

**AURÉLIO DE FIGUEIREDO, ANTONIO PARREIRAS E A CIRCULAÇÃO DE
PINTURAS DE PAISAGENS ENTRE FINS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX
NO BRASIL**

Moema de Bacelar Alves
Instituto Hercule Florence
moemabacellar@yahoo.com.br

A paisagem, enquanto prática de pintura, é um poderoso instrumento para uma (re)construção artística da realidade e, no Brasil, ela se firma a partir do século XIX, através da criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), de seu programa de estudos e da ideia de construção de uma identidade visual para a nação que ora se construía (PORTELLA, 2001, p. 02). Até então, temos, naturalmente, registros da paisagem do território brasileiro, porém muitos deles feitos a partir das experiências de artistas e estudiosos estrangeiros que por aqui passaram e registraram a flora e fauna locais – muitos dos quais serviriam para estudos científicos.

No entanto, até a década de 1880, não havia, por parte da academia, a valorização da natureza enquanto tema, sendo a partir dessa década que a pintura ao ar livre passa a ter mais destaque e a ser contraposta aos métodos de tradição acadêmica. Um pintor moderno passava a ser aquele que pintava direto do natural e assim podia reproduzi-la em sua variedade, luz e cores (DAZZI, 2005). Com isso, já na virada do século, as cenas mitológicas tão valorizadas pela arte acadêmica, vão perdendo espaço e nas exposições, são as paisagens que mais irão estar presentes.

Paralelamente, o regime republicano com sua marca federalista apresentou um novo quadro para as relações entre arte, política, ensino e mercado. O novo panorama nacional oferecia maior possibilidade e até maior necessidade de deslocamento de artistas pelo país, bem como acabava estimulando a busca por novos locais para se exhibir e comercializar telas, provocando, assim, outras questões para o meio artístico. 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 obras. Ao mesmo tempo, o crescimento econômico vivenciado por algumas regiões do país, e o clima transformações culturais a partir de

ideais burgueses característicos do que ficou conhecido como *Belle Époque*, com seus novos modos de pensar e viver o cotidiano, favoreciam o crescente mercado de obras de arte (ALVES, 2019). A partir, então, desse trânsito de artistas, passamos a ter maior trânsito também de imagens e, conseqüentemente, como estilo de pintura já mais valorizado à época, de paisagens.

Assim sendo, pintores como Antonio Parreiras e Aurélio de Figueiredo, entre finais do século XIX e no início do século XX, empreenderam diversas viagens por diferentes cidades do Brasil, e por elas podemos acompanhar como a diversidade da paisagem brasileira se apresentava nas diversas regiões do país. A escolha desses dois nomes, é bom que se diga, se deu pelo fato de serem dois artistas de grande circulação pelo país, produzindo e vendendo paisagens em suas viagens, além de representarem a natureza de forma distinta, proporcionando, então, questões interessantes de serem levantadas.

Francisco Aurélio de Figueiredo Cirne e Mello (1854-1916), é natural de Areia, cidade localizada no brejo paraibano e seu período de formação, tanto na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), quanto em Florença, compreende a década de 1870. Uma vez na Itália, estuda e atua com seu irmão, Pedro Américo de Figueiredo Cirne e Melo (1843-1905), um dos mais destacados pintores do século XIX e da própria história da arte brasileira. Tiveram, os irmãos, trajetórias distintas, assim como lugares distintos na narrativa das artes no Brasil, contudo, ambos contribuíram sensivelmente para os mundos da arte em seus períodos de atuação. Aurélio de Figueiredo, como é comumente conhecido, graças às suas viagens, pode ser aquele das grandes telas e temas, ou de telas menores, de assuntos do cotidiano e representações da natureza brasileira. Dependendo do acervo pelo qual o conhecemos, pode ser mais associado a telas históricas e retratos, ou, como teve vasta produção de paisagens e as colocou em trânsito ao longo dos vários anos de sua produção, como pintor desse gênero.

