



Pará — Theatro da Paz — Exposição Parreiras

Editor — E. F. Oliveira Junior — Pará

Entre passagens: variações no trânsito de artistas entre o século XIX e início do XX

Among passages: variations in artists' transit in the nineteenth and early twentieth centuries

Dra. Moema de Bacelar Alves

Como citar:

ALVES, M. B. Entre passagens: variações no trânsito de artistas entre o século XIX e início do XX. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.9-22, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4299>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4299>.

Imagem: Exposição de Antonio Parreiras, 1905 (Coleção de Habib Frahia Neto). Retirado do livro: PARÁ, Governo do Estado (SECULT). Belém da Saudade: A Memória de Belém do início do século em Cartões – Postais. 2. Ed rev. aum. Belém. SECULT, 1998.

Entre passagens: variações no trânsito de artistas entre o século XIX e início do XX

Among passages: variations in artists' transit in the nineteenth and early twentieth centuries

Dra. Moema de Bacelar Alves*

Resumo

Os deslocamentos de artistas e obras de arte formam parte da prática artística. Viagens para pintar, estudar, expor são comuns nas trajetórias de vários pintores, seja entre cidades, seja entre países. O que veremos neste artigo, a partir de alguns casos elucidativos de questões próprias do trânsito, é como essa prática se desenvolvia ao longo do século XIX no Brasil, período em que os mundos da arte passaram por significativas mudanças. A necessidade de expandir os espaços de exibição e negociação levou muitos artistas brasileiros a investirem em viagens pelo país em busca de reconhecimento para seu trabalho e compradores para suas telas. O que iremos acompanhar, apoiados em exemplos de viagens do período, é como esse trânsito se apresenta levando em consideração, também, a mudança de regime político do Império para a República. Uma vez que artistas e obras de arte sempre estiveram em trânsito, nós devemos ir atrás deles para poder montar mais um capítulo dessa história.

Palavras chave

Trânsito. Viagens. Artistas. Mundos da Arte. Descentralização.

Abstract

The displacement of artists and artworks is part of artistic practice. Journeys to other cities or even other countries planned to paint, study and exhibit artworks are common in trajectories of various painters. In this article, exploring various cases of transit issues we will see how this practice was developed throughout the nineteenth century in Brazil, a period when the art world underwent significant changes. The necessity to expand negotiation and exhibition art spaces led many Brazilian artists to travel around the country seeking recognition for their work and buyers for their paintings. Supported by examples of artists trips of that period we will present how that transit were occurred, also considering changes in the nation political regime from empire to republic. Since artists and artworks have been always in transit we must to follow them in order to contribute to another chapter of this story.

Keywords

Transit. Travel. Artists. Art Worlds. Decentralization.

Artistas, de forma geral, colocam-se em trânsito mesmo antes da emergência da concepção que temos contemporaneamente de “ser artista”. Martin Warnke, ao abordar a vida artística da corte, por exemplo, utiliza-se do termo “artista itinerante” para o período de formação das cortes e da crescente necessidade de sua representação pictórica. Diz ele que, quanto mais as atividades culturais se tornavam profanas, menos os mosteiros supriam a expansão artística que se dava nas cortes, o que teria voltado a atenção aos “artistas itinerantes” que permeavam as cidades (Warnke, 2001: 24). Em outro momento da mesma obra, utiliza-se do termo “intercâmbio” para tratar das cessões e trocas de artistas entre cortes, uma atividade muito particular na qual estes podiam chegar a fazer verdadeiras viagens diplomáticas. E diz ainda que a introdução dos pintores nesse intercâmbio entre cortes “foi uma das condições históricas que permitiram aos Estados e nações se sentirem representados também por meio de sua arte e cultura” (Warnke, 2001: 300). Esses movimentos, para além das relações com a esfera política, não deixam de evidenciar, em contextos os mais diversos, a constância e a importância do trânsito para a própria atividade artística.

No Brasil dos Oitocentos, período em que o projeto para a arte brasileira empreendido a partir da criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) perpassava pela criação de uma iconografia enaltecedora do Estado Imperial, há uma significativa mudança nos padrões artísticos, até então domínio das igrejas, e também dos trânsitos. É no XIX, portanto, que começam as viagens para formação de artistas na Europa – entendidos aqui enquanto aqueles que se dedicavam às chamadas “belas artes” – bem como alguns deslocamentos para exposição. Paralelamente, iam os artistas estrangeiros ocupando espaços para encomenda de trabalhos artísticos.

