

ESTÉTICAS NÔMADES: BELÉM, MANAUS E O CIRCUITO NACIONAL DO COMÉRCIO DE ARTE

Moema Alves
UFF-RJ

Resumo

Na virada do século XIX para o XX, estados como Pará e Amazonas viveram grandes transformações tanto na vida política quanto cultural. Suas capitais e os costumes de suas gentes buscavam refinamento a partir dos padrões burgueses europeus e a apreciação das chamadas belas artes em muito contribuíram para esse objetivo. Nesse contexto, favorecido pela grande circulação de dinheiro provocada pelo comércio da borracha, os estados em questão se tornaram atrativos para aqueles artistas em busca de novos mercados. O que o presente artigo aborda, portanto, é, através do caso da viagem do pintor fluminense Antônio Parreiras para o Norte, como se dava a articulação entre esses mercados e como circulavam as obras de arte, pensando que esse deslocamento não é só geográfico, mas também de questões que permeiam nossa leitura da história da arte no Brasil. Com isso, entendemos esse trânsito e as trocas provenientes dele, como essenciais para a formação de coleções e, com elas, de novas narrativas.

Palavras-chave:

Trânsito de artistas; circulação de obras de arte; coleções.

O Brasil do final do século XIX e início do século XX vivia, no campo artístico, uma crise institucional e estética, de reconhecimento de uma arte nacional e de disputa por mercado. E essa busca por novos mercados levou muitos artistas a se deslocarem pelo país, aumentando, assim, circulações e diálogos entre os diversos mundos que formavam a arte nacional. Neste artigo, o que veremos é, a partir do caso de Antônio Parreiras, um dos artistas que mais viajou pelo país, seja para expor, seja para trabalhar em encomendas ou excursões de pintura, como se conectavam os circuitos artísticos de diversos lugares, como circulavam as obras de arte e como esse trânsito

Abstract

At the turn from the nineteenth to the twentieth century, states like Pará and Amazonas have undergone great transformations in both political and cultural life. Its capitals and the customs of its people sought refinement from European bourgeois standards and the appreciation of the so-called fine arts contributed greatly to this goal. In this context, favored by the large circulation of money brought on by the rubber trade, the states in question became attractive to those artists in search for new markets. What the present article addresses therefore is, through the case of the trip of Antônio Parreiras, a painter from Rio de Janeiro, to the North, how the articulation between these markets and how the art circulation works, thinking that this displacement is not only geographic, but also of questions that permeate our reading of the history of art in Brazil. With this, we understand this transit and the exchanges coming from it, as essential for the formation of collections and, with them, new narratives.

Keywords:

Transit of artists; circulation of works of art; collections.

de artistas foi determinante para a formação de coleções e para a elaboração de diferentes narrativas sobre a história da arte no Brasil.

Em seu livro de memórias, o pintor Fluminense Antônio Parreiras fala da árdua disputa por espaço no meio artístico carioca e das viagens que fez pelo Norte e pelo Sul do país; fala de algumas encomendas que recebeu; das exposições que realizou; e da necessidade de não só garantir seu sustento, mas também dar vazão à larga produção que possuía:

Comecei a trabalhar sem repouso, alheado completamente de tudo. Tive afinal o resultado que devia ter. A minha casa ficou repleta de

quadros, ao mesmo tempo em que o meu bolso se esvaziara completamente. Passaram-se meses. Resolvi fazer uma exposição em Belém do Pará e para lá parti¹.

E a exposição em Belém foi um sucesso! E não falo só pelo número de visitantes e vendas - nos nove dias em que esteve aberta ao público, foi vista por 6.246 pessoas, e das 41 telas expostas foram adquiridas 27² - mas também por ter lhe rendido boas encomendas, como a do governador Augusto Montenegro, que lhe encomendou a grande tela histórica *A conquista do Amazonas*, e a do intendente Antônio Lemos³, que o encomendou 13 telas que retratassem a cidade⁴. A exposição foi um verdadeiro frisson na cidade. Além de ovacionada pela crítica e noticiada em detalhes de compras e visitas ilustres diariamente, foi uma movimentação grande no próprio meio artístico local, reunindo, como normalmente ocorre nesse tipo de evento, desde visitantes curiosos, até amantes das artes e artistas.

Carlos Custódio de Azevedo, pintor paraense que havia residido na França para estudos como pensionista do estado e na época da exposição de Parreiras, lecionava desenho e pintura no Lyceu Benjamin Constant e levou seus alunos para visitar a exposição, onde Parreiras os conduziu na visita⁵. Já Parreiras, após finda a exposição, foi em visita ao Lyceu, acompanhado do também pintor Irineu de Souza, onde assistiu uma aula de desenho do pintor paraense⁶.

Essa sociabilidade entre artistas era fundamental para a ambientação daqueles que chegavam em novos meios de arte e também para o intercâmbio, o diálogo entre eles. Por exemplo, as trocas de visitas citadas agora, evidenciam a abertura à presença de Parreiras, mas não só, relações mais duradouras, contatos mais aprofundados foram travados nesse período. Tanto que é Parreiras quem escreve a Carlos Custódio de Azevedo dando notícia da boa colocação das obras que este enviou para a Exposição Geral de Belas Artes daquele 1905. Foram elas: *Bretonne au puits; Fileuse; L'heure de la soupe e Paysage de Bretagne*⁷, todas já expostas anteriormente pelo artista em Belém em 1901, tão logo retornou de sua viagem de estudos⁸. Assim como, segundo o jornal *A Província do Pará*⁹, o Grêmio Literário Português teria encomendado, a Antônio

Parreiras, um *croqui* de uma tela para figurar na entrada de seu edifício, tela essa que deveria ser executada por Irineu de Souza... Os dois meses que Parreiras passou em Belém, portanto, não podem ser entendidos como um projeto individual do artista, nem tampouco como um movimento de mão única, do artista para com a cidade, de sua arte para com o público e assim por diante. Há de se levar em consideração os percalços dessa empreitada, bem como os movimentos gerados a partir da interação com outros artistas, público e a realidade local. Essas interações e mobilizações compõem os mundos da arte, caracterizando a coletividade da atividade artística¹⁰.

