirismo de Dom Duarte Leopoldo e Silva. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021
- BINDER, Fernando. Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo. *XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Música*. Natal, 2013.
- BUENO, Beatriz Piccoloto. Dossiê Caminhos da história da urbanização no Brasil-colônia: Introdução. *Anais do Museu Paulista*, 20(1), jan.-jun. de 2012, p.11-40.
- BUENO, Beatriz Piccoloto. Arqueologia da paisagem urbana: lógicas, ritmos e atores na construção do centro histórico de São Paulo (1809-1942). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (64), 2016a, p. 99-130. doi:10.11606/isnn.2316-901X.voi64p99-130
- BUENO, Beatriz Piccoloto. *Aspectos do mercado imobiliário em perspectiva histórica: São Paulo (1809-1950)*. São Paulo: EdUSP, 2016b
- BUENO, B. P. Por uma arqueologia da paisagem: mobilidade e enraizamento em perspectiva histórica. *Labor & Engenharia*, 11(3), jul/set. de 2017, p.242-262.

- BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. A cidade como negócio: mercado imobiliário rentista, projetos e processo de produção do Centro Velho de São Paulo do século XIX à Lei do Inquilinato (1809-1942). Tese (Livre Docência em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Editora Senac, 2001
- CAPELLI, Vittorio. Rosalbino Santoro in Brasile: Un «pittore itinerante» a Rio de Janeiro, San Paolo e Taubaté. *Rivista Calabrese di Storia del '900*, 2 (numero monografico), p.47-60. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/12384426/Rosalbino\\_Santoro\\_in\\_Brasile\\_Un\\_pittore\\_itinerante\\_a\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_San\\_Paolo\\_e\\_Taubat%C3%A9](https://www.academia.edu/12384426/Rosalbino_Santoro_in_Brasile_Un_pittore_itinerante_a_Rio_de_Janeiro_San_Paolo_e_Taubat%C3%A9)
- CARON, Vicki. Alsacia. In: LEVY, Richard S. (ed.). *Antisemitism: A Historical Encyclopedia of Prejudice and Persecution*. Volume 1. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2005.
- CARVALHO, Fernanda Maria das Chagas. Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo Artium Severum Gaudium (A alegria séria das artes). 2019. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- CASTRO, Ana Claudia V. *A São Paulo de Menotti del Picchia*. São Paulo: Alameda, 2008
- CAVENAGHI, Airton José. Olhos Do Barão, Boca Do Sertão: uma pequena história da fotografia e da cartografia no noroeste do território paulista (da segunda metade do século XIX ao início do século XX). Tese de Doutorado. Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2004
- CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. I: FABRIS, A., *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 1994
- CHIARELLI, Tadeu. De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil. *Novos Estudos – CEBRAP* (88), dez de 2010, p.113-132. doi:<https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000300007>.
- CINTRÃO, Rejane. L. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição de São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2011
- COSTA, Maria Cristina Castilho. Retrato feminino na pintura brasileira. 1800-1950 do realismo ao romantismo análise estética e sociológica. Dissertação (Mestrado). FLS - Ciências Sociais, USP. São Paulo, 1985.
- DEAECTO, Marisa Midori. *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: Editora Senac, 2001
- DEAECTO, Marisa Midori. *O Império dos Livros*. São Paulo: EdUSP, 2011
- DEAECTO, Marisa Midori. Anatole Louis Garraux e o comércio da livraria francesa em São Paulo (1860-1890). Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da

Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005.

- DEAECTO, Marisa Midori. Anatole Louis Garraux et le commerce de l'édition française à São Paulo (1860-1890). In: COOPER-RICHET D. e MOLLIER, J-Y. *Le commerce transatlantique de librairie, un des fondements de la mondialisation culturelle (France, Portugal, Brésil, XVIII - XX siècle)*. Campinas, SP: UNICAMP/Publicações IEL, 2012.
- DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*, 14(1), p.243-261, 2006
- DIAS, Elaine. Apontamentos sobre o gênero do retrato, o colecionismo e a presença de artistas estrangeiros nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes brasileira. Em A. M. Hoffman, F. G. Schiappacasse, & M. Solar, *História da arte: coleções, arquivos e narrativas*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2015 p.230-238
- DINIZ, Firmo de Albuquerque (Junius). Notas de Viagem. Governo do Estado de São Paulo, 1978
- DORNELLES, Soraia Sales. *A questão indígena e o Império: índios, terra, trabalho e violência na província paulista, 1845-1891*. 2016. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
- DURAND, José C. (2009 [1989]). *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva.
- FINK, Lois Marie. American Art at the 1889 Paris Exposition: the Paintings They Love to Hate. *American Art*, Autumn, 1991, vol. 5, n. 4, pp. 34-53.
- FRANCISCO, Renata Ribeiro. As sociedades antiescravistas na cidade de São Paulo (1850-1871). Universidade Estadual Paulista "Júlio De Mesquita Filho" Faculdade De Ciências Humanas e Sociais. (Dissertação) Franca, 2010.
- FREHSE, Fraya. O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império. São Paulo: Edusp, 2005.
- FREITAS, Afonso A. *A imprensa periódica de São Paulo desde os seus primórdios em 1823 até 1914*. São Paulo: typ. Do "Diário Oficial", 1915
- FREUND, Gisèle. La fotografia como documento social. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1976.
- GINZBURG, Carlo. O nome e o como. Em C. GINZBURG, E. CASTELNUOVO, & C. PONI, *A micro-história e outros ensaios* (pp. 169-178). Lisboa: Difel, 1989
- GREFFE, Xavier. *Arte e Mercado*. São Paulo: Illuminuras, Itaú Cultural, 2013
- GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação de Mestrado em História Social. FFLCH-USP, 1995.
- GREEN, Nicholas. Circuits of Production, Circuits of Consumption: The Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing. *Art journal*, Spring, 1989, vol. 48, n. 1, p.29-34



- HEINICH Nathalie. De l'apparition de "l'artiste" à l'invention des "beaux-arts". In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 37 N°1, Janvier-mars 1990. p.3-35. DOI: <https://doi.org/10.3406/rhmc.1990.1524>.
- HENISCH, Heinz K. e HEINISCH, Bridget. The painted photograph 1839-1914. Origins, Techniques, Aspirations. The Pennsylvania State University Press, EUA,1996.
- HOOCK, Holger. The royal academy of arts and the notion of a national gallery. *Journal of the History of Collections*. 16(1), 2004, p.1-18.
- IPANEMA, Rogéria Moreira, *Arte da Imagem Impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX*. Niterói-UFF, 2007.
- LEFÈVRE, José Eduardo de Assis. De Beco a avenida: a história da Rua São Luiz. São Paulo, Edusp, 2006.
- LEITE, Reginaldo da Rocha. A Pintura de Temática Religiosa na Academia Imperial das Belas Artes: Uma Abordagem Contemporânea. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/txt\\_reginaldo.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/txt_reginaldo.htm)>.
- LEMOS, Carlos. A Casa da Marquesa de Santos em São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (4), 1968.
- LEPETIT, Bernard. L'appropriation de l'espace urbain: La formation de la valeur dans la ville moderne (XVIe-XIXe siècles). *Histoire, Économie et Société*, 13(3), 1994, p. 551-559. Disponível em [www.jstor.org/stable/23611366](http://www.jstor.org/stable/23611366)
- LEVI, Giovanni. Les usages de la biographie. *Annales*, 1989, p.1325-1336.
- LIMA, Paula Coêlho Magalhães de. A Exposição Universal de Chicago em 1893 e o yankismo paulista: visões sobre uma cidade imaginada. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/T.8.2022.tde-15052023-153516.
- LOURENÇO, Thiago Campos Pessoa. O Império dos Souza Breves nos Oitocentos: política e escravidão nas trajetórias dos comendadores José e Joaquim de Souza Breves. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História. UFF, Niteroi: 2010.
- LUCA, Tania. R. *A ilustração [1884-1892]: Circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2018
- LUNA, Francisco V., & KLEIN, Herbert. S. *História econômica e social do estado de São Paulo, 1850-1950*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019
- MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Helena*. Rio de Janeiro: Record, 1987 [1876], p.123.
- MAGALHÃES, Valentim. *Notas à margem*. 15 fev. 1888, n.5, Rio de Janeiro: Typ. de Carlos Gaspar da Silva. p.143-4.
- MAINARDI, Patricia. Editor's statement: Nineteenth-Century French Art Institutions. *Art Journal*, 48(1), Spring de 1989, p.7-8.

- MAINARDI, Patricia. Courbet's Exhibitionism. *Gazette des beaux-arts*(118), dez. 1991, p.253-265.
- MAINARDI, Patrica. *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. Yale University Press, 2017
- MARCONDES, Renato Leite e HANLEY, Anne G. Bancos na transição republicana em São Paulo: o financiamento hipotecário (1888-1901). *Estudos Econômicos* (São Paulo) [online]. 2010, v. 40, n. 1, p.103-131.
- MARTINS, Ana Luisa. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*, EdUSP, 2001
- MARTINS, Ana Luisa, & BARBUY, Heloisa. *Arcadas: história da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, 1827-1997*. São Paulo: Alternativa/BM&F, 1998.
- MARTINS, Ana Luisa. Representações da economia cafeeira: dos barões aos “Reis do café”. In: BAREL, Ana Beatriz Demarchi (ed.), COSTA, Wilma Peres (ed.). *Cultura e Poder entre o Império e a República*. São Paulo: Editora Alameda, 2018, p.183-208.
- MARTINS, Antonio Egydio. *São Paulo Antigo (1554-1910)*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1974 (2a. ed.).
- MELLO, Regina Lara Silveira. Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro. 1996. 209f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1583800>. p.44
- MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: Retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- MONTOIA, Ana Edite. *Espaço urbano e política: São Paulo no século XIX*. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1990
- MORAES, Fabio. R. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 16(1), 2008, p.203-233.
- MORAES, Maria da Gloria Quartim; Qartim, Yone. *Reminiscências de uma velha*. s.l. : s.n., [1981].
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: Da Missão Artística Francesa à Geração 90*. Rio de Janeiro: Tobbooks, 1995
- MOURA, Carlos Eugênio M. *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999 (2013, 2ª. ed)
- NASCIMENTO, Ana Paula. *Espaços e a representação de uma nova cidade (1895-1929)*. Tese de Doutorado, FAU-USP, São Paulo, 2009

- NASCIMENTO, Ana Paula (org.). Carta aberta de Almeida Júnior a Benedito Calixto: Antecedentes e desdobramentos. 19&20. Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul.-dez. 2016. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/apn\\_aj\\_calixto.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/apn_aj_calixto.htm)>.
- NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. 2015
- NETTO, Samuel. MARIANO (DA COSTA), Tristão. *Dicionário de Piracicabanos*. São Paulo: PNA, 2013 via Instituto Histórico Geográfico de Piracicaba. Disponível em: [http://wiki.ihgp.org.br/MARIANO\\_\(DA\\_COSTA\).Trist%C3%A3o](http://wiki.ihgp.org.br/MARIANO_(DA_COSTA).Trist%C3%A3o)
- NISHIKAWA, Reinaldo Benedito. SER imigrante, ESTAR colono: O processo de transformação dos imigrantes em colonos na Província do Paraná. *Antíteses*, v. 4, n. 7. p.99-126, jan./jun. 2011. <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/5035>
- NOGUEIRA, Almeida. *A academia de São Paulo: tradições e reminiscências*. 2ª. Edição. Edição comemorativa do sesquicentenário dos cursos jurídicos no Brasil, 1827 – 1977. Volume V. São Paulo: Saraiva / Secretaria da Cultura. Ciências e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977, p.5.
- PEREIRA, Robson M. *O prefeito do progresso: Modernização da cidade de São Paulo na administração de Washington Luís (1914-1919)*. Tese (Doutorado). Franca: FHDSC-UNESP, 2005
- PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. *Autoria das pinturas ilusionistas do estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)*. (Tese de Doutorado). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2017.
- POMMIER, Édouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Éditions Gallimand, 1998
- PÓVOA, Pessanha. *Annos academicos: S. Paulo, 1860-1864*. Rio de Janeiro: Typ. Perseverança, 1870.
- REZENDE, Carlos Penteadó. O ano de 1859 na vida de Carlos Gomes. *Revista Brasileira*, abr. 1948. Ed. 20.
- REZENDE, Carlos Penteadó. *Tradições musicais da Faculdade de Direito*. São Paulo: Saraiva, 1954.
- RIBAS, João. Notes towards a History of the solo exhibition. *Afterala: A journal of art, context and enquiry* (38), primavera de 2015, p.4-15. doi:10.1086/681282
- RIBEIRO, Maria Izabel M. R. Branco. *Museu doméstico: São Paulo, 1890-1920*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA-USP, 1992
- ROCHA, Franco da. *Fragments de psychiatria*. S. Paulo: Typ. Lithographia Ribeiro, 1895.

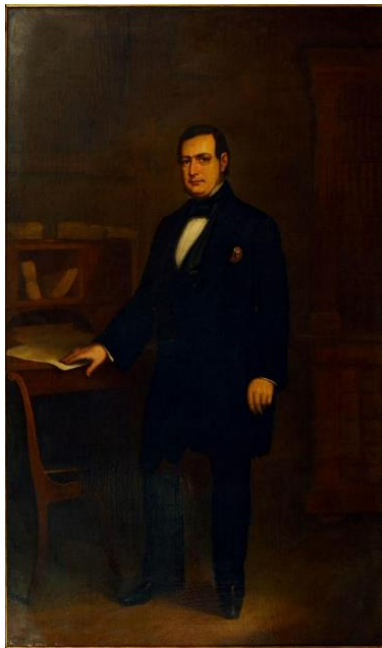
- ROSSI, Mirian S. *Organização do campo artístico paulista*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP – FFLCH, 2001
- ROSSI, Mirian. S. Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana. *Anais do Museu Paulista*, 6-7, 2003, p.83-122.
- ROSSI, Mirian. S. A gênese do campo artístico paulistano: entre vanguarda e tradição. *Saeculum - Revista de História* (28), jan./jun. de 2013, p.195-210.
- SALDANHA, Daniela Costa Dornfeld. Vila Penteados: estudo e análise iconográfica de seus desenhos ornamentais. 2017. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAU-USP, São Paulo, 2017.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. SP: Companhia das Letras, 2002.
- SANTINI, Valesca Henzel. *Produção, circulação e usos da joia em São Paulo no século XIX, 1815-1889: um estudo de cultura material*. Tese (Programa de Pós-Graduação em História Social, FFLCH-USP). São Paulo, 2022.
- SANTOS, Délio F. Primórdios da imprensa caricata paulistana: o Cabrião. Em: *Cabrião* (. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p.VIII-XLV)
- SANTOS, Clara Carolina Souza. Livros e Mais Livros: Como alugar romances ingleses, franceses e brasileiros no Brasil Oitocentista? *Fólio – Revista de Letras Vitória da Conquista* v. 8, n. 1, jan./jun. 2016.
- SCHLERETH, Thomas J. Material Culture Studies and Social History Research. *Journal of Social History*, 16(4), verão de 1983, p.111-143. doi:<https://doi.org/10.1353/jsh/16.4.111>
- SCHNAPPER, Antoine. *Le métier de peintre au grand siècle*. Paris: Éditions Gallimard, 2004
- SILVA, Maria Antonia. A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez de 2014
- SILVEIRA, Célia Regina da. A imprensa paulista na década de 1870: locus de divulgação e circulação de impressos. *Revista de História Regional* 21(2), 2016. p.530-550
- SIMIONI, Ana Paula. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SIRIANI, Silvia Cristina. *Uma São Paulo Alemã: vida cotidiana dos imigrantes germânicos na região da capital (1827-1889)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SQUEFF, Leticia. *Uma Galeria para o Império: A Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: EdUSP: FAPESP, 2012

- SQUEFF, Leticia Coelho. O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000; Editora da Unicamp, 2004.
- SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- TEIXEIRA, D. M., Papavero, N., & Monné, M. A.. Insetos em presépios e as "formigas vestidas" de Jules Martin (1832-1906): uma curiosa manufatura paulistana do final do século XIX. *Anais Do Museu Paulista*, 16(2), 2008, 105-127.
- TELLES, Patricia D. *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. Évora, Portugal: Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada, 2015
- THEODORO, Janice. São Paulo de Ramos de Azevedo: da cidade colonial à cidade romântica. *Anais do Museu Paulista*, 4, 1996, p. 201-208.
- TOLEDO, Benedito Lima de. Álbum iconográfico da Avenida Paulista. São Paulo: Ex Libris, 1987
- TOLEDO, Benedito Lima de. Anhangabaú. São Paulo: FIESP/ CIESP, 1989.
- TOLEDO, Benedito Lima de. Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno. São Paulo: Empresa da Artes, 1996.
- TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo, três cidades em um século. São Paulo: Cosac & Naify/ Livraria Duas Cidades, 2004.
- TSCHUDI, Johann Jakob von. Viagem às províncias do Rio de Janeiro e S. Paulo. São Paulo: Martins, [1953]
- TRENTO, Angelo. Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil. Studio Nobel, 1989.
- TRUZZI, Oswaldo Mario Serra. *O Circolo Italiani Uniti como instância de conformação de uma elite técnica em Campinas-SP: 1881-1891*. 19º Congresso Brasileiro de Sociologia UFSC. Florianópolis. 2019
- VAMPRE, Spencer. Memórias para a história da Academia de São Paulo. São Paulo: INL, Conselho Federal de Cultura, 1977
- WARBURG, Aby, & SZANIECKI (trad.), B. (2009). Mnemosyne. *Arte & Ensaios*(19), 125-131.
- WHITELEY, Linda. (1983). Art et commerce d'art en France avant l'époque impressioniste. *Romantisme* (40), 65-76. doi:10.3406/roman.1983.4633
- WOLFF, Egon; WOLFF, Frieda. *Dicionário Biográfico II: Judeus no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro [s.n.] 1987.