O ano era 1870 e estava por terminar a Guerra do Paraguai¹, iniciada alguns anos antes. Organizava-se, em Porto Alegre, uma exposição do pintor italiano Eduardo De Martino (1838-1912) – também ex-oficial da esquadra italiana –, que havia sido designado pelo imperador D. Pedro II para, enquanto pintor da corte, acompanhar e registrar em desenhos a mais importante guerra na qual o Império do Brasil se envolvera.

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

Talvez imbuído desse sucesso, De Martino partiu para Porto Alegre a fim de exhibir – e vender – alguns quadros sobre a referida guerra. Ao mesmo tempo, algo que pode ter influenciado na decisão de montar ali uma exposição, foi o fato de a Província de São Pedro do Rio Grande do Sul ter sido passagem obrigatória para que as tropas brasileiras atingissem os países do Prata, além de haver fornecido grandes contingentes de homens para luta. Foram quatro as telas apresentadas: *Gran Chaco*, *Passagem da Esquadra*, *Reconhecimento de Humaitá* e um retrato que foi inserido após sua chegada ao sul. Trata-se do retrato do General João Manoel Mena Barreto (1824-1869) (Damasceno, 1971: 106), filho da capital gaúcha e militar de destaque em diversas batalhas importantes da luta contra o Paraguai que, em agosto de 1869, portanto poucos meses antes da mostra que então se organizava, havia sido ferido de morte no combate que conquistou as fortificações de Peribebuí.

A imprensa local noticiou exaltante a chegada de De Martino. Trazia o vapor Gerente um prestigiado artista e algumas das obras que na corte haviam causado tanto furor e que tão boa impressão havia deixado no Imperador. Infelizmente não o podia fazer gratuitamente, posto que teria pago impostos para a entrada dos quadros na Província. Assim, como saíra de seu bolso a quantia despendida e como não sabia se ficariam os quadros na Província ou não, seria cobrada entrada na exposição. Criticando o governo pelas taxas cobradas, tidas como um empecilho à contemplação das emoções dos combates, instigou-se o povo que pagasse para admirar a “obra prestigiosa do inspirado italiano”, daquele que havia vivido os horrores do Chaco e apertado as mãos “tisonadas ou ensanguentadas na volta das batalhas” (*Idem*: 106-107). Mas se por um lado ele teve problemas para a importação das telas, por outro, a Câmara Municipal facilitou-lhe os meios para que as expusesse, o que foi feito em um dos salões da Sociedade Firmeza e Esperança, no centro de Porto Alegre.

Inaugurada a exposição, se encheu o salão. O sucesso de visitantes e elogios foi grande, mas as telas não estavam sendo adquiridas. Estendeu-se a temporada, mas, ainda assim, as vendas não se concretizavam. Para esses novos dias de exibição, o próprio pintor passa a franquear a entrada, despertando assim a solidariedade geral em favor da aquisição de qualquer de suas telas. Tem-se início, então, um movimento encabeçado pelo jornal *A Reforma* para que uma obra de De Martino fosse incorporada ao patrimônio da Província, privado ou público.

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

Decorrido um mês de silêncio, a comissão prestou contas: o resultado de tão esforçado movimento, no entanto, não chegava para pagar as molduras e as despesas alfandegárias (*Ibidem*: 109-110). Uma disputa entre os jornais do Partido Liberal (*A Reforma*) e do Partido Conservador – do qual pertencia Sertorio – (*O Riograndense*) foi travada para que uma solução se desse ao caso, visto que o pintor já estava para partir da Província. Chegou-se mesmo a pedir um abatimento nos preços, o que foi recusado pelo artista. O dinheiro da coleta foi depositado, então, no Banco da Província, à disposição de Sertorio a fim de que ele resolvesse a questão. E, assim como houve silêncio no período de arrecadação por parte da imprensa, há também silêncio sobre o desfecho desta história. Athos Damasceno, no entanto, nos informa que havia em Porto Alegre três das telas levadas por De Martino: o retrato de Mena Barreto, uma intitulada *Passo da Pátria* – a qual supõe ser *Reconhecimento de Humaitá* – e uma denominada *Passagem de Humaitá* que, segundo o autor, acabou se perdendo com os danos do tempo (*Ibidem*: 112).

