



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

VALÉRIA EULINA PIRES PEREIRA

A IMAGEM DO RIO DE JANEIRO NAS ESCOLHAS DE ARTHUR AZEVEDO: a
coleção de itens gráficos desconhecida do Maranhão

São Luís

2023

VALÉRIA EULINA PIRES PEREIRA

A IMAGEM DO RIO DE JANEIRO NAS ESCOLHAS DE ARTHUR AZEVEDO: a
coleção de itens gráficos desconhecida do Maranhão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da
Universidade Federal do Maranhão, como requisito para
obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

São Luís

2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Pereira, Valéria Eulina Pires.

A IMAGEM DO RIO DE JANEIRO NAS ESCOLHAS DE ARTHUR AZEVEDO : a coleção de itens gráficos desconhecida do Maranhão / Valéria Eulina Pires Pereira. - 2022.

80 p.

Orientador(a): Ricieri Carlini Zorzal.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luis - MA, 2022.

1. Arthur Azevedo. 2. Gravura. 3. Paisagem. 4. Rio de Janeiro. I. Zorzal, Ricieri Carlini. II. Título.

VALÉRIA EULINA PIRES PEREIRA

**A IMAGEM DO RIO DE JANEIRO NAS ESCOLHAS DE ARTHUR AZEVEDO: a
coleção de itens gráficos desconhecida do Maranhão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da
Universidade Federal do Maranhão, como requisito para
obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Profa. Dra. Larissa Lacerda Menendez
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Profa. Dra. Rita de Cássia Giraldi
Universidade de São Paulo (USP)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, sempre!

Quase sempre, a vida acadêmica não é fácil. A escrita, por vezes, mostra-se solitária; é uma verdadeira montanha-russa de sensações que nos atravessam. Acredito que o que ameniza esses turbilhões de sentimentos são as pessoas que estão conosco que, mesmo sem saber, ajudam-nos a chegar ao fim desta difícil jornada.

Não por ordem de mérito, os meus agradecimentos se direcionam a todos que contribuíram para a minha formação pessoal e acadêmica. Agradeço a minha mãe, que sempre me apoiou e incentivou todas as minhas decisões; ao meu pai, que sempre me apoiou e se tornou referência como profissional e como ser humano; à minha irmã mais velha, Jucilene, que frequentemente também se desdobra como uma segunda mãe; e à Ana Beatriz, minha irmã caçula, que nunca soltou a minha mão.

Agradeço profundamente ao respeito e à sensibilidade que me foram dados pelo meu orientador, Ricieri Carlini Zorzal, que deu acompanhamento necessário durante a pesquisa para a finalização desta dissertação. Agradeço também às professoras Larissa Lacerda e Rita de Cassia Geraldi, as quais participaram da banca de qualificação e da defesa final colaborando na solução de algumas problemáticas, dando sugestões e apontamentos para o melhor resultado final da pesquisa. Do mesmo modo, estendo os agradecimentos ao PGCult, à coordenação, aos professores e aos colegas de turma, que compartilharam momentos e conhecimentos fundamentais para a plena formação do curso. Em especial, agradeço por aqueles de quem mais nos aproximamos em sala de aula: Vanessa Cogo, Karla Ataíde, Kátia Alencar e Mariana Queen.

Agradeço imensamente à “minha mãe acadêmica”, a professora Regiane Caire, que sempre me orientou em projetos de pesquisa, na escrita de trabalhos e foi quem me apresentou ao universo da gravura. Estendo os agradecimentos para o professor Frederico Fernando Sousa, que colaborou bibliograficamente desde a graduação como um dos maiores conhecedores da Coleção Arthur Azevedo.

Às minhas grandes amigas, Débora Azevedo, Mithelle, Sara Gutman, Flávia Rodrigues e Tércila Duarte, que sempre estiveram comigo, apoiando e ouvindo os meus surtos; à Amanda, que se tornou uma grande parceira nos surtos, sobretudo, na construção de (muitos) artigos. Sem vocês, essa jornada não seria leve. Essa conquista também é de vocês.

RESUMO

A pesquisa em comento perpassa pela vida e pela obra do maranhense, Arthur Azevedo, destacando suas atividades como jornalista, teatrólogo, escritor, colecionador e crítico de arte enquanto estava estabelecido no Rio de Janeiro. Destaca-se a coleção de itens gráficos, denominada Coleção Arthur Azevedo, pertencente ao Governo do Estado do Maranhão desde 1910, a qual se encontra acondicionada na Curadoria de Bens Culturais da reserva técnica do Palácio dos Leões, sede do Governo Estadual. Sendo assim, o estudo parte da seguinte interrogativa: É possível perceber o Rio de Janeiro nas escolhas de Arthur Azevedo, observando os materiais gráficos presentes na sua Coleção? Nesse sentido, a pesquisa preconiza as gravuras que retratam paisagens e monumentos arquitetônicos produzidas por artistas estrangeiros, a saber, Sébastien Sisson, Victor Frond, Will Ousley e Iluchar Desmons. Posto isso, o estudo apresenta os seguintes objetivos: a) Compreender o hábito de colecionar; b) Compreender o contexto histórico da Coleção Arthur Azevedo; c) Refletir a paisagem nacional sob o olhar estrangeiro; d) Identificar artistas ou obras da Coleção Arthur Azevedo que retratem a paisagem do Rio de Janeiro e, posteriormente, analisá-las. Tais objetivos foram norteadores para a construção dos três capítulos intitulados: “Arthur Azevedo: um homem da imprensa”, respaldado com os teóricos principais: Magalhães Jr. (1966), Silva (2014), Veneziano (1991) e Amaral (2019); “A Coleção Arthur Azevedo: um tesouro Maranhense”, respaldado, principalmente, por: Silva (2016), Araújo (2005) e Silva (2011); e “O Rio de Janeiro”, norteado pelos teóricos: Perrota (2011), Domingues (2018), Sevcenko (1995) e Morasco (2008). A pesquisa, em seu primeiro momento, foi bibliográfica, com levantamento de dados e de cunho qualitativo; no segundo momento, possui cunho exploratório de modo que, paralelamente, aconteceram pesquisas *in loco*, na reserva técnica do ateliê de restauração do Palácio dos Leões, com o intuito de investigar materiais gráficos acerca da temática paisagem da cidade do Rio de Janeiro. Após todo o viés da pesquisa sobre a biografia de Arthur Azevedo, sobretudo o hábito de colecionar, conhecer a sua coleção de itens gráficos, o seu percurso, suas técnicas e, especialmente, o contexto histórico em que esta foi formada, é possível dizer que é viável perceber o Rio de Janeiro por meio das imagens, mas não em sua totalidade. Nas imagens, é apenas retratado o Rio de Janeiro acompanhando e tentando se igualar às características europeias, sem levar muito em consideração todos os problemas gerados em consequência do crescimento estrutural.

Palavras-chave: gravura; Arthur Azevedo; Rio de Janeiro; paisagem.

RESUMEN

La investigación en comentario atraviesa la vida y la obra del maranhense Arthur Azevedo, destacando sus actividades como periodista, dramaturgo, escritor, coleccionista y crítico de arte mientras estaba establecido en Río de Janeiro. Destaca la colección de elementos gráficos denominada Colección Arthur Azevedo, perteneciente al Gobierno del Estado de Maranhão desde 1910, la cual se encuentra acondicionada en la Curaduría de Bienes Culturales de la reserva técnica del Palacio de los Leones, sede del Gobierno Estatal. Siendo así, el estudio parte de la siguiente interrogativa: ¿es posible percibir Río de Janeiro en las elecciones de Arthur Azevedo, observando los materiales gráficos presentes en su Colección? En este sentido, la investigación preconiza los grabados que representan paisajes y monumentos arquitectónicos producidos por artistas extranjeros, a saber, Sébastien Sisson, Victor Frond, Will Ousley e Iluchar Desmons. Dicho esto, el estudio presenta los siguientes objetivos: a) comprender el hábito de coleccionar; b) comprender el contexto histórico de la Colección Arthur Azevedo; c) reflejar el paisaje nacional bajo la mirada extranjera; d) identificar artistas u obras de la colección Arthur Azevedo que representan el paisaje de Río de Janeiro y, posteriormente, analizarlas. Tales objetivos fueron orientadores para la construcción de los tres capítulos titulados: "Arthur Azevedo: un hombre de la prensa", respaldado con los teóricos principales: Magalhães Jr. (1966), Silva (2014), Veneziano (1991) y Amaral (2019); "La colección Arthur Azevedo: un tesoro Maranhense", respaldado principalmente por Silva (2016), Araújo (2005) e Silva (2011); y "El Río de Janeiro", guiado por los teóricos Perrota (2011), Domingues (2018), Sevchenko (1995) y Morasco (2008). La investigación, en su primer momento, fue bibliográfica, con levantamiento de datos y de cuño cualitativo; en el segundo momento, posee cuño exploratorio de modo que, paralelamente, ocurrieron investigaciones *in loco*, en la reserva técnica del taller de restauración del Palacio de los Leones, con el fin de investigar materiales gráficos acerca de la temática paisaje de la ciudad de Río de Janeiro. Después de todo el sesgo de la investigación sobre la biografía de Arthur Azevedo y sobre todo el hábito de coleccionar, conocer su colección de ítems gráficos, su recorrido, sus técnicas y, especialmente, el contexto histórico en que ésta fue formada, es posible decir que es viable percibir Río de Janeiro por medio de las imágenes, pero no en su totalidad. En las imágenes, solo se representa Río de Janeiro acompañando y tratando de igualar las características europeas, sin tener demasiado en cuenta todos los problemas generados como consecuencia del crecimiento estructural.

Palabras clave: grabado; Arthur Azevedo; Río de Janeiro; paisaje.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O Soldado e o Diabo, de Julião Machado	30
Figura 2 - Curadoria de bens Culturais do Palácio dos Leões	33
Figura 3 - São Sebastião Vila Episcopal do Brasil, 1685, de François Froger	40
Figura 4 - Vista do ancoradouro do RJ da chegada de um esquadrão britânico, 1782, de Dominic R. A. Serres.....	41
Figura 5 - O aqueduto no Rio de Janeiro, 1782, de Willian Alexander	41
Figura 6 - Rua do Cano 45. Estrada de Ferro, s/d, de Lith. de S.A. Sisson	49
Figura 7 - Rua do Cano 45. Hospício D Pedro II, s/d, de Lith. de S.A. Sisson.....	50
Figura 8 - Rua do Cano 45. Entrada da Barra, s/d, de Lith. de S.A. Sisson	51
Figura 9 - Rua do Cano 45. Glória, s/d, de Lith. de S.A. Sisson.....	51
Figura 10 - Rua do Cano 45. Igreja da Ordem Terceira do Carmo, s/d, de Lith. De S.A. Sisson	52
Figura 11 - Rua do Cano 45. Cascata da Tijuca s/d, de Lith. de S.A. Sisson	53
Figura 12 - Rua do Cano 45. Interior da Ig. Do S.S. Sacramento. s/d, de Lith. de S.A. Sisson	54
Figura 13 - Rua do Cano 45. Cemitério Inglês na Gamboa. s/d, de Lith. de S.A. Sisson	55
Figura 14 - Panorama do Rio de Janeiro (Castello et Hospital Militaire), 1858, de Victor Frond	56
Figura 15 - Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, 1854 (Tomado do Morro de St. Antonio a vôo de Pássaro), de Lith. par Tirpenne	58
Figura 16 - Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, 1854 (Paisagem Urbana – cenas de costume), de Lith. par Eug, Cíceri.....	59
Figura 17 - Grotto in the bay of Jurujube, Harbour of Rio de Janeiro	60
Figura 18 - Corcovado Mountain from Praia Grande, Rio de Janeiro.....	61
Figura 19 - Aqueduct and Convent of Sta. Teresa, Rio de Janeiro, Matacavallos Street	61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1.1 O teatro fora do palco: as revistas de ano de Arthur Azevedo	14
1.2 Arthur Azevedo e a crítica de arte	18
1.3 Colecionismo: uma breve contextualização histórica	24
1.4 Arthur Azevedo e o hábito de colecionar	28
2 COLEÇÃO ARTHUR AZEVEDO: UM TESOURO MARANHENSE	32
2.1 Retratos avulsos	35
2.2 Álbum de paisagem	36
2.3 Caricatura	36
2.4 Mitologia	36
2.5 Estampas com representações diversas	37
2.6 Álbuns de gravuras com anotações de Arthur Azevedo	37
2.7 Revistas	38
2.8 Pinturas	38
2.9 Itens avulsos	39
3 O RIO DE JANEIRO	40
3.1 A paisagem carioca	40
3.2 O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo: um maranhense na Capital Federal	44
3.3 O Rio de Janeiro nas escolhas de Arthur Azevedo: um recorte da Coleção	47
3.3.1 As brasileiras	47
3.4 Sébastien Auguste Sisson	48
3.5 Victor Frond	56
3.6 Iluchar Desmons	57
3.7 William Gore Ouseley	59
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	67
ANEXO	71
APÊNDICE	74

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar o dramaturgo maranhense Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo (São Luís, 1855 – Rio de Janeiro, 1908) enquanto colecionador e crítico de arte no âmbito artístico-cultural brasileiro. O que despertou para o estudo em questão foi o contato com o acervo gráfico formado por Arthur Azevedo no período em que morou no Rio de Janeiro (1873–1908). No ano de 2017, por intermédio do Projeto de Extensão *A imagem sobre papel: originais e gravura*, entrei em contato com o acervo gráfico formado por Arthur Azevedo no período em que morou no Rio de Janeiro (1873–1908). O objetivo do projeto era desenvolver um olhar para reconhecer o original ou o impresso juntamente com a descrição técnica das imagens do acervo, abordando os processos de impressão gráfica tradicionalmente utilizados na produção e na reprodução da imagem

Após isso, no ano seguinte, em 2018, com a participação no Projeto de Pesquisa *O papel na arte do Maranhão: original e gravura*¹, houve o início de vivência com a *Coleção Arthur Azevedo*, na reserva técnica do ateliê de restauração de arte, localizado no Palácio do Leões, em São Luís-MA. No decorrer de um curto período na reserva, com aproximadamente 15 pesquisadores, iniciou-se o trabalho minucioso de análise de algumas obras, tentando identificar possíveis marcas do tempo ou procedimentos inadequados de restauro e catalogação desse acervo público. Durante o processo, percebeu-se a grandiosidade e a potencialidade do acervo, tanto pela quantidade de obras reunidas quanto pelo fato de não ter a visibilidade e a importância merecidas.

Em 2019, após tais vivências acerca da gravura, realizou-se o trabalho monográfico referente à Coleção, fazendo um recorte mediante as gravuras do artista e impressor gráfico francês Sébastien Auguste Sisson (1824-1898), focando em um de seus trabalhos mais conhecidos nomeado *Álbum do Rio de Janeiro moderno*, com 12 cromolitografias. E, em um segundo momento, investigando brevemente o percurso da história da gravura e suas variadas técnicas, de modo a enfatizar a cromolitografia; técnica que possibilitou a impressão a cores sob a orientação do Professor Doutor Frederico Fernando Sousa.

Isto posto, a pesquisa visa a investigação da atuação de Arthur Azevedo no âmbito artístico, no entresséculo XIX–XX, enveredando acerca do acervo gráfico reunido por ele durante sua estadia no Rio de Janeiro. Para tanto, buscou-se o levantamento de publicações

¹ Projeto de Pesquisa coordenado pela Profa. Dra. Regiane Caire Silva, aprovado pela Resolução n.º 1523 – CONSEPE, em 16 de dezembro de 2016, Processo n.º 8568/2016 – 52/Universidade Federal do Maranhão–UFMA.

nos periódicos cariocas em que houve a colaboração ou foram fundados pelo próprio Arthur Azevedo. A leitura desse material foi primordial para compreender a interlocução de Azevedo entre os seus leitores e a classe artística do meio cultural carioca, sobretudo, como o caótico Rio de Janeiro de sua época influenciou na sua escrita; e, paralelamente, relacionar a prática do crítico de arte com seu hábito de colecionar.

Arthur Azevedo deixou um legado indiscutível. Por certo, ele foi um exímio homem das letras e apesar de muitas obras biográficas acerca do autor, das quais se destaca aqui a obra *Arthur Azevedo e sua época* (1966), de Magalhães Jr., não é muito discutida a sua atividade enquanto colecionador e crítico de arte. Como colecionador, ele reuniu um número significativo de itens gráficos de temáticas diversas e periodicidades diferentes. Paralelamente a essa prática, Arthur colaborou e fundou periódicos em que alguns que estavam sob a sua direção apresentavam a junção de texto e imagem; isso já sinalizava a intenção de disseminar a imagem impressa utilizando litografia, xilogravura, gravura em metal e fotografia e, conseqüentemente, incentivar o colecionismo de estampa entre o público.

Sendo assim, este estudo se desenvolve na linha de pesquisa Cultura, Educação e Tecnologia, do Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão e contempla a interdisciplinaridade, abordando diferentes áreas das Ciências Humanas e Sociais, mediante os estudos culturais, tendo como intuito revelar a extrema relevância por se tratar de um acervo artístico-cultural pouco estudado. É pertinente refletir sobre as iconografias da época; de que forma esses espaços são vistos em seu contexto pela sociedade atual; qual a sua importância no passado e no presente; e refletir acerca das transformações estéticas e sociais no espaço. Atualmente, a Coleção está acondicionada em mapotecas, resistindo ao tempo sem nenhuma certeza de preservação e restauro para as próximas gerações.

Após todas essas questões, a pesquisa em comento tem como objetivo o interesse em investigar e refletir o Rio de Janeiro durante o entresséculo XIX–XX, mais especificamente de 1873 até 1908 — ano em que Arthur Azevedo se estabeleceu na cidade carioca — levando em consideração os materiais gráficos que retratam a paisagem carioca presente em seu acervo iconográfico.

Diante de tais informações, coloca-se enquanto objetivo geral: investigar e compreender como a iconografia carioca aparece na Coleção Arthur Azevedo, observando paralelamente textos publicados pelo comediógrafo, com o intuito de refletir como foi o Rio de Janeiro pela ótica de Arthur Azevedo. Para tanto, pontuam-se os seguintes objetivos específicos: a) Conhecer a Coleção Arthur Azevedo juntamente com o contexto histórico e o

período em que foi formada; b) Compreender o colecionismo e o hábito de colecionar; c) Refletir a paisagem nacional sob o olhar estrangeiro; d) Identificar obras avulsas e/ou álbuns com paisagens, monumentos arquitetônicos e cenas de costumes do Rio de Janeiro e, posteriormente, analisá-las.

Destarte, optou-se por uma pesquisa bibliográfica, com levantamento de dados e de cunho qualitativo. De acordo com Marconi e Lakatos (2001, p. 43-44), a pesquisa bibliográfica tem como objetivo o levantamento da bibliografia já publicada em forma de livros, revistas, publicações avulsas, imprensa escrita e internet. Além disso, a pesquisa também apresentou viés exploratório. Segundo Mattar (2001), os métodos utilizados pela pesquisa exploratória são amplos e versáteis, os quais compreendem levantamentos em fontes secundárias, levantamentos de experiências, estudos de casos selecionados e observação informal. Para Selltitz, Wrightsman e Cook (1965), enquadram-se nos estudos exploratórios tudo que busca descobrir ideias e intuições na tentativa de ter mais familiaridade com o objeto estudado.

Paralelamente, houve pesquisas *in loco*², na reserva técnica do ateliê de restauração, no Palácio do Leões, com o intuito de investigar materiais gráficos que retratam a paisagem, os monumentos arquitetônicos e as cenas de costumes da cidade do Rio de Janeiro nas suas mais variadas técnicas de reprodução da imagem. Além disso, como forma de catalogação e controle, utilizou-se uma espécie de relatório físico, criando, assim, uma ficha técnica da imagem e observando o estado geral da obra desde o estado do papel — no sentido de investigar se existe ou não a presença de manchas causadas pelo tempo provenientes de fungos, rasgos, carimbos — até as anotações sobre a obra, manchas de impressão e a presença de etiquetas, se possível a identificação de técnica e impressor.

Devido ao momento pandêmico em que a pesquisa aconteceu, a parte *in loco* foi consideravelmente prejudicada devido à impossibilidade de frequentar a reserva técnica onde o acervo está acondicionado. Contudo, a seleção das imagens foi feita previamente, em 2019, durante a atuação do grupo de pesquisa³ e algumas foram escolhidas por meio de outros trabalhos acadêmicos condizentes à Coleção Arthur Azevedo. O seguimento para a construção desta dissertação explana sobre a vida e a obra de Arthur Azevedo, bem como questões referentes à sua atuação no âmbito cultural do Rio de Janeiro como crítico de arte e colecionador, cuja estrutura será brevemente descrita a seguir.

² Pesquisa de campo: investigação que coleta dados *in loco*, a qual busca informações sobre determinado objeto, a fim de comparar os dados coletados com o seu referencial teórico.

³ O papel na arte do Maranhão: original e gravura coordenada pela Profa. Dra. Regiane Caire.