Antonio Diogo da Silva Parreiras (1860 – 1937), se inicia nos estudos artísticos como aluno na Academia Imperial de Belas Artes, onde vem a tornar-se discípulo de Georg Grimm, com quem ele segue quando de sua saída da instituição de ensino artístico em 1884. O período em que passa enquanto aluno do ensino formal de artes é bastante curto, compreendendo cerca de um ano. Em 1883, quando estava ainda em formação,

Parreiras se inicia no mundo das exposições, que lhe será tão conhecido. Em 1888, parte para a Europa, onde frequenta a Academia de Belas Artes de Veneza, o que pode fazer a partir da compra de um quadro seu pela AIBA. A década de 1890, então, marcará o início de suas viagens para venda de obras para além do Rio de Janeiro e Niterói, algo que o acompanhará por toda a sua trajetória.

Nas primeiras viagens realizadas por Aurélio de Figueiredo para venda de seu trabalho além do Rio de Janeiro, onde vem a se estabelecer a partir de 1882, pouco vemos de paisagem. É como pintor de telas históricas e retratista que o pintor se apresenta. Com o decorrer dos anos 1890, no entanto, as paisagens passam a ter cada vez mais presença em suas exposições. Já Parreiras, por outro lado, faz o percurso inverso, se lança ao trânsito como paisagista, alcançando aos poucos, o reconhecimento como pintor de telas históricas – algo que, particularmente, foi em muito possibilitado pela sua prática de pintor sempre em viagem.

Era prática comum ao período os artistas pintarem ao chegarem em outras paragens. Uma viagem, mesmo que não com o intuito deliberado de excursão artística, podendo ser para venda ou em virtude de alguma encomenda, acabava por possibilitar novas oportunidades de representação do lugar em que estava, fosse de seus costumes ou, mais comumente, de sua natureza (ALVES, 2019). Assim, a cada nova viagem que os pintores faziam, novos lugares passavam a figurar nas exposições seguintes – ou mesmo naquelas que realizariam na cidade a qual se destinado, haja vista não ser raro incluírem quadros feitos no local após suas chegadas.

CAPITAL FEDERAL

Aurélio de Figueiredo inaugurou ontem uma exposição de novos quadros.

O talentoso pintor empreendeu há tempos uma excursão artística pelo nosso estado e daqui levou uma coleção de belas paisagens, algumas das quais vão agora figurar naquela exposição¹.

¹ *Minas Gerais*, 20 de agosto de 1894, p. 05.

A notícia veiculada em Minas Gerais sobre uma exposição que se realizava no Rio de Janeiro, então capital federal, nos apresenta não só a circulação de notícias sobre acontecimentos artísticos, mas principalmente evidencia a prática a qual estamos nos aproximando: um artista em viagem, que realiza uma excursão artística e a apresenta o produto dessa empreitada para o público de outro lugar. Isso sem deixar de destacar, é claro, referência à “coleção de belas paisagens”.

Outro aspecto a ser ressaltado é o fato de que quando um artista saía em viagem, não raro levava consigo quadros que já haviam sido vistos em outros lugares, por outros públicos (ALVES, 2018). Quadros que não eram vendidos, eram comumente colocados em circulação para exposições em outras cidades e, com isso, se colocava mais que o objeto em trânsito, uma vez que seguiam viagem com apresentações e críticas que credenciam suas criações artísticas, práticas de olhar e modos de ver eram acionados.

A partir da viagem feita por Aurélio de Figueiredo a Ouro Preto vista no anúncio apresentado na página anterior, muitos quadros de paisagem mineira circularam pelo país, evidenciando não só o trânsito de representação da natureza, mas também a circulação de telas não vendidas e pintadas em excursões artísticas e viagens bastante anteriores à exposição que se inaugurava. Assim, teremos vistas de Minas Gerais apresentadas não apenas ao público carioca, como referido pelo jornal, mas também ao paulista, em 1898, e ao paraense, quando da passagem do artista por Belém já em 1907².

