

FÉLIX FERREIRA E O CIRCUITO DE EXPOSIÇÕES PARTICULARES NO RIO DE JANEIRO

FÉLIX FERREIRA AND THE CIRCUIT OF PRIVATE EXHIBITIONS IN RIO DE JANEIRO

Franciane Canêz Cardoso (IFSul/ UFRGS)¹

RESUMO

O artigo integra uma pesquisa de doutorado que parte da premissa da existência de um sistema da arte no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX, objetiva mapeá-lo e compreender o papel de seus agentes, principalmente das galerias do circuito privado de exposições. Apresenta-se aqui uma análise do livro *Belas Artes: Estudos e Apreciações*, de Félix Ferreira, de 1885, objetivando perceber como a publicação reflete a existência desse sistema que começava a surgir, tendo em vista, que o autor utilizou o circuito expositivo para estruturar seu texto. O livro demonstra o engajamento do crítico em relação a questões que se estabeleciam naquele momento, fato evidenciado pela seleção que faz das exposições individuais priorizando as realizadas no circuito privado ou as que estiveram no centro de importantes debates, como é o caso da mostra de Victor Meirelles.

PALAVRAS-CHAVE

Félix Ferreira. Século XIX. Sistema da arte. Circuito de exposições particulares.

ABSTRACT

This article is part of a piece of doctoral research that starts from the premise of an art system's existence in Rio de Janeiro in the last decades of the 19th century. It aims to map it and understand the role of its agents, mainly in the private galleries' exhibition circuit. We present here an analysis of the book "Belas Artes: Estudos e Apreciações", by Felix Ferreira, from 1885, which intends to perceive how this publication reflects on the existence of this system that was beginning to emerge, also considering that the author used the exhibition circuit to structure his text. The book demonstrates the critic's engagement concerning the issues that were established at that time; a fact evidenced by the selection he makes from individual exhibitions, prioritizing those held in the private circuit or those that were at the center of important debates, such as the case of Victor's Meirelles show.

KEYWORDS

Félix Ferreira. 19th century. Art system. Private exhibition circuit.

¹ Professora de Arte do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense/ Campus Gravataí e doutoranda em História, Teoria e Crítica no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O presente artigo integra uma pesquisa de doutorado que parte do pressuposto da existência de um sistema da arte estruturado, porém incipiente, no Rio de Janeiro durante as últimas décadas do século XIX. Busca-se, portanto, compreender como se deram as relações de produção, difusão e consumo de arte no contexto da década de 1880 daquele século.

Além de mapear a existência e o funcionamento de alguns agentes específicos, como as galerias do circuito privado ativas na época, a pesquisa analisa as duas publicações especializadas sobre arte lançadas respectivamente em 1885 e 1888, os livros *Belas Artes: Estudos e Apreciações*, do jornalista e crítico Félix Ferreira (1841-1898), e *A Arte Brasileira* do crítico e literato Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), com o intuito de compreender como os dois livros pioneiros refletiram a existência dessa estrutura sistêmica.

Neste texto, toma-se como ponto de entrada o livro *Belas Artes: Estudos e Apreciações*, em especial sua segunda parte, dedicada a exposições. Embora a questão artística fosse tema de debates acalorados nos periódicos do período, principalmente a partir da década de 70 do oitocentos, são escassas as publicações especializadas sobre o assunto. Outra fonte importante para complementar o entendimento sobre a época são periódicos publicados de 1880 a 1889, disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Enquanto na Europa, mais especificamente na França, o sistema artístico passava por uma reestruturação diante do enfraquecimento da Academia como instituição hegemônica e da criação do Salão dos Recusados como uma das consequências desse processo, aqui instituições como a Academia Imperial de Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios mantinham ainda posições determinantes na gestão das ações relacionadas à cultura.

Essa hegemonia vê-se abalada nas últimas décadas do século diante da crise econômica enfrentada pelo império que atinge diretamente sua instituição oficial. A escassez de recursos, as constantes críticas da imprensa e discordâncias internas

são alguns dos fatores que pouco a pouco levam a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) a submergir numa crise que irá culminar em sua transformação em Escola de Belas Artes (EBA) em 1890.