WOLFF, Jacques. Les Juifs de l'Alsace bossue. Conferencia ao XX Colóquio da "Société d'Histoire des Israélites d'Alsace et de Lorraine", Strasburgo, 7 e 8 fev.1998. Disponível em: <http://judaisme.sdv.fr/synagog/basrhin/r-z/sarre-u/bossue.htm>

## APÊNDICES

### I - Os retratos da Faculdade de Direito realizados por artistas ativos em São Paulo (1859-1912)



Gabriel José Rodrigues dos Santos (1857-1858)  
Claude-Joseph Barandier  
Óleo sobre tela  
249 x 149 cm.



Antonio Joaquim Ribas (1863)  
Obra original de Nicolau Huascar de Vergara, reconstituída por Henrique Manzo em 1954.  
Óleo sobre tela  
270 x 170 cm.



José Maria de Avellar Brotero (1866)

Obra original de Angelo Agostini, reconstituída por Henrique Manzo, em 1954.

Óleo sobre tela

275 x 169 cm.



José Bonifácio de Andrada e Silva, o Moço (1866)

Angelo Agostini

Óleo sobre tela

237 x 151 cm.





Francisco Justino Gonçalves de Andrade (1874)  
Jules Martin.  
Óleo sobre tela  
aprox. 220 x 130 cm.



Vicente Pires da Mota (1881)  
Elpinice Torrini  
Óleo sobre tela  
250 x 140 cm.



Joaquim Ignacio de Ramalho (1883)  
Elpinice Torrini  
Óleo sobre tela  
240 x 148 cm.



Clemente Falcão de Souza Filho (1888)  
José Ferraz de Almeida Junior  
Óleo sobre tela  
230 x 142 cm



José Rubino de Oliveira (1892)  
José Ferraz de Almeida Junior  
Óleo sobre tela  
230 x 142 cm



Aureliano de Souza Oliveira Coutinho (1898)  
Oscar Pereira da Silva  
Óleo sobre tela  
240 x 149 cm



Joaquim Augusto de Carvalho (1899)  
Carlo de Servi  
Óleo sobre tela  
231 x 149 cm.



João Pereira Monteiro Junior (1906)  
Karl Ernst Papf  
Óleo sobre tela  
aprox. 224 x 144 cm.



Manoel Dias de Toledo (1907)  
Pietro Strina  
Óleo sobre tela  
240 x 150 cm.



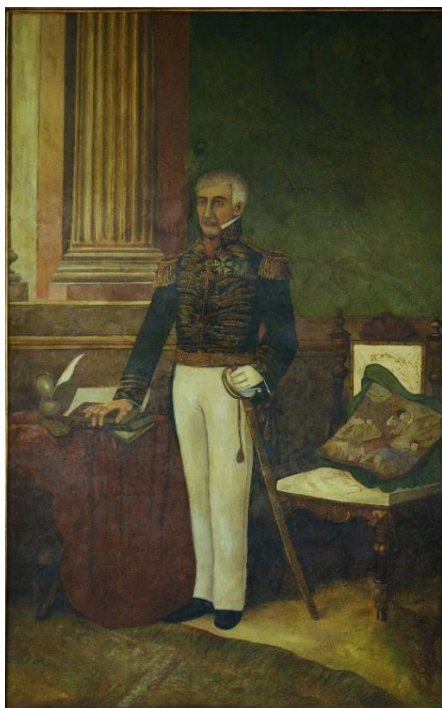
João Chrispiniano Soares (1908)  
Karl Ernst Papf  
Óleo sobre tela  
226 x 133 cm.



Pedro Augusto Carneiro Lessa (1909)  
Oscar Pereira da Silva  
Óleo sobre tela  
239 x 135 cm



Antonio Dino da Costa Bueno (1910)  
Pietro Strina  
Óleo sobre tela  
239 x 153 cm.



José Arouche de Toledo Rendon (1911)

Pietro Strina

Óleo sobre tela

269 x 164 cm

## II – Exposições

Estão destacadas em negrito as obras que atualmente integram o acervo da Faculdade de Direito da USP.

| ANO  | PINTOR                           | OBRA(S)   | LOCAL                   | Endereços                 | Fonte   |
|------|----------------------------------|---|-------------------------|---------------------------|---|
| 1859 | <b>Barandier</b>                 | <b>Retrato de Gabriel Rodrigues Dos Santos e de senhoras</b>  | <b>Hotel Lefebre</b>    | <b>Largo do Colégio,2</b> | <b>CP, 26 abr. 1859, p.4; CP, 29 maio 1859, p.1-2</b> |
| 1869 | Jules Martin                     | Vista de Sorocaba (aquarela)                                  | Casa Garraux            | Largo da Sé, 1            | CP, 14 set. 1869, p.1                                 |
| 1869 | Jules Martin                     | Vários quadros  | Casa Garraux            | Largo da Sé, 1            | CP, 19 nov. 1869, p.2                                 |
| 1869 | Jules Martin                     | Vidraças do estabelecimento                                   | Carneiro e Gaspar       | R. da Imperatriz, 58      | CP, 19 dez. 1869, P.2                                 |
| 1870 | Jules Martin                     | Obras a óleo e a aquarela                                     | Casa Garraux            | Largo da Sé, 1            | CP, 3 set. 1870, p.3                                  |
| 1870 | Discípulos Jules Martin          | Vários trabalhos  | Casa Garraux            | Largo da Sé, 1            | CP, 23 out. 1870, p.2                                 |
| 1871 | Jules Martin                     | Ponte Grande durante a Enchente do Tietê (aquarela)           | Casa Garraux            | Largo da Sé, 2            | CP, 21 maio 1871, p.2                                 |
| 1871 | Discípulos Jules Martin          | Desenhos  | Casa Garraux            | R. da Imperatriz, 36 e 38 | CP, 25 ago. 1871, p.1                                 |
| 1871 | Jules Martin                     | Inauguração Linha Ferrea Campinas (litogravura)               | Casa Garraux            | R. da Imperatriz, 36 e 38 | CP, 28 ago. 1871, p.2                                 |
| 1871 | Jules Martin                     | Inauguração Linha Ferrea Campinas (litogravura)               | Loja Nova               | R. de S. Bento, 73        | CP, 28 ago. 1871, p. 2                                |
| 1871 | Discípulo Martin (Angelo Zanchi) | Dois quadros a óleo   | Casa Garraux            | R. da Imperatriz, 36 e 38 | CP, 13 dez. 1871, p.1                                 |
| 1872 | Discípulos Jules Martin          | Vários desenhos, aquarela, lápis e óleo                       | Casa Garraux            | R. da Imperatriz, 36 e 38 | CP, 20 ago. 1872, p.2                                 |
| 1875 | Almeida Junior                   | Seis telas  | Casa Garraux            | R. da Imperatriz, 36 e 38 | APSP, 18 fev. 1875, p.3                               |
| 1876 | Jules Martin                     | Fotopinturas (fotografados por Bradley, coloridos por Martin) | Escritório Jules Martin | R. Direita, 8             | APSP, 19 fev. 1876. P. 2                              |
| 1876 | Huascar                          | Dois retratos   | Oficina Jules Martin    | R. de S. Bento, 37        | O Polichinello, 26 nov. 1876                          |



|             |                  |   |  |                            |                                     |
|-------------|------------------|---|--|----------------------------|-------------------------------------|
|             |                  |   |  |                            | p.2 (LEITE, 2016, p.72)             |
| 1877        | Barandier        | Tropeiros no Paraná                                 | Casa Garraux   | R. da Imperatriz, 36 e 38  | APSP, 17 jan. 1877, p.3             |
| <b>1877</b> | <b>Barandier</b> | <b>Retrato Conselheiro Ramalho</b>                  | <b>Oficina Jules Martin</b>                                      | <b>R. de S. Bento, 37</b>  | <b>CP, 23 maio 1877, p.2</b>        |
| 1877        | Jules Martin     | Litografia - projeto do Viaduto do Chá              | Oficina Jules Martin   | R. de S. Bento, 37         | APSP, 6 out. 1877, p.2              |
| 1877        | Barandier        | <i>Tropeiros no Paraná</i>                          | Casa Garraux   | R. da Imperatriz, 36 e 38  | APSP, 17 jan. 1877, p.3             |
| 1877        | Huascar          | Retrato Arouche Rendon                              | Casa Garraux   | R. da Imperatriz, 36 e 38  | CP, 10 mar. 1877, p.2               |
| 1877        | Huascar          | Retrato de Custodio Fernandes da Silva              | Casa Garraux   | R. da Imperatriz, 36 e 38  | CP, 15 abr. 1877, p.2               |
| 1877        | Huascar          | Retrato de Theodoro Reichert                        | Casa Garraux   | R. da Imperatriz, 36 e 38  | APSP, 10 ago. 1877, p.2.            |
| 1879        | Jules Martin     | Prolongamento da rua Direita - aquarela             | Oficina Jules Martin   | R. de S. Bento, 37         | CP, 4 abr. 1879, p.3                |
| 1880        | Jules Martin     | Maquete do aterro do Chá "boulevard"                | Oficina Jules Martin   | R. de S. Bento, 37         | Jornal da Tarde, 15 mar. 1880, p.4  |
| 1882        | Almeida Junior   | Menino rindo e Cabeça de mulher loira               | Casa Garraux   | R. da Imperatriz, 36 e 38  | CP, 10 dez. 1882, p.1               |
| 1883        | Jules Martin     | Gravura de duas locomotivas                         | Oficina Jules Martin   | R. de S. Bento, 37         | APSP, 20 jun. 1883, p. 2            |
| 1883        | Almeida Junior   | <i>Aurora (Sono)</i>                                | Ateliê   | Rua da Princesa, 11        | CP, 24 maio 1883, p. 2              |
| 1883        | Papf             | Dois retratos (cópia de fotografias)                | Casa Henschel/Volsack  | R. Direita, 2              | APSP, 25 mar. 1883, p.2             |
| <b>1883</b> | <b>Torrini</b>   | <b>Retrato do Conselheiro Ramalho</b>               | <b>Estúdio fotográfico [Photographia Germania, Pedro Hoenen]</b> | <b>R. de S. Bento [36]</b> | <b>OESP, 20 jul. 1883, p.3.</b>     |
| 1883        | Papf             | Retrato do ministro do estrangeiro                  | Casa Henschel/Volsack  | R. Direita, 2              | APSP, 31 ago. 1883, p.2             |
| 1885        | Papf             | Retrato do capitão Joaquim Ribeiro da Silva Peixoto | Casa Henschel/Volsack  | R. Direita, 2              | Monitor Campista, 31 jul. 1885, p.2 |
| 1885        | Papf             | Retrato   | Casa Henschel/Volsack  | R. Direita, 2              | APSP, 10 out. 1885, p.3             |
| 1886        | Almeida Junior   | <i>O Salto de Itu e Volta do baile</i>              | Casa de Antonio Prado  | R. de S. Bento             | OESP, 18 abr. 1886, p.1             |
| 1886        | Almeida Junior   | Três pequenos quadros                               | Casa Levy  | R. da Imperatriz, 34       | CP, 31 out. 1886, p.1               |

|             |                             |   |   |                       |  |
|-------------|-----------------------------|---|---|-----------------------|--|
| 1887        | Almeida Junior              | Retrato do padre João José Rodrigues (De Jundiá)    | Casa Henschel/Volsack                     | R. Direita, 2         | CP, 22 out. 1887, p.1; APSP, 21 out. 1887, p.2 |
| 1887        | Torrini                     | Retratos a óleo                                     | Casa Levy                                 | R. da Imperatriz, 34  | APSP, 2 jun. 1887, p.2.                        |
| <b>1888</b> | <b>Almeida Junior</b>       | <b>Retrato de Clemente Falcão Filho</b>             | <b>Casa Henschel/Volsack</b>              | <b>R. Direita, 2</b>  | <b>CP, 19 abr. 1888, p. 2</b>                  |
| 1888        | Almeida Junior              | Retrato do Barão de Ramalho                         | Casa Henschel/Volsack                     | R. Direita, 2         | CP, 8 ago. 1888, p.1; APSP, 10 ago. 1888, p.2  |
| 1888        | Almeida Junior              | <i>Caipiras negaceando</i>                          | Ateliê                                    | R. do Imperador       | CP, 9 out. 1888, p. 2, APSP, 23 out. 1888, p.1 |
| 1888        | Almeida Junior              | Retrato do padre José Daniel de Carvalho Montenegro | Casa Henschel/Volsack                     | R. Direita, 2         | APSP, 1 dez. 1888, p.2                         |
| 1888        | Almeida Junior              | Retrato do Barão De Santa Branca                    | Casa Henschel/Volsack                     | R. Direita, 2         | CP, 30 dez. 1888, p.2                          |
| 1888        | Jules Martin                | Ponte do Jaraguá                                    | Casa Bernardino Monteiro De Abreu & Filho | R. da Imperatriz, 32  | CP, 29 jun. 1888, p.2.                         |
| 1890        | Jules Martin                | Retrato de Luiz Murat - à fusain                    | Casa Bernardino Monteiro De Abreu & Filho | R. 15 de novembro, 32 | CP, 9 maio 1890, p. 1                          |
| 1890        | Jules Martin                | Projeto de uma galeria de cristal - Beco do Inferno | Casa Bernardino Monteiro De Abreu & Filho | R. 15 de novembro, 32 | O mercantil, 24 out. 1890, p.1                 |
| 1892        | Almeida Junior              | Retrato de Martim Francisco (secretário da Fazenda) | Casa Garraux                              | R. 15 de novembro, 40 | CP, 6 maio 1892, p.1                           |
| 1892        | Almeida Junior              | Retrato de Helena Vidal                             | Casa De Quadros                           | R. de S. Bento, 36    | OESP, 11 jun. 1892, p.1                        |
| 1893        | Jules Martin                | Projeto de um teatro na Praça da Republica          | Casa Bernardino Monteiro De Abreu & Filho | R. 15 de novembro, 32 | CP, 1 ago. 1893, p.2                           |
| 1894        | Almeida Junior              | <i>Picando fumo e Amolação interrompida</i>         | Ateliê                                    | R. da Glória, 62      | CP, 12 jun. 1894, p. 1                         |
| 1894        | Almeida Junior              | Dois retratos (moça e Campos Salles)                | Casa Henschel/Volsack                     | R. Direita, 2         | OESP, 02 set. 1894, p.1                        |
| 1895        | Almeida Junior              | Retrato do dr. Bráulio Gomes (clínico)              | Casa Henschel/Volsack                     | R. Direita, 2         | CP, 27 fev. 1895, p.2                          |
| 1895        | Almeida Junior e discípulos | Exposição de pintura e desenho                      | Ateliê                                    | R. da Glória, 74      | CP, 19 jun. 1895, p.1.                         |
| 1895        | Almeida Junior              | Retrato de Bernardino de Campos                     | Casa Henschel/Volsack                     | R. Direita, 2         | CP, 15 nov. 1895, p.1; OESP, 19 nov. 1895, p.1 |