Saindo, então, da capital paraense e em busca de munção para a sua grande tela histórica encomendada por Montenegro, Parreiras seguiu para Manaus. Mas, ainda em Belém, Parreiras recebe o contato, do governador do Amazonas, Antônio Constantino Nery, que desejava comprar as seguintes telas: *Esperando o zagal, Tormenta e Lar infeliz*. No entanto, as duas primeiras já haviam sido vendidas na exposição¹¹ e Parreiras se compromete a mandar buscar três outras grandes telas para expor naquela capital: *Angústia, Paulo e Virgínia e Lagoa de Piratininga*¹².

Não há notícias dessa exposição de Parreiras nos jornais locais. Sem essa veiculação, dificilmente temos como saber, portanto, a quantidade de obras expostas, a frequência e demais resultados da mostra. O próprio pintor, no entanto, no já citado livro de memórias, diz que realizou exposição no Palácio do Governo e que todos os quadros teriam ficado no próprio, posto que foram adquiridos pelo Estado¹³. Teria sido, então, uma exposição para apresentar as obras trazidas ao governador? Quantas obras seriam? Terá sido por isso, então, que a dita mostra não seria merecedora dos mesmos anúncios e notícias que as seguintes? Uma exposição de caráter distinto da realizada em Belém já que, veremos, a primeira intenção de Parreiras era seguir para o Amazonas pintar, não necessariamente expor? Em notícia da Folha do Norte de poucos dias antes de Parreiras seguir para Manaus, no entanto, temos informações caras sobre as obras levadas pelo pintor:

Se não houver contratempo, Parreiras seguirá no "Pernambuco", a 12, para Manaus, levando



Figura 1 – Antônio Parreiras. *Carnaval na roça*, 1904, Óleo sobre tela, 110 x 201cm
Acervo: Pinacoteca do Amazonas

consigo as seguintes telas, algumas das quais pertencem já ao sr. Governador do Amazonas: *Parque abandonado*, *Lar infeliz*, *Ovelha ferida*, *Carnaval na roça* e *Angústia*. Estas duas últimas, que provocaram a mais merecida homenagem da crítica carioca, vieram do Rio no “Alagoas” especialmente para serem mostradas ao ilustre sr. Dr. Constantino Nery, visto não ser possível ao eminente artista, com tão poucos trabalhos, realizar uma exposição destinada ao público¹⁴.

Podemos concluir, então, que possivelmente a exposição realizada por Parreiras em Manaus foi para *petit comité* e não para venda a um público mais amplo e, a julgar pelo que nos conta o pintor em suas memórias, todas as telas apresentadas ficaram para o Estado. Dessas telas, hoje, apenas duas fazem parte do acervo da Pinacoteca do Estado, originado da coleção do governo: *Carnaval da roça* (figura 1) e *Angústia*, que, com o passar dos anos, tornou-se *Tormento* (figura 2).

Assim, em algum momento, *Angústia* tornou-se *Tormento*. Em algum momento, na ausência de dados sobre o título da tela, avaliou-se a cena, atribuiu-se um nome de acordo com a interpretação do que se via. Ao fim e ao cabo, foi uma mudança no nome, mas o sentimento diante da cena e que a nomeou, não deixa de ser

próximo... Mas venho afirmando que ambos os nomes correspondem à mesma obra sem justificar como cheguei a essa conclusão. Não é só uma aproximação de sentidos, vejam quem aparece encabeçando o catálogo da exposição de Parreiras no Rio de Janeiro em 1903 (figura 3):

A Pinacoteca do Amazonas, detentora da tela, foi fundada em 1965 e, em finais dessa década assume a direção Álvaro Páscoa, artista plástico nascido em Portugal, mas radicado em Manaus¹⁵. Em suas anotações da época em que estava à frente do museu constam que de Parreiras só haviam duas obras no acervo: *Quarta-feira de cinzas* (1904) e *Caçada furtiva* (1903)¹⁶. Pelas datas e medidas das telas, trata-se claramente de uma atribuição de nome posterior às nossas já conhecidas *Carnaval na roça* e *Angústia*, indicando que não havia documentação ou maiores informações sobre elas e que, ao se organizar o museu, as outras possíveis telas compradas para o governo, já não foram incorporadas a ele¹⁷. Mais uma vez, percebemos as atribuições dos nomes referentes aos sentidos ou sentimentos que a tela passa a quem a vê. A posição do *pierrot* interpretada com um fim de carnaval e o homem com seu cavalo observando o casal ao fundo, tido, pela arma, como um caçador.



Figura 2 – Antônio Parreiras. *Tormento*, 1903, Óleo sobre tela, 200 x 350cm
Acervo: Pinacoteca do Amazonas



Figura 3 – *Catálogo da XXIII Exposição de Antônio Parreiras*, outubro de 1903.
Acervo: Museu Parreiras

Se a notícia da *Folha do Norte* corresponder fielmente aos fatos, ficamos sem saber porque as telas citadas pela imprensa do Amazonas (*Paulo e Virgínia* e *Lagoa de Piratininga*) não foram buscadas também para serem apresentadas ao governador. Teria ele sabido do sucesso de *Carnaval na roça* e *Angústia* e solicitado ao pintor? Especulações somente... E, cruzando essa informação com a de que a Pinacoteca só possui duas telas do pintor e ainda com a que nos dá Parreiras, de que as compras foram especificamente para o Estado e não também para a pessoa do governador, que destino levou as outras telas?