Por todo o exposto, vemos que uma viagem como essa empreendida por De Martino a Porto Alegre não só foi tarefa difícil, mas também foi um risco, posto que não era evento comum para esse período um investimento pessoal desse porte feito para a exibição e venda de telas e o pintor não seguiu viagem

com nenhuma venda garantida ou sequer apalavrada, não seguiu nem mesmo com uma encomenda prévia por parte da Província ou de algum particular.

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

Foi o caso, por exemplo, do artista franco-monegasco Hercule Florence (1804-1879), que veio para o Brasil a fim de compor a expedição científica comandada pelo cônsul-geral da Rússia no Rio de Janeiro, o barão Georg Heinrich de Langsdorff (1774-1852), mas que aqui se casa e se estabelece na região de São Carlos (atual Campinas), passando a oferecer seus serviços de retratista em jornais locais. Temos assim fases distintas em sua produção no país. Em um primeiro momento, desenhos e aquarelas feitas ao longo da expedição, muitas das quais enviadas à Rússia, que patrocinava a viagem, e que hoje compõem seus acervos documentais. Em seguida, uma vez já estabelecido na província de São Paulo, vistas do interior paulistano e retratos são oferecidos a partir de anúncios como o que vemos a seguir:

Hercules Florence, pintor retratista, morador na rua das Flores casa nº 53 anuncia que ele dará lições de desenho em sua casa, e para as Snr^{as} nas suas casas. Tem também para vender, os retratos de alguns Srs. deputados: preço 2\$000 cada um. As vistas de Itu e do salto do mesmo, por preços cômodos².

Esse anúncio circula em 1830, meses após o fim da expedição (1825-1829) e logo que Florence fixa residência no país. Se por um lado, pelo curto período entre a viagem e o anúncio, podemos postular que as vistas oferecidas foram feitas a partir de seu trânsito como artista viajante, que o colocou em circulação pelo interior paulista e fez com que ficasse alguns dias em Itu (Florence, 2007: 16-17), por outro, a distância entre Itu e Campinas (antiga vila de São Carlos), onde Hercule se estabelece, permite fácil circulação, acesso e representação de suas vistas. Assim, uma viagem científica proporcionou relações e interesses que o estabeleceram no Brasil, bem como gerou uma quantidade de rascunhos, desenhos e aquarelas que puderam servir não só ao intuito de representar e apresentar fauna e flora locais ao governo russo, mas também servir de base a posteriores reproduções. Outro aspecto interessante é que, para se colocar localmente e oferecer seus serviços, apresenta-se enquanto “pintor retratista”, prática recorrente ao longo do século XIX e primeiras décadas do início do XX. Não raro, ao lermos jornais de diferentes lugares do país, vemos artistas oferecendo aulas de desenho e mesmo retratos para venda e/ou encomenda.

James Stuart, pintor inglês, retratista a óleo e fotógrafo, por exemplo, passou pelo Pará, ficando em Belém por volta de cinco meses e de lá partiu para o Maranhão, onde chegou em novembro de 1882 e

logo expôs, no salão de leitura do *Diário do Maranhão*, um quadro de D. Pedro II para que, assim, os habitantes locais pudessem atestar suas habilidades de pintor. Quem se interessasse por um retrato a óleo ou fotográfico devia procurá-lo no hotel no qual se hospedara³.

Já na última década do XIX é crescente o número de notícias sobre artistas brasileiros que se colocam em viagem por conta de um contrato ou para apresentar-se como pintor em outras paragens próximas. Foi o caso, por exemplo, das informações encontradas em jornais maranhenses sobre a estada do pintor Manoel do Amaral em São Luiz. No ano de 1891, Manoel do Amaral, pensionista do Estado do Pará na Academia Italiana de San Luca, chega ao Maranhão e ali monta um atelier fotográfico temporário – posto que voltaria a Europa – com Rodolfo Vasconcelos⁴. Paralelamente, Manoel Amaral expunha os retratos que fazia em estabelecimentos ou em salões de prédios públicos ou mesmo do jornal *Diário do Maranhão*. Em dezembro desse mesmo ano já está associado a Luiz Luz, artista local, pintor e cenógrafo, expondo retratos juntos, inclusive um do então ex-imperador D. Pedro II. Manoel Amaral, paraense, pôs-se em trânsito para estudar e, ao menos de início, para fazer seu nome, sua carreira. Da presença dele em São Luiz, temos notícias pelo menos até janeiro de 1892. Já de Luiz Luz, que também trabalhou na ornamentação do teatro São Luiz, sabemos, pelos jornais maranhenses, que em abril de 1893 muda-se para o Ceará e que em agosto de 1894 expõe retratos a crayon na *Fotografia Fianza*, em Belém.