|           |                |  |   |   |   |
|-----------|----------------|--|---|---|---|
| 1896      | Carlo De Servi | Vários quadros   | Associação Comercial                      | R. da Quitanda (esquina com a R. do Comércio) | OCSP, 22 set. 1896, p.2; JC (RJ), 12 out. 1896, p.1 |
| 1896 mar. | Oscar Pereira  | Vários quadros   | Club Republicano                          | R. de S. Bento, 79                            | O Paiz (RJ), 2 mar. 1896, p.1                       |
| 1896 dez. | Oscar Pereira  | Vários quadros   | Club Republicano                          | R. de S. Bento, 79                            | OESP, 6 dez. 1896, p.1                              |
| 1897      | Jules Martin   | Diploma de benemérito a Joao Otavio Dos Santos pela Santa Casa De Misericordia De Santos | Casa Bernardino Monteiro De Abreu & Filho | R. 15 de novembro, 32                         | OCSP, 20 jan. 1897, p.2                             |
| 1897      | Almeida Junior | <i>Partida da monção</i>   | Barracão                                  | Rua do Paredão                                | CP, 22 dez. 1897, p.2                               |
| 1897      | Papf           | Retrato do bispo Joaquim Arcoverde   | Casa Henschel/Volsack                     | R. Direita, 2                                 | OCSP, 5 mar. 1897, p.2                              |
| 1897      | Carlo De Servi | Retrato de Francisco da Costa Carvalho   | Correio Paulistano                        | R. 15 novembro, 44                            | CP, 17 dez. 1897, p.2                               |
| 1897      | Oscar Pereira  | <i>Primeiro dente</i>  | Banco Uniao De São Paulo                  | R. 15 novembro, 37                            | CP, 7 jul. 1897, p.1                                |
| 1897      | Oscar Pereira  | Retrato de Xavier de Toledo  | Casa Garraux                              | R. 15 de novembro, 40                         | OESP, 10 jan. 1897, p.1                             |
| 1897      | Oscar Pereira  | Cavalo Hercules  | Casa Garraux                              | R. 15 de novembro, 40                         | OESP, 27 ago. 1897, p.2                             |
| 1897      | Oscar Pereira  | Égua Comtesse d'Olonne   | Casa Garraux                              | R. 15 de novembro, 40                         | OESP, 16 jul. 1897, p.2                             |
| 1898      | Carlo De Servi | Exposição permanente de trabalhos  | Ateliê                                    | R. de S. Bento, 93                            | A Nação (SP), 19 dez. 1898, p.1                     |
| 1898      | Oscar Pereira  | Vários quadros   | Banco União De São Paulo                  | R. 15 novembro, 37                            | OCSP, 25 fev. 1898, p.1; OESP, 1 mar. 1898, p.2     |
| 1898      | Oscar Pereira  | Vários quadros   | Banco Construtor e Agrícola               | R. Quitanda, 18                               | CP, 25 dez. 1898, p.1; CP, 29 dez. 1898, p.2        |
| 1898      | Oscar Pereira  | <b>Retrato de Aureliano Coutinho</b>   | <b>Casa Verde</b>                         | <b>R. de S. Bento, 44</b>                     | <b>OESP, 4 ago. 1898, p.3</b>                       |
| 1899      | Carlo De Servi | <b>Retrato de Joaquim Augusto de Camargo</b>   | <b>Casa Verde</b>                         | <b>R. de S. Bento, 44</b>                     | <b>OESP, 26 maio 1899, p.3.</b>                     |
| 1899      | Oscar Pereira  | Égua Helvetia  | Mirtil Deutsch & Comp                     | R. de S. Bento, 50-52                         | OESP, 25 jun. 1899, p.2                             |

|      |   |  |  |   |  |
|------|---|--|--|---|--|
| 1899 | Almeida Junior                          | Vários quadros   | Ateliê   | R. da Glória, 74                            | CP, 14 jun. 1899, p.2; OESP, 15 jun. 1899, p.1; OCSP, 15 jun. 1899, p.1; OESP, 17 jun. 1899, p.3 |
| 1899 | Papf                                    | Retratos do conselheiro Moreira de Barros e general Couto de Magalhães | Casa Verde                                       | R. de S. Bento, 44                          | OCSP, 30 maio 1899, p.2  |
| 1899 | Carlo De Servi                          | Retrato Veridiana Prado  | Ateliê   | R. de S. Bento, 93                          | OCSP, 13 fev. 1899, p.1  |
| 1900 | Oscar Pereira                           | <i>O descobrimento do Brasil (Primeiro Desembarque)</i>                | R. S. Bento, esquina com o largo de São Bento    | R. de S. Bento                              | OESP, 19 abr. 1900, p.2  |
| 1900 | Almeida Junior                          | Póstuma  | Edifício da antiga Repartição de Polícia         | R. de S. Bento, 95                          | CP, 11 jan. 1900, p.3  |
| 1900 | Papf                                    | Retrato de Francisco de Salles Oliveira Junior                         | Loja de Molduras de Domingos da Costa Ferreira   | R. de S. Bento, 89                          | OESP, 23 fev. 1900, p.2  |
| 1901 | Carlo De Servi                          | Retrato do Conego Manoel Vicente Da Silva                              | Casa Verde                                       | R. de S. Bento, 44                          | OESP, 29 mar. 1901, p.2  |
| 1901 | Carlo De Servi                          | Exposição dos trabalhos destinados à EGBA (25 quadros)                 | Club Internacional                               | R. 15 de novembro, 17a                      | OESP, 20 jul. 1901, p.2  |
| 1901 | Oscar Pereira                           | Vários quadros   | Loja de Molduras de Domingos da Costa Ferreira   | R. de S. Bento, 89                          | OCSP, 5 jan. 1901, p.1   |
| 1901 | Oscar Pereira com Mario e Dario Barbosa | Vários quadros   | Banco Construtor e Agrícola                      | R. Quitanda, 18 - esquina da r. de S. Bento | OCSP, 21 ago. 1901, p.1; OCSP, 15 set. 1901, p.1   |
| 1902 | Oscar Pereira                           | <i>Manhã e Tarde</i>   | Casa Cabral                                      | R. de S. Bento, 31                          | OESP, 18 mar. 1902, p.2  |
| 1902 | Oscar Pereira                           | Três quadros   | Casa Aguiar                                      | R. de S. Bento, 93                          | OESP, 3 abr. 1902, p.2   |
| 1902 | Oscar Pereira                           | <i>O descobrimento do Brasil (Primeiro Desembarque)</i>                | Casa Aguiar                                      | R. de S. Bento, 93                          | OESP, 26 jun. 1902, p.3  |
| 1903 | Oscar Pereira                           | Painéis representando a indústria da tecelagem para Alvares Penteado   | Edifício da família Álvares Penteado             | R. de S. Bento, 51                          | CP, 31 nov. 1903, p.4  |
| 1903 | Carlo De Servi                          | Exposição dos irmãos de Servi  | Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios | R. Marechal Deodoro, n. 1                   | CP, 18 fev. 1903, p.2; OESP, 19 fev. 1903, p.2; Pharol (Juiz de Fora), 20 fev.                   |

|      |                        |  |                                     |                       |   |
|------|------------------------|--|-------------------------------------|-----------------------|---|
|      |                        |  |                                     |                       | 1903, p.2; CP, 5 mar. 1903, p.3; CP, 6 mar. 1903, p.2                 |
| 1903 | Oscar Pereira          | Vários quadros   | Casa Aguiar                         | R. de S. Bento, 93    | CP, 18 fev. 1903, p. 2  |
| 1903 | Oscar Pereira          | Retratos de Cerqueira Cesar e Frederico Steidel              | Casa Aguiar                         | R. de S. Bento, 93    | OESP, 30 abr. 1903, p.3   |
| 1903 | Strina                 | Retrato de Leão XIII   | Casa Garraux                        | R. 15 de novembro, 40 | CP, 22 jul. 1903, p.2   |
| 1904 | Discipula Jules Martin | Par de vasos ornamentados                                    | Casa Abreu                          | R. 15 de novembro, 7  | OESP, 9 jul. 1904, p.3  |
| 1904 | Oscar Pereira          | Retrato do sr. Moreira, tesoureiro do Correio                | Casa Garraux                        | R. 15 de novembro, 40 | OESP, 1 jan. 1904, p.3  |
| 1905 | Carlo De Servi         | Retrato de Jorge Tibiriçá                                    | Casa Garraux                        | R. 15 de novembro, 40 | CP, 16 jan. 1905, p.1   |
| 1905 | Carlo De Servi         | Retrato de Mucio Teixeira e estudo de cabeça de mulher       | Casa Garraux                        | R. 15 de novembro, 40 | CP, 15 jun. 1905, p.3; CP, 31 jun. 1905, p.4                          |
| 1905 | Carlo De Servi         | Retrato de Bernardino de Campos                              | Casa Garraux                        | R. 15 de novembro, 40 | CP, 14 jun. 1905, p.1   |
| 1905 | Carlo De Servi         | Retrato de Carlos Botelho (secretário da agricultura)        | Casa Garraux                        | R. 15 de novembro, 40 | CP, 13 ago. 1905, p.2   |
| 1905 | Oscar Pereira          | Vários quadros   | Galeria de Cristal                  | R. 15 novembro, 56a   | CP, 17 fev. 1905, p.2; OESP, 12 fev. 1905, p.3                        |
| 1905 | Carlo De Servi         | Bispo José de Camargo Barros                                 | Casa Garraux                        | R. 15 de novembro, 40 | CP, 30 jun.1905, p.3  |
| 1906 | Oscar Pereira          | Retrato do comendador Pamplona                               | Casa Garraux                        | R. 15 de novembro, 40 | CP, 29 nov. 1906, p.4   |
| 1906 | Oscar Pereira          | Vários quadros (50 telas)                                    | Prédio na Esquina da Rua do Palácio | R. 15 de novembro, 6  | OCSP, 20 jan. 1905, p.1; CP, 28 jan. 1906, p.4; CP, 29 jan. 1906, p.2 |
| 1907 | Carlo De Servi         | Vários quadros   | Casa Bevilacqua                     | R. de S. Bento, 14A   | CP, 27 jan. 1907, p.2   |
| 1907 | Carlo De Servi         | Retrato do Xavier de Toledo                                  | Casa Verde                          | R. de S. Bento, 44    | OESP, 18 set. 1907, p.2   |
| 1907 | Oscar Pereira          | Retratos de Martinho Prado Junior e de sua esposa, Albertina | Casa Garraux                        | R. 15 de novembro, 40 | OESP, 22 nov. 1907, p.3   |

|             |                      |  |                          |                           |   |
|-------------|----------------------|--|--------------------------|---------------------------|---|
| 1907        | Oscar Pereira        | <i>A fundação de São Paulo e outras</i>  | Salão do Progredior      | R. 15 de novembro, 38     | OCSP, 14 dez. 1907, p.2                               |
| 1907        | Strina               | Capela da igreja do Sagrado Coração de Jesus   | Casa Garraux             | R. 15 de novembro, 40     | OESP, 27 abr. 1907, p.2                               |
| <b>1907</b> | <b>Strina</b>        | <b>Retrato Manoel Dias de Toledo</b>   | <b>Casa Verde</b>        | <b>R. de S. Bento, 44</b> | <b>CP, 22 fev. 1907, p.2</b>                          |
| 1908        | Carlo De Servi       | Galeria dos presidentes do estado  | Casa Bevilacqua          | R. de S. Bento, 14A       | OCSP, 21 jan. 1908, p.2;<br>OESP, 22 jan. 1908, p.5   |
| 1908        | Oscar Pereira        | Retrato do dr. Arnaldo Vieira de Carvalho  | Casa Garraux             | R. 15 de novembro, 40     | CP, 8 jan. 1908, p.3                                  |
| 1908        | Discípulo Strina     | Retrato  | Casa Garraux             | R. 15 de novembro, 40     | CP, 20 dez. 1908, p.7                                 |
| 1909        | Oscar Pereira        | <i>A fundação de São Paulo</i>   | Antigo Palácio Episcopal | R. do Carmo, 3            | OCSP, 29 jul. 1909, p.3                               |
| <b>1910</b> | <b>Oscar Pereira</b> | <b>Exposição permanente (A fundação de São Paulo, Canto de cozinha, retrato de Pedro Lessa, O mosqueteiro, croquis para a Igreja de Santa Cecília)</b> | <b>Ateliê</b>            | <b>?</b>                  | <b>CP, 3 out. 1909, p.5</b>                           |
| 1910        | Strina               | Retrato do cônego João Evangelista Pereira de Barros   | Casa Garraux             | R. 15 de novembro, 40     | CP, 23 abr. 1910, p.3                                 |
| 1910        | Oscar Pereira        | Cavalo le Menillet   | Casa Garraux             | R. 15 de novembro, 40     | OESP, 20 mai. 1910, p.                                |
| 1910        | Strina               | Retrato do dr. Carlos Meyer (da Sociedade Mútua Paulista)  | Au Bon Marché            | R. 15 de novembro, 7      | CP, 21 ago. 1910, p.4                                 |
| <b>1911</b> | <b>Strina</b>        | <b>Retrato de Arouche Rendon</b>   | <b>Casa Verde</b>        | <b>R. de S. Bento, 44</b> | <b>OESP, 19 abr. 1911, p.6; CP, 19 abr. 1911, p.1</b> |
| 1911        | Oscar Pereira        | Cavalo Meuniew   | Casa Garraux             | R. 15 de novembro, 40     | CP, 19 maio 1911, p.4                                 |
| 1911        | Strina               | Trabalho a óleo  | Aurora                   | R. de S. Bento, 77        | O Paiz (RJ), 18 dez. 1911, p.4                        |
| 1912        | Oscar Pereira        | Vários trabalhos   | Edifício vago            | Rua da Boa Vista, 50      | OESP, 1 ago. 1912, p.2                                |

## III – Endereços de trabalho e residência dos pintores

| ARTISTA             | Endereço   | TIPO  | ANO  | FONTE   |
|---------------------|--|---|------|---|
| <b>Barandier</b>    | Rua de S. Bento, n. 10. 1o. andar                    | oficina   | 1856 | CP, 6 jun. 1856, p.4  |
|                     | Rua de S. Gonçalo/Rua do Imperador, n. 2             | oficina   | 1862 | CP, 28 jun. 1862, p.3; CP, 6 set. 1862, p.3   |
|                     | [R. de Santa Efigênia, 27]                           | Residência?   | 1877 | APSP, 6 dez. 1877, p. 3   |
| <b>Agostini</b>     | Largo da Cadeia, 7 (esquina da rua) da Tabatingueira | estabelecimento de terceiros (Perestrello e Gaspar) | 1862 | CP, 22 mai. 1862. p.3   |
|                     | Rua de S. Bento, n. 84                               | Idem  | 1863 | CP, 26 jun. 1863, p.4   |
|                     | Rua de S. Bento, n. 83                               | idem  | 1866 | <i>Memorial Paulistano para o ano de 1866.</i>  |
| <b>Huascar</b>      | Hotel do Hilário, r. do Carmo n.3                    |   | 1862 |   |
|                     | Photographia Americana, R. da Imperatriz, n. 58.     | oficina de terceiros                                | 1877 | CP, 25 ago. 1877, p. 3  |
|                     | R. Da Imperatriz, n. 58                              |   | 1878 | Indicador de São Paulo (SP) – 1878. P. 169 [195],   |
| <b>Jules Martin</b> | Rua Da Boa Vista, 42                                 | oficina   | 1870 | Leite, 2016, p. 69  |
|                     | Largo do Rosário                                     | domicilio   | 1885 | Livro de Impostos Sobre Profissões 1885-1886. AHMWL   |
|                     | Rua do Rosário, 19                                   |   |      | Odécio Bueno De Camargo. Jules Martin, p. 20  |
|                     | Rua de São Bento, 37                                 | oficina   | 1875 | Leite, 2016. p. 69  |
|                     | Rua de São Bento, 61                                 |   |      | mudança de numeração em 1886. Leite, 2016. p. 210   |
|                     | Rua Florêncio de Abreu, 11                           | residência  |      |   |
| <b>Papf</b>         | Rua Direita n.1 (esquina com a 15 de novembro)       | Estabelecimento de terceiros                        | 1899 | Fotografia Henshel. A Província de São Paulo, 1 fev. 1882. P. 2   |
|                     | Rua Direita, n. 10C                                  | oficina   | 1897 | AULER, Guilherme. “Notícia do Pintor Ernesto Papf”. Jornal do Brasil, terceiro caderno, RJ, 1º de dez. 1957, p. 1; OESP, 23 jul. 1897. p. 3; OCSP, 31 out. 1899, p. 4 |
|                     | Colônia Sabaúna em Mogi das Cruzes                   | residência  | 1899 |   |
| <b>De Servi</b>     | Rua Líbero Badaró, 11C. 1º andar                     | residência e ateliê                                 | 1896 | OCSP, 22 de nov. 1896. ed. 1121, p. 3   |
|                     | Rua de São Bento, n. 93                              | ateliê  | 1898 | A Nação (SP), 19 dez. 1898, p. 1; OESP, 12 jan. 1900, pag. 2  |

|                               |                                    |                       |           |   |
|-------------------------------|------------------------------------|-----------------------|-----------|---|
|                               | R. Direita, 59                     | residência            | 1901      | OCSP, 30 jul. 1901, p. 1  |
|                               | R. Da Glória, 74                   | residência            | 1905      | (Gabinete de arte do Dr. Antonio Carlos Simoens da Silva) Gazeta de Notícias (RJ), 18 jul. 1905, p. 3 |
| <b>Strina</b>                 | Rua 15 de novembro, 2, no 2º andar | ateliê                | 1913      | Almanack Laemmert, 1913. P. 4504 [2144] [São Paulo]   |
| <b>Torrini</b>                | Largo de S. Bento, 14              | residência (e ateliê) | 1886      | L'Italia (RJ), 25 jun. 1886, P. 2   |
| <b>Almeida Junior</b>         | Rua da Glória, 74 ou 62            | ateliê e residência   | 1893-99   | n.74: CP, 14.06.99, p. 2<br>n.62: OESP, 12 jun. 1894  |
|                               | Rua do Imperador, n. 31            | ateliê                | 1884-1888 | CP, 21 jan. 1885, p. 3. Almanach Provincia de São Paulo, 1884, p. 243; O Bohemio, 01 abr. 1889        |
|                               | Rua da Princesa, 11                | ateliê                | 1883      | Almanach da Provincia de São Paulo para o ano bissexto de 1884 (SP) - 1883                            |
|                               | Rua do Gasômetro                   | ateliê                | 1882      | Lourenço, 1980, p. 31   |
| <b>Oscar Pereira da Silva</b> | Largo 13 de Maio                   | residência (e ateliê) | 1912      | Projeto na residência na série de obras particulares do AHMWL via SIRCA                               |
|                               | Rua Augusta, 159                   | residência (e ateliê) | 1902-1907 | Tarasantchi, 2006, p. 113   |
|                               | Praça de São Paulo                 | residência            | 1896      | OESP, 17 dez. 1896, p. 3  |
|                               | R. Barão de Iguape, 8a             | ambos?                | 1897-8    | catálogo EGBA 1897  |