O Jornal do Commercio do Amazonas informa do interesse do governador em adquirir as obras de Parreiras ainda em Belém, mas deixa de informar sobre a grande compra pública feita pelo Estado, ao mesmo pintor, em sua capital. Não noticia o evento, nem mesmo as aquisições. Sobre elas só veremos falas, algum tempo depois, em outro jornal, *Correio do Norte*, e para criticar o que, segundo eles, teria sido mais um exemplo de como o Estado “esbanjava” o dinheiro público¹⁸. Nesse momento de crítica, inclusive, se referencia que o pintor possuía “real

talento”, mas que não tendo conseguido vender todos os seus quadros no estado vizinho, levou para Manaus uns três ou quatro que haviam ali sido recusados e os vendeu ao governador pela quantia de 40 contos de réis¹⁹.

Considerando que *A morte de Virgínia*, quadro também de grandes proporções e grande fama, foi vendida ao governo do Pará pela quantia de 6.000 contos de réis²⁰, e considerando o valor de 40.000 contos ao menos próximo do que foi empregado pelo governo do Amazonas na compra e ainda que nem todas as telas possuíssem as mesmas grandes proporções das duas apresentadas aqui, o valor pago poderia, realmente, comprar mais do que as que nos chegaram hoje.

Novamente, especulações... E dessa vez provocadas por críticas adversárias ao governador. Talvez nos pareça um pouco óbvio que, partindo de uma cidade que não a sua, para outra, um artista leve consigo todos os seus pertences, inclusive os trabalhos. E não é exatamente sobre esse trânsito a queixa, o que parece ser o questionamento aqui é esse caráter de “sobra” de uma exposição e o alto valor despendido pelo governo para ficar com o que não foi desejado, valorizado, e adquirido pelos vizinhos paraenses. O problema, portanto, era o mau uso de grande quantidade de dinheiro dos cofres públicos. Ao mesmo tempo, não raro encontramos, nos jornais, críticas a compras públicas feitas por grupos adversários ao que realizou a compra.

Logo, esse exemplo nos mostra que compras e encomendas de obras de arte pelo setor público não aconteciam sem que os adversários políticos se posicionassem contra²¹. E, seja sofrendo críticas, cobranças ou estímulo por apoiar as artes, pode-se dizer que nos primeiros anos do século XX, as coleções públicas brasileiras que, posteriormente, passaram a compor os museus que conhecemos hoje, foram iniciativas desses políticos que tinham a concepção de não só ornar os prédios públicos, mas, em muitos casos, de incentivar as artes, ocupando papel de verdadeiros mecenas, e de montar uma narrativa através de encomendas que exaltassem um passado heroico, a paisagem do lugar, ou mesmo os próprios artistas nacionais.

Mas esse caso não deixa de chamar nossa atenção para a importância da imprensa no contexto dessas transações. Não podemos deixar de considerar que as compras públicas podem ser enaltecidas ou desacreditadas dependendo do grupo que estiver veiculando a informação. Ao mesmo tempo, o sucesso de uma exposição também pode ser lido como o sucesso de articulação da/e com a imprensa. Em um momento em que os meios editoriais especializados ainda não têm larga periodicidade e circulação por todo território nacional, os jornais acabavam sendo os principais divulgadores dos acontecimentos artísticos. É por meio deles que vai se apresentar o artista ao grande público, principalmente aqueles que chegam de fora. É a imprensa escrita e diária que terá o catálogo das obras para veicular, terá as críticas de outros lugares para se basear, os ora colonistas, ora críticos que atuam nela terão privilégios de verem telas antes do público em geral, pois assim poderão tecer seus comentários a respeito. Ter uma boa relação com imprensa local é, portanto, primordial para uma boa acolhida.

Desse modo, os anúncios da chegada de um artista de fora se iniciava antes da chegada do mesmo às cidades - o que nos indica uma articulação prévia com a imprensa. Muitos artistas que foram expor na capital paraense seguiram para Manaus, sendo, portanto, as exposições deles em Belém noticiadas pela imprensa amazonense. Assim foi com Aurélio de Figueiredo, por exemplo, que esteve em Belém em 1907, ano, aliás, em que vários artistas nacionais se lançaram em viagens para expor no circuito Belém-Manaus. Só nesse ano expuseram nas duas capitais, além de Aurélio de Figueiredo: Benedicto Calixto; Fernandez Machado e Antônio Fernandez. Considerando o tempo e empenho necessários para uma viagem desse porte, não é pouca coisa...

Comumente a imprensa de vários estados noticiava quando seus artistas saíam em viagem e, por vezes, os sucessos dessas empreitadas. Outras vezes mencionavam exposições de outros lugares quando essas anunciavam ser grandes eventos. Em Manaus, por exemplo, foi noticiada a exposição na qual Parreiras fez a entrega do quadro *A conquista do Amazonas*,

em 1908. Dessa forma, a imprensa escrita tinha importante papel nessa circulação de acontecimentos artísticos que ia se permeando Brasil afora.

Mas se a ausência de dados sobre a passagem de Parreiras por Manaus nos deixa com algumas dúvidas, abre também para atentarmos a questões importantes proveniente do próprio trânsito de artistas e obras de arte. Nesse sentido, interessante é notar a existência de um intenso trânsito de obras não vendidas entre exposições. E se a exibição que houve em Manaus não foi pensada, preparada como a que ocorreu em Belém, isso não quer nem de longe dizer que as obras apresentadas ali - ou mesmo na vizinha paraense - por não terem sido adquiridas em outros mercados, tenham sido rechaçadas. Grande parte dessas obras era, à época, de feitura recente e havia participado já de algumas mostras, portanto, é possível seguir um pouco de seu trânsito, suas repercussões, e assim nos aproximarmos de suas biografias, tendo em mente que a passagem de um objeto, ou seja, por onde esteve, que públicos o viram, que reações despertou, que funções desempenhou, fazem parte de sua vida social, e isso é o que nos interessa nesse momento²².