A partir de meados do século XIX a fotografia parecia uma ameaça aos pintores retratistas. O avanço da tecnologia das câmaras, do suporte e a possibilidade de reprodução vão ganhando terreno e passam mesmo a servir de modelos para desenhos, pinturas ou para as litogravuras usadas pela imprensa. Em um meio no qual a pintura de retratos era a maior fonte de encomendas por parte do governo e de particulares, o avanço da fotografia não deixava de ser ameaçador. E se para parte dos pintores e intelectuais da época era condenável o fato de “qualquer um” poder realizar tecnicamente uma fotografia, o que implicaria na perda de sua originalidade, para outros, buscando se adaptar aos novos desafios, passam a oferecer ambos os serviços ou mesmo a combinar as técnicas através da foto-pintura (Oliveira, 2013).

Por mais próximas que sejam as práticas, é preciso marcar uma importante diferença entre o anúncio de Florence e o período em que James Stuart, Manoel do Amaral e Luiz Luz se colocam em trânsito: no primeiro caso, não eram oferecidos retratos fotográficos⁵, enquanto que no caso dos artistas que estavam atuando nas décadas de 1880 e 1890, a prática correlata entre pintura e fotografia já era mais amplamente difundida.

E não custa marcar também a diferença entre artistas em viagem e os chamados “artistas viajantes”, entendidos enquanto aqueles que tiveram passagem corrente pelo Brasil desde o século XVI ao século XIX. No período colonial, com o intuito de desbravar terras, explorar as riquezas naturais, ou coletar informações sobre fauna, flora e habitantes locais, e já no Império com as comissões científicas e botânicas, visando catalogações e coleções, essas viagens produziram um grande número de desenhos, aquarelas e gravuras produzidas por artistas e cientistas durante suas expedições pelo país (Ambrizzi, 2011). Há, nas produções desses artistas, uma relação entre arte e ciência que não acontece

nas produções daqueles que se colocam em viagem por conta de um trabalho específico de encomenda, para lançar carreira em outro lugar ou ainda como uma espécie de *flâneur*.

Além da distinção do intuito da viagem – de um lado a venda ou estudos para telas futuras, e de outro a classificação e publicação ou mesmo o exótico para ser mostrado longe –, a circulação das obras também difere. No caso dos artistas estrangeiros que vem para comercializar telas ou empregar sua mão de obra em empreendimentos no Brasil, as obras – ou grande parte delas – ficam nos locais por onde passam ou se estabelecem e muitas vezes são feitas com esse fim, de ficar no país. Já aquelas dos artistas viajantes, na maior parte das vezes acabam seguindo com os artistas aos seus países de origem ou para os quais estão a serviço. Assim, mais um tipo de trânsito envolvendo artistas é aquele que os colocam em uma viagem científica.

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

O embaixador José Manuel Cardoso de Oliveira, em livro sobre a vida e a obra de seu sogro, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), mais de uma vez usa a expressão “viagem de instrução” para se referir aos deslocamentos que o pintor fazia em suas vastas temporadas na Europa, onde estudava e observava a vida e os costumes, conhecia museus e coleções (Oliveira, 1943). Donato Mello Júnior também nos deixa o relato de que, para a concepção da famosa tela *Batalha de Guararapes*, Vitor Meirelles de Lima (1832-1903), natural de Santa Catarina e que vivia no Rio de Janeiro, realizou uma viagem para Pernambuco para assim realizar “estudos *in loco* de paisagem” (Mello Júnior, 1983: 42).

Ao mesmo tempo, viagens curtas (em termos de distância) para pintar, em busca de paisagens, temas, inspiração ou mesmo paz para trabalhar, sem que tivessem como fim uma tela específica, faziam parte do cotidiano dos artistas no Brasil. Ficaram famosas as excursões de Johann Georg Grimm (1846-1887), pintor alemão que viveu no Brasil de 1878 a 1887, com seus discípulos. Grimm era adepto da pintura ao ar livre, para sentir e copiar a natureza que se via e não criar uma natureza distante da sua observação. Por ter essa concepção de criação, o pintor circulou bastante pelo interior fluminense, paulista e mineiro, o que lhe rendeu alguns trabalhos e encomendas (Levy, 2010). Em 1884, devido a divergências no que se refere à sua metodologia ao ministrar aulas de paisagem, decide sair da AIBA, onde era professor desde 1882, e forma um curso à parte e que, mais tarde, seria conhecido como *Grupo Grimm*. Fizeram parte do grupo: França Júnior (1838-1890), Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), Francisco Ribero (ca. 1855- ca. 1900), Domingos Garcia y Vasquez (ca. 1859-1912), Hippolito Boaventura Caron (1862-1892) e Antônio Parreiras (1860-1937).