O Capítulo 1 é dividido em três tópicos: 1) Apresenta-se a breve biografia de Arthur Azevedo, explanando sua atuação na dramaturgia desde a sua adolescência ainda em São Luís do Maranhão até a sua partida para o Rio de Janeiro, em 1873 e sua atividade na imprensa por meio de peças e periódicos que colaborou e fundou, a saber *O Paiz*, *A Reforma*, *Diário do Rio de Janeiro* e sobre o pioneirismo nas chamadas revistas de ano; 2) Levantam-se questões sobre Arthur Azevedo atuando como crítico de arte no periódicos em que estava vinculado; 3) Trata-se sobre o colecionismo, em que são levantadas considerações históricas e relacionadas com o hábito de colecionar de Arthur Azevedo.

O Capítulo 2 apresenta a Coleção Arthur Azevedo, ressaltando algumas temáticas, tais como: álbuns de gravuras com anotações de Arthur Azevedo, revistas, pinturas, paisagens avulsas, cenas históricas, cenas religiosas, preconizando a sua importância enquanto patrimônio. Além disso, a abordagem da gravura como ferramenta de reprodução da imagem, sobretudo, a técnica litográfica.

No Capítulo 3, levantam-se considerações sobre o Rio de Janeiro fazendo uma breve explanação sobre a sua fundação e determinados comentários sobre a paisagem carioca salientando os primeiros panoramas/as retratações imagéticas produzidas a partir do olhar de estrangeiros que estiveram no Brasil. Em seguida, apresenta-se o Rio de Janeiro que Arthur Azevedo transforma em seu palco urbano, onde produz brilhantemente seus contos, textos jornalísticos e teatrais. Além disso, retoma-se a figura de Azevedo como colecionador, mostrando o recorte de sua Coleção proposto para esta pesquisa, a saber, as imagens do Rio de Janeiro.

Ainda no Capítulo 3, destaca-se o conjunto de gravuras brasileiras presentes na Coleção de Azevedo; obras as quais se dedica especial atenção. Para tanto, foram selecionados quatro artistas estrangeiros que estiveram na cidade fluminense e reproduziram belíssimas obras acerca da paisagem do Rio de Janeiro. Para a escolha das obras e dos artistas, os seguintes critérios foram impostos: artistas estrangeiros que estiveram no Rio de Janeiro; obras que retratassem o Rio de Janeiro; que as obras se enquadrassem em algumas das técnicas de gravura; e, por fim, que elas fossem coloridas seja por meio da técnica cromolitográfica, seja posteriormente aquarelada à mão. Logo, os artistas selecionados foram Sébastien Auguste Sisson; Victor Frond; Iluchar Desmons e William Gore Ouseley.

Partindo da ideia que a pesquisa se debruça no universo da gravura, pensou-se, para um melhor entendimento acerca da técnica, um apêndice em que as técnicas são explicadas de uma forma bem didática.

1 ARTHUR AZEVEDO: UM HOMEM DA IMPRENSA

Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo, jornalista e teatrólogo, nasceu em São Luís do Maranhão, em 7 de julho de 1855, e faleceu no Rio de Janeiro, em 22 de outubro de 1908. Figurou na Academia Brasileira de Letras ao lado do irmão, Aluísio de Azevedo. Filho de David Gonçalves de Azevedo, vice-cônsul de Portugal em São Luís, e Emília Amália Pinto de Magalhães. Segundo Magalhães Jr. (1966), Arthur Azevedo optava por brincar de “fazer teatro” ao invés de brincar de polícia e ladrão com as outras crianças. Com nove anos de idade, escreveu o seu primeiro texto teatral, em um prólogo e cinco atos, no qual abordava o drama de um pai de família que vivia na miséria e que via cair do bolso de um milionário uma carteira cheia de notas. Algum tempo depois, esse texto teatral virou uma peça, só que sob forma de uma comédia, em parceria com o francês e também dramaturgo Victorien Sardou (1831–1908).

Arthur Azevedo começou a trabalhar muito jovem em sua cidade natal. Atuou como amanuense da Secretaria do Governo e desde esse período já era notória a sua habilidade com a escrita. Aos 17 anos, já dirigia a folha jornalística *O Domingo* (1892–1894). Em 1873, com seus 18 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou no Ministério da Agricultura e também no magistério, ensinando Português no Colégio Pinheiro, mas foi no jornalismo que pôde desenvolver atividades que o projetaram como um dos maiores contistas e teatrólogos brasileiros (SILVA, 2014). Como dramaturgo, escreveu inúmeras peças teatrais.

Azevedo era um grande observador dos hábitos, sobretudo, da vida carioca. Por certo, essa é uma das características que o fez compor exímios contos baseados no dia a dia da cidade fluminense, destacando os costumes e a rotina dos moradores. A seguir, alguns títulos de obras de autoria ainda em vida do contista e seus respectivos anos de produção.

Tabela 1 - Produções de autoria de Azevedo ainda em vida

OBRAS TEATRAIS	ANO
Amor por anexins	1872
A filha de Maria Angu	1876
Uma véspera de reis	1876
O escravocrata –	1884
A Almajarra	1888
A Capital Federal	1897
O retrato a óleo	1902
O Dote	1907

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Magalhães Jr. (1966) aclara que Arthur Azevedo iniciou no âmbito jornalístico sendo primeiramente revisor e tradutor de textos, podendo citar a título de exemplo o *Jornal A Reforma* (1869–1879), o qual era dirigido por Joaquim Serra (1838-1888), também maranhense, e, por certo, um dos precursores do teatro em revista no país. Posteriormente, Azevedo conquistou cargos de grande importância em outras folhas jornalísticas nas quais escrevia suas opiniões pessoais. Quase sempre assinava usando apenas as suas iniciais “A.A”, adotando pseudônimos com o passar do tempo, tais como: Eloy, o herói; Juvenal; Cosimo; X.Y.Z; O trocista e Petrônio; Gravoche; Batista; e Frivolino.

Tabela 2 – Periódicos com participação de Azevedo

NOME DOS PERIÓDICOS	ANO	FUNÇÃO
Diário do Rio de Janeiro	1877 – 1878	Colaborador e Revisor
A Estação	1878 – 1904	Colaborador
A Gazetinha	1880 – 1882	Colaborador
O Mequetrefe	1883 – 1886	Editor Chefe
O Paiz	1884 – 1908	Editor Chefe e Revisor
Vida Moderna	1886 – 1887	Editor Chefe
Diário de Notícias	1887 – 1888	Colaborador
Correio do Povo	1889 – 1891	Colaborador
O Álbum	1893 – 1895	Editor Chefe
A Notícia	1894 – 1908	Editor Chefe
Correio da Manhã	1902 – 1906	Fundador e Revisor
Kósmos	1904	Colaborador
O Século	1906 – 1908	Editor Chefe

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Após o levantamento de todas as atividades que Azevedo desenvolveu em vida no Rio de Janeiro, nota-se que ele merece, de fato, o reconhecimento que tem e ser considerado um homem da imprensa, caminhando com seus escritos em folhas jornalísticas, textos teatrais e em revistas e, em sua maioria, trabalhou simultaneamente em vários projetos, observando as datas de cada projeto. Azevedo não foi apenas um grande comediógrafo ou um mero escritor, como seus amigos e também intelectuais da época, mas sim um “homem do teatro”; por certo, o primeiro que o país conheceu.

No próximo tópico, destacam-se as revistas de ano, gênero que Azevedo, revolucionário como era, foi um dos percussores no Brasil.

1.1 O teatro fora do palco: as revistas de ano de Arthur Azevedo

Seria impossível traçar a biografia de Arthur Azevedo e não mencionar, mesmo que brevemente, um tópico dedicado às revistas teatrais as quais fundou e colaborou, e que não

tem nada a ver, diga-se de passagem, com o palco, pois, ao invés de serem encenadas, eram impressas e publicadas em diversos periódicos.

As ditas revistas são oriundas da França, as quais traziam, inicialmente, uma mistura de comédia e operetas com o objetivo de fazer sátiras sociais e políticas. Com o passar do tempo, foram adotadas por inúmeras nações, podendo-se citar entre elas, a título de exemplo: Inglaterra, Estados Unidos e Brasil. Após a difusão, o seu conteúdo virou uma grande miscelânea e passou a abrigar canções, baixa comédia, *sketches*⁴ e até monólogos. No Brasil, no século XIX e alvorecer do século XX, pode-se dizer que as revistas faziam uma recapitulação dos principais acontecimentos do ano que se encerrava; por isso, passaram a ser conhecidas como revistas de ano (MAGALHÃES JR., 1966).

Sendo assim, o teatro de revista se caracteriza em sempre retratar fatos mais relevantes de uma realidade, transcorridos ao longo de um ano, utilizando o humor irônico. João Roberto Faria (2001) aclara em sua obra intitulada *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil* que as chamadas revistas de ano funcionam como um “resgate de memória”, pois fazem uma alusão a um passado que ainda é recente.

Arthur Azevedo, persona que estava sempre em destaque nessa época, escreveu aproximadamente dezoito revistas, em sua grande maioria em parcerias com outros escritores consagrados, como Moreira Sampaio, Lino d’Assunção, França Júnior, Gastão Bousquet e seu próprio irmão, Aluísio de Azevedo. Das temáticas abordadas, têm-se “As modificações urbanas, os flagrantes políticos e os tumultos estimulavam os autores a exercitarem suas críticas talentosas” (VENEZIANO, 1991, p. 36).

Logo, fica evidente que a escrita de Azevedo tendenciava em explanar sobre o panorama social, político e cultural da sociedade brasileira, sobretudo a carioca, pois era a cidade em que estava estabelecido desde a partida de sua cidade natal (NICOLAU, 2010). A seguir, as produções de revistas que Arthur Azevedo escreveu sozinho e também em parceria com outros intelectuais da época.

Tabela 3 – Produções de revistas de Arthur Azevedo e em parceria com outros intelectuais

REVISTAS	ANO	PARCERIA
O Rio de Janeiro	1877	Lino d’Assunção
Tal Qual como lá	1879	França Júnior; N encenada
O Mandarim	1883	Moreira Sampaio
Cocota	1884 – 1887	Moreira Sampaio
O Bilontra	1884 – 1887	Moreira Sampaio
O Carioca	1884 – 1887	Moreira Sampaio

⁴ É qualquer obra em estado inicial, que se encontre inacabada porque ainda possui muito pouca informação. É o conjunto dos objetos iniciais, mais gerais e elementares da obra a ser composta.

O mercúrio e o Homem	1884 – 1887	Moreira Sampaio
Fritzmack	1888	Aluísio de Azevedo
A Republica	1889	Aluísio de Azevedo
Viagem ao Parnaso	1890	Solo – Arthur Azevedo
O Tribofe	1891	Solo – Arthur Azevedo
O Major	1894	Solo – Arthur Azevedo
A Fantasia	1895	Solo – Arthur Azevedo
O Jagunço	1897	Solo – Arthur Azevedo
Gravroche	1898	Solo – Arthur Azevedo
Comeu!	1901	Solo – Arthur Azevedo
Guanabara	1905	Solo – Arthur Azevedo
O ano Que Passa	1907	Solo – Arthur Azevedo

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Com a produção dessas revistas, Arthur Azevedo certamente contribuiu com a subsistência de muitos compositores de sua época que viam no teatro de revista um forte veículo de expressão artística. Das mais famosas, podem-se citar: *Cocota*, escrita em parceria com Moreira Sampaio, em 1885, com música de Cavalier Darbilly; *A Republica*, em parceria com seu irmão, Aluísio Azevedo, em 1890, que trazia a primeira composição da cantora e atriz Pepa Delgado, o tango intitulado *As laranjas de Sabina*. A letra dessa música fazia uma sátira a um acontecimento do ano de 1888, quando a monarquia proibia que uma negra baiana, chamada Sabina, vendesse laranjas aos estudantes de Medicina; além disso, foi uma das primeiras músicas gravadas no Brasil. Por fim, cita-se a mais famosa obra escrita por Arthur Azevedo, *A Capital Federal*, cuja peça encenada em 1897 possui músicas escritas por Nicolino Milano, Assis Brandão e Clélia de Araujo (AMARAL, 2019).

Outra característica bastante singular nesse gênero teatral é a música. Por exemplo, cita-se a peça *O Bilontra* (1985), a qual Azevedo escreveu com Moreira Sampaio e foi anunciada na *Gazeta de Notícias*. Em fevereiro de 1886, foram listadas 53 músicas das quais se destacam, dentre elas, *La donna è mobile*, que é uma paródia da canção espanhola de uma opereta francesa *A mascote*; *Horas da Gioconda* de Ponchielli, um jongo⁵, um lundu⁶, uma charanga⁷, um coro de música sacra, tango brasileiro e a *Marselhesa*. Dito isso, é visível o quanto o espectro musical é amplo em relação à nacionalidade, pois existem músicas de ópera que, em tese, eram destinadas ao espectador erudito e o jongo, o lundu e a charanga para o espectador com poucos recursos econômicos (TIBAJI, 2008).

Conforme aclara Mendonça (2011), no limiar da segunda metade do século XIX, a música popular e o violão não eram bem vistos no Rio de Janeiro. Contudo, Azevedo —

⁵ Tipo de música de origem africana dançada, tocada e cantada em algumas comunidades fluminenses.

⁶ Música intimamente ligada aos batuques e às danças de origem africana, que valoriza movimentos sensuais e a letra é frequentemente cômica.

⁷ Música composta somente de instrumentos de sopro e, às vezes, também de tambores ou timbales.

desafiador como era — uniu-se com o poeta e músico maranhense Catulo da Paixão Cearense (1863–1946), o qual também se mudou para o Rio de Janeiro para colaborar nas revistas de ano de Arthur Azevedo. Ambos possuíam como principal característica retratar as tendências políticas, os costumes e o cotidiano dos habitantes do Rio de Janeiro e a temática perpassava por diálogos de duplo sentido, apresentando canções irônicas e maliciosas. Juntos fizeram toda a diferença para a valorização da música popular brasileira e o violão se tornou um legítimo instrumento nacional. As canções e as adaptações para cada peça podem ser comparadas a uma grande colcha de retalhos que incluíam a modinha, o ludum, o maxixe, o tango brasileiro, a valsa e a polca. Dessa maneira, em apenas uma revista, ouviam-se autores populares e anônimos.

Para além de uma parceria no teatro de revista, Catullo, assim como Arthur Azevedo, era um homem letrado e passou a organizar pequenos livretos de modinhas. O seu primeiro é intitulado *Cantor Fluminense* (1894); posteriormente, publicou *Cancioneiro Popular de Modinhas Brasileiras* (1899) e *Chôros ao Violão* (1902). A obra *Cancioneiros* teve, aproximadamente, 25 edições e, na sua última edição, em 1908, o livro foi dedicado “ao primoroso e distinto comediographo brasileiro Arthur Azevedo como singela prova de admiração ao seu talento omnido” (MORAES, 2020).

Vale comentar que Arthur Azevedo também recebeu outras canções de músicos de sua época, a saber, Leocádio Rayol⁸ (1849–1909), que com uma quadrilha⁹ o ofereceu para revista de ano *Fritzmac*, de Arthur Azevedo e Aluísio de Azevedo, em 1888; Joaquim Parga¹⁰ (1871–1909) ofereceu uma valsa com o nome de *Arthur Azevedo* e, por fim, um maxixe, de 1888, feito por Ignaldo Cunha¹¹ (1871–1955), cuja canção foi composta para acompanhar um drama chamado *O Milagre de São José*.

Uma outra figura bastante conhecida e que está diretamente ligada ao teatro musicado do Rio de Janeiro no século XIX e que trabalhou com Arthur Azevedo é a Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847- 1935), ou Chiquinha Gonzaga, como ficou conhecida. Em vida, Chiquinha se tornou a primeira maestrina no Brasil, compondo, aproximadamente, 77 peças teatrais musicadas, das quais a mais conhecida foi *Forrobodó*, com cerca de 1.500 apresentações. Em 1914, a burleta chamada *Corta-Jaca* se popularizou no âmbito político por

⁸ Nascido em São Luís, primogênito de uma família importante de músicos, figurou como professor de violino do império conservatório.

⁹ Esta quadrilha em questão possuía cinco músicas intituladas: *Coro dos caixeiros*, *Coplas dos fenianos e democráticos*, *Coro dos convidados*, *Habanera* e *Canção do Padre Soldado*.

¹⁰ Nascido em São Luís, de uma importante família de músicos que dirigiam a *Orchestra Irmãos Parga*.

¹¹ Nascido em São Luís, filho do artista plástico e violonista, João Manoel da Silva Junior, um exímio compositor de danças de salão e compôs a *Orquestra do Teatro São Luiz*.

ter em sua composição instrumental o violão e, para além disso, foi apresentada na residência da presidência da república. Nunca antes uma canção popular tinha sido apresentada em uma sede governamental (DINIZ, 2009). Em parceria com Arthur Azevedo, ela compôs músicas para a peça teatral satírica intitulada *Viagem ao Parnaso* no ano de 1890. A peça era composta por três atos e dez quadros cuja narrativa era a história de amor entre Gilberto e Laura, tendo como pano de fundo o fanatismo do pai da moça pela poesia.

Para Mendonça (2011), as peças impressas de Arthur Azevedo quase sempre eram vistas com estranheza quando comparadas a outras do mesmo gênero, pois utilizavam gêneros musicais já citados, como os de lundus, maxixe, entre outros e os versos que transbordavam ironias. Ainda assim, Azevedo se preocupava em manter seu status de escritor erudito. Em sua condição de “revisteiro”, deixou-o com a fama de “escritor sujo” entre seus colegas intelectuais. Após a ampla difusão desse gênero teatral no final do século XIX, constatou-se a decadência artística e cultural do teatro brasileiro.

O escritor, crítico, teatrólogo e também maranhense, radicado no Rio de Janeiro, Coelho Neto (1864–1934), criticou tal gênero ferrenhamente:

(...) teatrinho [que] atraía o povo com a nudez dos coros femininos, com as partituras saltitantes, com a fantasia fescenina das operetas e com o enxame alegre do mulherio que começava a forçar os costumes patriarcais, escandalizando a cidade com o luxo pimpão dos trajes, com as maneiras desabridas, com a troca, com as orgias. O gênero bufo impôs-se (...) (COELHO NETO, 1929, p. 158-159).

As críticas que foram tecidas indiretamente para esse gênero teatral nada mais são que o princípio da rejeição da elite como as novas fórmulas da indústria cultural. Decerto, eram feitas para repudiar os novos padrões artísticos que surgiam para romper expressões artísticas já estabelecidas há algum tempo. Azevedo, sendo um grande intelectual, figurou como um grande mediador cultural e passou por várias vertentes artísticas; uma delas atuando como crítico de arte, a qual será apresentada no próximo tópico.

1.2 Arthur Azevedo e a crítica de arte

No sentido mais puro da palavra, a noção que se tem em relação à crítica de arte diz respeito a juízos de valor e análises sobre as obras de arte envolvendo julgamento, avaliação e gosto. A crítica de arte, portanto, surgiu no século XVIII em salões literários e artísticos onde era possível acompanhar, por um certo tempo, exposições juntamente com o desenvolvimento da imprensa.

O termo “crítica”, no vocabulário grego, vem de *Kritérion*, que significa: separar, discernir, escolher ou julgar. No universo contemporâneo, trata-se de uma atividade humana que se dedica ao julgamento; em especial, aos julgamentos de apreciação da obra de arte. O crítico de arte se torna o interlocutor entre o artista e o público (GONÇALVES, 2005).

Segundo Silva (2011), o surgimento da crítica de arte no Brasil está diretamente relacionado com a criação da Academia Imperial das Belas Artes¹², em 1826, no Rio de Janeiro — instituto que foi o ponta pé inicial para o ensino da arte no país — tendo como primeiro representante o pintor, crítico e historiador Manuel de Araújo Porto Alegre (1806–1879). Porto Alegre também desempenhou um importante papel no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, com o objetivo de instigar a nação a refletir e desenvolver seu interesse em sua produção artística.

É válido mencionar outra personalidade que se destacou no âmbito da crítica de arte no Brasil, chamado Ângelo Agostini (1843–1910), o qual foi um desenhista italiano que se estabeleceu no país e foi um dos mais importantes artistas gráficos do Segundo Reinado. Agostini passou a ser reconhecido por suas caricaturas que transbordavam humor e ironia e seu principal veículo de comunicação foi a *Revista Illustrada* (1876–1898) — revista literária ilustrada e caricatural — que foi impressa na tipografia Hildebrandt.

Arthur Azevedo se destacou como crítico de arte produzindo artigos em diversos jornais do Rio de Janeiro, entre eles, o *Diário de Notícias* e *O Paiz*, nos quais ingressou em 1884; ambos circularam no país no final do século XIX, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro. Logo, vale discorrer algumas considerações acerca dessas duas folhas jornalísticas que ofereceram ao dramaturgo maranhense espaço para que ele atuasse no âmbito da imprensa.

O Jornal *O Paiz* foi uma folha jornalística que teve uma grande circulação e seu lançamento ocorreu em 1º de outubro de 1884, no Rio de Janeiro. Tinha como proprietário, João José dos Reis Júnior e como redator-chefe, Rui Barbosa. *O Paiz* não possuía um discurso partidário ou panfletário, mas sim um tom irônico — o que combinava perfeitamente com a escrita de Azevedo — e se destacava por participar de campanhas com a temática abolicionista e republicana.