É possível ver pela imagem do catálogo, portanto, que a primeira vez que *Angústia* foi exposta se deu no mesmo ano de sua finalização, 1903. Essa exposição de Parreiras se deu no edifício das Grandes Ocasões, à Rua do Rosário, centro do Rio de Janeiro, e contou com mais de 6.000 visitantes. Ela contava com mais paisagens do que as veremos a seguir, além de várias aquarelas e ainda alguns resquícios de sua viagem à Bahia, em 1901. Mas o que imediatamente nos chama a atenção é a presença da imagem de uma de suas telas, ainda em seu atelier, abrindo o catálogo: a grande tela da exposição, aquela feita para críticos e para atrair os olhares para o fato de estar adentrando a pintura de gênero. Em primeiro plano, uma figura humana e seu animal. A paisagem é o cenário do evento, não mais o tema da tela. Nesse momento, Parreiras está sendo chamado a se aventurar por outras searas e se dedicar mais à pintura de figuras humanas, a diversificar seus temas²³. É o que veremos aumentar em 1904 e com ainda mais força em 1905, quando, inclusive, lança seu primeiro nu,

Aretusa, embora ainda em meio à sua conhecida paisagem e, de certa forma, tímido, perto das telas que virão depois e que lhe irão conferir prêmios futuros. Mas chegaremos lá...

Finda sua exposição na capital, Parreiras parte para a vizinha São Paulo, a fim de expor alguns dos quadros não vendidos. Ali se instala em novembro, no salão nobre do Banco Construtor e Agrícola. Infelizmente não tive acesso a esse catálogo, mas pela imprensa soube que contou com 27 telas²⁴ e, dentre elas, *Escravo*, *A nuvem*, *Nevasca* e *Capoeirão* foram expostas tanto no Rio quanto ali²⁵. Não obtive, também, grandes informações acerca dessa exibição específica. Ao que tudo indica, foi bem visitada²⁶, mas em termos de vendas, sem notícias. A revista *Vida Paulista*, no entanto, nos informa que os preços das telas estavam "módicos" o que, no dizer da revista, só poderia ser reflexo do "mal-estar econômico" que viva o país...²⁷

No ano seguinte, especificamente em junho, no mesmo edifício à Rua do Rosário, no Rio de Janeiro, Parreiras monta nova exposição. Segue o catálogo²⁸:

1. Carnaval na roça (cinzas);
2. Vilota de pescadores;
3. O espinho;
4. Súplica;
5. Cabana de pescadores;
6. Mau tempo;
7. Pescador;
8. Violeta;
9. Ponte velha;
10. Vinháticos;
11. Efeito de sol;
12. Ovelha ferida;
13. Os meus modelos;
14. Hora triste;
15. Campo do Inguita;
16. Morte do pastor;
17. Capela;
18. Parque abandonado;
19. Modelo em repouso;
20. Brejal;
21. Nordeste;
22. Matriz do Rio Bonito;
23. Margem de Lagoa;
24. É ali...
25. Chalanas.

Não é o intento aqui aprofundar nas questões próprias das críticas que recebeu em cada uma das exposições²⁹. De maneira geral, cabe dizer que essa sua XXIV exposição foi um sucesso de crítica e público, tendo, aproximadamente,



Figura 4 – Antônio Parreiras. *Morte do Pastor*, 1904, óleo sobre tela, 52,4x84cm
Acervo: Museu de Arte de Belém

10.000 visitantes nos 20 dias em que esteve aberta à visitação. E, dentre as telas que receberam as mais entusiasmadas críticas, destacaram-se *Morte do pastore Carnaval na roça*, sendo essa declarada a grande tela da exposição, posto que nas exposições de Parreiras, sempre havia uma tela pensada para ocupar esse lugar. Uma tela geralmente grande, mas principalmente que funcionasse como um chamariz.

A obra capital da exposição ostenta-se na grande tela - A Morte de Virginia. Parreiras costuma sempre agrupar as suas revistas de mostra artística ao redor de um quadro avantajado: Angustia, na exposição de 1903, Carnaval na Roça, na de 1904, A Morte de Virginia, na de 1905³⁰.

Mais uma vez, terminada a exposição, no mês seguinte, portanto em julho, parte Parreiras para a capital paulista. Dessa vez expõe Confraria Castelões, um total de 21 quadros³¹:

1. Morte do pastor;
2. Ovelha ferida;
3. Os meus modelos;
4. Ponte velha;
5. Pescador;

6. Mau tempo;
7. Caminho na restinga;
8. Vilota de pescadores;
9. Campo do Inguita;
10. Capela;
11. Parque abandonado;
12. Modelo em repouso;
13. Brejal;
14. Matriz do Rio Bonito;
15. Margem da lagoa;
16. Lagoa de Saquarema;
17. A tarde;
18. Vento leste;
19. Calma;
20. Tarde de agosto;
21. Caminho de aldeia.

Comparando as duas listagens podemos chegar à conclusão que, da exposição do Rio de Janeiro, de 25 telas, certamente 15 não foram vendidas, posto que 14 são expostas novamente um mês depois e uma é *Carnaval na roça*, que não foi levada para essa exposição e que já vimos qual destino levou. Já a exposição de São Paulo contou com sete telas que não foram expostas no Rio nem nesse ano, nem no anterior. E que, provavelmente, a julgar por ser o número 01 do



Figura 5 – Antônio Parreiras. *A morte de Virgínia*, 1905, óleo sobre tela, 220 x 150cm:
Acervo: Museu do Estado do Pará

catálogo, o papel de grande tela da exposição ficou com *Morte do pastor*.