#### IV – Obras de Agostini, Barandier, Huascar, Papf, De Servi, Strina e Torrini

##### AGOSTINI

- 1866 - Retrato de José Bonifácio, o Moço. FD-USP, SP
- 1866 - Retrato de José Maria de Avellar Brotero, FD-USP, SP
- 1888 – Sem título [cena de ateliê], Coleção particular
- C. 1890 - Retrato de Joaquim Augusto Ribeiro de Souza. MHN, RJ
- 1895 - Através das matas; Marieta<sup>1295</sup>
- 1898 - A paraguaia,
- 1898 - Caçada das antas (Serra de Teresópolis),
- 1898 - Carro de bois,
- 1898 - Cavalaria brasileira perseguindo paraguaios,
- 1898 - Leitura,
- 1898 - Marietta (estudo),
- 1898 - dr. Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos,
- 1898 - Pequenos engraxates,
- 1898 - Petite parisienne (estudo),
- 1898 - Tropeiros paulistas.<sup>1296</sup>
- 1901 – Aurora<sup>1297</sup>
- 1902 - Retrato de criança<sup>1298</sup>
- 1902 - Um frade,
- 1902 - Um velho mosqueteiro.<sup>1299</sup>
- 1903 - Caminho do interior
- 1903 - Céu de tarde
- 1903 - O atelier de Diana Cid
- 1903 - No mar
- 1903 - Pintor atrapalhado
- 1903 - Pôr-do-sol.<sup>1300</sup>
- 1904 - Leões caçando
- 1904 - Nos pampas<sup>1301</sup>

<sup>1295</sup> Catálogo EGBA, 1897. <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/1/773797%20-%201890%20a%201897.pdf>

<sup>1296</sup> Catálogo EGBA, 1898.- [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/6/1898\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/6/1898_773797.pdf)

<sup>1297</sup> Catálogo EGBA, 1901. [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/9/1901\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/9/1901_773797.pdf)

<sup>1298</sup> Ilustrado no catálogo

<sup>1299</sup> Catálogo EGBA, 1902. [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/10/1902%3b%201903\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/10/1902%3b%201903_773797.pdf)

<sup>1300</sup> Idem.

<sup>1301</sup> Provavelmente a tela reproduzida em CAMPOFIORITO, 1983, p.105 com o título “Gaúchos”.

- 1904 - Laçando bois<sup>1302</sup>.
- 1905 - Onça e paca<sup>1303</sup>
- 1907 - Criança arrebatada pela águia.<sup>1304</sup>
- 1908 – Engraxates. EGBA<sup>1305</sup>
- 1909 - O almirante durante a 1ª sessão de 1907, com assistência do Presidente da República; Um engenheiro atacado pelos índios em Mato Grosso. EGBA<sup>1306</sup>

---

<sup>1302</sup> Catálogo EGBA, 1904.

[https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/11/1904%20a%201912\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/11/1904%20a%201912_773797.pdf)

<sup>1303</sup> Idem.

<sup>1304</sup> Idem.

<sup>1305</sup> Catálogo EGBA, 1908 - [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/12/1908\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/12/1908_773797.pdf)

<sup>1306</sup> Catálogo EGBA, 1904 - [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/11/1904%20a%201912\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/11/1904%20a%201912_773797.pdf)

## BARANDIER

### Retratos

Retratos de D. Pedro II: Em 1841 foi autorizado que ele e Moreaux tirassem retratos de D. Pedro II e de suas irmãs para a coroação. Retrato do monarca para a fragata Constituição em 1843. Um retrato de D. Pedro II de sua autoria existe na galeria da praça do comércio da Bahia, 1859.

*Barandier pinx in: Sisson*<sup>1307</sup>

- Marquês de Valença
- Visconde de Caravellas
- Gabriel Rodrigues dos Santos – FD-USP
- Marquês de Baependy
- Nicolau Campos Vergueiro
- Cônego Januário da Cunha Barbosa
- João Chrisostomo Callado

### OBRAS

- Marechal João Chrisostomo Callado. MNBA.
- Carolina Juanicó de Callado. MNBA.
- 1828 - Violinista Joseph Artot, pintado em Paris<sup>1308</sup>
- 1840 - Cônego Januário da Cunha Barbosa, IHGB<sup>1309</sup>
- 1841 – Desembargador Queiroz<sup>1310</sup>
- 1841 – Desembargador M. de Brito
- 1842 – Sra. Magarinos
- 1843 – D. Pedro II<sup>1311</sup>
- 1843 – Sr. Maia<sup>1312</sup>
- 1843 – Sr. O’Palmer<sup>1313</sup>
- 1843 – Sr. Hoppe<sup>1314</sup>
- 1844 – Comendador Luciano José de Almeida<sup>1315</sup>

<sup>1307</sup> Edição da Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH-USP

<sup>1308</sup> Piquet Hôtel des Ventes | Genève. Switzerland. In:<  
<https://www.invaluable.com/auction-lot/tableaux-claude-joseph-barandier-1810-1867-1026-c-d14431eb5a>>

<sup>1309</sup> Pertenceu à Tipografia Nacional, onde o cônego foi diretor, que em 1881 o cedeu para a Exposição de História do Brasil realizada pela Biblioteca Nacional (p.39). Atualmente no IHGB, do qual o cônego foi o primeiro sócio (LAGO, Brasiliana IHGB, 2014. Ed. Capivara)

<sup>1310</sup> JC (RJ). 19 dez 1841. Ed. 327, p. 2. Acreditamos tratar-se de Eusébio de Queiros.

<sup>1311</sup> Para a fragata Constituição, que foi a Napoles buscar a futura imperatriz Teresa Cristina. Correio Mercantil: (BA). 31 mar. 1843. Ed. 72, P. 2

<sup>1312</sup> Exposição de 1843. Minerva Brasiliense (RJ). 1 jan. 1844, P. 24

<sup>1313</sup> idem

<sup>1314</sup> idem

<sup>1315</sup> Coleção particular Família Almeida/Vallim. Disponível em:  
<<http://www.labhoi.uff.br/imagens-digitaais/256/>>

- 1844 – Maria Joaquina de Almeida<sup>1316</sup>
- 1844 – Manoel de Aguiar Vallim<sup>1317</sup>
- 1844 – Domiciana de Almeida Vallim<sup>1318</sup>
- 1845 - Visconde de Santa Teresa<sup>1319</sup>
- ca. 1845-1847 - Dom Afonso, Príncipe Imperial do Brasil
- Ca. 1845. Barão de Piraí, Coronel José Gonçalves de Moraes, IHGB
- s/d – Barão do Piraí, Acervo da Prefeitura do Rio de Janeiro
- ca de 1845 - Baronesa de Piraí, Cecília Pimenta de Almeida Frazão de Souza Breves, IHGB
- s/d - Baronesa de Piraí - Cecília Pimenta de Almeida Frazão de Souza Breves. Acervo da Prefeitura do Rio de Janeiro
- Ca. 1845 – Tenente General Lázaro José Gonçalves, MNBA<sup>1320</sup>
- Ca 1845 – Maria Florencia Gordilho de Barbuda e Souza Paes Leme<sup>1321</sup>
- 1843-59 – Barão de Aiuruoca, Custódio Ferreira Leite (atribuído)<sup>1322</sup>
- Antes de 1848 - Sua Majestade a Imperatriz<sup>1323</sup>
- Antes de 1848 – Sua Alteza o Príncipe Imperial
- Antes de 1848 - Sua Alteza Senhora Princesa dona Isabel<sup>1324</sup>
- Antes de 1848 - Sua Alteza a Senhora Princesa dona Leopoldina<sup>1325</sup>
- ca. 1850 - Barão de Irapuá e de sua esposa<sup>1326</sup>, MIP
- 1854 – Manoel Alves Branco, 2º Marques de Caravellas (Associação Comercial da Bahia)<sup>1327</sup>
- 1856 – Comendador Manoel Machado Coelho<sup>1328</sup>, MAPRO

---

<sup>1316</sup> idem

<sup>1317</sup> idem

<sup>1318</sup> idem

<sup>1319</sup> Encontra-se com a família do retratado. CAMPOFIORITO, 1983. Resgate

<sup>1320</sup> CAMPOFIORITO, 1983 e Catálogo do MNBA-RJ publicado pela editora do Banco Safra. A patente e o sobrenome no primeiro é Marechal Rodrigues, enquanto no segundo é Tenente-General Gonçalves. O retrato reproduzido é o mesmo e encontramos informações compatíveis com o segundo.

<sup>1321</sup> Filha dos marqueses de Jacarepaguá, casada com Fernando Dias Paes Leme, filho dos marqueses de S. João Marcos. <<http://zipanuncios.com.br/ads/pintura-oleo-de-dama-do-imperio-brasileiro-no-seculo-xviii/>>

<sup>1322</sup> <http://www.soraiacals.com.br/87939?cataloguelid=161690>

<sup>1323</sup> Exposto em 1848, de propriedade de dona Leopoldina de Werna Gusmão. Dias,, 2015.

<sup>1324</sup> idem

<sup>1325</sup> idem

<sup>1326</sup> CAMPOFIORITO, 1983

<sup>1327</sup> PEREIRA, Suzana Alice Silva. A pintura baiana na transição do barroco ao neoclássico. UFBA, 2005. P. 68; Anais da Biblioteca Nacional (RJ), 1881-1882. Vol IX. p.530 (1526). Litografado por Sisson.). (arquivo do Museu Histórico Nacional - O último recitativo de Castro Alves. Gustavo Barroso. O Cruzeiro, RJ, 21/3/58, p.64, 68). - <http://docvirt.com/docreader.net/MHN/60643>)

<sup>1328</sup> Síndico da Ordem de São Francisco de Paula De 1822-1862. RUBENS, Carlos. *Pequena história das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1941. P. 59. Atualmente no Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. (Nº de Inventário: MMP.PIN00428, 11.06.2018)

- 185[8] - Gabriel José Rodrigues dos Santos<sup>1329</sup>, FD-USP
- 1858 –Marquez de Baependy<sup>1330</sup>
  - Marqueses de Baependy, Manoel Jacinto Nogueira da Gama e Francisca Mônica Carneiro da Costa. Museu do Forte de Copacabana<sup>1331</sup>.
- 1859 - D. Pedro II, Associação Comercial da Bahia<sup>1332</sup>
- 1862 – João Jacinto de Mendonça<sup>1333</sup>
- 1862 - dr. Ribas<sup>1334</sup>
- 1862 - Maria Joanna da Luz<sup>1335</sup> [mãe de Gabriel Rodrigues dos Santos]
- 1862 - Caetano Pinto Homem<sup>1336</sup>
- 1862 - Mr. Marquois (vice cônsul francês) e família<sup>1337</sup>
- 1862 - Betoldi (de Campinas, enviado a Milão)<sup>1338</sup>
- 1866 - 1º barão de Itambé, Francisco José Teixeira.<sup>1339</sup>
- 1867 - Coronel Paula Souza (Museu Paulista)<sup>1340</sup>
- 1877 –Francisco Emídio da Fonseca Pacheco<sup>1341</sup>
- 1877 - Conselheiro Joaquim Ignacio Ramalho<sup>1342</sup>
- 1877 - Coronel João Ribeiro dos Santos

<sup>1329</sup> Correio Mercantil (RJ), 29 ago. 1857. Ed. 236, p. 1. Nos Anais da Biblioteca Nacional (RJ), 1881-1882. Vol IX. p.530 (1526) aparece “ a meio corpo.”

<sup>1330</sup> Anais da Biblioteca Nacional (RJ), 1881-1882. Vol IX. p.530 (1526). Integrou a exposição de 1881, na Sala Ayres de Casal. Guia da Exposição de História do Brazil realizada pela Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro a 2 de dezembro de 1881. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1881. p.35 - [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon130043/icon130043.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon130043/icon130043.pdf)

<sup>1331</sup> Catálogo virtual de Processos da Nobreza / Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. – Rio de Janeiro, RJ : Tribunal de Justiça, 2022 [http://ccmj.tjrj.jus.br/documents/5989760/6464634/Catalogo\\_Virtual\\_da\\_Nobreza\\_20220902.pdf/ac870bdc-bdb8-3828-8176-411181bd7f34?t=1662351443438](http://ccmj.tjrj.jus.br/documents/5989760/6464634/Catalogo_Virtual_da_Nobreza_20220902.pdf/ac870bdc-bdb8-3828-8176-411181bd7f34?t=1662351443438)

<sup>1332</sup>Arquivo do Museu Histórico Nacional - O último recitativo de Castro Alves. Gustavo Barroso. O Cruzeiro, RJ, 21 mar. 1958, p.64, 68 - <http://docvirt.com/docreader.net/MHN/60643>

<sup>1333</sup> A Actualidade (RJ), 13 set. 1862. p. 3

<sup>1334</sup> Idem

<sup>1335</sup> Idem

<sup>1336</sup> idem

<sup>1337</sup> Idem. Charles Marquois. Ainda era cônsul na capital em 1873. Almanak da província de São Paulo para 1873. LUNÉ, Antonio José Baptista de; FONSECCA, Paulo Delfino. Primeiro ano. São Paulo: Typographia Americana, 1873. p. 45

<sup>1338</sup> idem

<sup>1339</sup> Seria o que consta no acervo do Museu Casa da Hera, em Vassouras? Nele também existe um retrato da Baronesa de Itambé, Bernardina do Sacramento Leite Ribeiro

<sup>1340</sup>

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:GLAM/Museu\\_Paulista/Pinturas/Miscel%C3%A2nea](https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:GLAM/Museu_Paulista/Pinturas/Miscel%C3%A2nea)

<sup>1341</sup> Presidente da diretoria da companhia ituana. CP, 09/05/1877. Ed. 6154, P. 2

<sup>1342</sup> Último quadro do pintor. CP, 23 maio 1877, p.2

- Auto-retrato<sup>1343</sup>
- Presidente da Província do Rio de Janeiro, João Caldas Viana (s/d) <sup>1344</sup>
- Maria Francisca das Chagas Werneck, Fazenda de São Luis de Massambará<sup>1345</sup>
- Baronesa de Pati do Alferes
- Barão de Pati do Alferes, 2º
- Manuel Claudiano de Oliveira, Barão de Mogi-Mirim. MP–USP
- Balbina Toledo de Oliveira, Baronesa de Mogi-Mirim. MP–USP
- Angelina Leopoldina Oliveira Adams (Filha dos barões de Mogi-mirim)<sup>1346</sup>
- Barão de Jundiaí<sup>1347</sup>
- Isabel de Souza Queiroz<sup>1348</sup>
- Filha de José Ignacio Nogueira da Gama, casado com a Baronesa de S. Mateus. <sup>1349</sup>
- Uma mulher, PESP<sup>1350</sup>

#### Pinturas De Outros Gêneros

- 1833 – *Saint Pierre Recevant Les Clés de La Main du Seigneur*, Igreja de Cognin, Saboia<sup>1351</sup>
- 1833 – *Vierge à l'Enfant*, igreja de Chamoux-sur-Gelon<sup>1352</sup>
- 1833 – *Le Martyre de saint Sébastien*, igreja de Esserts-Blay. <sup>1353</sup>

<sup>1343</sup> Óleo sobre papel, miniatura. Coleção Cyrillo Hercules Florence, São Paulo, Brasil. (Curadora: Leila Florence de Moraes) Disponível em: <<http://museephotographie.nice.fr/colloque/4.htm>>

<sup>1344</sup> O Museu Imperial do Rio de Janeiro possui uma fotografia do quadro.