¹² A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) foi uma escola superior de arte fundada no Rio de Janeiro, Brasil, por Dom João VI. Enfrentando muitas dificuldades iniciais, por fim conseguiu se estabilizar, assumindo um papel central na determinação dos rumos da arte nacional durante a segunda metade do século XIX, sendo um centro de difusão de novos ideais estéticos e educativos, e um dos principais braços executivos do programa cultural nacionalista patrocinado pelo imperador Dom Pedro II.

Segundo Silva, F. (2014), é notório observar na escrita de Azevedo a sua intenção em colaborar e instigar o público a prestigiar exposições e frequentar galerias e institutos de ensino cariocas, tais como a *Escola Nacional de Belas Artes*, o *Liceu de Artes e Ofícios*. O convite normalmente era posto no meio de outras colunas; a título de exemplo, um fragmento do texto de Azevedo, publicado em 3 de agosto de 1898, no jornal *O Paiz*:

Caro leitor, Leitor, se não tens muito o que fazer, dê um pulo à Escola Nacional de - Belas Artes. Compra um desses bilhetes por dez tostões – dez tostões apenas! – e sobe o primeiro lance da escada, “Faz uma parada de alguns segundos no patamar, o tempo suficiente para cumprimentares o magnífico busto de Benjamin Constant, obra de Rodolfo Bernardelli (DIVISÃO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 1897, n.p).

Nelson Werneck Sodré, um grande teórico no que diz respeito à imprensa brasileira, em seu livro intitulado *A História da Imprensa no Brasil* (1983), aclara que *O Paiz* é um dos grandes periódicos da Corte no fim do Segundo Reinado. No entanto, depois de um período, Rui Barbosa deixou o posto de chefia da redação e foi substituído por Quintino Bocaiúva. Sobre os serviços de Bocaiúva no periódico, comenta-se que:

Bocaiúva alavancou a tiragem inicial de cerca de 11 mil exemplares, em 1884, para 22 mil no início de 1886, até que, após a Proclamação da República, o jornal veio a lançar pelo menos algumas edições especiais com tiragem de mais de 60 mil exemplares. Durante anos as edições tinham o slogan: “O Paiz é a folha de maior tiragem e de maior circulação na América Latina (SILVA, F., 2014, p. 63).

Observando os textos no periódico em questão, no que se tratava de arte, é possível notar que ele apresentava conteúdos de cunho informativo até os mais polêmicos. Levando em consideração que Arthur Azevedo era considerado um grande conhecedor do universo artístico, constantemente era convidado para visitar exposições, ateliês e sempre escrevia algo sobre o que via, seja uma pintura seja gravura, inclusive esculturas. Consequentemente, tal atitude de Azevedo incentivava os artistas a produzirem mais.

Na coluna de *O Paiz*, Arthur Azevedo comenta sobre a exposição do artista Victor Meirelles e a pintura de João Zeferino na Igreja da Candelária:

Hontem fui convidado para visitar duas – nada menos de duas – exposições de arte que inauguram hoje: a do novo panorama de Victor Meirelles e a dos cartões pintados por João Zeferino para a decoração da majestosa igreja da candelária. O panorama e uma obra dignam de admiração e de aplauso (DIVISÃO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 1896a, n.p).

Sobre os cartões de Zeferino, Azevedo relata que:

[...] o consciencioso artista conseguiu realizar o sonho de toda a sua mocidade, e vai deixar seu bello nome ligado a um dos monumentos mais consideráveis da América do Sul. Parabéns a João Zeferino, em que sempre reconheci grandes qualidades indispensáveis n'um artista da sua estatura (DIVISÃO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 1896b, n.p).

A seguir, o teatrólogo maranhense relata sobre o trabalho do artista e amigo próximo, Rodolfo Bernardelli, o qual figurava como um dos maiores nomes da pintura brasileira.

Rodolpho Bernardelli, é talvez, o mais laborioso dos nossos artistas. Ninguém o vê por ahi. Passa os dias encafudado no côro da Candelaria, que transformou em officina. É pasmosa a quantidade de trabalhos que tem executado desde que aqui chegou com seu glorioso grupo do Christo e a adultera. Graças á invejável reputação que adquirio, não lhe faltam as encomendas, algumas das quaes bem dispensáveis, como, por exemplo, a de certo busto que figurou na exposição regional de Juiz de Fôra, - um tremendo calote em perspectiva (DIVISÃO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 1887, n.p).

Nos fragmentos supracitados acerca dos textos críticos sobre a movimentação cultural do Rio de Janeiro, a escrita simples e objetiva de Azevedo pode dar a entender que ele está apenas fazendo pequenas chamadas para que o público se interesse por arte e não se trata de um texto crítico de fato. Mas essa é uma das grandes características da escrita de Azevedo, uma vez que para ele uma escrita simples e direta alcançaria desde os mais letrados artisticamente quanto a população mais leiga.

Partindo disso, para melhor entendimento e reconhecimento sobre a crítica de Azevedo, destaca-se uma coluna que o dramaturgo publicava semanalmente no periódico carioca *A Notícia*, intitulada *O Theatro*, na qual o dramaturgo expressava comentários críticos sobre praticamente todos os espetáculos que estrearam no Rio de Janeiro entre setembro de 1894 e o início de 1908, somando 680 espetáculos que, por consequência, resultaram em crônicas.

Para além de uma crítica teatral, a coluna *O Theatro* carrega um rico material de concepções teóricas dos autores e apresenta um panorama do cotidiano social e cultural do Brasil. Seus comentários demonstram que, além de assistir às peças teatrais, ele conhecia a fundo o dia a dia das empresas; e, junto às críticas, ele tecia comentários acerca das trocas de atores e companhias, gastos de cada produção, tempo gasto nos ensaios e dificuldades encontradas na preparação de cada espetáculo (NEVES; LEVIN, 2009).

Observando estes fragmentos dos periódicos em que Azevedo expressava suas opiniões, nota-se que, de fato, ele era constantemente requisitado em salões de artes e, assim,

solicitado a tecer seus comentários posteriormente. Para além de seu percurso na literatura ou no âmbito teatral, por certo, ele foi um importante porta-voz da comunidade artística brasileira no século XIX. Segundo Silva, F. (2014), as atividades que Arthur Azevedo desempenhou em folhas jornalísticas — e aqui destacando novamente *O Paiz*, que apenas nesse periódico Azevedo contribuiu atuando como cronista por aproximadamente vinte e três anos — relatavam o âmbito artístico da cidade fluminense e, eventualmente, também comentava o cenário artístico de Minas Gerais e São Paulo.

Outra característica intrínseca nos textos de Arthur Azevedo é uma estratégia pedagógica: o modo como ele conduzia os seus leitores, que incluíam desde leigos até os mais conhecidos colecionadores, introduzindo-os às galerias com obras de artistas internacionais. Por exemplo, houve uma ocasião, na *Galeria Cambiaso*, em que estavam expostos quatro quadros de artistas estrangeiros¹³, Azevedo, como de costume, fez o convite aos seus leitores para que quem visitasse a exposição tivesse o gosto refinado pelas belas artes. Finalizou seu artigo dizendo: “meu intuito é que o público aprenda a separar o trigo do joio, a conhecer o que é bom em matéria de arte”¹⁴.

Durante a exaustiva pesquisa acerca dos periódicos supracitados e muitos outros, foi possível perceber pistas que colaborariam para notar e compreender outra prática de Arthur Azevedo: o seu gosto para a elucidação de sua prática como colecionador de obras de arte, a qual estava diretamente ligada aos seus textos sobre arte. Em seus escritos, há fortes indícios de que ele era um grande entusiasta da arte nacional e, partindo desse pressuposto, sempre o retratava em seus textos e não seria diferente nas suas escolhas de obras para compor sua coleção de itens gráficos, tendo como preferência o gênero paisagístico.

A aderência de Azevedo aos ideais nacionalistas e o empenho pela consolidação de uma cultura genuinamente brasileira se espalhou pelas atividades simultâneas que desenvolveu no teatro, na imprensa e em seus textos sobre a situação artística no Rio de Janeiro. Como foi visto o autor, ao divulgar os trabalhos dos pintores, enalteceu aqueles que tinham como assunto as paisagens do país (SILVA, F., 2014, p. 73).

Nesse sentido, é nítido ver o interesse de Azevedo pela pintura da paisagem brasileira, sempre ligado aos intelectuais que estiveram atuantes no limiar da segunda metade dos anos oitocentistas, como Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879). Por certo, a grande atividade de Porto Alegre no âmbito cultural do Rio de Janeiro, na primeira metade dos oitocentos, “foi

¹³ Uma do pintor belga Balthazar Ommegranck, um do espanhol Frederico Madrazo e duas do pintor francês Gustave Guillaumet.

¹⁴ AZEVEDO, Arthur. *O Paiz, Bellas Artes*, 24 de fevereiro de 1902.

marcada por uma preocupação recorrente: fundar uma arte peculiar, sintonizada com a ‘brasilidade’” (SQUEFF, 2004, p. 205).

Segundo Silva, F. (2014), Arthur Azevedo tinha uma preferência pela arte nacional. Posto isso, o maranhense organizou uma campanha para conseguir verbas para a exposição de obras no ano de 1855; período em que os artistas Victor Meirelles e Henri Lagerok fizeram um projeto para a produção do *Panorama do Rio de Janeiro* e, posteriormente, exporem tais obras na Europa, nos Estados Unidos e, finalmente, no Rio de Janeiro. Arthur apoiou a causa e escreveu para os seus leitores, convidando-os para que também apoiassem o projeto:

Os dois distintos artistas tratam neste momento de organizar uma campanha e tem, felizmente, encontrado muita adesão e simpatia. O panorama do Rio de Janeiro, pintado por dois pinceis ilustres, trará ao nosso país, mais do que todas as legações imperiais havidas e por haver, a inestimável vantagem de torná-lo conhecido em terras, cujos habitantes supõem que o Brasil não é digno de figurar entre as nações civilizadas. Acredito que o panorama será um agente eficaz de imigração espontânea. Puxem pelos cordéis a bolsa os meus leitores endinheirados, e metam três proveitos em um saco: aumentar a sua fazenda, proteger a arte e concorrer para o engrandecimento do país¹⁵ (DIVISÃO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 1884, n.p).

Outro dado que fortaleceu o interesse do teatrólogo pelos temas da nação foi o apoio às matérias que retratassem o Brasil. No limiar de abril de 1900, surgiu a Galeria de História Brasileira, organizada pelo médico, escritor e filósofo brasileiro Ramiz Galvão (1844–1934), para a comemoração do 4º Centenário do Brasil. A publicação seria ilustrada retratando telas e gravuras com assuntos da história do país, e junto à imagem estariam textos com notícias históricas com o intuito de instruir os leigos. A importância dessa publicação serviria também como uma maneira de preservação da memória visual. A memória seria literalmente gravada (SILVA, 2014).

Destarte, é notória a grande produção de textos teatrais, poemas e contos, sobretudo, críticas de arte de Arthur Azevedo; entretanto, quase não foi divulgado o seu apreço pela arte, sendo que, durante a sua vida, reuniu um acervo imagético significativo contendo várias obras de diferentes características plásticas e temáticas. Ou seja: “O comediógrafo, folhetinista, poeta, humorista e conteur Arthur Azevedo era um exímio conhecedor de arte e colecionou uma grande quantidade de telas e gravuras” (MARQUES, 2008, p. 347).

¹⁵ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias*, De Palanque, 01 out. 1884.

1.3 Colecionismo: uma breve contextualização histórica

O colecionismo é o hábito de selecionar, organizar, trocar e expor objetos de acordo com cada categoria, quais sejam, artefatos antigos, espécimes da fauna e flora de uma determinada região. Essa prática é conhecida desde a Roma Antiga e teve sua ascensão no século XV, período em que o olhar científico renascentista foi direcionado pela ampliação marítima, o qual mostrou à Europa novas motivações para colecionar, proporcionando, assim, o enriquecimento das coleções privadas (POULOT, 2013).

De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais — obras, artefatos, documentos arquivísticos, testemunhos e etc. — que um indivíduo ou um estabelecimento se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicado a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública seja privada (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Em *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios* (2007), entende-se que a prática do colecionismo possui uma função importante no processo formativo de determinadas subjetividades individuais ou coletivas; e a “coleção” é uma instituição universalmente conhecida, presente em toda e qualquer coletividade humana. Esses conjuntos de objetos integram um sistema de trocas sociais e simbólicas entre distintas categorias sociais, a saber, reinos, impérios, clãs e sociedades nacionais, bem como entre categorias cosmológicas, como vivos e mortos, deuses e seres humanos, passado e presente, presente e futuro. Ou seja, a coleção pode desempenhar uma função sociológica de mediação entre o visível e o invisível.

Ainda sobre a conceituação do hábito de colecionar, Regina Abreu aponta que:

O ato de colecionar pode ser mesmo pensado como uma operação mental necessária à vida em sociedade, expressando modos de organização, hierarquização de valores, estabelecimento de territórios subjetivos e afetivos. Colecionar, neste sentido, significa estabelecer ordens, prioridades, inclusões, exclusões e está intimamente associado a dinâmica da lembrança e do esquecimento, sem a qual os indivíduos não podem mover-se no espaço social (ABREU, 2005, p. 103).

De acordo com o sociólogo e filósofo francês Baudrillard (2008, p. 99), “a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador”. O autor aclara que o colecionador, a partir do seu desejo de reunir itens, coleciona a si mesmo, cuja coleção pode dizer ou dar indícios da personalidade do colecionador, ou seja, a coleção é responsável por criar ideias e conceitos sobre o colecionador. É possível fazer uma analogia

com a categoria estética autorretrato em que o colecionador dá pistas, mesmo que de maneira fragmentada e incompleta, criando imagens que gostaria que os outros tivessem de si.

Juntamente aos avanços territoriais europeus, surgiu uma nova categoria de colecionadores. Deu-se o nome a tais coleções de *Gabinets de Curiosidades* ou *Gabinets das Maravilhas*. Os séculos XVI e XVII ficaram conhecidos como a Era das Grandes Navegações e com as excursões marítimas vieram as descobertas de territórios e povos bastante diferentes às tradições socioculturais conhecidas na época, o que despertou a curiosidade e o interesse econômico não só das monarquias, mas também da aristocracia e da burguesia; assim, aqueles que possuíam dinheiro passaram a investir nessas expedições em busca tanto de terras quanto dos mais curiosos artefatos. É daí que surgem as coleções que, posteriormente, darão início aos primeiros acervos museológicos.

A respeito disso, comenta-se que:

A era das maravilhas desenvolveu-se a partir de um clima intelectual e cultural marcado pela retomada do saber, por uma expansão dos horizontes filosóficos e científicos e por uma ênfase no estudo do homem, suas atividades e o mundo à sua volta. Em seus esforços para observar e descrever todos os aspectos do mundo físico, os europeus do Renascimento descobriram maravilhas não menos, e muitas vezes mais excitantes que aquelas da ficção (KENSETH, 1991, p. 3).

Entre os principais itens colecionados estavam objetos cotidianos dos nativos, a fauna e a flora do Novo Mundo, além de objetos resgatados diretamente da Antiguidade, tais como esculturas, moedas antigas e obras de arte clássica. Nesse período, vale frisar também que muitos artesãos foram contratados para replicar ou criar a partir desses artefatos trazidos dessas jornadas.

O fator mais importante que contribuiu para a voga do maravilhoso foi a descoberta do Novo Mundo e outras terras distantes, no final do século XV e início do século XVI. [...] O comércio com esses novos mundos acelerou-se rapidamente, o que resultou numa tremenda afluência, à Europa, de objetos exóticos, tantos naturais como feitos pelo homem (KENSETH, 1991, p. 4).

Tais gabinetes se dividiam em três categorias: a sobrenatural, em que muito mais que retratar a memória grotesca dos mitos da Antiguidade traziam ainda aos seus acervos objetos que enalteciam as grandes façanhas de Deus e os milagres divinos das santidades católicas; a *artificialia*, correspondente ao conjunto das produções humanas que poderia incluir desde objetos artísticos, como impressos, autômatos, equipamentos mecânicos e científicos, a tudo que exibisse a criação humana; e a *naturalia*, que abrigava, por sua vez, a catalogação de espécies naturais, sendo elas fauna e flora ou até mesmo fenômenos da natureza. Tudo que

fosse exótico, incomum ou raridade poderia (e deveria) ser incorporado aos Gabinetes das Maravilhas (KENSETH, 1991).

Com o passar do tempo, utilizava-se o termo Gabinetes de Curiosidades para referenciar os locais onde esses objetos ficavam e, posteriormente, viraram museus de caráter nacional. À medida que o acervo crescia, tornava-se público com o intuito de expor ao observador correspondente, em sua maioria, a visitantes curiosos ou até mesmo a especialistas.

O século XIX foi um período em que surgiram grandes colecionadores, para os quais o ato de colecionar equivalia a não deixar que algo caísse no esquecimento, fossem itens de sua época ou de outras civilizações. A partir dessa ideologia, foram surgindo as primeiras coleções como hoje são conhecidas, e, se em primeiro momento eram privadas, depois se tornariam públicas; frequentemente nas antigas residências reais, haja vista que os monarcas eram considerados grandes colecionadores.

Partindo de tal pressuposto, um importante exemplo a citar é D. Pedro II, o qual desenvolveu, durante seu império, uma atividade contínua como “acumulador de objeto”, depositando-os de maneira organizada e, conseqüentemente, dando ordem a esses itens — em sua maioria, artefatos, produtos da natureza, botânica, antropologia, geologia ou paleontologia — fazendo deles mais que objetos individuais, e sim coleções dentro de coleções (SCHWARCZ; DANTAS, 2008).

A formação de uma coleção é definida como um coletivo de objetos que ganham novos significados quando assim são dispostos [reunidos]. Sobre isso, Almeida (2001, p. 124) diz que “os objetos são abstraídos de sua função original, portanto, não são mais utilizados e sim possuídos, formando um sistema com estatuto próprio, sobrevivendo somente para ressignificar-se”. Até então, o termo Gabinetes de Curiosidades era utilizado para referenciar os locais onde tais objetos eram armazenados. Entretanto, D. Pedro II optou por nomear seu acervo de Museu do Imperador (SCHWARCZ; DANTAS, 2008).

A ideia do objeto é uma temática bastante inspecionada por estudiosos que se interessam por coleções, os quais estudam suas variadas apresentações e conceitos. Entre eles, caracteriza-se como:

[...] Qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar do público (POMIAN, 1985, p. 53).

A autora supracitada coloca o conceito de coleção que é atribuído ao seu valor, mesmo que os objetos não tenham utilidade alguma. Isto é, ainda que corresponda a um valor a ser exposto e observado, considera-se o caráter simbólico para justificar a sua preciosidade. Percebendo-se a raridade, é necessário que tal coleção receba cuidados especiais, uma vez que, conseqüentemente, ganhou um valor considerado alto e pode existir um mercado interessado.

Partindo da ideia que colecionar é um hábito para se preservar algo de forma organizada e selecionada, a fim de que não caia no esquecimento seja de modo isolado, seja coletivo, no alvorecer do século XIX surgiram muitas revistas ilustradas. Além dos periódicos funcionarem como veículos de informação, forneciam coleções de gravuras, as quais quase sempre continham explicações textuais e também possuíam a função de representar belas composições plásticas das mais variadas temáticas.

A produção demandava um baixo custo, mas tinha uma rápida circulação e podia reunir diferentes assuntos com a possibilidade de ilustrações e caricaturas, logo, uma forma de crítica política bem-humorada. A exemplo, cita-se a famosa *Ilustração Brasileira*, que surgiu em 1854, no Rio de Janeiro; *A Semana Ilustrada*, em 1860, pelo alemão Henrique Fleiuss, também na cidade fluminense; e a *Revista Ilustrada*, fundada em 1876, pelo italiano naturalizado brasileiro Ângelo Agostini.

Ademais, as ilustrações poderiam ser admiradas no ato de folhear, como também serem colocadas em paredes de casas e acabarem sendo incorporadas à decoração, servirem de adorno decorativo na mesa das salas ou no gabinete dos comendadores. Os álbuns também eram importantes para momentos de entretenimento e, mesmo fechados, denotavam que a família estava atualizada, acompanhando os avanços até então notórios no âmbito visual (MALTA, 2011).

Em contrapartida, tais ilustrações eram impressas em série, o que poderia afetar seu *status* de arte, pois, assim como dito por Walter Benjamin, o ato de se poder reproduzir mecanicamente qualquer obra não compensaria a aura daquela peça, uma vez que “mesmo à mais perfeita reprodução falta um elemento: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única” (BENJAMIN, 2012, p. 17). Dessa forma, acabaria o seu valor culto, tornando-se um mero produto de fábrica ou apenas uma “imagem de consumo”, reafirmando sua potencialidade decorativa, prática bastante difundida no século XIX por pessoas que tinham acesso a essas publicações imagéticas.

Decorar uma casa, no século XIX, tornou-se atividade necessária e complexa. Acompanhando seus “iguais” em outros países civilizados, os brasileiros se empenharam no embelezamento e na arrumação de suas moradas, comportamento fundamental no processo civilizador pelo qual passou a boa sociedade dos centros urbanos, em especial a residente no Rio de Janeiro, que contribuiu de modo significativo na construção da cultura visual oitocentista. A boa sociedade carioca se identificava com e pela aparência de suas casas. Os interiores das casas começaram a ser (re)vistos, assumindo valores de imagem (MALTA, 2011, p. 223).