No tocante à estrutura, uma viagem para pintar requeria a escolha do local em termos do que ele significava enquanto tema ou condições de execução das telas e também investimento em materiais, posto que fora dos centros urbanos (seja no Oitocentos, seja nas primeiras décadas do Novecentos)

não havia a mesma oferta de tintas, suportes, pincéis. Era preciso pensar no alojamento, no transporte dos instrumentos, era preciso travar conhecimentos com os habitantes locais para obter sugestões e até mesmo, caso fossem fazer entradas na mata, para ter pessoas que conhecessem o lugar e pudessem acompanhá-los. Esse tipo de viagem em muito se distingue daquela realizada com intuito de venda. Os objetivos são claramente distintos e as demandas igualmente. Mas, não raro, uma viagem para pintar, ao gerar trabalhos que necessitam ser mostrados, acaba suscitando uma viagem para venda. Esses deslocamentos também não deixam de ser investimentos para ter produção, para ter o que apresentar e mesmo vender depois. Essas incursões, quando são iniciativas pessoais, talvez pelo empenho e gasto que significam, não costumam ser para longas distâncias.

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

O *Jornal do Brasil* de 1 de junho de 1907, ao notificar a passagem de Benedito Calixto pelo Rio de Janeiro ao se dirigir ao Pará, informou que o artista pretendia usar o tempo na viagem de navio para “estudos de bordo”, para estudar “do natural a vida de bordo, as tonalidades do ambiente” para assim melhor executar a tela *Últimos momentos de D. José*, cena do naufrágio do *Syrius* que estava destinada ao Palácio Episcopal de São Paulo⁶. Ou seja, Calixto ia ao Pará expor, e no entanto, aproveitou a viagem para se ambientar e estudar para a execução de uma encomenda que havia recebido. O que vemos, portanto, é um cenário dinâmico, onde o trânsito de artistas era diversificado e no qual uma forma de trânsito não excluía a outra, pelo contrário, por vezes até se complementam. Ao mesmo tempo, essas viagens proporcionavam um alargamento das relações entre os vários sujeitos que compunham os mundos da arte e as obras produzidas nos locais visitados, mobilizando governantes assim como outros artistas e, dessas interações, novos trânsitos. Benedito Calixto transformou sua viagem para venda em uma viagem também de observação e estudo, algo que seria necessário à realização da encomenda recebida.

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

Maria Elizia Borges, ao tratar do circuito artístico da cidade de Ribeirão Preto (SP) na Primeira República, apresenta o quadro econômico da cidade nesse período como justificativa para que esta localidade fosse um destino atraente aos artistas nacionais e italianos que buscavam se estabelecer no país, mesmo que alguns temporariamente. Entre alguns dos artistas abordados, o nome de Benedito Calixto figura como autor de várias obras na região, datadas, inclusive, de anos diversos, indicando um certo fluxo para a cidade. Calixto foi responsável ainda, entre os anos de 1916 a 1922, pela decoração interior da Catedral local (Borges, 1999: 117). Entre os anos 1918 e 1928, o pintor campineiro Francisco Alves Feitosa (s.d. – 1940) realizou muitos retratos para a elite cafeeira local, evidenciando também a tendência do gosto local, que privilegiava, ainda nesse momento, a aquisição e encomendas de telas de retratos e paisagens (*Idem*: 109-110).

A autora menciona a presença de artistas como Antônio Ferrigno, Oscar Pereira da Silva e João Batista da Costa por Ribeirão Preto. No dizer de Maria Elizia, o café seria o “ponto de partida na criação das paisagens regionais” (*Ibidem*: 36). Como a partir da década de 1910 Ribeirão Preto passa a atrair muitos artistas que vão com intuito de fazer exposições para venda, em algumas situações, encomendas e novas possibilidades de pequenos trânsitos eram tratadas a partir da presença de um determinado artista na cidade.