Tanto a Academia quanto o Liceu de Artes e Ofícios, outra instituição de ensino legitimada na época, tiveram suas trajetórias revisitadas e reconstituídas à luz de um entendimento contemporâneo de suas respectivas histórias. Entretanto, quando buscamos compreender o contexto em que estavam inseridas com o objetivo de cartografar o funcionamento sistêmico da arte carioca daquele momento algumas lacunas puderam ser percebidas durante o processo de investigação da pesquisa, dentre elas a ausência de estudos que aprofundem o que se conhece sobre o circuito particular de exposições que se estruturou naquele momento. Apesar de saber-se de sua existência e encontrar com certa recorrência citações a estes espaços em textos sobre o período, pouco se sabe sobre suas origens e, principalmente, sobre como se davam as relações entre artistas, público e proprietários nesses lugares.

Por conseguinte, a publicação de 1885 escrita por Félix Ferreira constitui um documento valioso, na medida em que se utiliza do circuito expositivo carioca de 1882 a 1884. Principalmente por não se valer não apenas das exposições promovidas pela Academia e pelo Liceu, mas também de mostras individuais que aconteceram em salões particulares. Embora o jornalista não dê destaque ao fato de tratar de espaços descentralizados com relação à ordem vigente, apenas o fato de olhar para esses eventos já nos aponta um caminho, no sentido de que, naquele contexto, esses espaços já ocupavam um lugar considerado pela crítica.

Os acontecimentos que se desenrolaram na capital do Império a partir de meados do XIX desdobram-se em múltiplos caminhos no que se refere à produção, circulação e consumo de arte. Letícia Squeff chama a atenção para a estreita ligação da ampliação de um consumo de bens artísticos com mudanças econômicas ocorridas na época, segundo ela,

Na década de 1850, o comércio de luxo receberia impulso ainda maior graças à liberação de capitais antes comprometidos com o tráfico de escravos. A cidade foi invadida por novos hábitos de consumo:

cavalos árabes, jóias, relógios, 'roupas feitas', produtos manufaturados com as mais diferentes funções foram introduzidos no dia a dia da 'boa sociedade. Nesse contexto, também objetos de arte passam a ser cada vez mais comercializados. (Squeff, 2011, p. 130-31)

Essa circulação de bens luxuosos gerou uma demanda por objetos e, mais do que isso, por um estilo de vida. Aumentava assim, o interesse por imagens que registrassem o progresso, a industrialização e que pudessem refletir uma identidade autóctone da nação. Formava-se um circuito em que a produção, a difusão e o consumo de bens artísticos tinham seus agentes determinados no contexto oitocentista, que mantinham funcionando um mercado que encontrava amplo espaço nas galerias particulares, seja na promoção de exposições coletivas ou individuais, seja sediando leilões de objetos de luxo que incluíam obras de arte, ou mesmo como espaço permanente de exposição para os retratos encomendados no período.

Félix Ferreira, assim como outros articulistas da época, parece ter percebido a importância desses espaços e eventos quando os registra em seu livro. Ao estruturar sua narrativa a partir de exposições ocorridas entre 1882 e 1884 não se restringe a escrever sobre as mostras coletivas das instituições legitimadas. Ferreira opta por fazer uma análise dos artistas e das exposições de seu tempo em detrimento de uma escrita com grande amplitude histórica e temporal, fornece assim um ponto de vista vívido de quem estava presenciando *in loco* essa movimentação na estrutura de um possível sistema da arte.

O autor usou as exposições como forma de organizar sua escrita e como pano de fundo para falar dos artistas contemporâneos a ele. Esse método utilizado pelo crítico pode ser melhor entendido a partir de suas próprias palavras, em um artigo publicado no jornal *Brazil*, em 1884, o autor defendeu a importância das exposições para a formação de um público, bem como para o desenvolvimento e educação da sociedade como um todo.