E talvez seja até mais interessante, para nós hoje, pensar justamente o trânsito dessas imagens não vendidas em uma primeira exposição e que seguiam para outros lugares. Mais que uma tela feita para um determinado lugar e que ficou ali, “restrita”, em um primeiro momento, a um público local, essas telas em trânsito acabavam sendo vistas e vividas por centenas e até milhares de outras pessoas de diferentes lugares. Em certa

² Fundamental para a identificação do trânsito do artista foi, justamente, ver as paisagens de diferentes locais figurando em suas exposições, algo que me foi possível a partir, principalmente, dos catálogos de suas exposições. Uma vez que os títulos das telas remetiam a paisagens de lugares, iniciava a busca por notícias de sua passagem por eles. Como em um quebra-cabeça, pude montar seus trajetos e acompanhar suas viagens partindo das representações que apresentava ao público. Uma reunião desses catálogos consta no Fundo Aurélio de Figueiredo, no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo e deixo aqui as referências: Catálogo: "Exposição de pintura de Aurélio de Figueiredo", São Paulo, s/d; Catálogo: "Exposição de pintura de Aurélio de Figueiredo", Belém, 1907; Catálogo: "Exposição de pintura dos últimos trabalhos de Aurélio de Figueiredo", Rio de Janeiro, 1910; Catálogo: "Exposição de pintura de Aurélio de Figueiredo", São Paulo, 1912; Catálogo: "Exposição de pintura dos últimos trabalhos de Aurélio de Figueiredo", Rio de Janeiro, 1924.

medida, a necessidade desses artistas em se deslocar pelo país para pintar e vender, fez com que suas obras ficassem por cada lugar por onde passaram e essas imagens, ao se espalharem pelo Brasil, passaram a servir a narrativas distintas dos caminhos da história da arte no país.

Ao nos aproximarmos das compras feitas em exposições que ocorriam país a fora seja pelos catálogos, seja pelo que nos é conhecido hoje nos museus oriundos de coleções públicas formadas no período, podemos ver que os locais das paisagens expostas variavam de acordo com as cidades de onde vinham os artistas ou pelos lugares por onde haviam passado. O que nos leva a interpretar que uma forma de a paisagem brasileira ser vista e conhecida em diferentes pontos do país era também através da circulação de obras de arte que a representassem.



Figura 1: Antonio Parreiras, Trecho de praia no litoral em São Domingos, 1886, Óleo sobre tela, 55,4 x 99,4 cm

Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, RJ



Figura 2: Antonio Parreiras, Clareira no Bosque, 1905, Óleo sobre tela, 99,3x148,5cm
Acervo: Museu de Arte de Belém



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



Figura 4: Aurélio de Figueiredo, Rio Amazonas (paisagem), s/d, óleo sobre tela CORDOVIL. Heloysa de Figueiredo. Aurélio de Figueiredo, meu pai. Reio de Janeiro: s/e. 1985, p. 17

O que vemos por esses exemplos são formas distintas de representar a natureza com que os artistas estiveram em contato. Enquanto Parreiras valorizava a fidelidade do natural – como vimos, concepção de paisagem que se concretizava enquanto preferência a partir da década de 1880 –, a produção de Aurélio de Figueiredo se consolidava enquanto uma reprodução idealizada do que via, onde o jogo de cores chamaria a atenção, mas que seria próprio do pintor e não uma “cópia fiel” da natureza.

O arqueólogo, etnógrafo, jornalista e escritor João Angyone Costa (1888-1954), no final dos anos 1920, publica o livro *A inquietação das abelhas: o que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*, uma compilação das entrevistas que realizava para o periódico fluminense *O Jornal*. Ele, que era potiguar, viveu em Belém por muitos anos e há muito vivia no Rio de Janeiro, ao entrevistar Antônio Parreiras diz que este teria realizado o "milagre, até então irrealizado,

de reproduzir, na tela, o emaranhado selvagem, a policromia fantástica, o entrelaçamento bárbaro, amedrontador, da Amazônia" (COSTA, 1927, p. 71). E segue dizendo que o pintor a teria revelado ao país e ao mundo, colocando Parreiras no lugar de divulgador das diferentes paisagens nacionais.