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

Aqueles que iam aperfeiçoar suas técnicas na Europa via sistema de pensionato, fossem da AIBA e posteriormente da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) ou das Províncias e depois dos Estados, tinham por compromisso apresentar trabalhos para atestar seus avanços e ter seu desempenho avaliado. Em alguns casos esses trabalhos eram enviados enquanto eles ainda desfrutavam da experiência na Europa e aí se determinava a continuidade da pensão que recebiam. Em outros, vencido o tempo de pensionato, quando do retorno do artista, este organizava uma exposição na qual apresentava o fruto do investimento em sua formação, servindo esse evento, também, para já lançá-lo ao mercado, posto que muitas obras eram comercializadas. Para os pensionistas da Academia Imperial ou Escola Nacional de Belas Artes, muitos dos trabalhos feitos no período de pensionato eram enviados para que participassem das Exposições Gerais. É no século XIX, portanto, que as viagens de formação se oficializam e passam a ser realizadas de maneira sistematizada (Cavalcanti, 2006).

Para o período imperial, particularmente, além dos pensionistas da Academia e das Províncias, houve um grupo de cinco artistas que puderam fazer suas viagens de aperfeiçoamento na Europa custeados diretamente pelo imperador D. Pedro II. Esses, por mais que não precisassem seguir as exigências de envio de trabalhos, frequentavam os mesmos mestres e ateliês que os demais artistas brasileiros na

Europa (Cavalcanti, 2006: 71). Aqui estamos nos referindo ao paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Mello; ao sergipano Horácio Hora (1854-1890); ao paulista José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899); ao gaúcho Pedro Weingärtner (1853-1929); e ao baiano Manoel Lopes Rodrigues (1861-1917).

Ana Cavalcanti, ao estudar os prêmios de viagem da Academia Imperial de Belas Artes, constata que 60% dos pensionistas (dentre aqueles de arquitetura, pintura, escultura e gravura em medalhas) tornaram-se professores da AIBA após seu retorno da temporada europeia (Cavalcanti, 2006: 71). Foi o caso, por exemplo, de Pedro Weingärtner, que assumiu a cadeira de Desenho Figurado em 1891, mas ficando apenas até 1893 (Fochesatto, 2001: 156).

A trajetória de Weingärtner nos apresenta um trânsito bastante interessante, pois articula vários tipos de viagem em uma esfera local e global. Inicialmente, ele viaja para a Europa com recursos próprios, indo para a Alemanha em 1878 e frequentando diferentes ateliês e academias de pintura. Em 1882 muda-se para Paris e passa a frequentar a *Académie Julian*. É quando está na França que escreve solicitando auxílio ao Imperador. Já contava, então, 30 anos. Durante seus anos de Europa, muito viajou e muito produziu. Após o término de seu período como professor na Escola Nacional de Belas Artes, período em que, segundo Cyanna Fochesatto, não teria rendido muitas produções ao pintor, envolvido que estava com a docência, viaja ao Rio Grande do Sul em busca de temas e chega a transitar por batalhas da Revolta Federalista que então explodia⁷. Segue, então, o artista com suas viagens à Europa, onde frequentemente produzia suas telas, e realizava exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1920 muda-se para Porto Alegre, sua cidade natal, onde segue pintando até sua morte (Fochesatto, 2001).

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

As obras do pintor presentes no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), apontam esse trânsito. Das obras datadas, há grande número de paisagens feitas em meados da década de 1910. Já para a década de 1890, há algumas cenas clássicas. O intervalo de datas de suas pinturas presentes no acervo do museu compreende de 1880 a 1925, sendo as entradas variadas quanto à forma e ao período, mas evidenciando as diferentes fases e lugares onde foram produzidas. Ao se montar o MARGS, em 1954, seu acervo foi composto por peças transferidas de órgãos estaduais, doações e aquisições a partir de recursos públicos (Alves, 2013: 79). Considerando esse primeiro momento de formação de acervo, dez telas de Weingärtner tiveram entrada em seus dois primeiros anos de organização, sendo três transferidas da Biblioteca Pública do Estado, e sete adquiridas por compra de diversos⁸.

Mas, voltando às viagens de formação, quando do advento da República e a reforma que levou a Academia Imperial de Belas Artes a se tornar Escola Nacional de Belas Artes, foi criado um Prêmio de Viagem anual para o melhor artista da Exposição Geral, passando portanto a se ter, então, duas vias de premiação via ENBA: uma exclusiva aos alunos da Escola e outra destinada a todos os participantes da Exposição Geral. Visto que os estados também enviavam seus pensionistas, com essa medida ampliava-se ainda mais as possibilidades de viagem à Europa.