E finalmente em 1905, mais especificamente em abril, Parreiras fez mais uma exposição no Rio de Janeiro, no mesmo edifício das Grandes Ocasões. Mas, sem mais delongas, vamos ao catálogo de abril³²:

1. Morte de Virgínia;
2. Lar infeliz;
3. Esperando o zagal;
4. Vencido;
5. Levantando covos;
6. Água dormente;
7. Pescador de traíras;
8. Ressonando;
9. Alvorada;
10. Último clarão;
11. Dia chuvoso;
12. Tormenta;
13. Navio em perigo;
14. Labor;
15. Aretusa;
16. A minha cabana no arraial;
17. Snr. Vigário;
18. Esperando o Norte;
19. Volta da pesca;
20. Mataruna (rio);
21. Final de tragédia;
22. Triste notícia;
23. Adormecida;
24. Manhã de roça;
25. Sem trabalho;
26. Aguada;

27. Calmaria;
28. Agonia das amendoeiras;
29. Depois da chuva;
30. Nevoaça.

A exposição foi um sucesso de crítica e público. A cada mostra sua, o público aumentava, tendo sido registrada dessa vez, a visita de mais de 12.000 pessoas. Particularmente, *Morte de Virgínia* (figura 5), *Aretusa*, *Tormenta*, *Esperando o zagal* e *Lar infeliz* chamaram a atenção dos críticos de toda imprensa carioca. Mas dessa vez Parreiras não partiria para São Paulo ao fim desta exposição. E, no decorrer do evento, notícias de que Parreiras já se preparava para rumar para Belém sempre eram veiculadas. Por elas sabemos que em abril, o pintor já tinha, inclusive, trabalhos concluídos em seu atelier, que pretendia levar algumas das telas expostas ali e já anunciava sua ida a Manaus para lá formar “nova coleção de telas pintadas às margens do Amazonas e talvez no interior das opulentas florestas desse grandioso Estado do Brasil”³³.

Assim, a viagem para o Pará seria para venda, enquanto a viagem para o Amazonas seria uma de suas excursões artísticas para pintar. Sua intenção era, ao voltar, fazer uma exposição sobre suas impressões de viagem, tornando-se assim, um artista viajante³⁴. E, pensando que os destinos visados por Parreiras, naquele momento, ainda

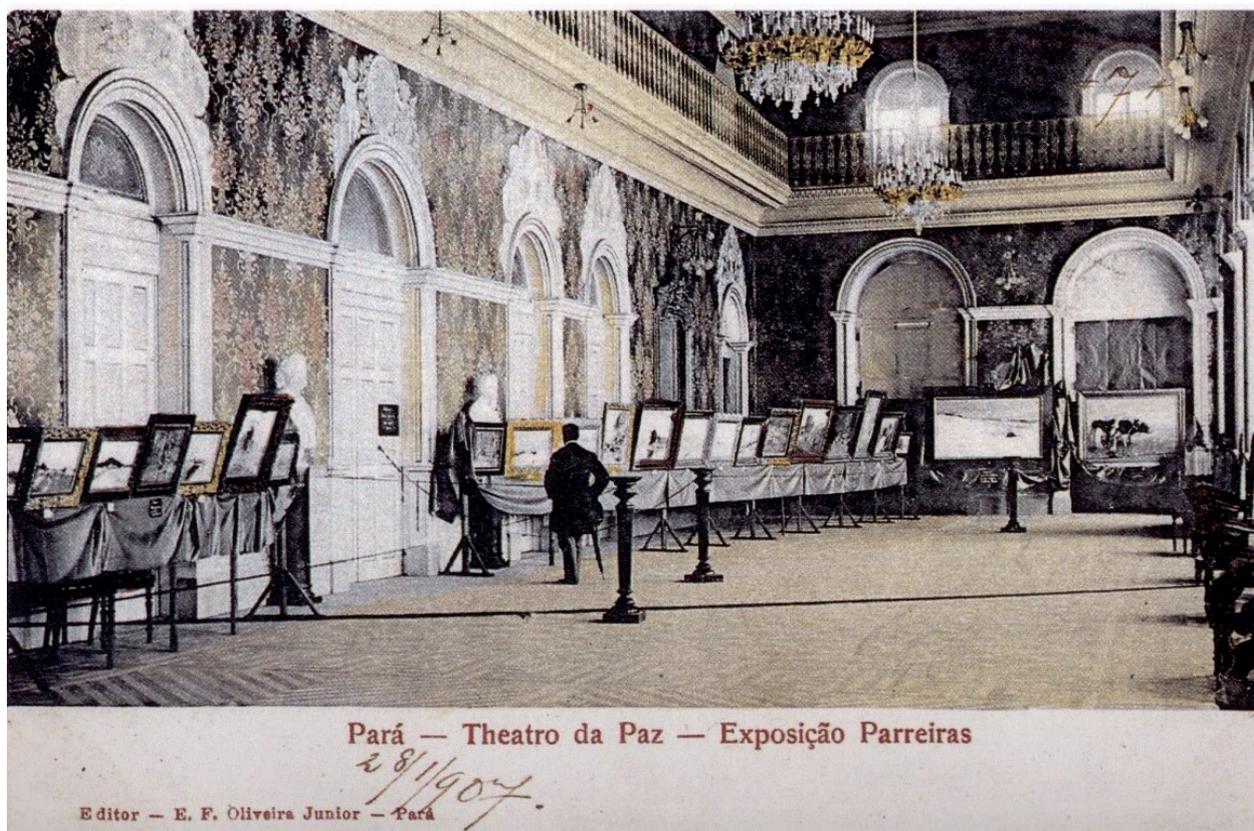


Figura 6 – Cartão Postal – Exposição de Antonio Parreiras, 1905

Fonte: Coleção Habib Fraha Neto

não eram comuns aos pintores que viajavam para venda de suas telas, essa pretensa exposição teria o diferencial de expor paisagens representando a floresta e rios amazônicos.