O desenvolvimento das artes não depende nem de decretos do Estado, nem de Mecenas isolados; para que elas floresçam e prosperem é preciso mais que tudo – gosto público – e isto só consegue uma educação apurada e bem dirigida. Esta educação está menos nas escolas que nas exposições e exhibições postas ao alcance

de todas as fortunas. Às sociedades propagadoras compete pôr em prática esses meios, talvez únicos, que podem impulsionar. (Ferreira, 1884, p. 1)

O livro *Belas Artes: Estudos e Apreciações* traz, além de uma estrutura inusitada, uma posição emblemática para o período, ele propunha pensar a arte como um instrumento prático para trilhar o caminho do progresso. Excetuando essencialismos e simbologias, o autor oferece um texto que objetiva difundir e democratizar os espaços e as linguagens da arte.

O autor divide a publicação em quatro partes. A primeira denominada *Estudo histórico* traz um panorama da arte internacional que percorre da arte egípcia até o Renascimento; a segunda parte, que aqui nos interessa, é dedicada ao que o autor chama de *Pequenas exposições*; na terceira dedica-se a fazer uma análise da Exposição Geral da Academia de Belas Artes de 1884; e, no último capítulo, traça o que nomeia de *Perfil artístico* de Bethencourt da Silva, professor na Academia Imperial de Belas Artes e na Escola Politécnica do Rio de Janeiro.

A centralidade das exposições e o recorte escolhido pelo autor nos apontam para a existência de um sistema que se estruturava fora das paredes da Academia. A primeira exposição citada por Ferreira é a do Liceu de Artes e Ofícios de 1882, logo em seguida a do artista Almeida Júnior do mesmo ano, realizada numa das salas da Academia Imperial de Belas Artes. Na sequência, Ferreira dedica capítulos a duas exposições individuais de 1883, a de Arsênio da Silva, sediada no salão de Insley Pacheco, e a de Aurélio de Figueiredo, promovida pelo artista em seu ateliê.

As últimas duas mostras discutidas por Félix Ferreira em seu livro são de 1884, uma de Firmino Monteiro, também sediada no estabelecimento de Pacheco, e uma de Victor Meirelles, exposição envolvida no centro de uma polêmica, assunto que será discutido mais adiante.

A parte da publicação que nos interessa nessa análise é aquela que encontra-se entre as páginas 127 e 167. Nesse intervalo de 40 páginas o crítico percorre 5 mostras individuais ao longo de três anos. Apesar de não especificar quais critérios utilizou para a escolha das exposições, é possível, num primeiro momento, destacar algumas

informações sobre as mostras que as destacam de tantas outras que aconteceram na época no circuito privado de galerias.

A primeira exposição analisada é a do artista José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), pintor ituano, pensionista do Imperador Dom Pedro II durante 6 anos em Paris. Almeida Júnior partiu em 1876 e na ocasião da mostra analisada por Ferreira havia recém retornado e já se consagrava como uma das grandes promessas da pintura nacional. O *Relatório da Repartição dos negócios do Império* de 1882, redigido pelo então Ministro do Império, Pedro Leão Velloso, dava conta da aquisição de obras do artista pela Academia, além da que o Imperador havia doado para a instituição:

Sua Majestade o Imperador dignou-se fazer doação, à Academia, do Importante quadro, de grandes dimensões, representando “A fugida da Sagrada Família para o Egito”, que ao mesmo Augusto senhor oferecera seu autor, o ex aluno da Academia José Ferraz de Almeida Júnior.

Foram adquiridos três quadros do mesmo autor, os quais representam “O trabalhador da roça”, de tamanho natural; “O remorso de Judas”, de igual dimensão; e “O repouso do modelo”, belíssimo quadro de gênero, de figuras de meia natureza. (*Relatório dos negócios do Império*, 1882, p. 73-74)

Ferreira destaca a excelente frequência da mostra, segundo ele visitaram a exposição “em um só dia, em número superior a mil pessoas” (Ferreira, 2012, p. 130). Ao longo do texto o autor dedica algumas linhas e considerações à pintura *Cantinho do atelier* (1882), mas a maior parte de sua atenção volta-se aos quatro trabalhos pertencentes à Academia. Com exceção da pintura nomeada no livro como *Caboclo em descanso*, conhecida hoje como *O derrubador brasileiro* (1879), criticada pelo colorido da pele, as demais foram bastante elogiadas. Félix Ferreira usou as páginas dedicadas ao artista para deixar clara sua admiração e esperança no papel a ser desempenhado pelo pintor naquele cenário, apostando talvez que suas raízes humildes pudessem nortear o surgimento de outros como ele, Ferreira escreve:

O aparecimento do Sr. Almeida Júnior nos campos da arte, armado cavaleiro e pronto para as lutas mais tenazes e os cometimentos mais audaciosos, é o prenúncio desse movimento que julgo necessário à reforma do ensino artístico, base do desenvolvimento das artes no Brasil. (Ferreira, 2012, p. 130)

A segunda mostra a ser registrada pelo autor constitui um evento que mereceu destaque de forma geral na imprensa no ano de 1883. A exposição póstuma do pintor e fotógrafo pernambucano Arsênio da Silva (1833-1883). Organizada por Insley Pacheco em seu estúdio, onde ocupou toda a sala do primeiro andar. O fotógrafo e pintor Joaquim Insley Pacheco (1830-1912) foi personagem importante na constituição desse cenário de um sistema da arte no século XIX. Em pesquisa realizada nos periódicos da Hemeroteca Digital verificou-se que de 1883 a 1888, Insley organizou algumas exposições em seu estabelecimento recebendo artistas como Firmino Monteiro e Antônio Parreiras (1860-1937).

A mostra póstuma reuniu 128 pinturas a óleo e guache, técnica na qual o artista se destacou. A exposição foi uma das de maior destaque organizada na galeria criada por Insley Pacheco junto ao seu estúdio, realizada em outubro, alguns meses depois da morte de Arsênio, chamou a atenção da imprensa e da crítica pela quantidade de trabalhos que conseguiu reunir. A Gazeta Litterária em sua 3ª edição o ano de 1883 traz uma lista dos colecionadores que colaboraram emprestando trabalhos do artista:

As obras expostas pertencem - a S. M. o Imperador, e aos srs. J. A. Cunha da Silva, cunhado do pintor, Barão do Rio Novo, Joaquim Insley Pacheco, Henrique do Rego Barros, dr. Pereira Guimarães, dr. Sayão Lobato, Guilherme Martins, Hilario M. da Silva, D. Virgínia Rosa de Medeiros Gomes, viúva Moncada, Visconde da Barra Mansa, dr. J. A. de Azevedo Macedo, madame Wilson e Antônio Carneiro de Campos. (Gazeta Litterária, 1883, p. 68)

Além dessa, outras listas de colecionadores que colaboraram com exposições foram encontradas ao longo da pesquisa, fato que reforça a ideia de que se constituía naquele tempo e lugar um público consumidor de trabalhos artísticos. Esse olhar do autor sobre uma exposição sediada em um espaço privado nos indica a existência de um circuito paralelo ao oficial bastante ativo no momento. Ao pesquisar um dos espaços cotejados no levantamento preliminar da pesquisa¹, o Salão De Wilde, pertencente ao imigrante belga Laurent De Wilde², detectou-se inclusive que ele exercia em sua galeria atividade de *marchand*, Como exemplo temos, dentre outros, o caso dos artistas Hipólito Caron e Domingos y Vasquez que, enquanto estiveram na Europa em 1886, remetiam as telas que produziram lá para De Wilde. Ele, por sua

vez, encarregava-se de expô-las e vendê-las. Um dos textos que trazem essa informação pertence a Artur Azevedo, assinado com seu pseudônimo, *Eloy, o Heroi*, publicado no Diário de Notícias em 1886.

Ferreira encerra o texto com uma crítica ao sistema vigente que, possivelmente, por conta da hierarquização de gêneros pictóricos, não deu a Arsênio as oportunidades esperadas, segundo o autor:

Que estrada gloriosa e invejável não estava reservada ao nosso artista! Que futuro não lhe descortinaram os enlevos proféticos da alma, quando voltou da Europa com o talento pujante e culto! No entanto, a vida deslizou-se-lhe obscura e cheia das mais tristes decepções.