Essa prática de guardar imagens bastante difundidas no período em que os jornais as ofereciam aos seus leitores, por certo, foi uma maneira de popularizar a arte para aqueles que não tinham um poder aquisitivo ou um status social elevado para ter acesso a elas. Adiante, comentar-se-á como Arthur Azevedo também aderiu a essa prática e como isso colaborou para a formação do seu acervo.

1.4 Arthur Azevedo e o hábito de colecionar

Entende-se que o hábito de colecionar é uma prática que está diretamente ligada com o emocional de quem o pratica em relação ao objeto colecionado. Nesse sentido, é válido observar que o colecionismo de Arthur Azevedo envolvia uma grande paixão. Um dos indicativos desse apreço estava em seus textos que, em sua maioria, eram comentários sobre suas próprias obras que formavam seu acervo gráfico. Assim, o pesquisador Frederico Fernando da Silva define o colecionismo como:

A sistematização em adquirir, catalogar e preservar objetos, ideias ou fatos de forma seriada, lógica e catalogada. O ato de colecionar parte da vontade de quem o realiza, porém, o seu profissionalismo requer uma sistematização é neste momento que entra a lógica que deve ser aplicada sob a tutela dos conceitos científicos e acadêmicos, mas sem que o prazer do hobby seja perdido. Neste momento o ato de colecionar tende a ser um complexo de observações e estudos que são valorizados a cada peça adquirida para a continuidade do acervo (SILVA, 2016, p. 28).

Por certo, a paixão que Azevedo possuía pela arte desde muito cedo é um dos principais fatores que o incentivou a reunir um número considerável de obras de artes por aproximadamente 30 anos de sua vida. Os vestígios que aclaram como Azevedo aderiu a essa prática ficam explícitos em seus artigos, textos de jornais, catálogos e alguns estudos que tratam da biobibliografia do dramaturgo maranhense.

Moreira Filho (1996) comenta que o dramaturgo, com a sua ânsia em reunir itens, conclamava amigos e parentes para essa “missão”; a saber, Azevedo escreveu uma carta para o seu irmão Américo, que também era teatrólogo, agradecendo pelos itens enviados.

Algumas são muito boas, como *Les Masqués* de Watteau, gravada por French. Essas gravuras são os meus encantos, já consegui reunir um bom número delas e dos melhores e mais célebres autores, outra coisa que poderás mandar, se tiveres, são retratos, já tenho uma coleção de 10.000 pelo menos, gravados em aço e madeira (SILVA, 2011, p. 31).

Vale discorrer também outros dois acontecimentos na vida de Azevedo que colaboraram na constituição do seu acervo. O primeiro, já mencionado, foi a sua partida de São Luís para o Rio de Janeiro, em 1873, onde passou a conhecer diretamente os intelectuais e a desenvolver seu gosto pelas artes plásticas — muitas vezes, comprando e até ganhando obras — e o segundo, em 1881, com a sua ascendência na carreira teatral; momento em que embarcou para a Europa e a sua produção artística alcançara o auge nas cidades de Madri e Paris, adquirindo, então, algumas gravuras, pinturas e estampas, dando maior densidade e valor à coleção. Sobre o retorno de Azevedo ao Brasil, afirma-se que:

O certo é que quando retornou de sua viagem à Europa, em 1883, além das peças teatrais que mais tarde traduziu e adaptaria, trouxe também gravuras, desenhos, óleos e contatos indispensáveis para seguir ampliando a sua Coleção cujo limite mais extremo alcança o século XVI (havendo fortes indícios que apontam para gravações do século XV), abarcando, assim, os quatrocentos ou mesmo quinhentos anos mais (MOREIRA FILHO, 1996, p. 6).

De acordo com Orlando da Costa Ferreira (1994), em seu livro *Imagem e Letra*, o autor comenta que existiu uma relação de amizade muito estreita de Azevedo com os impressores e gravadores e que, por vezes, esses artistas colaboravam com os textos de jornal e teatro com sua arte de gravar. A título de exemplo, cita-se a Casa Litográfica, no Rio de Janeiro, chamada *H. Lombaerts & Cia*, que pertencia ao impressor-litográfico belga Henrique Lombaerts. Posto isso, “Lombaerts foi impressor de escritores famosos como Machado de Assis, Lucio de Mendonça, Arthur Azevedo e Coelho Netto” (FERREIRA, 1994, p. 412).

Durante o século XIX, muitos artistas produziam ilustrações para inserir em periódicos, a exemplo disso *O Mequetrefe*, periódico no qual Arthur foi um colaborador assíduo e teve várias pequenas ilustrações do artista espanhol Modesto Brocco y Gómes. Segundo Silva (2011), “1892 na Escola Nacional de Belas Artes, Brocco inaugurou a sua primeira exposição: retratos, paisagens, cenas de costumes e figuras”; entre essas, existiam também representações de Azevedo.

Outro personagem que também colaborou nas obras do teatrólogo, presenteando-lhe com caricaturas, foi o caricaturista Julião Machado (1863-1930). O artista chegou a ser considerado o “pai da caricatura” no Brasil, cujo periódico com maior participação do artista

foi a revista *A Cigarra*. Grande parte dos textos que receberam ilustrações de Machado estão na Coleção. Machado atuou em outras publicações, a saber, no *Jornal do Brasil* e na *Gazeta de Notícias* e se transformou em um dos ilustradores mais influentes na virada do século XIX (SILVA, 2011).

O contato de Azevedo com esses ilustradores, impressores e artistas plásticos, para além de colaborar nas ilustrações de peças teatrais e em seus textos jornalísticos, colaborou para que o acervo se tornasse cada vez mais denso e rico em termo de técnicas, temáticas e estilos. Abaixo é possível visualizar uma ilustração de Julião Machado retirada do periódico *A Cigarra*, publicada em 16 de janeiro de 1896.

Figura 1 - O Soldado e o Diabo, de Julião Machado



Fonte: Silva, F. (2014, p. 35)

Na figura acima, pode-se observar uma das caricaturas de Machado em estampa colada sobre veladura (papel japonês), presente na Coleção Arthur Azevedo.

Por mais que Azevedo se mostrasse um grande intelectual de sua época, que sempre era requisitado para estar presente em salões da grande sociedade e ser um verdadeiro homem da imprensa, o escritor não tinha dinheiro. Ainda que fosse proprietário de um acervo com itens valiosos dos mais reconhecidos artistas, tanto originais quanto cópias, Azevedo acondicionava seu tesouro em sua própria casa. Sobre isso, Silva comenta:

[...] Sua casa era um pequeno museu de objetos de arte, quase tudo dádivas de artistas seus amigos. Mas a sua grande paixão eram as gravuras, de que se tornou um colecionador famoso. Todas as paredes estavam inteiramente forradas delas. Na sala e no gabinete havia rumas de imensas pastas de couro cheio de gravuras. Com a sua senhora, ele procedia a limpeza das gravuras manchadas, que eram lavadas em vastas banheiras rasas, cheias de soluções químicas apropriadas (SILVA, F., 2014).

Em 1908, com seus 53 anos, Arthur Azevedo cerrou os olhos para sempre em decorrência de uma osteomielite que se agravou com problemas renais. Azevedo deixou sua segunda esposa¹⁶, Sra. Carolina Lecouflé Azevedo, com quatro filhos — Arthur, que recebeu o mesmo nome do comediógrafo; Américo e Aluísio, nomes de seus irmãos; e Rodolfo, em homenagem ao seu padrinho e grande amigo, o artista plástico Rodolfo Bernadelli — e quatro enteados, além de três órfãos que acolheu em sua casa, filhos do recém-falecido ator José Portugal.

Contudo, deixou um legado incalculável para a literatura, a imprensa brasileira e ainda para a internacional, na qual também ganhou visibilidade. Um dado interessante e não tão abordado sobre Azevedo é que ele, como um grande admirador de arte em geral, foi um exímio colecionador e reuniu diversas gravuras durante a sua vida. Após falecer, sua Coleção retornou para São Luís e até hoje pertence ao Governo do Estado do Maranhão. Após o falecimento do teatrólogo, algumas homenagens foram prestadas.

Ao ter sciencia desse infausto, mandei fechar por três dias, a nossa Secção, no Palacio dos Estados e depositei, em nome da Representação do Maranhão na Exposição Nacional uma palma de flores naturaes sobre a tumba do pranteado maranhense, actos esses que mereceram a aprovação plena do Exo Snr. Dr. Arthur Quadros Colares Moreira, Digníssimo Vice-Governador, em exercício (PERDIGÃO, 1910, p. 27).

Diante de todos esses fatos biográficos, reitera-se o quão Arthur Azevedo foi um importante intelectual de sua época, passeando pelo teatro, pela imprensa e pelos eventos culturais; como colecionador, além de reunir os itens, ele estudava como cuidá-los e acondicioná-los. Todos estes fatos dispostos serviram para um melhor entendimento sobre a formação do acervo Azevediano, um dos principais esteios desta pesquisa, o qual será esmiuçado com mais atenção no próximo capítulo.

¹⁶ Arthur Azevedo se casou primeiramente com Carlota de Moraes, muito jovem, com 20 anos, em 1875. A união durou 10 anos e os dois se separaram, sem deixar filhos. Arthur Azevedo só contraiu um novo casamento, com a também viúva Carolina Lecouflé, quando a primeira esposa falece, em 1900 (MAGALHÃES JR., 1966).

2 COLEÇÃO ARTHUR AZEVEDO: UM TESOURO MARANHENSE

A Coleção Arthur Azevedo foi adquirida pelo Governo do Estado do Maranhão, em 1910, por intermédio de sua esposa, Carolina Lecouflé, no valor de trinta contos de réis, na gestão do então Governador Luís Domingues, dois anos após a morte do teatrólogo. Se esse valor for convertido para a moeda atual, que é o real, a Coleção valeria aproximadamente 13.500 reais; um valor baixíssimo considerando o quão singular é o conjunto de gravuras de Azevedo.

A Coleção se destaca por sua variedade plástica e temática sendo um dos principais acervos de gravuras da América Latina. Após o falecimento de Arthur Azevedo, em outubro de 1908, o seu amigo e então Deputado Federal, Coelho Neto, solicitou a incorporação da Coleção ao Patrimônio Artístico Nacional. O projeto inicial para este feito tinha como objetivo realizar um inventário minucioso, bem como o respectivo tombamento, a classificação e o acondicionamento do material em mapotecas que possibilitassem sua consulta e a realização de exposições periódicas.

No ano de 1976, o artista paulista Antônio Thyrso Pereira de Souza estava em São Luís e se interessou por essa solicitação em elaborar um esquema de trabalho para classificação e acondicionamento das gravuras; trabalho este que foi realizado por ele com a colaboração da museóloga Célia Maria Corsino, do Museu Nacional do Rio de Janeiro. No entanto, mesmo com toda essa organização o pedido foi negado. Apresentam-se abaixo duas tabelas ilustrando todos os valores referentes aos recursos dos técnicos responsáveis pelo projeto e, posteriormente, os recursos materiais solicitados.

Tabela 4 – Recursos humanos, valores em cruzeiros e em real

RECURSOS HUMANOS	VALORES/CONVERSÃO CRUZEIRO- REAL ATUALMENTE	
Pró-labore de 2 técnicos	Cr\$ 20.000.00	R\$ 7,27
Passagens aéreas dos 2 técnicos	Cr\$ 14.000.00	R\$ 5,90
Hospedagem e alimentação dos 2 técnicos pelo prazo de 30 dias	Cr\$ 18.000.00	R\$ 6,54
TOTAL	Cr\$ 52.000.00	R\$ 18,90

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Tabela 5 – Recursos materiais, valores em cruzeiros e em real

RECURSOS MATERIAIS	VALORES/CONVERSÃO CRUZEIRO- REAL ATUALMENTE	
6 mapotecas com 12 gavetas	Cr\$ 34.000.00	R\$ 12,36
Papel para pas partout	Cr\$ 3.000.00	R\$ 1,09
Fichas	Cr\$ 2.000.00	R\$ 0,72
Livros de tombo	Cr\$ 2.000.00	R\$ 0,72

Matérias para tratamento das gravuras	Cr\$ 5.000.00	R\$ 1,80
Material para iluminação	Cr\$ 3.000.00	R\$ 1,09
TOTAL	Cr\$ 48.000.00	R\$ 17,45

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Observando a tabela, nota-se o quanto o cruzeiro é desvalorizado. Corrigindo para o valor de hoje, desde o valor que a Coleção foi adquirida aos valores do projeto de tombamento, o conjunto de gravura foi vendido por um preço muito abaixo do que deveria, levando em consideração toda a história e o peso que possui. É válido pontuar que o intuito aqui não é tentar impor um valor para a Coleção, haja vista que é impossível mensurar o quanto esses itens gráficos valem no mercado; é apenas um dado a ser colocado para refletir como a arte pode não valer muito para alguns enquanto é impossível definir um valor a ela para outros.

A Coleção é composta por estampas que retratam paisagens, retratos, caricaturas, livros e pinturas que, juntos, somavam inicialmente cerca de 23.677 itens. Destes, continham litografias, xilogravuras, gravuras em metal e fotogravuras, 360 desenhos e 93 pinturas a óleo, de autorias diversas dos séculos XVII, XVIII e XIX. Após a transferência do Rio de Janeiro para São Luís, o acervo Azevediano foi, inicialmente, abrigado no Palácio dos Leões, sede do Poder Executivo do Estado do Maranhão. Na imagem abaixo, é possível visualizar a sala onde os estudos referentes à Coleção são desenvolvidos.

Figura 2 - Curadoria de bens Culturais do Palácio dos Leões



Fonte: Elaborada através de acervo pessoal da autora (2019)

De acordo com Silva (2011), as primeiras intervenções de preservação da Coleção foram feitas pela Sra. Carolina Lecouflé e pelo próprio Arthur Azevedo. Sobre isso, um dos grandes pesquisadores sobre a carreira teatral de Arthur Azevedo, Martins Araújo, comenta:

Dona Carolina Lecouflé Azevedo, esposa do teatrólogo, descendente da antiga fidalguia de Pirai (RJ), viveu vários anos na França, onde aprendeu a lidar com

litogravuras de toda espécie, sem supor que um dia iria utilizar as técnicas aprendidas, ao conservar e restaurar as do amado esposo (ARAÚJO, 2005, p. 26).

No ano de 1966, aconteceu a Exposição das telas da Coleção Artística Arthur Azevedo da Pinacoteca do Palácio dos Leões. Organizou-se um catálogo referente às pinturas da Coleção. No ano de 1977, a museóloga Célia Corsino e o artista plástico que estava em São Luís coordenaram um projeto de tombamento, catalogação e restauro da Coleção Arthur Azevedo. Em 1978, a Fundação Cultural do Maranhão produziu o Catálogo das Gravuras da Pinacoteca do Palácio dos Leões, preconizando aproximadamente 78 gravuras. No ano de 1996, os pesquisadores Maria Helena Duboc e Eliézer Moreira Filho organizaram um catálogo intitulado “Coleção Arthur Azevedo de Gravuras”, no qual foram identificados cerca de 30% da Coleção (SILVA, 2011).

Posteriormente, a Coleção Arthur Azevedo esteve por vários órgãos públicos do Estado, quais sejam: a Biblioteca Pública Benedito Leite, onde teve uma breve catalogação e restauração em parte do seu acervo; o arquivo público do Estado; o Museu de Artes Visuais; a Academia Maranhense de Letras; e a Assembleia Legislativa do Estado. Em 2006, o acervo passou por um projeto de limpeza; entretanto, ainda não passou por uma catalogação e um acondicionamento adequados, constatando-se que, em quase todas as estampas, os livros e os álbuns foram carimbados, prejudicando a imagem.

Em 2008, ano que de comemoração do centenário da morte de Arthur Azevedo, a Curadoria de Bens Culturais do Palácio dos Leões juntamente com a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro realizou a exposição “O Universo de Arthur Azevedo”, sendo a maior catalogação do acervo até o presente momento (SILVA, 2011). Decerto, o deslocamento da Coleção e a falta de acondicionamento adequados durante o tempo fizeram com que algumas obras se perdessem. Sobre tais perdas, comenta-se que:

[...] de 93 telas, que possuía a Coleção, restam 53. A Coleção como o Estado recebeu, tinha 11.492 estampas, 3.256 litografias e gravuras sobre madeira; 360 desenhos, águas fortes e fotogravuras; 7.544 retratos de homens notáveis; 25 águas fortes antigas; 93 quadros a óleo de artistas notáveis como J. Dossier, Teixeira da Rocha, Aurélio de Figueiredo, Stefano Cavallaro, Morcaux, G. Puliere, G. Portto, Eduardo Sá, J. Taverol, Médard, Gastão Formenti, Ribet, dentre outros; além de bustos de Rafael Bordallo Pinheiro, Eça de Queiroz; Molière, bronze; estatuetas de Ariosto, Joseph Haydn e Felix Mendelssohn-Bartholdy; porta-cartão, relógio, bronze dourado a fogo, mangas e jarras antigas; 506 peças de teatro e obras completas de vários autores dramáticos; 723 volumes de obras diversas. Portanto, o confronto com essa relação e o que resta hoje revela que o desaparecimento foi grande (ARAÚJO, 2008, p. 347).

Ainda assim, atualmente, a Coleção tem cerca de 16.000 itens resistindo à ação do tempo. Nela, pode-se encontrar nomes renomados do Renascimento, como Albrecht Dürer, Andrea Mantegna, Agostino Carracci e Hendrik Goltzius. Representando a arte do século XVII, os artistas Diego Velásquez, Peter Paul Rubens, Nicolas Poussin e Jean-Antoine Watteau. Sobre a produção artística do século XVIII, o acervo possui obras de Jean-Honoré Fragonard, Raffaello Morghen, Domenico Cunego, Antoon van Dyck. Os naturalistas do século XIX também compõem a Coleção, a exemplo Theodor Müller, Marie Champagne e Jean-Baptiste Debret.

Existe também uma quantidade expressiva de livros raros da história da arte, como a edição de *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi*, de Giovanni Winkelmann; *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux*, de Théodore Lejeune; *La Renaissance en Italie et en France À L'époque De Charles VIII*, de Eugène Müntz; *Art et nature*, de L. Roger-Milès. Contudo, o acervo é composto, em sua grande maioria, por gravuras que foram publicadas em casas de edições, como a famosa *Goupil & Cie*, a qual possuía filiação na Europa e nos Estados Unidos; a *Imprimerie Lemer cier* (SILVA, F., 2014).

Todos esses artistas supracitados e outros que estão presentes na Coleção utilizavam as técnicas de gravura, como a litografia, a ponta-seca, o buril e a água-forte. Essa pluralidade de técnicas e estilos que, se investigados, perpassam por três séculos da história da arte. Logo, para uma melhor compreensão do que seria a Coleção, levando em consideração a diversificação do acervo, serão destacadas algumas temáticas presentes. São elas: retratos avulsos, álbum de paisagem, caricatura, mitologia, estampas com representações diversas, álbuns de gravuras com anotações de Arthur Azevedo, revistas e pinturas.

2.1 Retratos avulsos

A Coleção Arthur Azevedo possui um número considerável de gravuras com essa temática, podendo-se ressaltar, a exemplo, a estampa da atriz francesa Sarah Bernhardt; o inventor e aeronauta, Santos Dumont, que foi retratado pelo artista Eliseu Visconti; o músico Leopoldo Miguez; os escritores, Aluísio de Azevedo e Machado de Assis. Encontram-se, também, nessa temática, obras do artista supracitado, Sébastien Auguste Sisson, do qual a Coleção abriga trinta e nove litografias que fazem parte da *Galeria dos Brasileiros Ilustres – Os contemporâneos*, um dos trabalhos mais importantes do artista e do período. Há, ainda, retratos de Alexandre José de Sequeira, Arthur Napoleão, Barão de Mauá, Silveira da Motta, dentre outras celebridades (SILVA, 2014).

2.2 Álbum de paisagem

O conjunto de paisagens presentes na Coleção Arthur Azevedo é composto por uma visão panorâmica sobre a paisagem brasileira e as cidades europeias. São representações da vida urbana e da natureza. As imagens que representam as cidades brasileiras foram produzidas, em sua grande maioria, por artistas viajantes que passaram pelo Brasil no século XIX. Nesse contexto, pode-se evidenciar Sébastien Auguste Sisson (1824-1898), artista francês radicado no Brasil, o qual chegou em 1852 e fundou seu ateliê no Rio de Janeiro (SILVA, 2014).

Sisson teve uma produção imagética muito grande. Entre elas, cita-se *O Álbum do Rio de Janeiro Moderno*, com 12 cromolitografias, apresentando cada uma delas os seguintes títulos: Estrada de Ferro, Hospício D. Pedro II, O Jardim Botânico, Vista da Ilha da Boa Viagem, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Entrada da Barra, Cascata da Tijuca, Interior da Igreja do S. S. Sacramento, Gloria, Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência e, por fim, Cemitério Inglês na Gamboa. No álbum, apesar de retratar a técnica de cromolitografia, não dispõe uma variação muito grande de tons; as cores que predominam são o azul e o ocre, que é um tom terroso, uma variação do castanho (PEREIRA, 2019).