Paralelamente, a opção de Aurélio em se manter fiel aos preceitos acadêmicos e não se engajar à escola moderna de pintura de paisagem, foi muitas vezes criticada ao longo de sua carreira, fosse em Pernambuco, Rio de Janeiro, Belém ou São Paulo, locais onde viveu e/ou expôs. Apontada como uma resistência de sua parte, por vezes até por certa teimosia, fez com que suas telas nesse gênero fossem consideradas mais criações suas, ordenada e idílica, do que a representação da força da natureza brasileira (ALVES, 2019, p.102).

Todavia, duas observações precisam ser feitas: uma é a natural diferença entre os períodos em que as telas foram produzidas por um mesmo artista. Uma paisagem pintada por Parreiras, por exemplo, na década de 1920, não necessariamente terá as mesmas características que aquelas pintadas na década de 1880, período em que se lança ao mercado. Para isso, estamos nos atendo aqui, àquelas imagens produzidas e postas em circulação entre a última década do século XIX e as duas primeiras do século XX, por ser, inclusive, o período em comum de produção e trânsito dos artistas priorizados para elucidar esse trânsito de telas de paisagens pelo Brasil.

Outro ponto a ser destacado é, pelas presenças dessas telas nas coleções que nos chegaram hoje, cujas suas primeiras aquisições foram feitas no período em os artistas a colocavam em circulação, vemos que havia espaço e gosto para diferentes formas de representação da natureza, mesmo que em um dado momento se tenha tendido mais àquela representação que traduzia nas telas, com considerada maior veracidade, a realidade da natureza brasileira.

A romancista Julia Lopes de Almeida (1862-1934), em crítica feita no jornal *A Província do Pará* por ocasião da primeira visita do pintor fluminense Antonio Parreiras a Belém em 1905, escreveu:

Um dos meus sonhos melhores, por mais prometededor, é o de sulcar um dia o Amazonas, afogar a vista nas suas águas, que na minha

imaginação devem refletir tudo que a natureza tem de mais portentoso e de mais belo.

(...)

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

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

- Porquê não vai ao Pará?

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

- Sabe?! Vou ao Pará.

Pois vai o Pará conhecer um dos nossos artistas de mais intensa expressão e o mais penetrante dos segredos de nossa natureza³.

Essa fala vem somar ao argumento de circulação da representação de uma paisagem local em âmbito nacional através do trânsito das obras de arte. Vemos, por suas palavras, a natureza brasileira – e amazônica em particular – sendo descrita com certo ar de curiosidade e encantamento diante de uma floresta que lhe seria desconhecida, mas que permeava o seu imaginário por referências outras. Caberia a Parreiras, portanto, traduzir nas telas a realidade da natureza brasileira. Já a romancista, ao mesmo tempo que pressupunha o sucesso do pintor em um circuito distante do seu, ansiava pelo retorno que lhe faria sentir a floresta amazônica em imagens.

³ ALMEIDA, Julia Lopes de. *A Província do Pará*, “Antônio Parreiras”, 11 de junho de 1905. Acervo do Museu Parreiras.

O que podemos ver com esses dois exemplos, portanto, é que os mundos da arte no início do século XX, no Brasil, entendidos aqui enquanto as diferentes realidades locais que compõem o cenário artístico nacional, foram marcados pelo trânsito de artistas e obras, imagens, paisagens, leituras e concepções de arte. Por meio dessa circulação, concepções de lugares foram sendo criadas naqueles que, talvez, de outro modo não lhes seriam dada a chance de vê-las *in loco*. Muitos desses lugares não obrigatoriamente conhecidos presencialmente pelos compradores, acabavam compondo suas coleções particulares e tornando-se, assim, familiares àqueles que conviviam com elas. Então, podemos dizer que a partir também das idas e vindas de artistas e de suas produções, a imagem foi quebrando barreiras como a da distância e das fronteiras entre os Estados.