Vimos que em 1903 comenta-se na *Vida Paulista* que há certo mal-estar econômico na capital paulista. Em 1904 vimos que menos da metade das telas foram vendidas na exposição do Rio e muitas delas, mesmo sendo expostas em São Paulo, viajarão também para o Norte. A citação que abre este artigo fala da necessidade do artista em dar vazão às obras que pintara... Para 1905, então, Parreiras arrisca-se e sai em uma viagem mais ousada, para um mercado onde jamais esteve. Sua escolha, portanto, não é em vão, cidades como Belém e Manaus estavam bem economicamente e, mais que isso, abertas às artes³⁵! Não podemos nos esquecer que o Norte havia ganhado destaque no cenário nacional com o comércio gomífero, que proporcionou o crescimento econômico da região, com conseqüente enriquecimento de uma parcela da população e necessidade de modernização de suas capitais e dos costumes

de seu povo³⁶. Investia-se na cidade e nos modos, sendo a arte considerada peça-chave para o engrandecimento moral da nação. Depois de Parreiras, vários outros pintores, talvez até diante de notícias de seu sucesso por lá, farão o mesmo movimento, de subir o Brasil e expor nos mercados de Belém e Manaus.

E esse período da carreira de Parreiras é justamente quando ele sai do lugar confortável de grande paisagista, para alçar novos voos e conquistar o gosto daqueles que já não queriam só paisagens. É o período que vai se aprimorando em novos contornos³⁷. O Parreiras dos primeiros anos do século XX, o que vai se aventurar para novos mercados, vai levar consigo suas paisagens e seus mais recentes sucessos: suas telas de gênero. Não à toa, portanto, o catálogo da exposição realizada em Belém em 1905 trazia três elogiosas críticas publicadas na *Kósmos*, n'*O Paiz* e no *Jornal do Commercio*, todas sobre a sua recente e exitosa exposição de abril. E, por ter sido o catálogo impresso na própria oficina da *Kósmos*, apresenta também as imagens publicadas na crítica feita por Gonzaga

Duque na revista: *Aretusa; Pescador de traíras; Vencido; Esperando o zagal; Lar infeliz.*

Pelo que foi até agora exposto, vemos que a exposição em Belém trazia as telas que mais mereceram destaque na crítica a sua última exposição. No caso a imagem da exposição, vemos o destaque dado às telas *A Morte de Virgínia* e *Esperando o zagal*, as maiores expostas e que maior sucesso havia tido. Mas ainda assim vejamos a relação de obras expostas, entre as quais podemos identificar metade delas como sendo já conhecida do público do Rio de Janeiro e de São Paulo:

1. A morte de Virginia;
2. Esperando o zagal;
3. Tormenta;
4. Morte do pastor;
5. Ovelha ferida;
6. Tarde de agosto;
7. No tanque;
8. Cena da roça;
9. Naufrágio;
10. Cabana abandonada;
11. Interior de cabana;
12. Brejal;
13. Rochedo da boa viagem;
14. Mau tempo;
15. Tarde de dezembro;
16. Sudoeste;
17. Luz matutina;
18. Parque abandonado;
19. Marinha;
20. Vilagem de pescadores;
21. Lar infeliz;
22. Vencido;
23. Manhã de neblina;
24. Ressonando;
25. Alvorada;
26. Trabalho;
27. Aretusa;
28. Cabana de pescadores;
29. Esperando o norte;
30. Reflexo;
31. Solidão;
32. Adormecida;
33. Triste notícia;
34. Calmaria;
35. Agonia das amendoeiras;
36. Depois da chuva;
37. Nevoaça;
38. Uma impressão;
39. Pasto em julho;
40. Impressões;
41. Aspectos.³⁸

A avaliar pelo número de obras, a exposição foi bem maior que as realizadas nos últimos em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, mas isso não muda a característica de se abrir

uma exposição com parte do que foi exposto em outra. Em alguns casos, temos telas que não são para venda, são para chamar a atenção para o artista. Essas telas podiam ser doadas pelo artista a algum político local ou apenas expostas de um lugar para o outro como um cartão de visitas. Uma tela já conhecida da crítica, que introduz e legitima o pintor a um novo público.

Assim, percebemos que um artista ao se colocar em trânsito, coloca também toda uma cultura visual em circulação. Quando um artista sai em viagem levando quadros que já foram vistos num determinado local, ele coloca mais que o objeto em trânsito, ele coloca uma visualidade, uma forma de representação e a legitimação dela, pois segue viagem com apresentações e críticas que o credenciam ele e sua arte. Talvez seja até mais interessante, para nós hoje, pensar justamente o trânsito dessas imagens não vendidas numa primeira exposição e que seguiam para outros lugares. Mais que uma tela feita para um determinado lugar e que ficou ali, "restrita" a um público local, essas telas em trânsito acabavam sendo vistas e vividas por centenas e até milhares de outras pessoas de diferentes lugares. Em certa medida, a necessidade desses artistas em se deslocar pelo país para pintar e vender, fez com suas obras ficassem por cada lugar por onde passaram e essas imagens, ao se espalharem pelo Brasil, passaram a criar narrativas distintas dos caminhos da história da arte no país.

É interessante também pensarmos que um artista como Parreiras, por exemplo, tem suas telas mais badaladas pela crítica contemporânea a ele, espalhadas por diferentes estados brasileiros. Falando nas três telas adquiridas respectivamente pelos governos de Manaus e Belém, *Angústia (Tormento)*, *Carnaval na roça* e *A morte de Virgínia*, notamos que cada uma foi o carro chefe de uma exposição anual sua - também respectivamente, 1903, 1904 e 1905 - e talvez pelo próprio afastamento do centro de visibilidade da arte e de museus do Brasil, essas telas foram se silenciando, ao ponto até de uma delas mudar seu nome, tamanho seu esquecimento. Essas e outras telas adquiridas pelo poder público no período não foram compradas para museus, foram compradas para coleções públicas, mas que ornariam as salas de administração de palácios do governo

ou intendência e que, já em meados do século XX, portanto, décadas depois de suas aquisições, passaram a compor os acervos do museu, ganhando relevância local pelos artistas que as pintaram, reconhecidos nacionalmente, e não por terem desempenhado marcos na trajetória desses artistas ou mesmo no gosto de um sociedade de um passado então próximo.