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

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

Quirino Campofiorito, em sua célebre *História da Pintura Brasileira no século XIX*, ao tratar da última década do Oitocentos escreve que, culturalmente, o período se caracteriza pelo clima de hostilidade a qualquer traço do “protecionismo dirigista da corte”. Campofiorito, ele mesmo artista e filho de um artista que se colocou em trânsito⁹, defende que, nas artes plásticas de forma geral e na pintura no particular, houve, além de mudanças no ensino – onde destaca uma atualização dos Liceus de Artes e Ofícios –, o aumento “de oportunidades artísticas em âmbito nacional”, bem como o despontamento de outros centros “de pronto incentivados a proporcionar condições de formação artística e de permanência dos artistas” (Campofiorito, 1983: 135).

Não acaba, portanto, o incentivo para a formação e aperfeiçoamento de jovens artistas, pelo contrário, cresce o interesse dos Estados – antigas Províncias – pela reprodução de momentos da história, heróis e homens públicos locais ou nacionais que mereciam ser lembrados, celebrados e imortalizados pelos pincéis e que contribuíssem para a criação de uma nova narrativa histórica, uma narrativa de viés republicano que fosse capaz de expressar a nova ordem federativa, que reconhecia que a unidade nacional estava baseada nos entes federativos. Já no âmbito doméstico, cresce também o interesse pelas distintas paisagens nacionais e pela presença de artistas brasileiros em suas coleções. Assim, se

configurava um cenário mais profícuo à atividade artística. Se durante o século XIX eram pontuais as iniciativas de exposições individuais de artistas brasileiros em lugares distantes de onde residiam, nas primeiras décadas do século XX, a ocorrência dessas mostras tende não só a ter maior número como também maior possibilidade de ocorrer em diferentes lugares com visibilidade.

Passados 30 anos da empreitada de De Martino ao sul, não só o cenário nacional se apresentava mais propício a esse tipo de trânsito como havia mais de uma geração de artistas brasileiros, formados total ou parcialmente por uma escola de pintura nacional e que precisam expandir mercados, concepções de arte, relações, horizontes. Se ao longo dos Oitocentos vemos diversos artistas estrangeiros transitando pelo Brasil com os objetivos os mais variados, pouco a pouco, com a proximidade da chegada do novo século e com o fortalecimento da atividade artística no sentido de produção e ensino, serão os brasileiros que despontarão como a *coqueluche* do momento – para usar um termo comum ao período. Serão os artistas nacionais e não os estrangeiros que passarão a ter presença marcante e dominar as coleções que então se formam. Serão eles aqueles requisitados por saberem tratar do que é nacional e, conseqüentemente, mais valorizados.

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

As revoluções não mudam todos os modos de atividade cooperativa mediados por convenções: se a mudança fosse total, já não se tratava de uma revolução, mas da formação de um mundo completamente novo. Tal como acontece com as revoluções políticas, as revoluções artísticas deixam muitas coisas intactas, qualquer que seja a importância da mudança alcançada (Becker, 2010: 254).

Bem, não chegamos a ter uma revolução propriamente dita, mas tivemos uma mudança de regime e isso deve ser levado em consideração na hora de perceber que, se na República expande-se a ocorrência de exposições em diferentes capitais brasileiras, isso significa, também, que há uma ampliação considerável dos circuitos de arte no país e, por conseguinte, maior alcance de público e novas demandas impostas a esses circuitos. Tal qual as produções, que mudam constantemente variando de acordo com a disposição de materiais, ambientes e de serviços prestados para que uma dada obra seja finalizada, as atividades que acompanham o fazer artístico e tudo o que é necessário para que ocorra uma exposição também são alvo de modificações contínuas e graduais. Desse modo, ampliam-se as ocorrências de trânsitos, os mundos da arte e as concepções e formas de exibição. E faz parte desse processo que algumas mudanças se deem de forma mais lenta e outras mais bruscas.

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

intactas, outras nem tanto, com um regime em busca de se estabelecer, com alguns sistemas sendo (re)adaptados. Os artistas são atuantes nessas mudanças que se dão em decorrência de processos já em curso, bem como naquelas que as novas situações e questões exigirão. Como o decorrer do novo século e a consolidação do federalismo, um novo capítulo estava assim aberto.