Trajetórias como as de Aurélio de Figueiredo e Antonio Parreiras nos fazem perceber que o trânsito de pintores e suas obras promovia os modos de ver e as práticas de olhar. Esse trânsito nos evidencia tendências e câmbios de gosto e aceitação, locais onde o circuito comercial de arte era mais acalorado, redes de relações sociais que configuravam as interações próprias dos mundos da arte. Nesse quadro, ficava implícita uma certa concorrência de artistas e disputa pelos rumos da pintura, evidenciando, ao mesmo tempo, como a pintura era produto de uma ação coletiva (BECKER, 2010), assim como o universo da cultura visual envolvia modos de ver e práticas artísticas variadas (BERGER, 1999). Esses artistas em viagem foram também mediadores entre o público e as diversas paisagens e cidades, bem como entre o público frequentador das exposições e as diferentes produções artísticas no Brasil. Ou seja, essas idas e vindas de artistas e obras de arte compõem parte das experiências regionais que, respeitando suas diversidades, caracterizam e formam os mundos da arte (BECKER, 2010).

Ao nos depararmos hoje com as paisagens a que estamos nos referindo, devemos entendê-las enquanto algo socialmente construído e ter também em mente que estamos vendo as paisagens que Figueiredo ou Parreiras, através de seus olhares, criaram para aqueles lugares, carregadas de suas vivências culturais e artísticas, de suas percepções pessoais e, em alguns casos, de seus olhares de pintores estrangeiros, uma vez que estamos tratando aqui justamente da circulação de paisagens que faziam também fora do local onde nasceram e/ou viviam.

A técnica empregada na produção dessas obras podia ser a mesma; os materiais, as noções de arte, até a formação, mas os olhares eram distintos, as interpretações eram distintas para uma mesma natureza, para uma mesma vista. Sentimentos de familiaridade e estranheza influenciam não só na escolha do local a ser representado, mas também na carga emotiva depositada sobre a tela e as opções para repassar uma determinada impressão. O trânsito dessas representações nos evidencia, também, o trânsito desses olhares. Assim, a pintura de paisagem, uma vez que circulava, também fazia - e ainda faz - dialogar, nas exposições, casas e coleções públicas, as imagens das diferentes regiões do país.

Então, o que essa breve mirada sobre os trânsitos desses dois pintores em algumas de suas viagens e exposições nos sugere é que, para se compreender a história da arte em âmbito nacional, é preciso também seguir os caminhos que ela percorreu por suas diversas regiões. Ao mesmo tempo, se quisermos nos aproximar da pintura de paisagem feita no Brasil no início do século passado, devemos buscar tanto as coleções públicas quanto as privadas distribuídas por todo o país. Uma vez que nossas representações de paisagem sempre estiveram em trânsito, nós devemos ir atrás delas para poder montar mais um capítulo dessa história.

Bibliografia

ALVES, Moema de Bacelar. *Quando os artistas saem em viagem: Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX*. 2019. 280 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

_____. Estéticas nômades: Belém, Manaus e o circuito nacional do comércio de arte. *ARTERIAIS*, v. 04, p. 45-55, 2018.

_____. *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, 2013.

ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, 2006.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2010.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. *Aurélio de Figueiredo, meu pai*. Rio de Janeiro: s/e. 1985.

COSTA, Angyone. Trechos de "A inquietação das abelhas", 1927. *19 & 20*. Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. p. 71 Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac_arquivos/ap_entrevista.pdf. Acesso em: 15 de julho de 2015.

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

DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Feliz-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo (1881-1936)*. 3ª ed. Niterói, RJ: Niterói Livros, 1999.

PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. *A pintura de paisagem no Brasil: a floresta na obra de Antônio Parreiras*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

STUMPF, Lúcia Klück. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2014.