Já outras obras de Parreiras e de outros pintores tão relevantes quanto ele na época, que ficaram em lugares de maior visibilidade, mesmo com todos os movimentos seguintes na arte e a própria desvalorização, em um certo momento, de uma chamada “arte acadêmica”, tiveram maior destaque na construção de uma espécie de memória visual dos brasileiros. Ou seja, essa visibilidade que futuramente foi estabelecida, fez com que essas telas mais facilmente passassem a ser requisitadas para estampar livros, propagandas, ou objetos que representassem ou a história do país, ou sua natureza, ou mesmo sua arte. Com isso, passando a estar presente nos mais diferentes tipos de objetos, passam também a integrar circuitos de visualização³⁹ que suplantam as instituições ou locais para vivência e criação de laços e afetividades com a arte e com isso, podem ser mais facilmente lembradas. São os caminhos da arte e seus trânsitos produzindo sempre novas narrativas...

NOTAS

01. PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo* (1881–1936). 3ª ed. Niterói, RJ: Niterói Livros, 1999. p. 123

02. *A Província do Pará*, “Exposição Parreiras”, 30 de junho de 1905, p. 01.

03. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890–1910*. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistacio>. Acesso em 25 de julho de 2011.

04. Hoje, oito dessas telas compõem o acervo do Museu de Arte de Belém. Sobre as telas representando a cidade ver: ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895–1909*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado) – UFPA, Belém, 2006.

05. *A Província do Pará*, 30 de junho de 1905, p. 1

06. *A Província do Pará*, 12 de agosto de 1905.

07. No entanto, o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, ao comentar a exposição, diz terem sido apenas duas telas. *Notas de Arte*. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1905, p. 03.

08. *A Província do Pará*, 28 de setembro de 1905.

09. *A Província do Pará*, 13 de agosto de 1905.

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

11. *Esperando o zagal* foi comprada por um grupo de amigos do governador Augusto Montenegro e oferecida a ele e *Tormenta* foi comprada pelo então intendente Antônio Lemos.

12. *Jornal do Commercio*, Manaus, 08 de julho de 1905, p. 2. Faz necessário esclarecer que esse jornal é o do estado do Amazonas, e não o do estado do Rio de Janeiro.

13. Parreiras, 1999. p. 123.

14. *Folha do Norte*, 09 de agosto de 1905, p.2. Grifos do jornal.

15. *Pinacoteca do Amazonas: 50 anos*. Manaus: Edições Governo do Estado/Reggio Edições, 2016. p. 249.

16. Anotações pessoais de Álvaro Páscoa em uma espécie de inventário das obras do museu. Suas notas estão de posse da família e me foram gentilmente cedidas por Luciane Páscoa.

17. Não há informação, no museu, de em que momento as telas cambiam novamente de nome. A tela *Carnaval na roça*, por muito tempo esteve cedida para o governador, sendo devolvida ao espaço do museu em 2016, estando, assim, novamente acessível ao público.

18. *Correio do Norte*, 25 de março de 1906, p. 1

19. *Correio do Norte*, 01 de fevereiro de 1906, p. 01

20. *Folha do Norte*, 21 de junho de 1905, p.1.

21. ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. Dissertação

(Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013. p. 148-149.

22. APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: Eduff, 2008.

23. A Federação, 13 de dezembro de 1911, p. 1

24. Correio Paulistano, 19 de novembro de 1903, p. 3

25. Correio Paulistano, 14 de novembro de 1903, p. 3

26. Vida Paulista, n) 11, ano I, 21 e 22 nov., 1903, p. 01

27. Vida Paulista, n) 11, ano I, 21 e 22 nov., 1903, p. 01

28. Catálogo da XXIV Exposição de Antônio Parreiras. Rio de Janeiro, junho de 1904. Acervo do Museu Parreiras.

29. Há, inclusive, uma dissertação de mestrado que se ocupa da análise da trajetória do pintor por meio de sua crítica, copilando, ao final, um bom número das mais significativas críticas que recebeu ao longo de sua carreira. MOTTA, Liandra. Antônio Parreiras: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época. Dissertação [Mestrado]. Unicamp: Campinas, SP: [s.n.], 2006.

30. DORIA, Escragnoille. *Renascença - Antônio Parreiras*. Kósmos, maio de 1905, ano II, n) 5.

31. O Comercio de São Paulo, 17 de julho de 1904, p. 2

32. Catálogo da XXVI Exposição de Antônio Parreiras. Rio de Janeiro, abril de 1905. Acervo do Museu Parreiras.

33. Exposição Parreiras. O Paiz, 25 de abril de 1905, p. 2.

34. Exposição Parreiras. O Paiz, 10 de maio de 1905, p. 2.

35. ALVES, Moema de Bacelar. Op. Cit.

36. SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle époque: 1870-1912*. Belém: Paka-Tatu, 2000.

37. MOTTA, Liandra. Op. Cit. p. 48.

38. Folha do Norte, 04 de junho de 1905, p. 1.

39. ABREU, Marcelo. Imagens consagradas: impressos, circulação e consumo da pintura histórica oitocentista. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (Orgs.). *Cultura visual e história* [recurso eletrônico] 1. ed. São Paulo: Alameda, 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Marcelo. Imagens consagradas: impressos, circulação e consumo da pintura histórica oitocentista. In SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (orgs.). **Cultura visual e história** [recurso eletrônico] 1. ed. São Paulo: Alameda, 2016.

ALVES, Moema de Bacelar. **Do Lyceu ao Foyer:** exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. Niterói: Eduff, 2008.

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

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

BRAGA, Theodoro. **A arte no Pará, 1888-1918:** retrospecto histórico dos últimos trinta anos. Revista do Instituto Histórico e Geographico do Pará. v.7. Belém, 1934. pp. 151-159.

CASTRO, Raimundo Nonato de. A Produção artística e o Imaginário de República. **História e-história**, Campinas, 12 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=418>>. Acesso em: 06 jun. 2012.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX** - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da

Costa (1865–1926) e Eliseu Visconti (1866–1944). Relatório Final de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador -FAPERJ, Rio de Janeiro, 2003.