<sup>1345</sup> Outras visões para a observação de algumas das famílias que atuaram no Vale do Paraíba Fluminense durante o Ciclo Cafeeiro Roberto Menezes de Moraes Sócio-Titular do Colégio Brasileiro de Genealogia. <[http://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/sistema/wp-content/uploads/2009/11/27\\_roberto-menezes.pdf](http://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/sistema/wp-content/uploads/2009/11/27_roberto-menezes.pdf)>

<sup>1346</sup> Os três encontram-se no Museu Paulista da USP, doados por Ana Val de Oliveira Adams e filhos.

<sup>1347</sup> Doado ao Museu Paulista da USP por Francisca S. de Queiros Teles e Maria Angelica de Queiros Guimarães. *Idem*.

<sup>1348</sup> A retratada mandou queimar a tela após ficar viúva. Esposa do Conselheiro Albino Barbosa de Oliveira. MOURA, 1999. P. 384

<sup>1349</sup> Silva, Viviane Rummel da. Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913). UFBA, 2008. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/9855>>

<sup>1350</sup> Reproduzido em LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil. Coleção particular.

<sup>1351</sup> STOCLET, e LECOEUR, 2010.

<sup>1352</sup> STOCLET e LECOEUR.

<sup>1353</sup> STOCLET e LECOEUR.

- 1840 – Cabeça de menino com um passarinho morto na mão<sup>1354</sup>
- 1840 – Retrato de menino com gato nos braços<sup>1355</sup>
- 1841 – *7 de setembro*<sup>1356</sup>
- (antes de 1848) – *Piedade filha*<sup>1357</sup>
- [1850] - *Caboclos*<sup>1358</sup>
- 1860 – *Indígenas*<sup>1359</sup>
- 1860 – *paisagem do interior com fogueira*
  - Possivelmente *Costumes no interior da província de S. Paulo*<sup>1360</sup>
- *Tropeiros na província do Paraná*<sup>1361</sup>

#### Mencionados nos catálogos da EGBA

- 1840 - *Morte de Camões*,
- 1843 - *A Filha de Jefté*<sup>1362</sup>
- *Cena de Selvagens, (Indígenas?)*
- *1843 - Durante o Massacre das Prisões em Paris no Ano de 1793*<sup>1363</sup>
- 1845 - *Uma cena da matança dos Inocentes*<sup>1364</sup>
- 1846 - *Jesus Cristo no jardim das oliveiras, com os discípulos adormecidos*<sup>1365</sup>

Obras produzidas para a Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição de Campinas. As obras permaneceram neste espaço até 1969, quando são tombadas e transferidas para o recém criado Museu Arquidiocesano de Campinas. As primeiras pinturas destinavam-se a decorar a nave principal, entre os altares laterais da Matriz. As outras duas eram destinadas à sala do Calvário e foram retiradas de suas posições com a mudança deste para a lateral da Catedral, em 1909<sup>1366</sup>.

<sup>1354</sup> JC (RJ), 16 dez 1840. Ed. 332, p. 1

<sup>1355</sup> idem

<sup>1356</sup> Para o edifício construído para a solenidade da coroação e sagração de D. Pedro II. O Despertador : Diario Commercial, Politico, Scientifico e Litterario (RJ). 12 jun. 1841, p. 5

<sup>1357</sup> Oferecido à Sociedade Francesa de Beneficiencia do RJ, leiloado em 1848. Diario do Rio de Janeiro, 30 mai. 1848. p. 4

<sup>1358</sup> Comprada por D. Pedro II. BARMAN, Roderick J. *Citizen Emperor: Pedro II and the Making of Brazil, 1825-1891*. Stanford University Press, 1999

<sup>1359</sup> Exibida na exposição nacional preparatória do Rio de Janeiro, em 1861, mas não em Londres. Comissão Diretora da Exposição Nacional, ed., *Recordações da Exposição Nacional de 1861*, Rio de Janeiro 1862, 33-34. Disponível em: <<http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jul-sep/schuster-the-brazilian-native-on-display>>

<sup>1360</sup> Ver descrição do quadro em: Exposição AIBA. Diário do Rio de Janeiro, 26 jan. 1860, p.1. BOGHICI, 1990 apud MOURA, 1999. P. 384

<sup>1361</sup> APSP, 17 jan. 1877, p.3

<sup>1362</sup> Academia das Belas artes. *Minerva Brasiliense*: (RJ). 15 jan. 1844, p.22.

<sup>1363</sup> RUBENS, Carlos. *Pequena história das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1941. p.59.

<sup>1364</sup> Catálogo EGBA, 1845 - [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon395130/icon395130.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon395130/icon395130.pdf)

<sup>1365</sup> Catálogo EGBA, 1846 - [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon395129/icon395129.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon395129/icon395129.pdf)

<sup>1366</sup> BARRANTES, Paula Elizabeth de Maria Barrantes. *Catálogo do acervo artístico da Catedral Metropolitana de Campinas*. Campinas, UNICAMP, 2014.

- *Jesus Encontra Sua Mãe (1865-1866),*
- *Verônica Limpa a Face de Jesus (1865-1866),*
- *Primeira Queda da Cruz (1866),*
- *Segunda Queda da Cruz (1866),*
- *Terceira Queda da Cruz (1866),*
- *Simão de Cirene Ajuda Jesus (1866).*



## HUASCAR

### Peças de cenografia

#### *Teatro Lírico Francês*<sup>1367</sup>

- Barbe Bleu, mai. 1867
- Le pont des soupirs, jun. 1867
- Apoteose do espetáculo em comemoração à independência do Brasil, set. 1867
- La Grande Duchesse de Gerolstein, jan. 1868
- Royaume des Femmes, set. 1868
- Le chateau a toto, Nov. 1868
- Fleur de Thé, jan. 1869
- La périchole, mai. 1869
- Les horreurs de la Guerre, jul. 1869
- La lune ou Le cataclysm de 1869, out. 1869
- Le Voyage em Chine, Nov. 1869
- Le petit faust, jan. 1870
- Apoteose do espetáculo em comemoração ao fim da Guerra do Paraguai, abr. 1870
- Chilpéric, mai. 1870<sup>1368</sup>

#### *Teatro S. Pedro de Alcantara (RJ)*

- Peça em Jun. 1870
- A virgem do mosteiro, set. 1870
- João Palma ou a noite de Sexta Feira Santa, jun. 1871
- O conde de Rolandstein ou a caverna dos demônios, jul. 1871
- Miguel Strogoff ou o correio do czar, jan. 1879
- O demônio da meia-noite, fev. 1879
- Misérias humanas, mar. 1879
- Os sinos de corneville, 12 abr. 1879

#### *Teatro Gymnasio [RJ]*

- Diabos negros, set. 1871
- As figuras de cera, Nov. 1871

#### *Companhia Hespanhola*

- Catalina, jul. 1872

<sup>1367</sup> Consta na lista de funcionários do Teatro no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ), 1868, ed. 25. p.366 [407]

<sup>1368</sup> Em benefício de Vergara. Ba-Ta-Clan (RJ), 7 mai. 1870. Ed. 151, p. 3

*Phenix dramática (RJ)*<sup>1369</sup>

- Ilha dos amores, set. 1870
- Orpheo na cidade, dez. 1870
- Theresa ou a orphã de Genebra, abr. 1871
- Opereta em dois atos, ago. 1871
- Fausto, fev. 1872
- Faustino, ago. 1872
- Decoração para as homenagens ao maestro H. A. de Mesquita, ago. 1878
- A Camargo, mar. 1879
- Pintura do teto

*Teatro Lírico Fluminense (RJ)*

- O Guarani, mai. 1874<sup>1370</sup>
- A prophecia ou a queda de Jerusalém, set. 1874

*Teatro Cassino (RJ)*<sup>1371</sup>

- Orphée aux enfers, set. 1875
- La reine Indigo, out. 1875

*Cassino Paulistano (SP)*

- Pano de boca<sup>1372</sup>, 1876

*Teatro Sant'Anna (RJ)*

- Pintura do teto<sup>1373</sup>, 1880
- Cocota, mar. 1885

*Teatro São José (SP)*

- Ali-Babá e os quarenta ladrões (out. 1876),
- O Naufrágio da Fragata Medusa (mai. 1877);
- Rocambole ou os estranguladores da India (mai. 1877).
- D. João Tenorio ou O convidado de pedra (abr. 1882),
- Cocota (ago. 1885),
- A Gata Borralheira (set. 1885),

*Teatro Phenix Nictheroyense (RJ)*

<sup>1369</sup> Consta na lista de funcionários deste teatro no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ), 1873. Ed. 30. P. 409; Idem, 1874, ed. 31, p.436

<sup>1370</sup> Primeira representação, atos 4º, 9º e 11º . A ópera estreou no Brasil no mesmo teatro, em 1871.

<sup>1371</sup> Demolido em 1880, no lugar (rua do Espírito Santo) foi levantado o teatro Sant'Anna. Gazeta (RJ), 28 out. 1880. Ed. 95, p. 3.

<sup>1372</sup> CP, 10 dez. 1876, ed. 6038, p.4

<sup>1373</sup> Idem.

- O Mandarin<sup>1374</sup>, 1885

#### Outras obras no Rio de Janeiro

- Aimée ou O Assassino por amor (abr. 1880),
- Um drama no alto mar (fev. 1885),
- O Rei dos Selvagens/O Guarani (jun. 1885).
- O Jovem Telemaco, mar. 1884

#### Pinturas

- 1864 - Moyses sendo apanhado das águas pela filha do Pharaó<sup>1375</sup>
- 1877 - Theodoro Reichert<sup>1376</sup>
- 1877 - Arouche Rendon<sup>1377</sup>, ISCMSP
- 1877 - Custodio Fernandes da Silva<sup>1378</sup>
- 1879 - Salto de Itu<sup>1379</sup>
- 1882 - D. João IV<sup>1380</sup>
- 1884 - Litografia de visa do Rio de Janeiro<sup>1381</sup>

#### Ilustrações e caricaturas

- *Diabo coxo*, 1864-65
- *O canto da coruja* (partitura)<sup>1382</sup>, 1865.
- *O Polichinello*, 1875
- Folhinha ilustrada<sup>1383</sup>, 1877
- *A lanterna*, 1878
- *Binóculo*, 1881-82
- *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, 1882<sup>1384</sup>
- *Quadros da história do Brazil*, Trabalhos Didáticos do Dr. Menezes Vieira<sup>1385</sup>.

<sup>1374</sup> Reprodução cenográfica da Batalha do Riachuelo, de Victor Meirelles.

<sup>1375</sup> CP, 20 jul. 1864, ed. 2450, p.2

<sup>1376</sup> A Província de São Paulo, 10 ago. 1877, n.756, p.2.

<sup>1377</sup> CP, 1877, ed. 6106, p.2

<sup>1378</sup> CP, [14] abril de 1877, p.2

<sup>1379</sup> Gazeta da Noite (RJ), 25 ago. 1879, ed. 120, p. 1

<sup>1380</sup> Para o festival da Associação Fraternidade dos Filhos da Lusitania. A Folha Nova (RJ), 28 nov. 1882, ed. 6, p.3.

<sup>1381</sup> Editada por Guimarães & Ferdinando. Gazeta Luzitana, 4 dez. 1884, ed. 49, p.3.

<sup>1382</sup> CP, 10 jun. 1865, ed. 2714, p.4

<sup>1383</sup> A Província de S. Paulo, 4 fev. 1877, p.2

<sup>1384</sup> Mello Moraes Filho. Desenhos: Huascar de Vergara. Gravuras: Alfredo Pinheiro e Villas-Boas, Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro, 1882.

<sup>1385</sup> A Instrucção Publica (RJ), 1 ago. 1887, ed. 1, p.8

## JULES MARTIN

Seleção de suas obras a partir da relação de Mateus Pavan de Moura Leite (2016)

- 1862 – *Moustiers St Marie* (aquarela)
- 1869 – *Mon premier paysage au Brésil d'après nature* (Sorocaba) (aquarela)<sup>1386</sup>
- 1872 – Inauguração da Estação de Campinas (litografia)
- Ilustrações no Almanak de Campinas para 1873, de José Maria Lisboa.
- 1874 – Retrato de Justino de Andrade (óleo sobre tela)
- c. 1875 – Vista geral da imperial cidade de S. Paulo
- 1877 - Mapa da cidade de S. Paulo
- 1878 – Mapa da cidade de Santos e de S. Vicente
- 1881 – Ilustração da revista *Ilustração Paulista*<sup>1387</sup>
- 1881 – Novo palácio do governo (litografias)
- 1884 – Série de retratos publicado em *A Província de S. Paulo*<sup>1388</sup>
- 1886 – Estação de Poços de Caldas (litografia)<sup>1389</sup>
- 1888 – Estátua de José Bonifácio - projeto
- 1888 – ponte do Jaguara<sup>1390</sup>
- 1890 – Busto da república (escultor)<sup>1391</sup>
- 1891 – Avenida Paulista (aquarela sobre papel ou técnica mista, aquarela e pastel)
- 1892 – Quadro comemorativo da inauguração do viaduto em S. Paulo (litografia)
- 1900 – Revista Industrial do estado de São Paulo em Paris. Exposição de 1900.
- 1905 – S. Paulo antigo e S. Paulo moderno (álbum)

<sup>1386</sup> Exibe-o na Casa Garraux, em 1869. CP, 14 set. 1869, ed. 3970, p.1

<sup>1387</sup> Redigida por Inglês de Souza, 1881. Os três primeiros volumes podem ser consultados no site na Biblioteca Nacional.

<sup>1388</sup> 13 nov. – Martinho da Silva Prado; 16 nov. – Campos Salles; 20 nov. – Cesário Motta Júnior; 23 nov. – Francisco Glicério; 27 nov. – Prudente de Moraes; 30 nov. – Antônio Muniz de Souza. A série foi publicada com o fim de promover os candidatos do partido republicano para as eleições gerais.

<sup>1389</sup> Também publicada no CP, em 14 dez. 1886

<sup>1390</sup> Ponte sobre o rio Grande, onde termina a estrada de ferro Mogiana. CP, 29 jun. 1888. ed. 9547, p.2.