Conforme Silva, F. (2014), um dos itens mais emblemáticos é um álbum com 56 litografias, que representa a paisagem do Rio de Janeiro e da Bahia a partir das fotografias do francês Victor Frond, impressas na *Imprimerie Lemercier*.

2.3 Caricatura

As caricaturas na Coleção Arthur Azevedo que mais se destacam são as que retratam o próprio Arthur Azevedo, o qual foi representado por renomados artistas, tais como Augusto Rocha, que também era músico e Julião Machado, que retratou Azevedo com frequência. Esses desenhos circulavam em revistas como *A Bruxa*; *Dom Quixote*, dirigida por Ângelo Agostini; e a *Cigarra*, dirigida por Julião Machado (SILVA, F., 2014).

2.4 Mitologia

No acervo, há um conjunto de obras emblemáticas que se configuram a partir de elementos presentes na mitologia clássica greco-romana. “Nota-se a presença de temáticas como as representações religiosas, cenas de costume, motivos orientais, cenas do campo,

figuras mitológicas, cenas de batalhas e personagens que remetem à antiga cultura grega” (SILVA, 2016, p. 141-142). Sobre a temática mitológica presente na Coleção, destacam-se duas gravuras em metal sobre Maria de Médicis — que foi retratada como Minerve — intituladas *Marie de Medicis sous la forme de Minerve* e *Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille* que foram produzidas a partir de pinturas do artista Peter Paul Rubens (SILVA, 2014).

2.5 Estampas com representações diversas

No conjunto de estampas, encontram-se representações arquitetônicas, quais sejam a gravura do modelo em madeira das novas construções da alfândega da Corte, exibida na Exposição Nacional de 1861, feita por Manuel de Araújo Porto Alegre e Guilherme Capanema. Litografias publicadas no jornal *A Vida Fluminense*, a exemplo uma estampa intitulada *A rendição de Uruguaiana*, de Pedro Américo (SILVA, 2014).

De acordo com Silva, F. (2014), pode-se encontrar um conjunto de caricaturas recortadas de jornais e revistas nos itens avulsos, em especial um montante que retrata Arthur Azevedo, de autoria de Henrique Bernadelli e algumas de autoria desconhecida. Todas representando o dramaturgo maranhense em tipo cômico.

2.6 Álbuns de gravuras com anotações de Arthur Azevedo

Sobre esta temática, a Coleção possui álbuns com escritos de Arthur Azevedo. As anotações ficam, em sua grande maioria, nas folhas de rosto dos álbuns e informam títulos, artistas, técnicas e datas, enquanto outras informam se foram recebidas como doação ou se pertenceram a outro colecionador — a saber, João Alves Mendes da Silva, Antônio Cambiaso, Francisco Rodrigues de Paiva e Frederico Pinheiro. Entre os observados, o mais citado foi Francisco Rodrigues de Paiva¹⁷, que presenteou Azevedo com belíssimas gravuras (SILVA, 2016).

Segundo Silva, F. (2014), a Coleção conta com um álbum montado por Arthur Azevedo com treze estampas de Friedrich der Grosse. Antes de compor a Coleção Arthur Azevedo, as imagens em questão pertenciam ao colecionador João Alves de Mendes da Silva e foram presenteadas ao dramaturgo por Frederico Pinheiro, em 1901. Possui também outras

¹⁷ Proprietário da Galeria Cambiaso (RJ).

27 gravuras com autorias de L'Épicière e Monet, Moreau; no mesmo álbum, também possui quatro cartas geográficas do *Atlas de la monarchie Prussienne*, de Edme Mentelle¹⁸. Em um outro álbum, composto por cinco gravuras, Azevedo informa que elas faziam parte de um álbum seriado produzido por Heloise Cotrim, esposa do pintor M. Leloir, com o intuito de ilustrar um romance intitulado *O grande errante*, de Eugène Sue; e, segundo Azevedo, são do ano de 1850.

Os escritos dispostos nesses álbuns só reforçam que Arthur Azevedo reuniu seu acervo por meio de leilões, livrarias, presentes e comprando itens que compunham outras coleções. Esse desejo do escritor pode ser facilmente detectado em sua dupla atividade como colecionador e crítico, o qual percorria ateliês para buscar informações para escrever suas crônicas e, consequentemente, obras para compor a sua Coleção (SILVA, 2014).

2.7 Revistas

Entre as revistas do acervo existem exemplares da revista *Les Arts*, com data de 1904. Esses exemplares estão encadernados em um único volume comportando todas as publicações daquele ano cuja temática gira em torno de artigos sobre museus, coleções particulares e acervo de museus e o movimento do âmbito artístico no geral. Como revistas internacionais, o acervo comporta exemplares da *Revue Illustrée* e *Le Panorama*, que apresentam como conteúdo imagens femininas produzidas a partir de fotografias e obras de artistas diferentes. Ambas eram voltadas para o público feminino, abordando temas como casamento, hábitos domésticos, higiene e fazia algumas referências ao nu (SILVA, 2014).

2.8 Pinturas

Inicialmente, quando a Coleção foi adquirida pelo Governo do Maranhão, existiam 93 obras. Antônio Lopes (2009), em um verbete sobre a Coleção que foi publicado no *Dicionário Histórico-Geográfico* da Província do Maranhão, discorre que nos anos de 1930-1940 restavam apenas 53 obras. Segundo Silva, F. (2014), durante a sua pesquisa, foram identificadas apenas 39 obras, as quais estavam em exibição nas salas de visitação do Palácio dos Leões. Posto isso, é visível notar que as perdas e os extravios diminuíram mais da metade do conjunto de itens. (SILVA, 2014).

¹⁸ Nesse documento, as anotações se tornaram impossível devido à deterioração do papel.

O acervo é composto atualmente em sua maioria por pinturas de artistas em atividade no Rio de Janeiro durante o século XIX e grande parte tiveram seus trabalhos comentados por Arthur Azevedo nos jornais. O conjunto possui três pinturas de Antônio Parreiras, uma delas, o estudo do quadro *Conquista do Amazonas* (1906), enviado de Paris para Arthur Azevedo pelo pintor. A obra foi concluída em 1908 no Rio de Janeiro e atualmente encontra-se no Museu Histórico do Estado do Pará (SILVA, F., 2014, p. 158).

Somam-se ao conjunto obras de Henrique José Silva¹⁹, com uma retratando Dom Pedro I, do pintor francês Louis Lartigau. O acervo possui três paisagens: *Le Matin*, *Le soir* e *As quatro estações*. Um obra do pintor Numa Ayrinhac, com o título *A engomadeira*; uma natureza morta, do pintor Stefano Cavallaro, que se estabeleceu no Rio de Janeiro e contribuiu no Liceu de Artes e Ofícios; e, por fim, localizam-se uma paisagem do pintor italiano Giambattista Pagani²⁰, um retrato do Burgomestre de Hamburgo produzido por Rundt²¹ (SILVA, 2014).

2.9 Itens avulsos

A Coleção reúne um montante considerável de itens avulsos que estão acondicionados individualmente em envelopes e divididos em mapotecas. Existem 10 mapotecas, cada uma composta por 10 gavetas e cada gaveta acomoda 50 itens, os quais somados resultam em 5.727 peças. As imagens variam nas temáticas de retratos, paisagens, cenas de batalha, cenas bíblicas, cenas de costumes e caricaturas. Essa contagem foi feita com o intuito de se ter noção da dimensão dos tipos de representações que o acervo possui, a saber, cerca de 2.394 são retratos e cerca de 3.333 são com representações diversas; logo, conclui-se que o acervo possui mais representações diversas do que retratos (SILVA, 2014).

¹⁹ Henrique José da Silva (Portugal, 1772 – Rio de Janeiro, 1834), pintor português, foi professor da Academia Imperial de Belas Artes.

²⁰ Giambattista Pagani (Itália, 1856 – Rio de Janeiro, 1891).

²¹ Pintor Alemão, Hans Hirich Rundt, também conhecido como Johann Rundt nascido em Hamburgo (Alemanha) no ano de 1660 e falecido em 1750 na mesma cidade.

3 O RIO DE JANEIRO

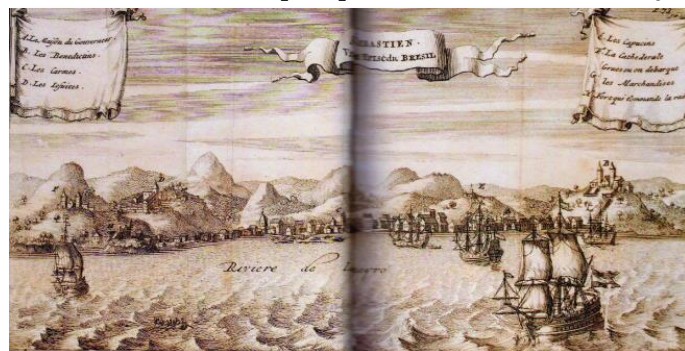
3.1 A paisagem carioca

O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, em seu livro *Tristes Trópicos* (1955), ao se referenciar à Baía de Guanabara usando o termo “boca banguela”²², gerou incômodo aos brasileiros dessa época. Contudo, é possível afirmar que o sentimento dos viajantes dos séculos anteriores ao ficarem diante da baía da cidade do Rio de Janeiro era indescritível. As retratações iconográficas desse litoral, vistas das embarcações por muitas vezes, são muitas e algumas bem antigas. Logo, essa imensidão se tornaria tema dos famosos panoramas cariocas.

De acordo com Perrota (2011), a ótica do estrangeiro foi capaz de captar e, conseqüentemente, reproduzir um valioso material imagético sobre a cidade. O primeiro desenho da baía do Rio de Janeiro, a saber, é de um autor anônimo, mas foi referenciado na carta de Tomé de Sousa, dedicada ao Rei João III, em 1º de junho de 1553. No decorrer do século XVI, as poucas imagens que retratavam o Rio de Janeiro tinham como conteúdo o cotidiano dos indígenas, a flora e a fauna.

A primeira vez que a cidade foi retratada em um panorama foi por meio do francês François Froger (1676-1715), em 1695, e que posteriormente foi produzida uma gravura em buril²³. Trata-se de uma imagem que retrata a Igreja de Santa Luzia e se estende até o Morro de São Bento. “É uma ilustração da narrativa de uma viagem do próprios Froger, ocorrida entre 1695 e 1697, publicada em Paris em 1698” (PERROTA, 2011, p. 35).

Figura 3 - São Sebastião Vila Episcopal do Brasil, 1685, de François Froger



Fonte: Ferrez (2000, p.23)

²² Achava que ela era muito grande e os “lugares importantes” ficavam distantes uns dos outros.

²³ Buril é o instrumento mais usado para marcar a matriz de gravura quando esta é de metal. O termo é também utilizado para designar o gênero da gravura resultante desse tipo de impressão.

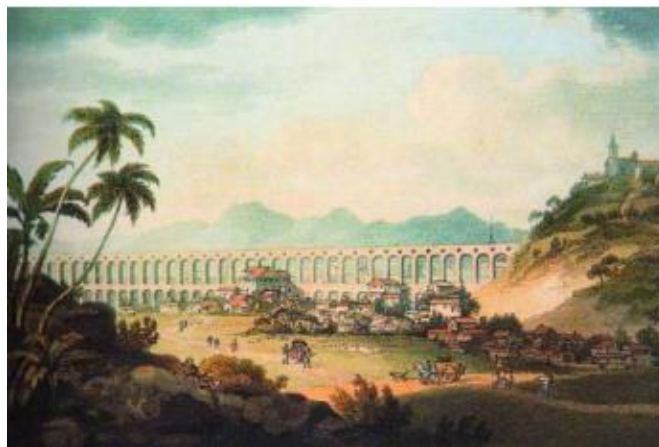
De acordo com Gilberto Ferrez (2000), a grande maioria dos artistas estrangeiros que reproduziram a paisagem da cidade depois de Froger, no século XVIII e início do XIX, foram franceses, ingleses, italianos e portugueses. O autor também aclara que essas reproduções são consideradas de pequeno porte levando em consideração a avalanche de retratistas que se teria no século XIX. Quase sempre as vistas eram retratadas tendo o mar como protagonista e mostravam o perfil das exuberantes montanhas. Os originais eram feitos em bico de pena e nanquim e algumas vezes eram aquarelados. Vale ressaltar que, para além da iconografia carioca, existia a produção de plantas da cidade, cartografia, topografia e desenhos de engenharia. Partindo desses dados, destacam-se abaixo algumas imagens setecentistas, de modo que cabe mencionar que as primeiras duas imagens (fig. 4 e fig. 5) não fazem parte da Coleção; estão apenas sendo usadas como suporte para demonstrar uma das primeiras retratações do Rio.

Figura 4 - Vista do ancoradouro do RJ da chegada de um esquadrão britânico, 1782, de Dominic Serres



Fonte: Ferrez (2000, p.27)

Figura 5 - O aqueduto no Rio de Janeiro, 1782, de Willian Alexander



Fonte: Ferrez (2000, p. 28)

Segundo Perrota (2011), o primeiro panorama completo da baía do Rio de Janeiro foi um conjunto de aquarelas que tinha a assinatura “B.S” no verso. De acordo com Lago (2009), em 1795, um navio inglês ficou ancorado na baía e lá se encontrava um artista amador, chamado B. Sydenham, que fez esboços detalhados do perfil da cidade, os quais serviram de base para oito aquarelas. Dezesete anos depois, em 1812, essas aquarelas deram origem a uma série de gravuras coloridas que formaram um panorama circular completo.

Durante o reinado joanino, ocorreu a abertura dos portos brasileiros e das iniciativas de “embeleazar” a cidade. O Rio passou a ser muito visitado por estrangeiros, principalmente por missões científicas, exploradoras e artísticas. Posto isso, vale mencionar a Missão Artística Francesa, que ocorreu durante o reinado de D. João VI, sendo liderada por Joachim Lebreton no ano de 1816; também aportaram consigo pintores, arquitetos, escultores, restauradores, ferreiros, carpinteiros e diversos tipos de artesãos. Dentre os artistas que chegaram ao Brasil, o que mais se destacou foi Jean-Baptiste Debret, famoso por suas pinturas históricas. Seus desenhos e pinturas até hoje aparecem com frequência em livros didáticos e estão expostos pelos museus do país, pois retrataram o cotidiano do Rio de Janeiro no século XIX. A Missão Artística Francesa tinha como objetivo a formação da escola superior de Belas Artes que, em seus primeiros anos, não produziu muito, mas foi uma semente para o que veio ser a Academia Imperial de Belas Artes²⁴, gerando muitos frutos e sendo muito importante na construção de uma identidade nacional (DOMINGUES, 2018).

Entre os artistas que se destacaram nessa missão foi Jean-Baptiste Debret. Nos cinco anos em que esteve no Brasil, Debret foi responsável por reproduzir cerca de 30 paisagens da cidade do Rio de Janeiro e seus arredores. O artista em questão produziu retratos da família real e, para além disso, desenhou o cotidiano brasileiro durante 15 anos em que se estabeleceu no país; além disso, Debret também deu aula de pintura e escreveu o livro intitulado *Viagem Pitoresca e História do Brasil*, que era composto por 150 ilustrações. Outro nome que também se destacou foi o pintor Nicolas-Antoine Taunay; ele ficou no Brasil por aproximadamente cinco anos e produziu inúmeros panoramas paisagísticos do Rio de Janeiro (DOMINGUES, 2018).

²⁴ A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) foi uma escola superior de arte fundada no Rio de Janeiro, Brasil, por Dom João VI. Enfrentando muitas dificuldades iniciais, por fim conseguiu se estabilizar, assumindo um papel central na determinação dos rumos da arte nacional durante a segunda metade do século XIX, sendo um centro de difusão de novos ideais estéticos e educativos, e um dos principais braços executivos do programa cultural nacionalista patrocinado pelo imperador Dom Pedro II.

Na obra intitulada *O Brasil de Marc Ferrez* (2005), a pesquisadora Maria Inez Turazzi aponta que a visão panorâmica foi difundida com o sucesso das rotundas que, posteriormente, influenciou o surgimento de várias outras modalidades de percepção e expressão visual que se multiplicaram no século XIX. Por certo, as representações panorâmicas foram grandes características da arte oitocentista.

O termo “panorama” esteve ligado a outro termo que seria a paisagem, cujo gênero surge nas últimas décadas do século XVIII para representar a natureza e seus elementos. Se ela antes era destinada ao interior das casas quando apresentava função decorativa ou servia como pano de fundo para as pinturas históricas, agora começa a ser tratada como um gênero independente, ganhando artistas dedicados a ela; já no século XIX, as pinturas de paisagem ganharam um outro significado e passaram a ser responsáveis pela disseminação e pela criação da identidade do país (PERROTA, 2011).

Em 1825, um artista chamado Johann Jacob Steinmann (1800–1844), desenhista e litógrafo, foi contratado pelo governo brasileiro para atuar como litógrafo oficial. Steinmann trouxe consigo todo o material para desenvolver seu ofício, instalando em sua casa uma oficina litográfica que começou a funcionar em 1826, cuja atividade principal era fazer a impressão de mapas e ensinar a litografia para alguns militares e civis. Em 1834, o contrato com o governo acabou e o artista levou consigo algumas imagens do acervo imperial contidas no álbum *Souvenir do Rio de Janeiro* e a partir dessas imagens foi criado o *Álbum do Rio de Janeiro*.

A palavra *souvenir* significa lembranças e no trabalho de Steinmann é possível supor que o seu álbum continha as recordações do artista suíço que estava estabelecido no Rio de Janeiro, mas que precisou retornar para a Europa. Dessarte, pode-se refletir que as gravuras de Steinmann construíram um mundo tropical que até então era desconhecido para muitos. Sobre esse álbum, comenta-se que:

Consta esse conjunto doze águas-tintas aquareladas, apresentadas em folhas separadas, montadas em papel espesso, cuja moldura litografada apresenta, entre arabescos e motivos ornamentais de caráter naturalista, pequenas cenas de costumes brasileiros, entremeados numa profusão minuciosa de folhagens e frutos tropicais, lembrando, pelo excesso de ornamentação, influências da “chinoiserie” do século dezoito. Originalmente eram treze vistas litografias, gravadas por Friedrich Salathé. Nove foram desenhadas pelo próprio Steinmann, duas por Kretschmar e as últimas por Victor Barrat e Deburne, respectivamente (CUNHA, 1967).

Por meio desse álbum, a imagem do Brasil, mais especificamente a imagem do Rio de Janeiro, circulou pela primeira vez no exterior. Esse álbum foi anunciado depois de alguns

anos no *Jornal do Comercio*, em 1839, estando à venda na casa dos irmãos Laemmert, que era considerada a livraria mais antiga e prestigiada no Brasil.

A produção da iconografia de maneira seriada da cidade do Rio de Janeiro despertou a curiosidade dos estrangeiros e também dos próprios moradores da cidade, tornando-se, então, um mercado de extrema importância atraindo uma grande quantidade de visitantes. Isso influenciou os moradores da própria cidade, mesmo que por intermédio dos artistas viajantes, a valorizarem a sua paisagem.

Durante o século XIX, a reprodução dos panoramas paisagistas foi fortemente difundida. O Rio de Janeiro, com o seu perfil montanhoso junto ao litoral, por certo foi a combinação perfeita para a representação panorâmica, em que “os artistas viajantes realizavam seus panoramas cominando a visão prospectiva, que descortinava o horizonte de um ponto mais alto, com a visão panóptica que alcançava 360° do campo visual” (TURAZZI, 2005, p. 27).

Posteriormente, no limiar da década de 1890, a ilustração chegou ao cartão-postal que virou um verdadeiro “garoto-propaganda” das cidades e do turismo, pois reforçavam a intenção do remetente pela narrativa da imagem. Entre os primeiros postais do Rio de Janeiro, destaca-se Marc Ferrez (1843-1923), um fotógrafo brasileiro, descendente de família francesa, que atuou durante o Império e as primeiras décadas da República, colaborando com um importante legado visual sobre o Brasil nesse período. Estima-se que tais postais eram vendidos oito vezes mais rápido que os de outros temas; consequentemente, também se fundiu com a publicidade, tornando-se um importante veículo atrativo usado por hotéis para chamar turistas (PERROTA, 2011).

Partindo desse pressuposto, entende-se que a invenção do *souvenir*, criado a partir das viagens dos artistas pelo território brasileiro e do cartão postal, está intimamente relacionada com a memória e o imaginário coletivos sobre reconhecer e lembrar-se de uma cidade.

3.2 O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo: um maranhense na Capital Federal

O Rio de Janeiro, no limiar do século XIX e início do XX, era considerado o centro cosmopolita da nação, que estava constantemente em contato com o comércio europeu e americano. Esse contato incentivou o alinhamento da nação com o ritmo da Europa, onde “na indústrias e no comércio o progresso do século foi assombroso, e a rapidez desse progresso miraculosa” (SEVCENKO, 1995, p. 29). Posto isso, pode-se observar que a República

desejava a todo custo que a cidade de tradições coloniais acabasse se transformando na capital federal com traços europeus.