Em vez de uma pátria entusiasta pelo bom e belo que supunha encontrar, achou um meio mercantil e mercenário, que não tardou a afogar-lhe a inspiração, e, o que é pior, uma indiferença criminosa, que o esmagou como se fora um verme. (Ferreira, 2012, p. 143)

“Venho das regiões do belo, desses luminosos domínios onde só imperam os mais nobres sentimentos e as paixões mais elevadas, onde a arte impõe-se soberana. Venho do ateliê do sr. Aurélio de Figueiredo” (Ferreira, 2012, p. 143). Assim o autor introduz o texto em que analisa a exposição do pintor paraibano Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1856-1916) que ocorreu no atelier do próprio artista em 1883 promovida pelo mesmo, fato que gerou espanto na época, conforme indica o texto publicado em 1884 na *Gazeta Litterária*.

Aqui, pois, vamos deixar franca e lealmente algumas considerações que nos são sugeridas pela exposição artística inaugurada no atelier do Sr. Figueiredo, à Praça da Aclamação.

É a primeira vez, cremos, que um artista brasileiro realiza um cometimento desta ordem. Referimo-nos ultimamente a isso: o Sr. Insley Pacheco reunira em exposição no seu atelier à Rua do Ouvidor os trabalhos de um colega e amigo, Arsênio da Silva. Era uma manifestação de admiração ao talento de um morto, rendida por um seu apreciador e juiz competente. Hoje, porém, é o próprio artista que abre suas portas e entrega à apreciação do público alguma coisa do muito que tem produzido. Impulsão novo no movimento artístico do país. Este fato só por si tem direito à admiração, porque constitui um exemplo digno de ser imitado e generalizado. (Gazeta Litterária, 1884, p. 21)

Aurélio, que havia sido aluno da Academia, expôs algumas vezes nas vitrines da

Glace Elegante, uma loja de molduras que também funcionou como sala de exposições na década de 1880. Seu nome não era desconhecido do público em função dos textos jornalísticos que muitas vezes anunciavam as obras expostas nas vitrines da Rua do Ouvidor. A iniciativa de abrir seu atelier para uma mostra de seus trabalhos, conforme aponta o articulista da *Gazeta Litterária*, foi pioneira no país.

Embora, como indicado acima, já existissem na época agentes que atuassem como *marchands* nessas galerias do circuito privado, um artista colocar-se no papel de mediador entre seu trabalho e o público, excluindo o papel de uma instituição, era uma atitude inovadora, podendo ser comparada, guardadas as devidas proporções, ao caso de Gustave Courbet (1819-1877), pintor francês precursor do Realismo que ao ter sua pintura *The Artist's Studio* (1855) recusada pelo júri da Exposição Universal de 1855 abriu um pavilhão para exibir suas obras em um local próximo à mostra oficial.

Apesar dos contextos e motivações dos artistas terem sido distintos, é importante destacar que a iniciativa de um artista promover seu próprio trabalho encarregando-se da organização de exposições não era algo comum e que, esse tipo de ação, embora pareça isolada configura-se como integrante de uma série de iniciativas promovidas pelos grupos que frequentavam esse circuito particular, incluindo aí artistas, colecionadores e os proprietários desses espaços que os disponibilizavam para atividades como exposições e leilões.

A quarta exposição individual contemplada no livro de Félix Ferreira é a do pintor Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), a exposição foi inaugurada em 26 de maio de 1884, também no salão de Insley Pacheco. Segundo o periódico *A Folha Nova* de 2 de junho daquele ano foram expostas 17 pinturas, esse número na publicação de Ferreira não é dado com exatidão, ele indica o número de “pouco mais de uma dúzia de quadros” (Ferreira, 2012, p. 152).

Monteiro que havia participado da Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) de 1879 com a paisagem histórica *Exéquias de Camorim* (1879), voltaria a expor em 1884, com um número bem maior de pinturas, 27 no total. A exposição individual do artista registrada por Félix Ferreira em seu livro antecedeu a Exposição da Academia em três

meses e parece ter servido como uma prévia do que o artista levaria para a mostra oficial. Dos 27 trabalhos expostos em agosto na Exposição Geral, pelo menos 10 são citados no texto de Ferreira e em crônicas da época como constituintes da mostra realizada no circuito privado.