<sup>1391</sup> Jules Martin informa por meio de um mapa presente no álbum *Mémoires et Document* que o busto foi vendido para as cidades de São Paulo, Itapetininga, Tatuí, Porto Feliz, Jundiá, Itatiba e Franca

**PAPF**

Expansão sobre a catalogação realizada por Carlos Levy (1980)

**Retratos**

- c. 1867 - Antonio José de Castro, Barão de Benfica
- c. 1867 - Alexandrina Magalhães Correia
- c. 1867 - Emília Constança de Barros Barreto
- c. 1867 - Antônio Ferreira Correia de Lima
- c. 1867 - Francisco de Paula Marinho
- c. 1867 - João da Cunha
- c. 1867 - Black
- c. 1867 - Vicente Ferreira da Costa
- c. 1867 – sr. Vasconcellos
- c. 1867 - mãe do Senhor Vasconcellos
- c. 1867 – Sr. Silva Brasil
- c. 1867 - mãe de Albert Henschel
- c. 1867 - Jovem Inglesa
- c. 1867 - Panfila de Carvalho, neta do Visconde de Utinga
- Ca. 1870 –Baronesa da Soledade, Museu do Estado de Pernambuco, Recife
- Ca. 1870 –Teresinha da Soledade, Museu do Estado de Pernambuco, Recife
- Ca. 1870 – Barão da Soledade, Museu do Estado de Pernambuco, Recife
- Ca. 1870 – D. Pedro II, Associação Comercial de Pernambuco, Recife
- 1872 – José Batista Martins de Souza Castellões
- 1872 - padre José Joaquim da Costa Guimarães.
- 1873 –Visconde, de Abaeté, em Salvador. MHN-RJ
- 1873 - Viscondessa de Abaeté, em Salvador. MHN-RJ
- Antonio Paulino Limpo de Abreu
- Ana Luisa Carneiro de Mendonça
- 1873 – Conselheiro José Pedro Dias de Carvalho
- 1874 – D. Pedro II, IHGB
- 1874 – Visconde de Itaborahy
- 1874 – pianista Ricardo Ferreira de Carvalho
- 1876 – Príncipe do Grão Pará
- 1877 – Princesa Isabel, com o Conde D'Eu e o Príncipe do Grão-Pará.
- 1877 – Irmã Desfrias, ISCMRJ
- 1877 – Almeida Rego e de uma senhora.
- 1878 – grupo de crianças.
- 1878 – dois meninos
- 1878 – Dr. Acacio Polycarpo Figueira de Aguiar

- 1878 – Dr. Carlos de Sá Leite
- 1878 – benfeitor da ISCMRJ
- 1879 – Barões de Andaraí.
- 1881 – Capitão Joaquim Ribeiro da Silva Peixoto (SP)
- 1882 - Sofia Schaedlich Papf. Acervo Galeria de Arte, Rio de Janeiro
- c. 1882 - José Carlos de Carvalho. Acervo do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro
- 1882 – moça em um jardim
- 1882 – Dr. Manoel Eufrazio Correia.
- 1882 – Conselheiro Saboia
- 1882 – Visconde de Barbacena
- 1882 – Condessa do Rio Novo
- Claudina Pereira de Carvalho. Acervo do Museu Historico da Cidade do Rio de Janeiro
- 1882 – Sr. Seckler
- 1882 – Francisco José da Costa Lima
- c. 1882 – Florencio de Abreu
- c. 1882 – Conselheiro Buarque de Macedo
- c. 1882 – Samuel Mesquita
- 1883 – Conselheiro Albino Barbosa de Oliveira.
- 1883 – dois retratos
- 1883 – Sr. Clement
- 1883 – ministro estrangeiro
- 1883 - Antonia Alexandrina Teixeira Leite Guimarães, 2ª Baronesa de Vassouras, MHN
- c. 1884 - Eduardo Romanguera e esposa.
- 1884 - Senador Saldanha Marinho. Museu Historico da Cidade do Rio de Janeiro.
- 1884 – menina
- 1884 – Monsenhor Bacellar
- Com as primeiras órfãs do Asilo Santa Isabel. Propriedade do Colégio Santa Isabel, Petrópolis.
- 1885 – Francisco [...] e de Campos Salles
- 1885 – diretor José Ferreira da Paixão
- 1885 - João Bretz. Propriedade particular, Petrópolis
- 1885 - Margarida Baldner Bretz. Propriedade particular, Petrópolis
- 1885 - Helene e Gustavo Papf. Coleção Horácio Ernani Thompson Mello, RJ
- 1886 - Henrique Sezídio Samico. Acervo do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.
- 1886 – Retrato
- 1887 – Homem não identificado

- 1887 – D. Pedro II
- 1887 - Margarida de Mattos Franco, Baronesa de Pedro Afonso. MIP
- 1887 - Pedro Afonso Franco, Barão de Pedro Afonso. MIP
- 1889 - Pedro Mueller
- 189[0] –Conde d’Eu
- 1890 – Esposa do comendador Teixeira Rodrigues com as quatro filhas
- 1890 – José Thomaz de Porciúncula
- 1891 - Luísa Gertrudes Schaedlich Papf. Acervo Galeria de Arte, Rio de Janeiro
- 1892 - Frederico Theodoro Stroeller. MIP, Petrópolis
- 1893 - Ernesto Koepke. Propriedade de Mauricio Kopke, Niteroi.
- 1894 - Jacob Becker. Coleção particular, Petrópolis.
- 1894 – José Thomaz da Porciúncula. Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro, Niteroi
- 1895 – Bernardino de Campos
- 1895 – violoncelista Niedemeyer
- 1895 – José Candido Monteiro de Barros
- 1895 - Eleonora Papf. Acervo Galeria de Arte, RJ.
- 1895 - Helena Isensee Spangenberg.
- 1896 - Padre José Benedito Moreira. MIP
- 1896 - José Ferraz de Aiqueira. Coleção Armando Arruda Camargo, SP.
- 1896 – Avelina Vieira Pena (Tita)
- 1897 – Joaquim Maurício de Abreu. Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro, Niterói
- 1897 – bispo diocesano Joaquim Arcoverde
- 1897 – Augusto de Abreu Lacerda
- 1897 - Suzana Dupré Kling. Coleção Donato D'Angelo, RJ
- 1897 - Carlos Kling. Coleção Donato D'Angelo, RJ
- 1897 - Carolina Blatt Weirich
- 1897 - José Blatt Weirich
- 1897 - Marina Kling Weirich
- 1898 –Conselheiro Moreira de Barros
- 1898 - General Couto de Magalhães
- c. 1899 - Comendador Joaquim Lourenço Correia. Coleção de Josephina Carvalho, SP
- 1899 - Rudolf Weber. Propriedade da Fábrica de Tecidos Dona Isabel, Petrópolis
- 1899 - Hermann Kalkuhl. Propriedade da Fábrica de Tecidos Dona Isabel, Petrópolis

- 1900 - Irmã Fagaldi, Primeira Superiora do Colégio Santa Isabel. Propriedade do Colégio Santa Isabel, Petrópolis.
- 1900 - Florisbela Lacerda Correia. Coleção de Josephina Carvalho, São Paulo
- 1901- Carlos José Botelho, Acervo da Casa do Pinhal
- 1902 - Felipe Faulhauber. MIP.
- 1902 - Mariana Faulhauber. MIP.
- 1903 –Casal Mens, Museu Castelinho, Paranapiacaba, Santo André, SP
- 1905 – cirurgião Narciso Gomes, Araras.
- 1906 – Tenente Coronel Antonio Luz Rodrigues
- 19[?] – Restauração do retrato de Dom Pedro II de Joaquim da Rocha Fragoso
- Barão e Baronesa de Quartim, MIP
  - c. 1883 - Retrato de Antonio Tomás de Quartim
  - c. 1883 - Retrato de Maria Antonia Soares de Quartim
- Eduardo Prado, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, SP
- Mãe e Filha. Coleção particular
- Senhora. atribuído, MIP
- Senhor. atribuído, MIP
- Guilhermina Spangenberg. Coleção particular, Petrópolis
- Imperatriz Thereza Christina
- Professor Freiherr Von Tauphoes
- José Kallembach
- Carlos Guilherme Spangenberg
- Imperador Dom Pedro II. Pertenceu a Mauricio Kopke, Niteroi.

### **Paisagens**

- c. 1850 - A saudação do mineiro (Glück Auf!)
- 1852 – Lembranças paternas
- c. 1867 – Vista de Tenerife
- 1878 – Praia do Cavalão.
- Ca. 1880 – Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro
- 1878-1880 - vista do Rio de Janeiro tirada de Niteroi
- 1881 - Vista do Rio de Janeiro tomada de Niteroi. Coleção Mauricio Kopke, Niterói
- 1888 – Vista de Petrópolis, MIP
- Ca. 1890 – Arredores de Petrópolis (pedra do Cone), PESP
- 1892 - natureza morta. Mauricio Pontual Galeria de Arte, RJ
- 1892 - orquídeas. Mauricio Pontual Galeria de Arte, RJ
- 1893 - vista do Rio de Janeiro tirada da Serra de Petrópolis. Propriedade da Família Eppingaus, Petrópolis



- 1896 – Vista da Lagoa Rodrigo de Freitas
- 1885 - Orquideas
- 1890 - natureza morta. Coleção Agnaldo de Oliveira, São Paulo
- 1896 – Vista do Rio de Janeiro tomada da Serra de Petrópolis, Coleção Sebastião Loures, RJ
- 1899 – Figura Infantil.
- Vista de Petrópolis, PESP
- 1901 - Paisagem. Coleção Augusto Velloso, SP
- 1904 – Auto-retrato
- 1904 - Orquideas. Coleção particular, RJ
- 1905 - Paisagem. Coleção Theóphilo Estefno, SP
- 1905 – Estudo de paisagem
- 1904 – Paisagem de fazenda no estado do Rio.
- 1905 – Vista Chinesa
- 1905 – Na roça
- 1906 - Tarde
- Crianças, PESP
- Frutos. Coleção Luiz Guimarães da Silva, RJ
- Vista Campestre

### **Flores**

- 1882 – Parasitas
- 1892 – Interior com orquídeas
- 1892 – Natureza morta e cão, coleção particular
- 1896 – Interior com orquídeas
- 1897 – flores
- 1905 – flores e parasitas
- [1905] – orquídea, coleção de Antonio Carlos Simonsen da Silva,

### **Expostos na Exposição Industrial e Artística em Petrópolis, 1886**

- Retrato do comendador Martins de Pinho
- Retrato de Isabel Martins de Pinho
- Retrato da senhora Alencar
- Paisagem vista da casa de João Tavares Guerra

### **Retratos encaminhados às secretarias de Estado, em homenagem do povo ao governo fluminense que concluiu seu mandato, 1895**

- José Thomaz de Porciúncula [citado acima]
- Joaquim Antunes de Figueiredo Junior
- Miguel Joaquim Ribeiro de Carvalho
- Francisco Barcellos

## Fotografias

- 1887 - D. Pedro II, a Imperatriz, o príncipe D Pedro, semanários e D. Maria Avellar Tosta, na fazenda Aguas Claras.

## DE SERVI

Antes de 1896<sup>1392</sup>

- Linguagem das flores
- Girassol
- Outono
- Volta da fonte
- Atalaia lombarda
- Estudo de cabeça

Retratos

- 1897 –Francisco da Costa Carvalho <sup>1393</sup>
- 1899 - Julio Martins<sup>1394</sup>
- 1899 – Veridiana Prado<sup>1395</sup>, ISCMSP
- 1899 – Joaquim Augusto Carvalho, FD-USP
- 1901 – Cônego Manoel Vicente da Silva<sup>1396</sup>
- 1902 – Bento Bueno
- 1904 – Jorge Tibiriça<sup>1397</sup>, Acervo dos Palácios do Estado de São Paulo
- 1905 – Bernardino de Campos<sup>1398</sup>, Acervo dos Palácios do Estado de São Paulo
- 1905 – Cardoso de Almeida<sup>1399</sup>, Acervo dos Palácios do Estado de São Paulo
- 1905 – Mucio Teixeira<sup>1400</sup>
- 1905 – Figura-cabeça de mulher<sup>1401</sup>

<sup>1392</sup> Presente em sua primeira exposição em São Paulo, na Associação Comercial. JC (RJ), 12 out. 1896. N. 286, p. 1

<sup>1393</sup> Chefe de polícia do estado de São Paulo, oferecido ao homenageado por um grupo de amigos. CP, 17 dez. 1897. Ed 12386, p. 2

<sup>1394</sup> Catálogo da EGBA 1899 - [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/7/1899\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/7/1899_773797.pdf)

<sup>1395</sup> OCSP. 13 fev. 1899, Ed. 1757, p. 1

<sup>1396</sup> Rua de S. Bento. OESP, 29 mar. 1901. N. 8160, p. 2

<sup>1397</sup> Trazido da Itália para ser finalizado no Brasil. CP, 22 dez. 1904. Ed. 14859, p. 3. Existe um retrato de Jorge Tibiriça sem autor especificado no site [http://200.144.182.66/memoria/por/pessoa/536-Jorge\\_Tibirica\\_Piratininga](http://200.144.182.66/memoria/por/pessoa/536-Jorge_Tibirica_Piratininga). o retrato foi exposto na Casa Garraux e foi bastante elogiado por sua semelhança com o retratado. CP, 16 jan. 1905. Ed. 14883, p. 1

<sup>1398</sup> Ofertado por amigos e admiradores e entregue em seu palacete. CP, 14 jun. 1905. Ed. 15030, p. 1

<sup>1399</sup> Da pasta de Interior e da Justiça, oferecido por amigos. Inaugurado em seu gabinete. CP, 1 mai. 1905. Ed. A14987, p. 2

<sup>1400</sup> Poeta. CP, 31 jun. 1905. Ed. 15029, p.4 e crítica em CP, 15 jun. 1905. Ed. 15031, p. 3. Em 1910, consta que o retrato encontrava-se na residência do homenageado, na rua Visconde de Itauna, 191, Rio de Janeiro. Pequeno Jornal (PE), 29 jan. 1910. Ed. 23, p. 2. A rua ficava no centro da capital e deixou de existir com a abertura da Avenida Presidente Vargas, em 1942. < <https://oglobo.globo.com/rio/a-avenida-presidente-vargas-no-passado-13815966>>

<sup>1401</sup> CP, 31 jun. 1905. Ed. 15029, p. 4

- 1905 – Bispo diocesano de São Paulo<sup>1402</sup>
- 1905 – Carlos Botelho<sup>1403</sup>
- [1904-1905] – Barão do Rio Branco<sup>1404</sup>
- 1905 – Marechal Hermes<sup>1405</sup>
- 1906 – Coronel Fernando Prestes<sup>1406</sup>
- 1907 – José Xavier de Toledo<sup>1407</sup>, TJ-SP
- 1909 – Alexandre Siciliano<sup>1408</sup>
- Ca. 1910 – Marechal Hermes da Fonseca<sup>1409</sup>, Clube Militar-RJ
- 1910 – Barão do Rio Branco<sup>1410</sup>, Clube Militar-RJ
- 1912 – Albuquerque Lins<sup>1411</sup>, Acervo dos Palácios do Estado de São Paulo
- 1912 – Cerqueira Cesar<sup>1412</sup>, Acervo dos Palácios do Estado de São Paulo
- 1912 - Anita Garibaldi<sup>1413</sup>
- 1913 – Marechal Hermes da Fonseca<sup>1414</sup>
- 1913 – Mme. Dr. Rego Barros<sup>1415</sup>
- 1913 – Barão de Ergonte<sup>1416</sup>

---

<sup>1402</sup> CP, 22 jun. 1905. Ed. 15038, p. 3e CP, 25 jun. 1905. Ed. 15041, p. 2

<sup>1403</sup> Secretário de Agricultura, colocado no salão da Sociedade Paulista de Agricultura por iniciativa de Alexandre Siciliano. OCSP. 12 ago. 1905, Ed. 4416, p.1 e CP, 13 ago. 1905. Ed. 15090, p. 2

<sup>1404</sup> Encomendado pela prefeitura do Alto Juruá. O Paiz, 12 mar. 1905. Ed. 9289, p. 2.