Era a “regeneração” da cidade, e por extensão, do país, na linguagem dos cronistas da época. Nela são demolidos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, transformados que estavam em pardieiros em que se abarrotava grande parte da população pobre, a fim de que as ruelas acanhadas se transformassem em amplas avenidas, praças e jardins, decorados com palácios de mármore e cristal e pontilhados de estátuas importadas da Europa. A nova classe conservadora ergue um *decor* urbano à altura da sua empáfia (SEVCENKO, 1995, p. 30).

Todas essas reformas na configuração urbana é o que Needell (1993, p. 54) chamou mais tarde de *belle époque* carioca, cuja expressão é muito centrada na Europa. Na França, Amelle Enders (2015, p. 157) aclara que “*belle époque* é uma criação retrospectiva, fruto dos traumatismos da Grande Guerra e do marasmo dos anos 1920”. A República apresentou grandes invenções — o fonógrafo, o cinematógrafo, o automóvel e os bondes elétricos — para a população carioca, que transformariam o Rio de Janeiro em uma sociedade europeia, mais especificamente parisiense. No cenário carioca, essa reconfiguração urbana destacou a Avenida Central, sendo reformada baseando-se no modelo político e metodológico parisiense, e a Rua do Ouvidor.

Na coletânea de ensaios *Belle Époque: crítica, arte e cultura*, a pesquisadora Carmem Lucia Figueiredo aponta que a Avenida Central foi uma das mais importantes referências que afirmou um novo padrão cultural para o Rio de Janeiro. A organização da avenida e a distribuição dos edifícios enfatizam a inserção de empresas comerciais nacionais e estrangeiras que proporcionassem lazer, o consumo de itens europeus de luxos e órgãos que estivessem ligados a literatura e belas-artes (FIGUEIREDO, 2016).

O capitalismo tomou conta de toda a cidade, onde todos estavam voltados para as grandes novidades; a última moda. O mais importante era estar em dia com a Europa: roupas, livros, mobília e qualquer coisa que fosse de alguma marca prestigiada. A Rua do Ouvidor se tornou um comércio internacional, na qual se instalaram tendências europeias, sobretudo francesas.

Levando em consideração todo esse progresso, paralelamente um grande aumento demográfico assolou a capital federal. Os escravos recém alforriados, imigrantes e forasteiros se mudaram para o Rio de Janeiro, almejando uma vida melhor. “Esse enorme influxo populacional fazia com que, em 1890, 28,7% da população fosse nascida no exterior e 26% dela proviesse de outras regiões do Brasil. Assim, apenas 45% da população era nascida na cidade” (CARVALHO, 1987, p. 17). A respeito disso, Sevcenko (1995, p. 51) aclara que “a

maior cidade brasileira veria a sua população no período de 1890 a 1900 passar de 522.651 habitantes para 691.565, uma escala de 33% de crescimento”.

A cidade não conseguiu acompanhar esse crescimento populacional, acarretando vários problemas para os habitantes mais humildes. Existiam fome, baixos salários, desemprego e falta de condições sanitárias, o que acabou gerando focos de doenças, como febre amarela, tuberculose, lepra e tifoide. Conforme Morasco (2008, p. 34), “A elite aspirava apenas ao embelezamento do centro da cidade, não se importando com a população pobre, que na mais absurda miséria subia para os morros, formando, assim, as primeiras favelas”.

Por um viés econômico, a cidade também passou por grandes tribulações:

Devido à necessidade de aplacar os cafeicultores, especialmente do estado do Rio, e de atender a uma demanda real de moeda para o pagamento de salários, o governo imperial começou a emitir dinheiro, no que foi seguido com entusiasmo pelo governo provisório, este preocupado também em conquistar simpatias para o novo regime. Concedido o direito de emitir a vários bancos, a praça do Rio de Janeiro foi inundada de dinheiro sem nenhum lastro, seguindo-se a febre especulativa, principalmente nos anos de 1890 a 1892 (MORASCO, 2008, p. 34).

Partindo desse contexto, este episódio é conhecido como encilhamento e os resultados surgiram rapidamente, em que o encarecimento de produtos, sendo importados ou não, e a inflação se generalizaram consideravelmente. A respeito de toda essa situação, era evidente que Arthur Azevedo não deixaria passar sem fazer algum comentário, destacando-se uma publicação em sua revista de ano, chamada *O Tribofe* (1892), na qual satiriza a situação.

Das algibeiras some-se o cobre, Como levado por um tufão: Carne de vaca não come o pobre, Qualquer dia não come pão. Fósforos, velas, couve, quiabos, Vinho, aguardente, milho, feijão, Frutas, conservas, cenouras, nabos... Tudo se vende pr'um dinheirão! (AZEVEDO, 1892).

Apesar disso, a tecnologia europeia proporcionou um avanço considerável na imprensa do século XIX. Com o intenso crescimento populacional somado ao crescimento urbano, o jornal se modernizou, tornando-se mais barato e consequentemente mais acessível, retratando a população da época ao levar em consideração seus desejos e suas opiniões. Ainda sobre o Rio de Janeiro da época em questão, comenta-se que:

A Capital que inventa um Brasil com fisionomia européia é, ela mesma, uma invenção. E invenção cuidadosamente trabalhada e submetida a diversos “aperfeiçoamentos”: ora Corte imperial, ora Capital federal, cria-se a miragem de um Rio de Janeiro, pólo de atração para migrantes diversos e imago a ser imitada pelo resto do país. Utopia que impulsiona transformações políticas e urbanas tanto no Império quanto na República, este Rio-Capital foi um dos mais importantes

objetos de discussão, personagens e cenários teatrais e literários neste período de aceleradas mudanças (SÜSSEKIND, 1986, p. 15).

Após todas essas informações acerca da cidade e da própria escrita de Azevedo, pode-se perceber que ele utilizou as questões das classes baixas e médias para criar seus personagens, seja de contos seja de peças teatrais. O conturbado cenário do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX foi o principal palco urbano de Azevedo; era a representação da realidade brasileira no âmbito social, econômico, político, cultural e artístico.

Como crítico de arte, sobretudo colecionador, Arthur Azevedo sempre esteve com seus olhos voltados para a arte nacional. Seria muito contraditório se na sua coleção de documentos gráficos ele não se apropriasse dessas temáticas do cotidiano brasileiro, dos panoramas, de álbuns emblemáticos que retratam paisagens de diversos lugares da Europa, principalmente do Brasil.

3.3 O Rio de Janeiro nas escolhas de Arthur Azevedo: um recorte da Coleção

Neste tópico, será apresentado um recorte da Coleção Arthur Azevedo, preconizando itens que retratam o Rio de Janeiro. As obras escolhidas foram selecionadas pelos seguintes critérios: a) produzidas por artistas estrangeiros que estiveram em território brasileiro e b) ser uma gravura litográfica, cromolitográfica, preta e branca ou colorida posteriormente à mão. Para tanto, foram escolhidos os artistas Sébastien Auguste Sisson, Victor Frond, Iluchar Desmons e, por fim, William Gore Ouseley. Adiante, tem-se uma breve biografia dos artistas citados seguidos de suas obras, as quais estão subdivididas nas temáticas: paisagem, monumentos arquitetônicos e cenas de costumes. É possível uma melhor visualização dos itens analisados no decorrer da pesquisa mediante o Anexo 1.

3.3.1 As brasileiras

Após perpassar por diversos temas, técnicas e artistas que a Coleção Arthur Azevedo comporta, este tópico será tratado com mais atenção, pois revela o principal esteio desta pesquisa que se entrelaça com a problemática e que aclara a percepção e a reflexão do Rio de Janeiro nas escolhas de Arthur Azevedo. Sobre o conjunto de gravuras brasileiras, comenta-se que:

As brasileiras remetem a um passado de diversidade e riqueza, símbolos marcantes da cultura nacional, revelando cenas do Brasil no século XIX. Fatores significativos na construção da memória visual e da identidade cultural do país. Essas obras compõem um rico acervo iconográfico apresentando cenas do cotidiano, costumes e paisagens de diversas cidades brasileiras como o Rio de Janeiro, Recife, São Luís e Salvador (SILVA, 2011, p. 52).

Essa iconografia foi realizada pelos artistas europeus que passaram pelo Brasil, tanto pela curiosidade em explorar lugares ainda não conhecidos quanto em missão científica ou apenas expedições turísticas. Grande parte ficou por muito tempo em território brasileiro no intuito de produzir diversos projetos imagéticos, cuja prática também servia como uma espécie de diário de bordo para registrar de maneira documental a viagem. É válido ressaltar que a maioria da população era analfabeta nesse momento; logo, essa produção de imagens colaborava para que as pessoas tomassem conhecimento de lugares do seu próprio país que até então não eram conhecidos.

As estampas são provenientes de publicações ilustradas, frutos de projetos e experiências culturais, desenvolvidas por artistas que viajavam pelas vilas e cidades documentando paisagens do Brasil do século XIX, evidenciando a natureza e transformando o registro em um legado inquestionável para a memória visual do país (SILVA, F., 2014, p. 103).

Posto isso, a seguir, apresentam-se as obras utilizadas como esteio principal da pesquisa e seus respectivos artistas, retratando a iconografia carioca.

3.4 Sébastien Auguste Sisson

O conjunto de gravuras expostas adiante é um álbum de paisagens e monumentos arquitetônicos, intitulado *O Álbum do Rio de Janeiro Moderno*, do artista francês Sébastien Auguste Sisson. Originalmente, o álbum possui doze cromolitografias, mas o que consta na Coleção possui apenas dez; não se sabendo ao certo se as que se perderam foram extraviadas ou apenas não agradaram a Arthur Azevedo.

Sébastien Auguste Sisson (1824-1898) foi um artista citado em várias obras que contêm o tema “Brasil oitocentista”, porém não se sabe muito sobre sua biografia. Sabe-se, entretanto, que foi um francês do século XIX, radicado no Brasil, o qual chegou em 1852 e fundou seu ateliê no mesmo ano no Rio de Janeiro. Publicou mais de duzentas obras, entre as quais o *Álbum do Rio de Janeiro Moderno*, com doze cromolitografias e ilustrou a obra *Apontamentos Biographicos* para a história das campanhas do Uruguai e do Paraguai; *A Galeria de Brasileiros Ilustres* e *A Galeria de Brasileiros Ilustres: os contemporâneos*, em

que o artista selecionou 90 personagens que, de alguma forma, colaboraram na trajetória da independência do Brasil (PEREIRA, 2019).

Figura 6 - Rua do Cano 45. Estrada de Ferro, s/d, de Lith. de S.A. Sisson



Fonte: Pereira (2019, p.45)

A litografia acima ilustra a Estrada de Ferro D. Pedro II, que teve origem em junho de 1852. Nesse ano, foi autorizado a concessão a algumas companhias para a construção de uma estrada de ferro que partisse do município da Corte e terminasse nos arredores de Minas Gerais e São Paulo. A construção dessa estrada de ferro estava diretamente ligada ao processo de modernização do Império na metade do século XIX. A estrada era importante para o Rio de Janeiro, pois agilizava o escoamento da produção de café, diminuindo o tempo de transporte entre os locais de produção e os portos de onde a mercadoria era exportada. As ferrovias eram uma das únicas condições que as mercadorias poderiam ser deslocadas em grande escala e impulsionando o crescimento econômico do país.

Figura 7 - Rua do Cano 45. Hospício D Pedro II, s/d, de Lith. de S.A. Sisson



Fonte: Pereira (2019, p. 46)

O Hospício de D. Pedro II foi criado em 1841, e era destinado ao tratamento de pessoas com problemas mentais. Seu nome foi em homenagem ao jovem imperador, que estaria alcançando a maioridade e estava subindo ao trono. Inicialmente, a instituição possuía um caráter privado mantido pela Irmandade da Misericórdia por meio de doações particulares. O Hospício funcionava anexo ao Hospital da Santa Casa da Misericórdia, que, desde o Período Colonial, encarregava-se da assistência caritativa e da saúde no Brasil. Sua construção foi resultado de uma demanda apresentada pela Comissão de Salubridade Geral da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro, criada em 1830, que reivindicava a instituição de um local mais adequado para o recolhimento de pessoas com as faculdades mentais comprometidas. Eles recebiam assistência governamental, eram mantidos em casa ou perambulavam soltos pelas ruas e, no caso de considerados perigosos à ordem pública, eram confinados nas cadeias ou nas insuficientes e precárias enfermarias das Santas Casas de Misericórdia ou no Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

No Segundo Reinado, tornou-se corrente a ideia de que os loucos deveriam ser recolhidos e tratados em um local próprio, de forma isolada, por médicos especialistas e enfermeiros treinados. No final de 1852, o Hospício Pedro II passou a receber alienados oficialmente, sendo a primeira instituição voltada exclusivamente para o tratamento da doença mental em todo o país. Seus estatutos foram aprovados pelo Decreto n.º 1.077, de 4 de dezembro de 1852, que regulava seu serviço e sua administração. O ato definiu que o órgão se destinava ao asilo, ao tratamento e ao curativo dos alienados de ambos os sexos de todo o Império, sem distinção de condição, naturalidade e religião.

Figura 8 - Rua do Cano 45. Entrada da Barra, s/d, de Lith. de S.A. Sisson



Fonte: Pereira (2019, p.47)

A história da ocupação das terras dessa baixada começou ainda no primeiro século da colonização portuguesa quando foram doadas glebas aos vencedores da guerra contra os franceses que haviam invadido as terras circundantes à Baía de Guanabara. A partir de então, o local era tido como sertão, onde posteriormente existiram fazendas e engenhos primordiais até quase o final do século XIX.

Figura 9 - Rua do Cano 45. Glória, s/d, de Lith. de S.A. Sisson



Fonte: Pereira (2019, p.48)

De acordo com historiadores, ocorreram violentos combates nessa região entre portugueses e seus aliados indígenas de um lado e franceses e tupinambás do outro durante a expulsão dos franceses da região pelos portugueses no século XVI, haja vista que os franceses e os tupinambás haviam construído uma forte paliçada na área. Em uma dessas batalhas, em

1567, foi mortalmente ferido o líder português Estácio de Sá, que havia fundado a cidade do Rio de Janeiro dois anos antes. O bairro deve seu nome à Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, construída no século XVIII, a qual obteve um status especial a partir do século XIX com a chegada da Corte Real Portuguesa ao Brasil. O príncipe regente e futuro rei, Dom João VI, afeiçoou-se ao templo onde costumava assistir às missas.

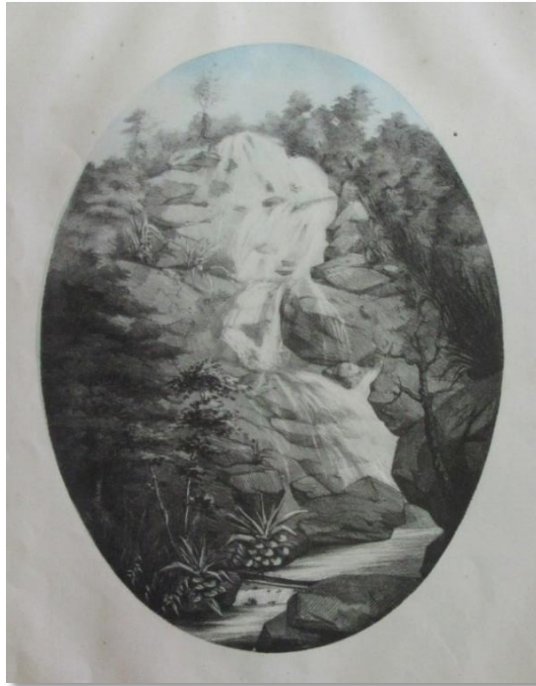
Figura 10 - Rua do Cano 45. Igreja da Ordem Terceira do Carmo, s/d, de Lith. De S.A. Sisson



Fonte: Pereira (2019, p 49)

A Igreja da Ordem Terceira do Carmo apresenta uma fachada composta por belos portais, um frontão contracurvado característico ao estilo barroco na maioria das igrejas coloniais do Rio de Janeiro. Localiza-se no centro da cidade junto à Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé e na Praça XV. O projeto da igreja é atribuído ao português Manuel Alves Setúbal, cujas obras se estenderam de 1755 a 1770, ficando as torres inacabadas e que somente em 1847 suas cúpulas bulbosas foram cobertas de azulejos pelo arquiteto Manuel Joaquim de Melo Corte Real, professor de desenho da Academia Imperial de Belas Artes.

Figura 11 - Rua do Cano 45. Cascata da Tijuca s/d, de Lith. de S.A. Sisson



Fonte: Pereira (2019, p.50)

A Cascata da Tijuca se localiza em área repleta de árvores e muito mangue, que passou por um longo período de devastação no início do século XIX para o uso da madeira e de lavouras de cana-de-açúcar e café; a cidade começou a sofrer com a falta de água potável, pois sem a proteção da vegetação os mananciais começaram a secar. Por isso, a partir de 1862, Dom Pedro II ordenou o reflorestamento do local. A missão foi confiada ao major da polícia militar, Archer, que iniciou o trabalho com seis escravos, na qual foram plantadas 100.000 mudas em treze anos, principalmente espécies nativas da Mata Atlântica.

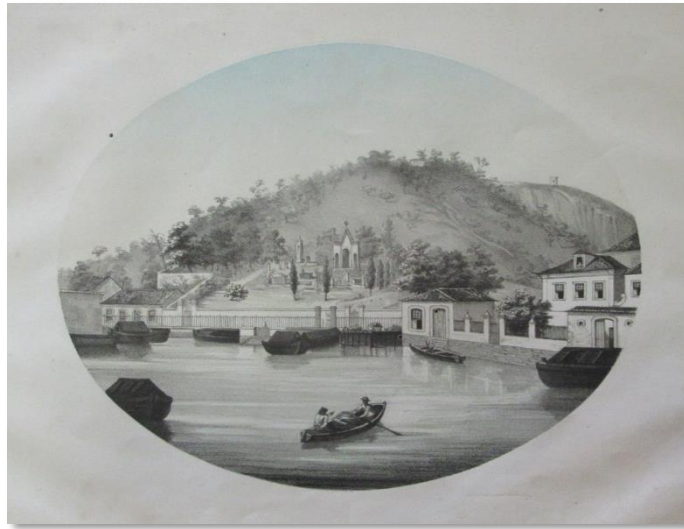
Figura 12 - Rua do Cano 45. Interior da Ig. Do S.S. Sacramento. s/d, de Lith. de S.A. Sisson



Fonte: Pereira (2019, p 51)

Trata-se de uma igreja tombada pelo patrimônio histórico, artístico e cultural, cuja construção foi feita pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé — a primeira Irmandade do Rio de Janeiro — criada entre os anos de 1567 e 1569. O projeto da Igreja é de autoria de João Silva Muniz e a sagração desse templo aconteceu em 1859. O estilo do interior remete às igrejas da segunda metade do século 18. Todo o interior da igreja é revestido com preciosa talha (trabalhos e madeira) feita no início do século 19 por Antônio de Pádua e Castro em estilo Barroco-Rococó. A Igreja do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé é um templo católico de importância histórica e artística da cidade do Rio de Janeiro no Brasil. Foi tombado pelo Iphan em 1938 com todo o seu acervo.

Figura 13 - Rua do Cano 45. Cemitério Inglês na Gamboa. s/d, de Lith. de S.A. Sisson



Fonte: Pereira (2019, p.52)

A litografia apresenta cinco planos: no primeiro, pode-se ver um pequeno barco com duas pessoas que aparentemente são pescadores; no segundo, notam-se várias embarcações de diferentes modelos e tamanhos; no terceiro, veem-se casas e um campo amplo onde provavelmente os corpos eram sepultados; no quarto, observa-se uma montanha com uma vasta vegetação; e no quinto e último plano, tem-se o céu em tom bem claro de ciano. A litografia possui uma forma oval.

Além da característica plástica, vale discorrer um pouco sobre a história do cemitério. Com a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil e logo após a promulgação do Decreto de Abertura dos Portos às Nações Amigas, em 1808, houve um grande afluxo de cidadãos britânicos no país, em especial no Rio de Janeiro; na época, a capital colonial era elevada à condição de corte. Em sua maioria, tais britânicos eram anglicanos e protestantes, portanto impedidos de serem sepultados no interior e no adro de igrejas católicas, como era habitual. Pensando nisso, a representação britânica no Brasil solicitou ao Príncipe Regente Dom João, em 1810, como parte do Tratado de Amizade e Comércio Portugal-Inglaterra, o estabelecimento de um cemitério e de um templo anglicano na cidade.

O fato do álbum *O Rio de Janeiro Moderno* fazer parte do acervo só reafirma o gosto de Azevedo pelo moderno, tanto pelo conteúdo que o álbum retrata — as construções arquitetônicas, as estradas de ferro ligando uma cidade a outra — quanto pela técnica cromolitográfica. Além de desenhista litógrafo, Sisson também produzia muitas caricaturas e algumas delas eram publicadas nos periódicos que Arthur fundou, a exemplo *O Álbum* e *Revista Ilustrada*; posto isso, nota-se uma estreita relação do dramaturgo maranhense com o artista francês e as gravuras de Sisson levam um requinte maior para o acervo.

3.5 Victor Frond

Jean-Victor Frond (1821-1881) nasceu em Montfaucon, na França, e foi um dos primeiros fotógrafos que se estabeleceu no Brasil. Sua produção artística foi importante para criar e difundir a fotografia de paisagem no Rio de Janeiro e, a partir do seu trabalho, Frond popularizou paisagens, como o Pão de Açúcar, os Arcos da Carioca, o Outeiro da Glória, entre outros.