CINTRÃO, Rejane. **Algumas exposições exemplares:** as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930. Porto Alegre: Zouk, 2011.

COELHO, Geraldo Mártires. Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850. **Revista de Cultura do Pará**, Belém, v. 16, n. 2, pp.199–215, jul/dez de 2005.

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **Impressões de um amador:** textos esparsos de crítica (1822–1909). Organização Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa; 2001.

FERNANDES, Caroline; ALVES, Moema. Da Pinacoteca ao museu: formas de olhar e consagração política no Pará. **Cad. Pesq. Cdhis**, Uberlândia, v.24, n.2, jul./dez. 2011. pp. 333–346. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/13421/9488>.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos:** uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908–1929. (Tese de Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001.

_____. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898–1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). **Maços na gaveta:** reflexões sobre mídia. Niterói: EDUFF, 2009.

_____. **Quimera Amazônica:** arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890–1910. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaclio>. Acesso em 25 de julho de 2011.

_____. O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903–1908. In: **Concinnitas**. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. v. 4. n. 5. pp. 166–125.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Antônio Parreiras:** pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.

BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano T.. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Orgs.). **Museus:** dos gabinetes de

curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentvm; Brasília: CNPq, 2005. pp. 15–84

MOTTA, Liandra. **Antônio Parreiras:** a trajetória de um pintor através da crítica de sua época. Dissertação [Mestrado]. Unicamp: Campinas, SP: [s.n.], 2006.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **As artes plásticas no Amazonas** - o clube da madrugada. Manaus: Editora Valer, 2011.

_____. O Panorama das artes plásticas em Manaus. **Revista Eletrônica Aboré Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo** - Edição 03/2007. Disponível em: <http://www.revistas.uea.edu.br>. Acesso em: 27 de setembro de 2011.

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

PINACOTECA DO AMAZONAS: 50 anos. Manaus: Edições Governo do Estado/Reggio Edições, 2016.

ROSSI, Mirian Silva. **Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83–119 (1998–1999). Editado em 2003.

SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antônio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (Orgs). **História:** fronteiras. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2.

_____. **Belém:** riquezas produzindo a belle époque: 1870–1912. Belém: Paka-Tatu, 2000.

VALLE, Arthur, DAZZI, Camila (Orgs.). **Oitocentos:** Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2 Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>. Acesso em: 22 de novembro de 2012.

SOBRE A AUTORA

Moema Alves é graduada em História pela Universidade Federal do Pará, especialista em Patrimônio Cultural pelo Fórum Landi/UFPA, mestre e doutoranda em História pela Universidade Federal Fluminense. Bolsista Capes.

ENTRE O ARQUIVO DE ARUANDA E O REPERTÓRIO DO AMOR, A PASSAGEM *QUEER* ATÉ UMA OUTRA BRASILIDADE:

uma análise dos videoclipes das canções “Cavaleiro de Aruanda”, interpretada por Ney Matogrosso, e “Carta de Amor” de Maria Bethânia.

**Marivi Véliz
Cuba–E.U**

Resumo

A palavra *queer* é importada dos estudos acadêmicos americanos, e pelo mesmo pode ser problemática para a análise de contextos culturais onde a sexualidade e o gênero são constantemente negociados nos processos de sobrevivência. Este parece ser o caso do Brasil, onde as influências da cultura indígena e africana fazem parte de tradições populares. Em certo sentido, estas expressam uma subversão dos binários associados ao sexo ou o gênero. Esta subversão é reproduzida e estetizada pela mídia convencional e independente num diálogo íntimo. Faz parte do que pode ser visto nos videoclipes e nas canções “Cavaleiro de Aruanda”, interpretada por Ney Matogrosso, e “Carta de Amor” de Maria Bethânia.

Palavras-chave:

Queer; Gênero; Música Popular Brasileira; Performance; Mídia.

A música popular brasileira é um fenômeno internacional que tem chamado a atenção de grandes audiências desde a segunda metade do século passado. É uma das primeiras aproximações com a cultura do Brasil e atualmente representa uma parte significativa do PIB. Em 2007, o então ministro de cultura, o tropicalista Gilberto Gil, afirmou: “A música brasileira é uma das maiores forças da música mundial e da economia da cultura no Brasil... Temos hoje um mercado interno fortíssimo onde a música brasileira domina 80% do consumo quando nos países latinoamericanos esse percentual não passa de 5%.” (Xeyla online). Este fato está indubitavelmente ligado ao desenvolvimento das tradições festivas e musicais de origem africana, passando por

Abstract

Queer is a concept imported from American academia, and for that reason it might be problematic to analyze cultural contexts where sexuality and gender are constantly negotiated in the survival process. This seems to be the case in Brazil where the influences of indigenous and African cultures form a fundamental component of the popular traditions. In some way, they can express a subversion of the binaries associated with sexuality and gender. This subversion is reproduced and aestheticized either by independent or mass media as part of an intimate dialogue. This could be seen in the video clips and the lyrics of “Cavaleiro de Aruanda” performed by Ney Matogrosso and “Carta de Amor” written and performed by Maria Bethânia.

Keywords:

Transit of artists; circulation of works of art; collections.

processos de hibridação e misturas, assim como à chegada da televisão e seu papel decisivo para a consolidação de uma forte indústria musical. Também ajudou a criar e alimentar uma cultura do espetáculo bem conectada com o que hoje poderia ser considerado *queer*.

Desde os inícios dos anos setenta, o próprio termo Música Popular Brasileira (MPB)¹ inclui figuras musicais de estilos e repertórios muito diferentes, que ao mesmo tempo podem compartilhar o uso da androginia ou a ruptura de gêneros como parte da mística do palco. Este, por exemplo, poderia ser o caso de Ney Matogrosso (n.1941) e Maria Bethânia (n.1946). Os cantores, relativamente contemporâneos, mas com trajetórias distintas, serão analisados neste trabalho desde a perspectiva de gênero,