<sup>1405</sup> Uma tela de 3 m x 1,80 m. O Marechal foi representado fardado, descendo a escadaria do palácio Monroe. O Paiz, 12 mar. 1905. Ed. 9289, p. 2

<sup>1406</sup> Oferecido ao homenageado pelo “eleitorado republicano do sul de S. Paulo”. CP, 30 jul. 1906. Ed. 15426, p.3

<sup>1407</sup> OESP, 18 set. 1907. N. 10511, p. 2

<sup>1408</sup> OCSP. 17 fev. 1909, Ed. 936, p.1

<sup>1409</sup> Pela descrição, parece idêntico ao retrato de 1905. Jornal do Brasil, 18 mar. 1910, ed. 77, p.6; Revista da Semana (RJ), 15 mai. 1910. Ed. 522, p.21. Reproduzido em Revista da Semana (RJ), 15 mai. 1910, ed. 522, p. 21

<sup>1410</sup> A Imprensa (RJ), 23 jun. 1910. Ed. 914, p. 4. Jornal do Commercio (RJ), 26 out. 1910. Ed. 298, p. 5; Jornal do Brasil, 28 out. 1910. Ed. 301, p. 5. O Paiz, 29 out. 1910. Ed. 9520, p. 5

<sup>1411</sup> Para completar a galeria. Gazeta de Noticias (RJ), 21 jun. 1912. Ed. 173, p.4

<sup>1412</sup> Gazeta de Noticias (RJ), 21 jun. 1912. Ed. 173, p. 4

<sup>1413</sup> Oferecido pelo pintor à Sociedade Geográfica do Rio de Janeiro. O Fluminense, 2 set. 1912. Ed. 8553. P. 1

<sup>1414</sup> Para a Galeria de Retratos da Biblioteca Nacional. Anais da Biblioteca Nacional (RJ), 1913. Ed. 35, p. (441) 450. Outro foi colocado na Brigada Policial da avenida Salvador de Sá, no Rio de Janeiro. Correio da Manhã (RJ), 30 jul. 1913. Ed. 5295, p. 5

<sup>1415</sup> A Epoca (RJ), 28 set. 1913. Ed. 426, p. 2. Rego Barros provavelmente refere-se ao médico Manuel Clemente do Rego Barros, chefe do serviço clínico do Rio De Janeiro (Jornal do Brasil, 8 jul. 1910. Ed. 189, p. 9), casado com Leonor Medeiros do Rego Barros. Muito elogiado na exposição daquele ano. JC (RJ), 9 set. 1913. Ed. 251, p. 6 e O Paiz, 18 set. 1913. Ed. 10573, p. 7

<sup>1416</sup> Exposto da Exposição de 1913. O Paiz, 18 set. 1913. Ed. 10573, p. 7

- 1915 – José de Barros de Andrade Lima<sup>1417</sup>
- 1915 – Augusto Carlos Vaz de Oliveira<sup>1418</sup>
- 1915 – Manoel Borba<sup>1419</sup>.
- 1915 – Barão de Casa Forte<sup>1420</sup>
- 1915 – Alexandre de Souza Barbosa Lima<sup>1421</sup>, Palácio do Campo das Princesas, Recife
- 1915 – Demétria Dantas Barreto<sup>1422</sup>
- 1916 – Esther Barreto Sampaio<sup>1423</sup>
- 1916 – Madame Heitor Maia<sup>1424</sup>
- 1919 – Anita Garibaldi<sup>1425</sup>
- 1920 – Dr. Alfredo de Souza<sup>1426</sup>
- Antes de 1921 – Margarida Gallotini<sup>1427</sup>
- Ca. 1915 – Dantas Barreto<sup>1428</sup>, Palácio do Campo das Princesas, Recife

#### OUTRAS

- 1896[?] – A América dos Americanos<sup>1429</sup>
- 1899 – Luciola<sup>1430</sup>
- 1899 – caboclo (estudo de cabeça)<sup>1431</sup>
- 1899 - Estudo de natureza morta<sup>1432</sup>
- 1901 – Inocência<sup>1433</sup>

<sup>1417</sup> Presidente da Câmara dos Deputados de Recife. O retrato foi o primeiro destinado ao salão nobre da instituição. A Província (PE), 10 abr. 1915. Ed. 96, p. 4, Jornal do Recife, 17 abr. 1915. Ed. 103, p.1, Jornal do Recife, 5 mai. 1915. Ed. 121, p. 4 e Jornal do Recife, 12 mai. 1915. Ed. 128, p. 3

<sup>1418</sup> Professor da Faculdade de Direito de Recife, retrato destinado à galeria da instituição. A Província (PE), 10 set. 1915. N. 249, P.4

<sup>1419</sup> Governador de Pernambuco. A Província (PE), 24 out. 1915. N. 293, P. 4

<sup>1420</sup> A Província (PE), 9 nov. 1915. N. 309, P. 1

<sup>1421</sup> Para a galeria dos governadores do estado do Pernambuco. Jornal do Recife, 4 nov. 1915. Ed. 304, p. 5

<sup>1422</sup> Jornal do Recife, 23 nov. 1915. Ed. 323, p. 1

<sup>1423</sup> Jornal do Recife, 8 fev. 1916. Ed. 38, p. 4

<sup>1424</sup> Jornal de Recife, 12 fev. 1916. Ed. 42, p. 3

<sup>1425</sup> Republica (SC), 5 ago. 1919. Ed. 249, p. 1

<sup>1426</sup> Salão de Belas Artes. Ilustração Brasileira, set. 1920. Ed. 1, p. 23

<sup>1427</sup> A Noite, 28 jun. 1921. Ed. 3431, p. 6

<sup>1428</sup> Fazia parte da galeria do Palácio do Governo. Jornal do Recife (PE), 12 fev. 1915. Ed. 42, p. 4 e Jornal do Recife, 26 fev. 1915. Ed. 55, p. 3

<sup>1429</sup> Quadro de 2,80x1,40m. JC (RJ), 14 dez. 1896. Ed. 349, p. 2.

<sup>1430</sup> Inspirado pelo romance de José de Alencar. JC (RJ). 6 set. 1899. Ed. 248, p. 3. Exposto na 6ª EGBA, em 1899, destacada entre as melhores obras. Gazeta de Notícias (RJ), 2 set. 1899. Ed. 245, p. 1.

<sup>1431</sup> Catálogo da EGBA 1899 - [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/7/1899\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/7/1899_773797.pdf)

<sup>1432</sup> Catálogo da EGBA 1899 - [https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/7/1899\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/7/1899_773797.pdf)

<sup>1433</sup> Exibido em exposição pessoal, na qual alguns quadros seriam destinados à EGBA daquele ano. Os quadros foram leiloados um mês após a exposição. Em um anúncio d'OCSF pode-se ver os títulos das obras postas à venda, divididas em paisagens, figuras e naturezas

- 1901 – O Rival<sup>1434</sup>
- 1901 – estudo de cabeça<sup>1435</sup>
- 1901 – paisagem do Paraná<sup>1436</sup>
- 1902 – O doentinho<sup>1437</sup>
- 1903 – Visita do bispo de São Paulo aos febreiros de Sorocaba, MAS-SP<sup>1438</sup>
- Antes de 1904 – A Leitura<sup>1439</sup>
- Antes de 1904 – busto de menina (aquarela)<sup>1440</sup>
- Antes de 1904 – natureza morta<sup>1441</sup>
- 1904 – Apoteose da Indústria<sup>1442</sup> - FAU/Maranhão-USP
- 1905 – estudo, cabeça de moça; estudo, cabeça de moça; estudo, cabeça de velho marinheiro em descanso; reminiscências do passado<sup>1443</sup>
- 1908 – Volta do mercado
- 1908<sup>1444</sup> – Cabeça de velho<sup>1445</sup>
- 1908 – Documentos históricos<sup>1446</sup>
- 1908 – Descanso<sup>1447</sup>
- 1908 – Arte e pátria (Museu de Arte de Belém, PA)<sup>1448</sup>
- 1908 – retrato de Puccini<sup>1449</sup>
- 1908 – Cismando<sup>1450</sup>
- Ca. 1910 - Praia de Copacabana com a Igrejinha
- 1911 – Sempre viva
- 1912 - Descanso do Tropeiro
- 1912 – Beijo materno<sup>1451</sup>
- 1912 – A carioca<sup>1452</sup>

mortas. OESP, 20 jul. 1901. Ed. 8272, p. 2 e OESP, 10 de ago. 1901. N. 8293 P. 2 e OCSP. 10 ago. 1901, Ed. 2660, p.3

<sup>1434</sup> OESP, 20 jul. 1901. Ed. 8272, p. 2

<sup>1435</sup> OESP, 20 jul. 1901. Ed. 8272, p. 2

<sup>1436</sup> OESP, 20 jul. 1901. Ed. 8272, p. 2

<sup>1437</sup> OESP, 22 mar. 1902. Ed. 8673, p. 2

<sup>1438</sup> CP, 10 fev. 1903. Ed. 14181, p. 2; Pharol (Juiz de Fora), 20 fev. 1903. Ed. 505, p. 2; CP, 30 mai. 1903. Ed. 14289, p. 2; CP, 16 jan. 1905. Ed. 14883, p. 1

<sup>1439</sup> Ofertado à quermesse da Santa Casa em 1904. CP, 5 abr. 1904. Ed. 14598, p. 2

<sup>1440</sup> Ofertado à quermesse da Santa Casa em 1904. CP, 5 abr. 1904. Ed. 14598, p. 2

<sup>1441</sup> Ofertado à quermesse da Santa Casa em 1904. CP, 5 abr. 1904. Ed. 14598, p. 2

<sup>1442</sup> No palacete de Alvares Penteado CP, 25 mar. 1904. Ed. 14588, p. 2

<sup>1443</sup> EGBA 1905 -

[https://bdor.sibi.ufjr.br/bitstream/doc/1040/11/1904%20a%201912\\_773797.pdf](https://bdor.sibi.ufjr.br/bitstream/doc/1040/11/1904%20a%201912_773797.pdf)

<sup>1444</sup> Kosmos, set. 1905. Ed. 9, s/p

<sup>1445</sup> (A exposição de São Paulo) Gazeta de Notícias (RJ), 27 set. 1908. Ed. 271, p. 3

<sup>1446</sup> (A exposição de São Paulo) Gazeta de Notícias (RJ), 27 set. 1908. Ed. 271, p. 3

<sup>1447</sup> (A exposição de São Paulo) Gazeta de Notícias (RJ), 27 set. 1908. Ed. 271, p. 3

<sup>1448</sup> (Exposição preparatória). OCSP. 17 jun. 1908, Ed. 533, p.1

<sup>1449</sup> (Exposição preparatória). OCSP. 17 jun. 1908, Ed. 533, p.1

<sup>1450</sup> (Exposição preparatória). OCSP. 17 jun. 1908, Ed. 533, p.1

<sup>1451</sup> Gazeta de Notícias (RJ), 21 jun. 1912. Ed. 173, p.4; O Paiz, 7 fev. 1913. Ed. 10350, p. 5

<sup>1452</sup> [O salão nacional de 1912]. CP, 15 set. 1912. Ed. 17653, p. 1

- 1913 – O tropeiro<sup>1453</sup>, PESP
- 1913 – Puberdade<sup>1454</sup>
- 1913 - Saudade<sup>1455</sup>
- 1914 – retrato de M.L.B.<sup>1456</sup>
- 1914 – A Hespanhola ou Andaluza<sup>1457</sup>
- Antes de 1915 – cabeça de Rio Branco<sup>1458</sup>
- Antes de 1915 – Gloria Patriae ou a glorificação do Barão do Rio Branco, Museu da República-RJ<sup>1459</sup>
- Antes de 1915 – Pequeno Artista<sup>1460</sup>
- Antes de 1915 – A Anunciação<sup>1461</sup>
- Antes de 1915 – A volta dos naufragos<sup>1462</sup>
- Antes de 1915 - Guanabara<sup>1463</sup>
- Antes de 1915 – Sonho<sup>1464</sup>
- Antes de 1915 - Leitura<sup>1465</sup>
- 1915 - Últimos momentos de Rio Branco<sup>1466</sup>
- 1919 – retrato-busto<sup>1467</sup>
- 1919 – estudo de cabeça de velho<sup>1468</sup>
- 1920 – Depois da tempestade<sup>1469</sup>
- 1920 – estudo de frutos<sup>1470</sup>

<sup>1453</sup> OESP, 20 fev. 1913. N. 12482, p. 9

<sup>1454</sup> Jornal do Commercio (RJ), 9 set. 1913. Ed. 251, p. 6.

<sup>1455</sup> O Paiz, 18 set. 1913. Ed. 10573, p. 7

<sup>1456</sup> N. 59 no Salão de 1914. A Rua (RJ), 28 set. 1914. Ed. 181, p. 4

<sup>1457</sup> N. 60 no Salão de 1914. A Rua (RJ), 28 set. 1914. Ed. 181, p. 4 e Jornal do Recife, 26 fev. 1915. Ed. 55, p. 3

<sup>1458</sup> Jornal do Recife, 26 fev. 1915. Ed. 55, p. 3. Possivelmente a disponível em: <[http://brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/deservi\\_carlo01.htm](http://brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/deservi_carlo01.htm)>

<sup>1459</sup> Jornal do Recife, 26 fev. 1915. Ed. 55, p. 3

<sup>1460</sup> Cabeça de criança. Jornal do Recife, 26 fev. 1915. Ed. 55, p. 3

<sup>1461</sup> Jornal do Recife, 26 fev. 1915. Ed. 55, p. 3

<sup>1462</sup> Jornal do Recife, 26 fev. 1915. Ed. 55, p. 3

<sup>1463</sup> Jornal do Brasil (RJ), 1 mar. 1915. Ed. 60, p. 10

<sup>1464</sup> Diário de Pernambuco, 16 mar. 1915. Ed. 73, p. 1

<sup>1465</sup> Diário de Pernambuco, 16 mar. 1915. Ed. 73, p. 1

<sup>1466</sup> O quadro foi reproduzido pela primeira vez no Jornal do Recife com a seguinte legenda: “o clichê acima é uma reprodução do celebre quadro do pintor italiano Carlos de Servi, representando os últimos momentos do inolvidável chanceler brasileiro Barão do Rio Branco, o qual ainda não foi exposto no Rio, onde se encontra. O pintor Carlos de Servi, que era amigo do Barão, obteve consentimento para penetrar na câmara onde o ilustre chanceler tinha o seu leito e apanhando croquis e fotografias, pode compor a tela histórica que hoje reproduzimos [...]”. Jornal do Recife, 21 fev. 1915. Ed. 59, p. 1. Em 1921 foi reproduzido em diversas publicações devido à sua exposição no Rio e em São Paulo.

<sup>1467</sup> (XXVI Exposição de Belas Artes) Jornal de Recife, 5 set. 1919. Ed. 240, p. 3

<sup>1468</sup> (XXVI Exposição de Belas Artes) Jornal de Recife, 5 set. 1919. Ed. 240, p. 3. Reproduzido em O Malho, 6 set. 1919. Ed. 886, p. 31

<sup>1469</sup> No salão de 1920. Salão de Belas Artes. Ilustração Brasileira, set. 1920. Ed. 1, p. 23

<sup>1470</sup> No salão de 1920. Salão de Belas Artes. Ilustração Brasileira, set. 1920. Ed. 1, p. 23

- 1920 – Velho tronco<sup>1471</sup>
- 1921 – Canto de amor<sup>1472</sup>
- 1921 – A moreninha<sup>1473</sup>
- 1921 - A bela pescadora<sup>1474</sup>
- Estância Mineira
- Antes de 1924 - Adoração dos anjos ao menino Jesus<sup>1475</sup>
- Antes de 1924 - Reminiscências do passado
- Antes de 1924 - Cabocla<sup>1476</sup>

#### Outros quadros expostos em Recife, 1915

- Tranquilidade
- Menina Albanesa
- Rio Tietê
- Rochedos
- Entardecer (A Tarde)<sup>1477</sup>
- Paisagem amazonense
- Copacabana
- Lagoa Rodrigo de Freitas
- Amanhecer

#### Outras Telas expostas em 1921<sup>1478</sup>

- Balcedos<sup>1479</sup>
- Pescador pensativo<sup>1480</sup>
- Cabeça de velho<sup>1481</sup>
- Marinha (ilhéus)
- Lagoa Rodrigo de Freitas
- Morro da Glória
- Copacabana
- Morro de Santa Teresa
- Morro de dois irmãos

<sup>1471</sup> No salão de 1920. O Jornal, 27 jun. 1921. Ed. 738, p. 3

<sup>1472</sup> Jornal do Brasil, 24 jun. 1921. Ed. 173, p. 5

<sup>1473</sup> Representava duas meninas de aldeia, uma sentada num banco e a outra com a cabeça no colo da primeira. Jornal do Brasil, 26 jun. 1921. Ed. 172, p. 11. Jornal do Brasil, 24 jun. 1921. Ed. 173, p. 5

<sup>1474</sup> Jornal do Brasil, 24 jun. 1921. Ed. 173, p. 5. Reproduzida em: Ilustração Brasileira, jul. 1921. Ed. 11, p. 30

<sup>1475</sup> Gazeta de Noticias (Suplemento Hebdomadário), 15 jun. 1924. Ed. 144, p. 13

<sup>1476</sup> Reproduzida em Gazeta de Noticias (Suplemento Hebdomadário), 15 jun. 1924. Ed. 144, p. 13

<sup>1477</sup> Diário de Pernambuco, 28 fev. 1915. Ed. 57, p. 2

<sup>1478</sup> A Gazeta, 4 jan. 1922. Ed. 4795, p. 1

<sup>1479</sup> CP, 15 dez. 1921. Ed. 20995, p. 5

<sup>1480</sup> Reproduzido em: A Gazeta, 15 dez. 1921. Ed. 4778, p. 1

<sup>1481</sup> O Paiz, 8 jul. 1921. Ed. 13410, p. 5, assim como as seis seguintes.