Um dado interessante sobre Victor Frond que se diferencia um pouco dos outros artistas aqui selecionados é que ele era um fotógrafo muito conceituado no Brasil no limiar do século XIX. As suas obras sempre serviam de inspiração para artistas seja para a produção de uma gravura, seja para uma pintura. A gravura adiante é pertencente à Coleção e se encontra na categoria de itens avulsos envelopada individualmente, a qual foi fotografada e posteriormente litografada por Louis Aubrun.

Figura 14 - Panorama do Rio de Janeiro (Castello et Hospital Militaire), 1858, de Victor Frond



Fonte: Silva (2009, p.68)

Na litográfica acima, é possível identificar um panorama evidenciando as embarcações no primeiro plano. Por fazer parte do gênero de cenas de costumes urbanos, nota-se um emaranhado de casas, pequenos palacetes e vegetação; ao fundo, está o Pão de Açúcar.

A inserção das obras de Victor Frond na Coleção Arthur Azevedo dialoga diretamente com o pensamento abolicionista de Azevedo. O fato de Frond popularizar a fotografia paisagística na cidade fluminense o colocou em grande destaque cuja ascensão social foi projetada em seu trabalho e a forma como documentava a vida escrava e a vida rural cariocas

foi tema principal do seu trabalho mais conhecido, intitulado *Brasil Pitoresco*, feito em parceria com o também fotógrafo francês Charles Ribeyrolles, tendo a sua primeira publicação em 1859.

3.6 Iluchar Desmons

Segundo Reis (2020), Iluchar Desmons nasceu em 1803 e chegou no Brasil em 1840, estabelecendo-se mais especificamente no Rio de Janeiro no ano de 1843. O professor desenhista e litógrafo retornou para a França em 1958, a fim de lançar seu álbum considerado sua maior obra prima, intitulado *Panorama de La ville de Rio de Janeiro*, o qual é formado por treze vistas que retratam a cidade do Rio de Janeiro. Não há indícios, até então, na pesquisa e na coleta de dados que possa existir um álbum completo desse artista na Coleção, uma vez que as três obras aqui apresentadas estão na categoria de imagens avulsas, acondicionadas individualmente em envelopes.

O artista participou da exposição da Academia Imperial de Belas Artes em 1859 e em 1860 com obras que retravam estudos anatômicos: a vista das Laranjeiras e a Ponte do Pau Grande. Seus trabalhos passaram a ser divulgados nos periódicos jornalísticos cariocas, além de ser mencionado por sua participação em exposições; estava frequentemente em anúncios em que propunha um novo método de ensino de desenho para escolas, como desenhista e retratista, e se oferecendo como pintor de ornatos de salões e interior de grandes feitos arquitetônicos.

A maior movimentação de Desmons foi no *Jornal do Commercio* e *O Jornal*; periódicos que Azevedo esteve em contato direto. Esse fato configuraria a contextualização desse artista em sua coleção, sobretudo pelo gosto pela representação da cidade carioca que Azevedo cultivava e sempre que possível expressava em suas obras ora teatrais, ora literárias.

Figura 15 - Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, 1854 (Tomado do Morro de St. Antonio a vôo de Pássaro), de Lith. par Tirpenne



Fonte: Silva (2009, p.71)

Na figura 14, é possível observar um panorama geral do Rio de Janeiro preconizando no centro da imagem os Arcos da Lapa, que se localizam na zona central da cidade fluminense. Os Arcos são considerados a maior obra arquitetônica empreendida no Brasil durante o Período Colonial e hoje é considerada um dos cartões-postais da cidade. A estrutura do arco é de pedra argamassada e originalmente apresentava cerca de 270 metros de comprimento por 17,6 metros de altura; seu estilo é românico e possui 42 arcos duplos.

A construção dos Arcos da Lapa começou no século XVIII, entre os anos de 1723 e 1744, e um dos principais motivos de sua construção foi porque os habitantes do Rio de Janeiro sofriam com uma falta de água constante naquele período. Sendo assim, sua função era levar água do Rio Carioca até uma fonte no Largo da Carioca, a qual era distribuída para outra fonte na Praça XV onde os navios chegavam.

Já no meio do século XIX, a rede de abastecimento de água da cidade avançou e não havia mais utilidade para o aqueduto. Nessa época, os primeiros bondinhos começaram a aparecer nas ruas do Rio de Janeiro. O primeiro bondinho, puxado por mulas, foi inaugurado em 1859 pelo imperador Dom Pedro II. Poucos anos depois, bondes a vapor substituíram as mulas. Ao fim do século XIX, precisamente em 1896, os Arcos da Lapa se conectaram ao sistema público de bondinhos, tornando-se o principal meio de transporte entre o Centro e Santa Teresa.

Figura 16 - Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, 1854 (Paisagem Urbana – cenas de costume), de Lith. par Eug. Cícéri



Fonte: Silva (2009,p 73)

A litografia acima retrata um panorama da cidade do Rio de Janeiro em que se pode identificar, ao fundo, o Monumento Natural dos Morros do Pão de Açúcar e da Urca, que juntos se tornaram um cartão postal da cidade carioca. Possuindo características únicas, rodeadas pelas águas da Baía de Guanabara, são consideradas referência turística e internacional para a cidade. O monumento em questão se tornou um Patrimônio Mundial declarado pela UNESCO, em 2012. Na imagem, pode-se observar também que parece haver o retrato de diferenças sociais entre pessoas negras e pessoas brancas. É um registro histórico dessa desigualdade.

Essa região tem uma forte ligação com a origem da própria cidade carioca, pois havia sido nela que os portugueses estabeleceram uma fortificação em 1565, devido ao fato de toda a Baía de Guanabara ser habitada por povos indígenas. Essa fortificação representou a fundação da cidade na época São Sebastião do Rio de Janeiro. Anos mais tarde, a região viria a se tornar a Urca, um dos mais tradicionais bairros do Rio de Janeiro, conhecido por seus contornos irregulares e grandes morros. A Urca abrigou parte da aristocracia do início do século XX e, posteriormente, um dos mais badalados cassinos da cidade, O Cassino da Urca, que hoje é considerado patrimônio público do Rio.

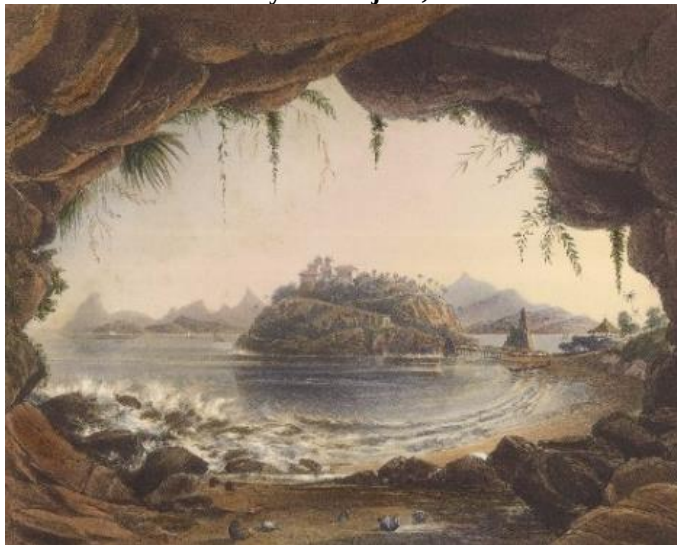
3.7 William Gore Ouseley

William Gore Ouseley (1797–1866) era filho de Sir. William Ouseley, que também era diplomata e atuou nos EUA, de 1825 a 1833, onde se casou com Marcia Van Ness, filha do governador de Vermont. Ouseley também serviu em Washington, D.C., Rio de Janeiro e Buenos Aires; escreveu vários textos e livros na área diplomática e pintou várias paisagens,

inclusive do Brasil. Em 1833, o artista em questão foi transferido para o Rio de Janeiro, onde atuou como secretário comercial britânico e depois como ministro especial.

Quando William Ouseley se estabeleceu no Brasil produziu um livro, em 1835, intitulado *Views in South American from original drawing made in Brazil*²⁵, no qual pintou lugares diferentes, a saber Recife, Paraná, Ouro Preto e o Rio de Janeiro. O álbum está presente na Coleção; destacando-se aqui, entretanto, para análise somente os itens que retratam o Rio de Janeiro.

Figura 17 - Grotto in the bay of Jurujuba, Harbour of Rio de Janeiro



Fonte: Silva, R. (2014, p.44)

Observa-se, na litografia acima, a Praia de Jurujuba, localizada próxima ao bairro histórico da cidade de Niterói. O atual bairro é predominantemente ocupado por antigos moradores e um vila de pescadores — uma das mais tradicionais do estado — que organiza anualmente uma procissão marítima em louvor de seu padroeiro, São Pedro. Jurujuba teve um valor inenarrável levando em consideração sua importância histórica que existe desde a colonização do Brasil. Em virtude de sua localização, foi construída a Fortaleza de Santa Cruz para a proteção da Baía de Guanabara, além de favorecer a pesca, tornando-se, assim, referência no âmbito pesqueiro, implementando em torno de três empresas para processar sardinhas.

É possível ver o Corcovado (figura 17), principal cartão postal da cidade carioca, a partir da Praia Grande, localizada em Mangaratiba. Trata-se de um município da microrregião de Itaguaí, contíguo à região metropolitana do Rio de Janeiro; outrora, Mangaratiba era

²⁵ Vistas na América do Sul a partir do desenho original do Brasil.

vinculada ao município de Angra dos Reis e, com o crescimento da economia cafeeira, ganhou um crescente movimento cumprindo seu papel de porto escoador da produção de café.

Figura 18 - Corcovado Mountain from Praia Grande, Rio de Janeiro



Fonte: Silva, R. (2014, p.50)

Outra atividade importante que proporcionou o enriquecimento da região foi o tráfico de escravos. Dos pontos de desembarque do Saí e da Marambaia, eles eram levados para o grande mercado do Rio de Janeiro e para os outros centros urbanos do interior por meio da íngreme trilha que levava ao sertão depois de ultrapassar a Serra do Mar. Esse tipo de iconografia enaltece a paisagem, colonizadora, contribuindo para a construção do imaginário colonial que ocultou a escravidão humana enquanto origem de sua riqueza.

Figura 19 - Aqueduct and Convent of Sta. Teresa, Rio de Janeiro



Fonte: Pereira (2018)

Na figura 19, nota-se o Aqueduto e o Convento de Santa Tereza. Esse convento é produto da dedicação de Jacinta Rodrigues Aires e de sua irmã, Francisca, que conseguiram autorização do Governador Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, para a construção de um convento de Carmelitas Descalças dedicado a Santa Teresa d'Ávila. O governador deu-lhes um grande terreno e uma antiga capela construída em 1620 no Morro do Desterro (depois chamado Morro de Santa Teresa).

Numa cidade onde havia poucas mulheres brancas, o Convento de Santa Teresa seria o primeiro convento feminino, visualizado a partir da Rua Matacavallos no Rio de Janeiro. Construída em 1573, a rua fica bem próximo aos Arcos da Lapa, contornando o Morro de Santa Teresa (Morro do Desterro). Atualmente, é um logradouro público da cidade, localizada no bairro do centro, começando na Praça Cardeal Câmara, na Lapa e terminando na Rua Frei Caneca. Foi também uma das principais vias da cidade na época da Colônia e do Império por ligar o centro com os arrabaldes, como São Cristóvão.

O autor em questão não era prioritariamente um artista; ele foi um diplomata impelido a viajar para os trópicos por causa de uma doença respiratória. Para além de sua função como diplomata, Ouseley, assim como Arthur Azevedo, também era um abolicionista. Uma de suas publicações mais famosas se chama *Notes on Slave-Trade*²⁶. Levando em consideração o fato de que Azevedo sempre foi engajado no cenário político de sua época, possivelmente chegou a conhecer Ouseley antes de suas gravuras, através de seus outros escritos. Talvez seja por isso que se perceba, nessa gravura, o retrato de pessoas negras dentro da paisagem; diferença que se destaca nas demais gravuras da época.

Essa provável aproximação contextualiza o álbum dentro da Coleção Arthur Azevedo e dá uma importância a ele. Um dado interessante a ser apontado é que apesar do álbum de Ouseley retratar a iconografia brasileira, ele não foi impresso no Brasil, e sim na Inglaterra; logo, elucida-se que Azevedo adquiriu esse álbum em alguma de suas viagens para o exterior ou foi presenteado.

²⁶ Notas sobre o tráfico de escravos

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se, na pesquisa até aqui, que Arthur Azevedo foi um dos personagens mais caricatos do meio artístico, no cenário brasileiro, do século XIX e início do século XX. Detentor de uma escrita direta, construiu uma trajetória admirável no âmbito do teatro e do jornalismo, atuando na imprensa carioca em importantes periódicos, tais como *A Notícia*, *Semana Ilustrada*, *A Gazetinha*, *Vida Moderna* e *O Álbum*. Isto ao lado de intelectuais da época, podendo-se citar Machado de Assis, Olavo Bilac e o seu irmão, Aluísio de Azevedo.

O fato de Azevedo ser influente e autor de uma extensa gama de textos publicados em jornais fez com que ele criasse relação com alguns pintores e gravadores de sua época, e sempre era presenteado ou simplesmente tinha acesso facilitado a gravuras e pinturas. Dessa forma, foi um dos grandes facilitadores para que Azevedo reunisse, durante três décadas de sua vida, um amplo acervo de materiais gráficos de artistas desconhecidos até os mais conceituados da história da arte.

Constatou-se a grande contribuição de Artur Azevedo a partir de sua paixão pelo colecionismo para a construção desse acervo. Pode-se observar que o significado dos elementos colecionados e a formação de séries são fatores que identificam uma coleção, diferente do acúmulo. Refletindo sobre a persona de Arthur Azevedo, é notória a sua preferência por reunir um número extenso e diversificado de imagens; ato que denuncia a “obsessão” bastante comum dos colecionadores. Contudo, mesmo com o evidente exagero, não é seguro adjetivar como um simples hábito de acumulação, haja vista sua incontestável organização e a dedicação na montagem de alguns álbuns pelo próprio Azevedo, sem falar nos livros que somam esse montante relacionado à conservação sobre como preservar e acondicionar gravuras.

A Coleção de Gravuras de Arthur Azevedo é composta por diversas temáticas, destacando-se entre elas: álbuns de paisagens, retratos avulsos, caricaturas e representações históricas. O acervo, por si só, propaga o conhecimento por meios de materiais gráficos, sobretudo a democratização da arte. Além disso, sua principal função é disseminar histórias de povos por intermédio de suas iconografias presentes na Coleção. Essa variedade de obras, em suas características plásticas e temáticas, tem seu valor histórico como uma importante ferramenta para reflexão e expansão do conhecimento.

Posteriormente, preconizou-se o conjunto de gravuras que retratavam a iconografia carioca; obras estas que foram analisadas historicamente juntas às informações acerca dos artistas, ressaltando a potência dessas obras enquanto registros da memória cultural brasileira.

Por mais que a Coleção seja tão singular por suas características, o seu nome não consta no livro de tombamento estadual tampouco no IPHAN, ou seja, ela não é um bem tombado e não é protegida por nenhuma lei de tombamento, muito embora ela tenha esse potencial.

Foi constatado ainda que há um rico acervo com uma grande diversidade de artistas que necessita ainda serem estudados, pois nela há uma carência de informações acerca desses artistas que a constitui, a saber, destacando-se os seguintes nomes importantes para o renascentismo do século XVII: Albrecht Dürer, Andrea Mantegna, Agostino Carracci, Diego Velázquez, Peter Paul Rubens, Jean-Antoine Watteau. Do século XVIII, encontram-se Jean-Honoré Fragonard, Raffaello Morghen, Domenico Cunego, Antoon van Dyck, Francisco de Goya, Nicolas Ponce, Manuel Salvador Carmona e Philibert-Louis Debucourt. É possível encontrar também no acervo românticos e naturalistas do século XIX, tais como Félix Bracquemond, Jean Bosc, Marc Gabriel Charles Gleure, Franz Heinrich Carls, Manoel Ricardo Couto, Jean-Baptiste Debret, Auguste Sisson, Iluchar Desmons, Alexandre de Bar, Theodore Muller e Alphonse-Léon Noël.

Todos esses artistas citados e os demais que compõem a Coleção produzem utilizando as técnicas de gravação, buril, ponta-seca, água-forte, litografia e cromolitografia. Posto isso, é possível constatar — levando em consideração um percurso histórico — que a Coleção abriga mais de três séculos da história da arte.

Apresentou-se brevemente a Coleção considerando o seu contexto histórico de formação e foram apresentadas algumas temáticas, a saber: mitologia, revistas avulsas, álbuns de paisagens, álbuns de retratos, livros, pinturas, estampas avulsas, caricatura e álbuns com anotações de Arthur Azevedo. Posteriormente, apresentou-se um recorte da coleção analisada correspondente às paisagens do Rio de Janeiro. Foram preconizadas para o recorte da pesquisa obras dos artistas estrangeiros Sébastien Auguste Sisson, Victor Frond, Iluchar Desmons, W. Gore Ouseley. Nesse sentido, refletiu-se o Rio de Janeiro por meio de duas óticas: a primeira, a partir da chegada de Arthur Azevedo, no ano de 1873, observando toda a sua atividade cultural, pois foi nela que ele começou a reunir seus itens gráficos; e, a segunda, o Rio de Janeiro através das primeiras paisagens produzidas por artistas estrangeiros, questões políticas e demográficas.

Refletiu-se a paisagem enquanto gênero artístico que surgiu no século XVII para representar a natureza e seus elementos, como surgiram os primeiros panoramas cariocas criados por artistas estrangeiros que estavam de passagem pelo país em explorações marítimas. Esses artistas faziam desenhos como forma de catalogação do percurso da viagem,

criando, basicamente, um diário de bordo; ou por artistas que se estabeleciam no Rio para prestar serviços à Corte ou abriam seus ateliês de maneira autônoma.

É possível perceber durante as escolhas e as análises das obras selecionadas que os artistas só reproduziam o lado bonito e moderno da cidade carioca, omitindo as ruas mal projetadas, os prédios caindo aos pedaços e as favelas, que ganhavam cada vez mais espaço nos morros e vielas da cidade carioca. Posto isso, entende-se que a maioria das representações iconográficas — e aqui, especificamente, preconiza-se o Rio de Janeiro — é uma mera invenção.

Refletiu-se também a gravura enquanto documento passível de valoração por meio das informações que a constitui, ampliando-se a noção de documento para além dos escritos. Nesta pesquisa, o documento se configura como um material imagético em suporte de papel que, quando analisado, mostrou-se detentor de uma diversidade de informações sobre todo um contexto em que foi produzido. Durante todo o processo da pesquisa, é visível a possibilidade de vários desdobramentos, a saber, a questão de investigar os itens da Coleção com um viés no campo antropológico, inserindo questões sobre Educação Patrimonial, memória, identidade e bens culturais. Por certo, este será o caminho a ser seguido em trabalhos futuros.

Portanto, é possível perceber o Rio de Janeiro por meio da iconografia presente na Coleção, mas ao fazer essa análise imagética paralela à leitura dos textos jornalísticos de Arthur Azevedo, o Rio de Janeiro visto somente pelas obras não passa de apenas uma invenção. Nas representações gráficas, os artistas buscavam retratar apenas o “bonito” e o moderno. No século XIX, o capitalismo tomou conta de toda a cidade, e, naquele momento, tudo e todos estavam voltados para as grandes novidades que tornariam a capital federal semelhante à Europa. Paralelo ao crescimento estrutural, houve o aumento demográfico; a mudança para o Rio de Janeiro dos recém-alforriados, imigrantes começou a gerar uma grande confusão, de modo que o crescimento populacional ocasionou vários problemas para a maioria dos habitantes, como fome, desemprego, salários baixos e afins. Nada disso é retratado nas obras.

Diante do exposto, este trabalho buscou contribuir com a produção de um banco de informações sobre a Coleção de Gravuras Arthur Azevedo através da realização de um estudo de caso, a partir de um recorte para gravuras em suporte de papel que constituem o acervo. Isto é, a partir de gravuras selecionadas que representassem a iconografia carioca, revisão bibliográfica acerca do artista escolhido, registro fotográfico do material e apresentação das informações recolhidas a partir da pesquisa.