Referências

- ALVES, J. F. O acervo como protagonista do MARGS. In: HOLTZ, Raul. *Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli*. Catálogo Geral. Porto Alegre: MARGS, 2013.
- ALVES, M. de B. *Quando os artistas saem em viagem: Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- AMBRIZZI, M. L. O olhar distante e o próximo - a produção dos artistas-viajantes. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan.-mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla2.htm>. Acesso em: set. 2014.
- BECKER, H. S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2010.
- BORGES, M. E. *A pintura na "capital do café"*. Franca: Unesp, 1999.
- CAMPOFIORITO, Q. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.
- CAVALCANTI, A. M. T. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002, p. 69-92.
- DAMASCENO, A. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- FOCHESATTO, C. M. de. Fragmentos da trajetória de um pintor na transição do século XIX para o XX: Pedro Weingärtner e suas redes sociais. *Métis: história & cultura*. v. 15, n. 30, jul.-dez. 2001, p. 150-171.
- KOSSOY, B. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.
- LEVY, C. R. M. Johann Georg Grimm e as Fazendas de Café. *Separata da publicação: Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense*. Tomo 10. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC, Instituto Cultural Cidade Viva e Instituto Light. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.artedata.com/johanngeorggrimm/textos/CRML-Johann%20Georg%20Grimm%20e%20as%20fazendas%20de%20cafe.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2018.
- MELLO JÚNIOR, D. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905): algumas singularidades de sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.
- OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo: sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.
- OLIVEIRA, V. M. de. A sobrevivência do pintor no século XIX: a pintura de retratos. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (orgs.). *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013.
- PARREIRAS, A. *História de um pintor contada por ele mesmo (1881-1936)*. 3 ed. Niterói, RJ: Niterói Livros, 1999.
- TARASANTCHI, R. S. *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- VALLE, A. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante

a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm>. Acesso em: 04 maio 2017.

WARNKE, M. *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Notas

* Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora no Instituto Hercule Florence. E-mail: moembacellar@gmail.com. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7797-2818>>.

¹ Travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança, composta por Brasil, Uruguai e Argentina, a por nós chamada de Guerra do Paraguai teve início em fins de 1864 por conta de rivalidades e interesses nos rumos políticos e econômicos da região platina.

² *O Farol Paulistano*, 8 jun. 1830, p. 4

³ *Diário do Maranhão*, 9 nov. 1882, p. 2

⁴ Poucos dias mais tarde, o mesmo jornal que noticiou o funcionamento do estúdio noticia o fim da sociedade, ficando o negócio a ser tocado apenas por Rodolfo Vasconcelos. *Pacotilha* (MA), 12 set. 1891, p. 3; *Pacotilha* (MA), 16 set. 1891, p. 1.

⁵ Faz-se necessário referenciar, no entanto, que Hercule Florence é considerado um dos inventores da fotografia, tendo desenvolvido um processo de reprodução de imagens ainda em 1833. Para maiores informações (Kosoy, 2006).

⁶ Ruth Tarasantchi, em seu livro *Pintores paisagistas*, refere-se à tela *Últimos momentos de D. José de Camargo Barros durante o naufrágio do sírio* como pertencente à Cúria Metropolitana de São Paulo (Tarasantchi, 2002: 106).

⁷ A chamada Revolução Federalista (1893-1895) foi uma disputa política entre os grupos a favor e contra o governo de Júlio de Castilhos. Seus apoiadores, chamados de chimangos, defendiam a centralização política, enquanto seus opositores, chamados maragatos, queriam a saída de Júlio de Castilhos e a implantação de um sistema descentralizado baseado no parlamentarismo, além de serem contra o governo federal e exigirem uma revisão na constituição. Como desfecho, após duras batalhas, os maragatos – ou federalistas – foram derrotados.

⁸ Outras transferências, doações e aquisições foram feitas ao longo dos anos, contando o museu, hoje, com 22 telas do pintor.

⁹ Quirino Campofiorito (1902-1993) nasceu em Belém, tendo se mudado com a família para o Rio de Janeiro aos dez anos de idade. Seu pai, Pedro Campofiorito (1875-1945), era romano e frequentou o Instituto de Belas Artes em Roma. Na Itália, conheceu o pintor brasileiro Zeferino da Costa (1840-1915) e, atendendo a um convite seu, muda-se para o Brasil, instalando-se primeiramente em Belém e depois em Niterói (RJ).

Artigo recebido em maio de 2019. Aprovado em julho de 2019.