- Estudo da cabeça de pescador<sup>1482</sup>
- Estudo de cabeça
- A cúpula da matriz da Barra de S. João
- Ressaca
- Velha mangueira
- Mar da gávea<sup>1483</sup>
- Cardo rosa (natureza morta)
- Primaveras
- Açucenas brasileiras
- Flamboyant em flores
- Preparativos para a pesca<sup>1484</sup>
- Chuvas inverniais
- Pequena lagoa
- Rochas batidas pelo mar
- Chamada à oficina
- O lampeão<sup>1485</sup>

---

<sup>1482</sup> O Jornal, 3 jul. 1921. Ed. 744, p. 1, assim como as quatro seguintes.

<sup>1483</sup> O Combate, 21 dez. 1921. Ed. 1968, p. 1, assim como as quatro seguintes.

<sup>1484</sup> CP, 22 dez. 1921. Ed. 21002, p. 2, assim como as quatro seguintes.

<sup>1485</sup> CP, 30 dez. 1921. Ed. 21009, p. 2

**STRINA**

## Na Itália

- 1900 – Interior da Igreja de Santa Maria da Paz (Interno della Chiesa di Santa Maria della Pace)<sup>1486</sup>
- 1907 - Morte de São José (Morte di San Giuseppe)<sup>1487</sup>
- (1890-1910) – Natureza morta com peixes e jarro (Natura morta com pesci e broca), Pinacoteca Civica de Ascoli Piceno
- Veduta di Venezia, aquarela
- Retrato de Emidio Ferri
- Dopo il bagno, reprodução de Giacomo Favretto
- Retrato de Cesare Bettati
- Retrato de membros da família Marini
- Retrato de Giovanni Cantalamessa.
- Costumi piceni
- Zampognari
- Retrato de Ferdinando Strina
- Retrato de sua irmã Maria
- Sogni
- Natureza morta (jarro, bule e frutas),

## No Brasil

- 1903 - Leão XIII
- ? - Veridiana Prado, ISCMSP
- 1905 – “Rezando” – interior da Capela da Igreja do Sagrado Coração de Jesus<sup>1488</sup>
- 1907 – Manoel Dias de Toledo<sup>1489</sup>, FD-USP
- ? - Manoel José Villaça.
- ? - São Paulo, na Capela do Sagrado Coração em Cruzeiro
- ? - Juiz federal Aquino e Castro,
- 1909 – Conde Asdrubal do Nascimento<sup>1490</sup>
- ? - Aruto Motta
- 1910 - Egidio Giavo, para a sala da Câmara Municipal de Cananeia
- 1910 – Antonio Dino Bueno, FD-USP
- 1910 – Cônego João Evangelista Pereira de Barros<sup>1491</sup>

<sup>1486</sup> Em Ascoli Piceno, sem especificação da localização.

<sup>1487</sup> Base de dados Beni Culturali

<sup>1488</sup> OESP, 27 abr. 1905. Ed. 9641, p. 2

<sup>1489</sup> CP, 22 fev. 1907. Ed. 15631, p. 2

<sup>1490</sup> Oferecido por amigos ao conde, entre os quais Carlos de Campos e João Mauricio de Sampaio Vianna, Antonio Prado, Raimundo Duprat e outros. CP, 16 fev. 1909. Ed. 16352, p. 1

<sup>1491</sup> Oferecido pelos paroquianos da igreja de Santa Cecília e admiradores. CP, 23 abr. 1910. Ed. 16780, p. 3

- 1910 –Carlos Meyer<sup>1492</sup>
- 1911 - Menotti Falchi, presidente do Circolo Italiano di S. Paulo
- 1911 - Dr. Pietro Naccarato, médico da Sociedade Classes Laboriosas
- 1911 - Nicolau Baruel
- 1911 - Francesco Matarazzo
- 1911 - Anna Tommaselli
- c.1911 - Antonio Prado,
- 1911 – José Arouche de Toledo Rendon<sup>1493</sup>, FD-USP
- 1911 – D. Pedro I, FD-USP
- 1918 – Conselheiro Antonio Prado<sup>1494</sup>
- c. 1911 - Dr. Lane
- Sr. Bressane

---

<sup>1492</sup> Oferecido pelos associados da Associação Mutua Paulista ao presidente, juntamente a um faqueiro de prata. CP, 21 ago. 1910. Ed. 16900, p. 4 e CP, 27 ago. 1910. Ed. 16906, p. 3

<sup>1493</sup> OESP, 19 abr. 1911. N. 11813, p.6

<sup>1494</sup> Exposto na Galeria Artística. CP, 18 abr. 1918. Ed. 19676, p. 5

## TORRINI

- 1877 - Painel da Imaculada Conceição de Nossa Senhora, altar da capela da Santa Casa de Campinas. <sup>1495</sup>
- 1879 - Retrato de Candida Maria da Pureza, Acervo da Casa do Pinhal
- 1879 – Antonio Carlos de Arruda Botelho, Acervo da Casa do Pinhal
- 1881 – Retrato de D. Pedro II, MAS-SP<sup>1496</sup>
- 1881- Retrato do Padre Vicente Pires da Motta, FD-USP
- 1881 – restauração dos quadros da Cúria paulistana
- 1881 – Monsenhor Joaquim Manoel de Andrade, MAS-SP
- 1881 – Monsenhor Anacleto Ribeiro Coutinho, MAS-SP
- 1883 – Retrato do Barão de Ramalho, FD-USP
- 1883 – pinturas no para-vento da Matriz Nova de Campinas<sup>1497</sup>
- 1888 – retrato do jornalista Leoncio Correia, da Gazeta Paranaense.<sup>1498</sup>
- 1888 – retrato do médico dr. Gomes do Amaral<sup>1499</sup>
- 1889 – retrato do comendador Antonio Alves de Araujo<sup>1500</sup>
- 1890 – retrato do bispo d. Pedro Maria de Lacerda<sup>1501</sup>
- 1891 – quadros ogivais na Igreja de São Luis Gonzaga do colégio de São Luis em Itu<sup>1502</sup>
- Retrato de homem, CCLA-Campinas

---

<sup>1495</sup> O Apostolo (RJ), 3 jun. 1877. Ed. 62, p. 3

<sup>1496</sup> EULALIO, Alexandre. Os brilhos todos: ensaios, crônica, crítica, poesia etc. s/ pag.

<sup>1497</sup> Estas pinturas foram substituídas na reforma de 1923 por um conjunto de vitrais executados pela Casa Conrado, de São Paulo. Disponível em: <http://moacyrcastro.com.br/arte-da-fe/>

<sup>1498</sup> Gazeta Paranaense, 25 mai. 1888. Ed. 116, p. 2

<sup>1499</sup> Oferecido por amigos e admiradores. Gazeta Paranaense, 20 out. 1888. Ed.235, p. 2

<sup>1500</sup> Oferecido pelo pintor à viúva do homenageado. Dezenove de Dezembro (Curitiba, PR), 16 mar. 1889. Ed. 21, p. 2

<sup>1501</sup> Encomendado pelos padres salesianos do Colégio de Santa Rosa. Diário de Notícias (RJ), 10 abr. 1890. Ed. 1750, p.2 e O Cruzeiro, 6 mai. 1890. Ed. 93, p. 1

<sup>1502</sup> No arco cruzado da igreja, representando diversos santos na companhia de Jesus. “Estado de São Paulo – Itu”. JC (RJ), 24 jul. 1891. Ed. 204, p. 4.

## **V – Casas de moldura, vidros, papeis pintados e estampas em São Paulo**

### ***Legenda***

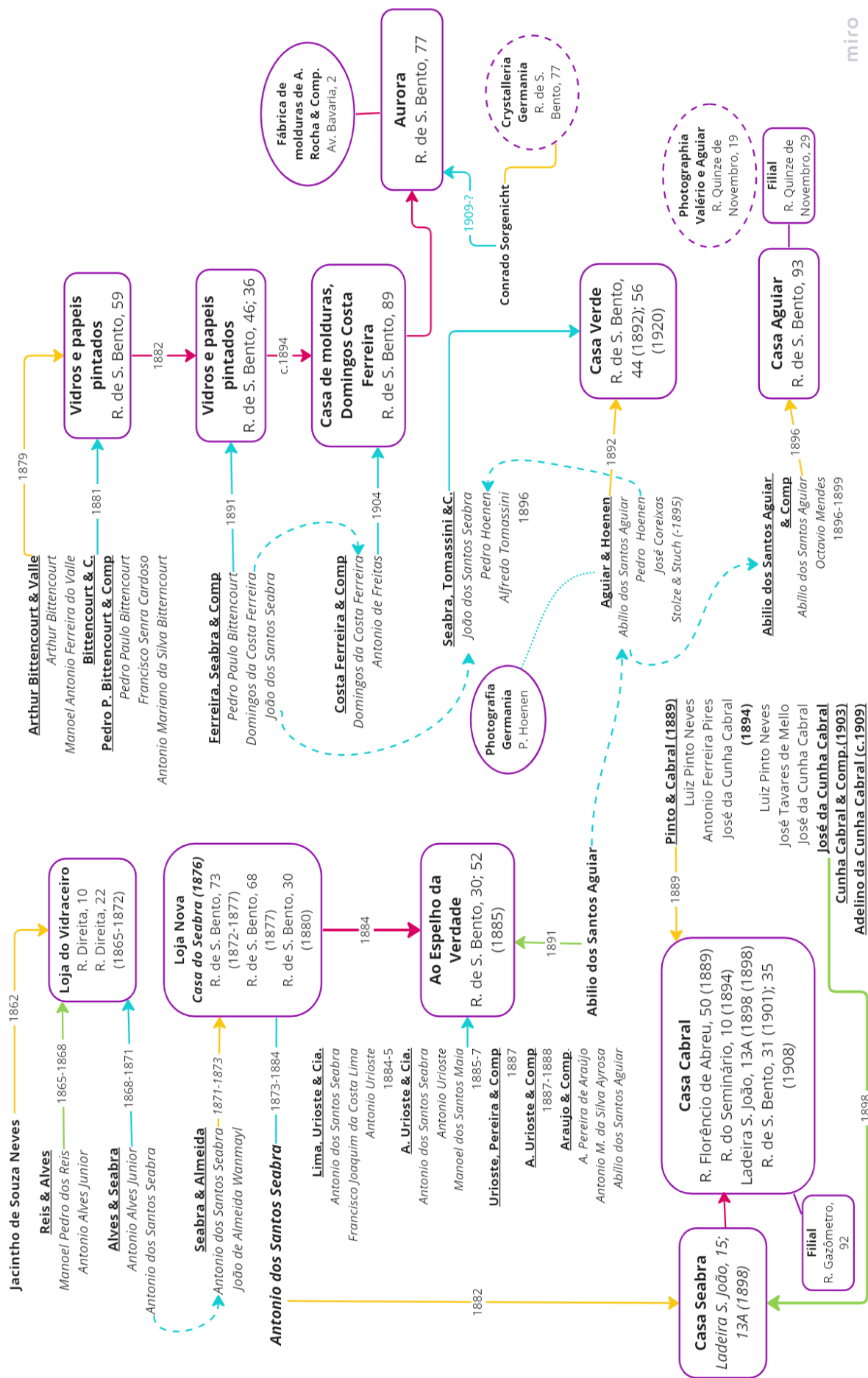
*Amarelo:* fundação de novos estabelecimentos;

*Azul:* formações de sociedades e transferência de sócios;

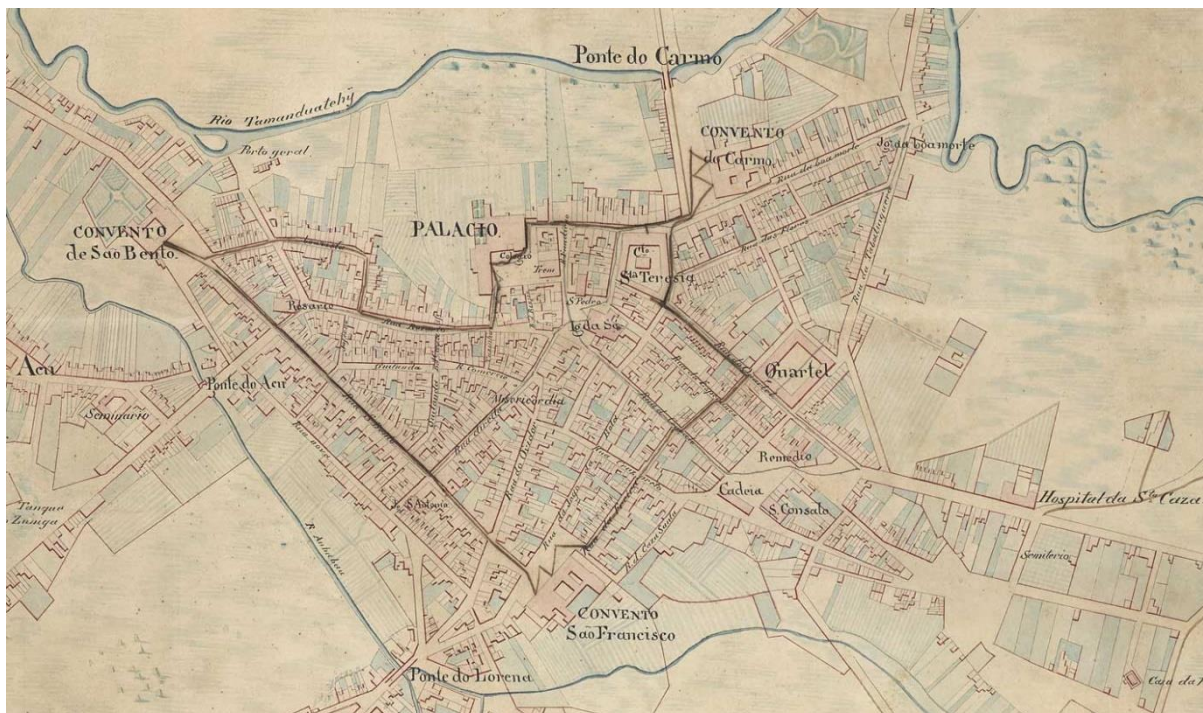
*Verde:* aquisições;

*Rosa:* mudanças de nome ou sucessões e

*Roxo:* os estabelecimentos relacionados (filiais, fornecedores, etc).



## VI – Plantas dos lotes urbanos de São Paulo



Carlos Bresser, 1846. 1846 - suburbios: feito por ordem do Exmo. Sr. Prezte. O Marechal de Campo Manoel da Fonseca Lima e Silva. [ca. 1846]. 1 planta ms., aquarelada, 61,5 x 76,5 cm em folha de 70 X 85,7 cm. Localização: Cartografia - ARC.004,01,014 Cartografia . BN



Planta dos Prédios do Centro da Cidade de São Paulo Segundo a Planta da Companhia Cantareira, 1882. Coleção João Baptista de Campos Aguirra, MP-USP.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Planta\\_dos\\_Pr%C3%A9dios\\_do\\_Centro\\_da\\_Cidade\\_de\\_S%C3%A3o\\_Paulo\\_Segundo\\_a\\_Planta\\_da\\_Companhia\\_Cantareira\\_-\\_1,\\_Acervo\\_do\\_Museu\\_Paulista\\_da\\_USP.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Planta_dos_Pr%C3%A9dios_do_Centro_da_Cidade_de_S%C3%A3o_Paulo_Segundo_a_Planta_da_Companhia_Cantareira_-_1,_Acervo_do_Museu_Paulista_da_USP.jpg)



Planta Cadastral e Commercial da Cidade de São Paulo, editada por Thomas & Cia. Weissflog Irmãos, São Paulo, c. 1911. APESP



## VII - Planta dos locais de exposição identificados

Elaborada pela autora com base na Planta dos Prédios do Centro da Cidade de São Paulo Segundo a Planta da Companhia Cantareira, 1882. Coleção João Baptista de Campos Aguirra, MP-USP.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Planta dos Pr%C3%A9dios do Centro da Cidade de S%C3%A3o Paulo Segundo a Planta da Companhia Cantareira - 1, Acervo do Museu Paulista da USP.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Planta_dos_Pr%C3%A9dios_do_Centro_da_Cidade_de_S%C3%A3o_Paulo_Segundo_a_Planta_da_Companhia_Cantareira_-_1,_Acervo_do_Museu_Paulista_da_USP.jpg)

### *Legenda*

Em laranja: locais de exposição

Em rosa: principais largos e a Faculdade de Direito.

Destacadas em verde: as ruas do Triângulo

Obs: nem todas as localizações puderam ser precisadas, em especial as da rua de S. Bento. Devido às mudanças de numeração, optamos por não indicar os números na planta, de modo a manter a legibilidade dos lotes.