A observação das imagens permite a percepção dos fatos do cotidiano, da arquitetura, dos costumes e do imaginário artístico e social, revelando, então, aspectos culturais de um povo, sendo uma grande ferramenta disseminadora da história das civilizações. Paralelamente, a pesquisa também reafirma a importância e a singularidade da Coleção Arthur Azevedo e reforça a necessidade do Estado em transformar o acervo em um Patrimônio Artístico-Cultural do Estado. Cabe ao poder público detentor de sua guarda propor novas políticas culturais que viabilizem a sua conservação, seu restauro e sua viabilidade, pois se trata de um acervo pouco divulgado para a população.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 31, p. 100-125, 2005.
- ALMEIDA, Cícero Antonio Fonseca de. O colecionismo ilustrado na gênese dos museus contemporâneos. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 124, 2001.
- AMARAL, Euclides. **A letra & a poesia na MPB: semelhanças & diferenças**. Rio de Janeiro: EAS Editora, 2019.
- ARAÚJO, Antônio Martins. O Universo de Arthur de Azevedo. In: DUBOC, Maria Helena. (Coord.). **Palácio dos Leões**. São Luís: Curadoria de Bens Culturais, 2008. (Catálogo)
- AZEVEDO, Arthur. Diário de Noticiais. **De Palanque**, 01 out. 1884.
- AZEVEDO, Arthur. O Paiz. **Bellas Artes**, 24 de fevereiro de 1902.
- AZEVEDO, Arthur. **O Tribofe**. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1892.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Portugal: Edições 70, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012. Capivara, 2009.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. **Compêndio de Literatura Brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1929.
- DESVALLEES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. Tradução de Bruno César Brulon Soares e Marília Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- DIVISÃO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Jornal Diário de Notícias. Coluna **De Palanque**. Rio de Janeiro, 1º de outubro de 1884. Não paginado.
- DIVISÃO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Jornal Diário de Notícias. Coluna **De Palanque**. Rio de Janeiro, 1º de fevereiro de 1887. Não paginado.
- DIVISÃO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Jornal O Paiz. Coluna **Palestra**. Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1896a. Não paginado.

DIVISÃO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Jornal O Paiz*. Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1897. Não paginado.

DIVISÃO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Jornal O Paiz*. Coluna **Palestra**. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1898. Não paginado.

DOMINGUES, Bruno Willian Brandão. **A cidade das aquarelas: o Rio de Janeiro nos registros de Jean-Baptiste Debret**. 2018. 208 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. 3. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. p. 160-186.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra: introdução à biblioteca brasileira: a imagem gravada**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FERREZ, Gilberto. **Iconografia do Rio de Janeiro 1530-1890**. v. I e II. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000

FIGUEIREDO, Carmen. Vivência urbana e experiência estética em narrativas da Belle Époque. In: NEGREIROS, Carmem Fátima Oliveira; GENS, Rosa. **Belle Époque: crítica, arte e cultura**. Rio de Janeiro: LABELLE; São Paulo: Intermeios, Faperj, 2016.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro, 2007.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa. **Os lugares da crítica de arte**. [S.l.: s.n.], 2005.

KENSETH, Joy (Ed.) **The Age of the Marvelous**. Tradução de Heloísa Barbuy. Hanover, New Hampshire (EUA): Dartmouth College. Hood Museum of Art, 1991.

LAGO, Pedro Corrêa do. **Brasiliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

MAGALHÃES JR., Raimundo. **Arthur Azevedo e sua época**. Rio de Janeiro: Saraiva, 1966.

MALTA, Marize. **O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro**. Mauad X: Rio de Janeiro FAPERJ, 2011.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Metodologia do trabalho científico**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

MARQUES, César Augusto. **Dicionário histórico-geográfico da Província do Maranhão**. (Notas e apuração textual de Jomar Moraes). 3. ed. São Luís: AML, 2008.

MATTAR, F. N. **Pesquisa de marketing**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

MENDONÇA, Jóez de Sousa. Arthur Azevedo e Catulo da Paixão: dois perdidos numa música “suja”. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA: MÚSICA, MEMÓRIA - TRAMAS EM TRÂNSITO, 7., 2011, São Paulo, **Anais...**, 2011.

MORAES, Kleiton de Sousa. **Catullo da Paixão Cearense ou como se constroi um autor?** [livro eletrônico]. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020.

MORASCO, Cibele Cristina. **Fora do Palco, dentro da vida:** o contista Arthur Azevedo e o Rio de Janeiro de sua época. 2008. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2008.

MOREIRA FILHO, Eliézer. **Coleção Arthur Azevedo de Gravuras**. SãoLuís, [s.n], 1996. (Catálogo)

NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer. **O teatro:** crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

PERDIGÃO, Domingos de Castro. **O Maranhão na Exposição Nacional de 1908**. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Américo Vespúcio dos Reis, Presidente do Congresso Legislativo, no exercício do cargo de Governador do Estado. Maranhão: Imprensa oficial, 1910.

PEREIRA, Valéria Eulina Pires. **O álbum do Rio de Janeiro moderno de Sebastien Auguste Sisson:** um recorte da Coleção Arthur Azevedo. 2019. [?] f. Monografia (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

PERROTTA, Isabella Vicente. **Desenhando um paraíso tropical:** a construção do Rio de Janeiro como um destino turístico. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – FGV – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção Enciclopédia Einaudi** (Memória-História). v. 1. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

REIS, Julio. Nicolas Desmons: revisão historiográfica do artista conhecido até então como “Iluchar Desmons”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XV, n. 2, jul./dez. 2020.

SCHWARCZ, Lilia M.; DANTAS, Regina. O museu do imperador: quando colecionar é representar a nação. **Revista do IEB**, n. 46, p. 123-164, fev. 2008.

SELLTIZ, C.; WRIGHTSMAN, L. S.; COOK, S. W. **Métodos de pesquisa das relações sociais**. São Paulo: Herder, 1965.

SEVCENKO, Nicolau. A questão cultural no embate de diferentes planos: Metrópole x Região x nação x mundo. In: GONÇALVES, Maria Flora (org.). **O novo Brasil Urbano:** impasses, dilemas, perspectivas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

SILVA, Frederico Fernando Souza. **A Coleção Arthur Azevedo**. São Luís: Instituto Geia, 2014.

SILVA, Frederico Fernando Souza. **Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador/o colecionador como crítico de arte**. 2016. 363 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, Frederico Fernando Souza. Coleção de Gravuras Arthur Azevedo: identidade e representação. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS” – ANPAP*, 19., 2010, Cachoeira-BA, **Anais...**, 2010.

SILVA, Frederico Fernando Souza. **Coleção de Gravuras Arthur Azevedo: memória e patrimônio cultural**. 2011. 127 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2011.

SILVA, Regiane Caire. **A imagem impressa nos livros de botânica no século XIX: cor e forma**. 2014. 165 f. Tese (Doutorado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TIBAJI, A. As revistas de ano de Arthur Azevedo: espaços de heterogeneidade cultural. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 28, n. 1, p. 21-30, 2008. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635932>. Acesso em: 14 dez. 2021.

TURAZZI, Maria Inez. A vontade panorâmica. *In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

ANEXO

ANEXO A - Obras da Coleção Arthur Azevedo que retratam o Rio de Janeiro

AUTOR	TÍTULO	TÉCNICA	PERÍODO
1	S. Auguste Sisson Estrada de Ferro	Cromolitografia	1860
2	S. Auguste Sisson Hospício de D. Pedro II	Cromolitografia	1860
3	S. Auguste Sisson Entrada da Barra	Cromolitografia	1860
4	S. Auguste Sisson Glória	Cromolitografia	1860
5	S. Auguste Sisson Igreja da Ordem terceira do Carmo	Cromolitografia	1860
6	S. Auguste Sisson Santa Casa da Misericórdia	Cromolitografia	1860
7	S. Auguste Sisson Cascata da Tijuca	Cromolitografia	1860
8	S. Auguste Sisson Interior da Igreja do S.S Sacramento	Cromolitografia	1860
9	S. Auguste Sisson Cemitério Inglês na Gamboa	Cromolitografia	1860
10	Victor Frond (Photog) Ernest Jaime (Gravé) Panorama de Rio de Janeiro Port Marchand de la Saúde	Litografia	1861
11	Iluchar Desmons Panorama da Cidade do Rio de Janeiro/Paisagem Urbana	Litografia	1854
12	Iluchar Desmons Panorama da Cidade do Rio de Janeiro	Litografia	1854
13	W. Gore Ouseley (pint) Needham Jonathan (Gravé) Mangueiras: suburbs of Rio de Janeiro	Litografia; Col.	1797–1866

14	W. Gore Ouseley (pint) Needham Jonathan (Gravé)	Grotto in the bay of Jurujube, Harbour of Rio de Janeiro	Litografia; Col.	1797–1866
15	W. Gore Ouseley (pint) Needham Jonathan (Gravé)	Corcovado Mountain: From Praia Grande, Rio de Janeiro	Litografia; Col.	1797–1866
16	W. Gore Ouseley (pint) Needham Jonathan (Gravé)	Planation Rio de Janeiro	Litografia; Col.	1797–1866

APÊNDICE

APÊNDICE A – TÉCNICAS DE IMPRESSÃO

Tendo em vista que o presente estudo preconiza um acervo gráfico em que aparecem técnicas específicas acerca da produção e da reprodução da imagem, pensou-se, para um melhor entendimento, um breve resumo técnico e histórico dos processos abordados na pesquisa. As técnicas de impressão citadas na pesquisa são: xilografia, litografia, cromolitografia, gravura em metal, fotogravura e água-forte. Vale também ressaltar que a matriz de uma gravura deve sempre ser gravada de maneira espelhada, ou seja, invertida.

Um dado importante que vale ressaltar, segundo afirma Caire Silva (2014), é que quando o nome da técnica terminar em *grafia* se trata do processo em si; quando terminar em *gravura*, trata-se de um material já impresso, por exemplo: a *xilografia* é uma técnica de impressão que possui a madeira como matriz, a *xilogravura* é resultante de uma impressão, é uma gravura ou estampa.

XILOGRAFIA

Antonio Costella (2006), em sua obra *Xilogravura manual prático*, aponta que etimologicamente xilogravura é composta por termos gregos *xylon* que significa madeira e *grphein* que significa escrever. Não se sabe ao certo quando a xilografia começou a ser produzida, mas por certo é a forma mais antiga que temos no que se diz respeito a multiplicação da imagem. Xilografia é uma técnica de gravura onde se utiliza a madeira como matriz, é um processo muito parecido com um carimbo. A técnica consiste em entalhar a madeira com um instrumento cortante que podem ser goivas que são ferramentas de metal que tem o formato de U ou V. Como podemos observar na ilustração abaixo.

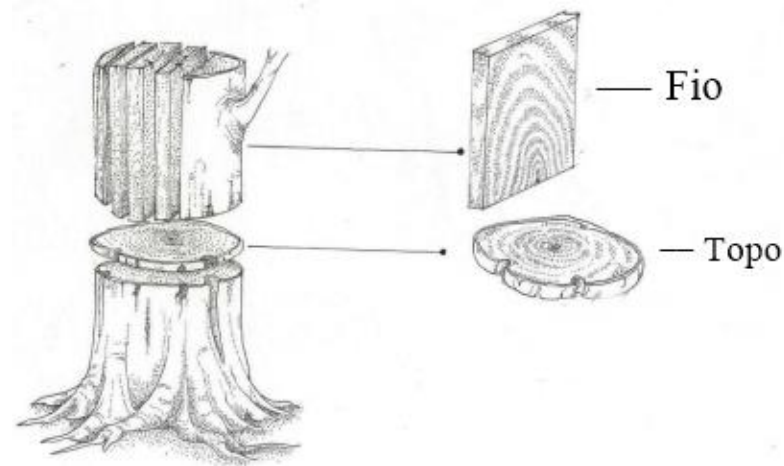
Fig. 20 – Instrumento xilográfico: Goiva



Fonte: Sousa (2015, p. 15)

A xilografia se desdobra em dois tipos: xilografia ao fio – *woodcut* – que foi muito utilizada no período de 1400 a 1600 e a xilografia de topo – *wood engravings* – muito utilizada a partir do século XVIII. A xilografia se desdobra em dois tipos: xilografia ao fio — *woodcut* — sendo muito utilizada no período de 1400 a 1600 e a xilografia de topo — *wood engravings* — muito utilizada a partir do século XVIII. A xilografia de fio o artista utiliza como matriz uma tábua, ou seja, um pedaço de madeira que o corte foi feito da copa à raiz, longitudinal ao tronco. Na xilografia de topo, a matriz é entalhada na superfície de um disco de madeira obtido de um corte transversal da árvore, a ferramenta utilizada para o entalhe é o buril, que também pode ser utilizado para gravar chapas de metal. Para uma melhor visualização e compreensão, abaixo apresento uma imagem ilustrando em que sentido é cortada a matriz para a xilo a fio e de topo.

Fig. 21 – Tipos de Cortes: Fio e Topo



Fonte: Sousa (2015, p.16)

Na xilografia de fio, as linhas são mais largas proporcionando uma imagem com menos volume, na xilografia de topo é possível identificar linhas finas e muitas nuances entre claro e escuro. Abaixo, é possível observar duas imagens diferenciando os dois tipos de impressão.

Fig. 22 - Xilografia de fio e xilografia de topo



Fonte: Caire Silva (2014, p. 97)

A impressão pode ser feita com uma colher de pau, a partir da fricção da colher sobre o papel ou mecanicamente utilizando uma prensa vertical. Para a impressão da matriz é necessário entintá-la e, após isto, é só colocar uma folha de papel sobre a matriz, similar a ilustração abaixo.

Fig. 23 - Etapas do processo de impressão da matriz xilográfica



Fonte: Caire Silva (2014, p. 100)

GRAVURA EM METAL

Também conhecida como calcografia ou gravura em cobre, é uma técnica que a matriz é de metal, quase sempre de cobre por ser mais maleável na hora da gravação da imagem, contudo, pode ser de alumínio, aço ou ferro. Diferente de outras técnicas de gravura, essa em questão é uma denominação oposta à gravura em relevo, aqui o depósito de tinta para a impressão é feito tendo dos sulcos gravados e não sobre a superfície da matriz, como vemos no caso da xilografia. A gravura em metal se desdobra em duas possibilidades de técnicas de

impressão e gravação do desenho na matriz, o processo — *engraving* — e indireto — *etching* — sendo o processo utilizado mais frequentemente. Para essa técnica o instrumento usado é o buril (ponta seca) sendo utilizado para riscar a chapa polida. Os traços obtidos por meio dessa ferramenta é onde a tinta vai ficar, que será transferida para a folha por meio de uma prensa cilíndrica. Abaixo podemos ver a ferramenta buril e a prensa utilizada para essa técnica.

Fig. 24 – Ferramenta Buril e Prensa Calcográfica



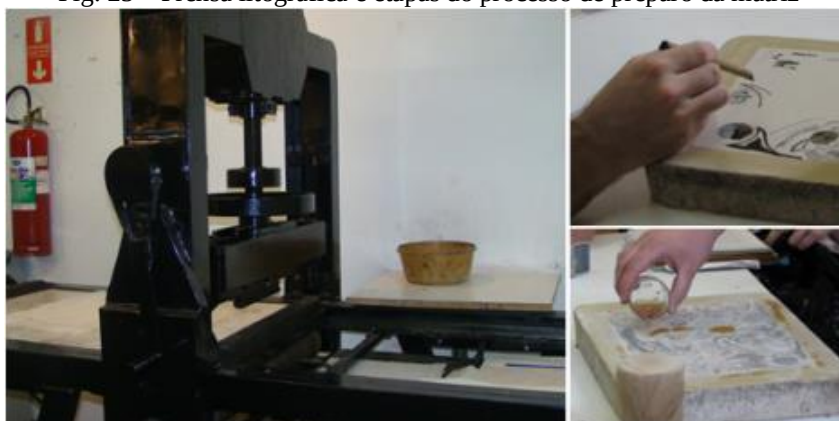
Fonte: Sousa (2015); Caire Silva (2014, p. 102)

LITOGRAFIA

A palavra litografia é uma derivação das palavras gregas: *lithos*, que significa pedras e *grafien*, que significa escrever. A técnica em questão foi criada pelo dramaturgo austro-alemão Aloys Senefelder (1771 – 1834) que sentiu a necessidade de imprimir seus textos teatrais com um custo menor (FERREIRA, 1994). A litografia consiste em um desenho feito por meio de um material gorduroso (carvão litográfico) aplicado sobre uma matriz plana, diferente de outros tipos de gravura como a xilografia e a gravura em metal onde o entalhe é importante, com a litografia o artista pode desenhar diretamente em cima da matriz.

A litografia funciona como uma gravação feita por meio de um desenho sobre uma matriz calcária dura e porosa. Trata-se de um processo químico, tendo como base o princípio da repulsão entre a água e óleo que é feito por uma ferramenta gordurosa, como um lápis ou um bastão, o desenho aparece por meio do acúmulo de gordura na superfície da matriz. O grão da pedra calcária é sempre deixado na impressão, essa é uma das características mais latentes para o reconhecimento da técnica.

Fig. 25 – Prensa litográfica e etapas do processo de preparo da matriz

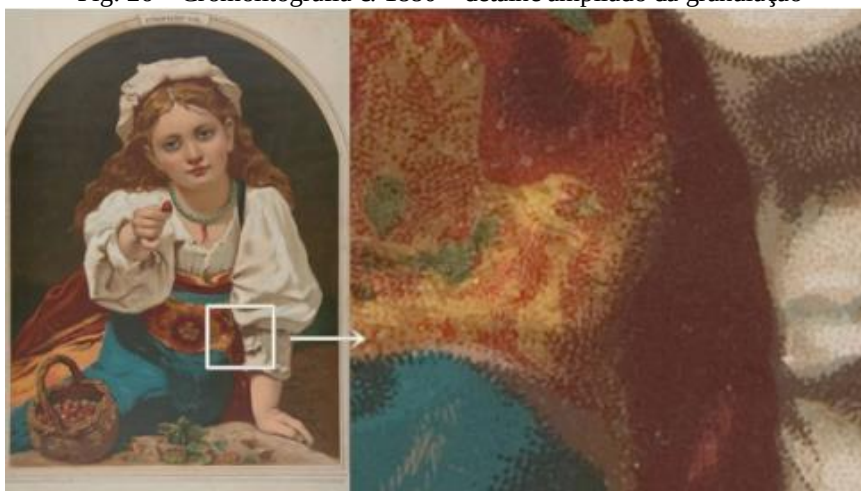


Fonte: Caire Silva (2014, p.92)

CROMOLITOGRAFIA

A cromolitografia foi patenteada no ano de 1837, pelo impressor francês Godefroy Engelman. O processo químico para a gravação desta técnica tem o mesmo princípio que a litografia, a única diferença é que na cromolitografia a quantidade de pedra para a impressão é maior. A técnica consiste em dividir as cores em pedras separadas, e tendo a última matriz para impressão, é desenhada com o carvão litográfico em tons de preto ou sépia muito bem detalhada, pois ela que iria se sobrepor as demais dando contorno a imagem. A imagem feita sobre a pedra litográfica resulta em pequenos grãos que podem ser definidos de acordo com a “granitação” da matriz. Abaixo uma imagem para ilustrar essa ideia (CAIRE SILVA, 2014).

Fig. 26 – Cromolitografia c. 1880 – detalhe ampliado da granulação



Fonte: Caire Silva (2014, p.97)

Aqui a escolha e divisão das cores é feita de forma manual e não mecânica como será feita posteriormente com a fotogravura no início do século XX.

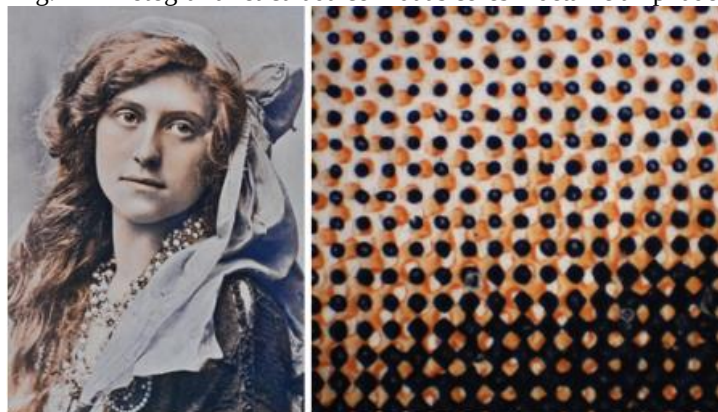
FOTOGRAVURA

A técnica deu os primeiros passos com Fox Talbot, que tinha o objetivo de buscar uma imagem fotográfica permanente e para isto, passou a observar as propriedades fotossensíveis do dicromato de potássio combinado a uma folha de gelatina. Quando a luz atinge essa gelatina, ela endurece e se torna insolúvel, proporcionando a utilização de uma base para a gravação das imagens. Do mesmo jeito que as matrizes de metal e pedra calcária recebiam uma emulsão fotossensível, a imagem era sobreposta com a retícula e gravada por uma luz solar. Ainda sobre a técnica, Caire Silva diz:

O processo consistia em fazer um negativo em meio-tom. Este poderia ser copiado em uma placa de metal (cobre, zinco, liga de metal especial) coberto por uma camada fotossensível. As partes não expostas a luz, sob a retícula do negativo, poderiam ser removidas, pois ficam solúveis, deixando as áreas da placa exposta a susceptível ataque químico utilizando ácidos (no zinco) ou soluções de cloreto de ferro (no cobre) amplamente conhecido pelos gravadores da gravura em metal. Dessa maneira o ácido corria as áreas a serem impressas obtendo meios tons (CAIRE SILVA, 2014, p.148).

O processo do meio-tom foi muito utilizado em jornais, livros e revistas em muitas formas de publicidade imagética que foram impressas no final do século XIX, e amplamente difundida no século XX com o *offset*. Abaixo uma ilustração de uma fotogravura reticulada.

Fig. 27 – Fotografia reticulada com duas cores – detalhe ampliado



Fonte: Caire Silva (2014, p 98)