A última “pequena exposição” cotejada no livro de Ferreira talvez seja a mais curiosa escolha, porém não chega a surpreender. O autor nos apresenta a partir da página 155 uma descrição em forma de homenagem a Victor Meirelles (1832-1903), pintor catarinense e professor reconhecido da Academia, e seu *Combate Naval de Riachuelo* (1882-1883).

O quadro em questão era a cópia de uma pintura encomendada em 1868 pelo Ministro da Marinha na época, Afonso Celso de A. Figueiredo. O original foi exposto em 1872 na 22ª EGBA. Na ocasião, o trabalho foi escolhido para ser exposto na comemoração do centenário dos Estados Unidos na Exposição da Filadélfia. A tela foi enviada, dentre outras obras, com mais duas pinturas de Meirelles, *A primeira Missa* e *Passagem de Humaitá*³.

O desfecho da viagem foi trágico para as pinturas. Todas foram danificadas e os estragos feitos em *Combate Naval de Riachuelo* eram irreversíveis. As telas, que chegaram no Brasil em fevereiro de 1877, só foram abertas pela Academia às vésperas da 25ª Exposição Geral, em dezembro de 1878. O artista foi responsabilizado pela perda, juntamente com a Academia, por algumas críticas na época.

No início dos anos de 1880, Victor viaja para Paris e lá, entre os anos de 1882 e 1883 resolve, por iniciativa própria, sem uma encomenda que precedesse a ação, repintar o quadro. A réplica participa do salão de Paris de 1883 onde foi elogiada. Segundo Donato Mello Jr., “o êxito da tela em Paris repercutiu no Rio de Janeiro, preparando o terreno para a segunda exibição num barracão do largo de São Francisco e na Exposição Geral de 1884” (1982, p. 78).

A atitude do artista de pintar uma réplica da tela e expô-la gerou polêmica, enquanto

alguns o acusavam de falta de imaginação e de modéstia, outros louvavam sua atitude de empreender esforços e investimentos no projeto de recuperar o trabalho perdido (Mello Jr., 1982). Ferreira, ao dedicar um capítulo à exposição feita por Meirelles no Largo de São Francisco, posiciona-se nessa querela. Coloca-se ao lado do artista, admirador e incentivador de seu empreendimento e anuncia “como a ave das criações mitológicas, que renasce das próprias cinzas: assim, do cérebro inspirado de Victor Meirelles ressurge e revive a formosa tela, que a desídia de guardas infiéis deixou que se perdesse.” (Ferreira, 2012, p. 155)

Félix Ferreira revela-se um defensor da democratização da arte e, para além disso, um entusiasta da criação de um circuito paralelo e particular de exposições. Ele usava o espaço de interlocução que possuía para fomentar iniciativas privadas de investimento nas artes. Em texto o autor questiona:

Onde estão as associações promotoras de exposições artísticas, que para isso tenham casa própria e apropriada; onde as animadoras do teatro, que acolham e protejam os artistas de mérito, que façam subir à cena as obras primas antigas e modernas. (...)
O espírito de associação é ainda planta enfezada entre nós, e as empresas que não visam lucros provados e conhecidos são verdadeiras utopias; Exemplo: a *Flora*, que não pode ser levada a efeito, por falta de confiança dos capitalistas; se assim não fôra, lembraríamos a organização de uma sociedade com o fim de levantar um edifício entre jardins, com galerias para exposições, salas para conferências, concertos, espetáculos escolhidos, bailes, etc. (Ferreira, 1884, p. 1)

A partir do livro desenvolvemos a compreensão de que o crítico não fazia distinções entre os espaços públicos e os particulares já existentes, inclusive muitas vezes destacando o circuito privado, e que considerava a frequência nas exposições fator importante para o desenvolvimento do país como um todo. A seleção de exposições feita pelo autor parece marcar algumas posições na época. Via em Almeida Júnior um exemplo bem sucedido da importância do acesso democrático ao ensino das artes. Ao escrever sobre a mostra do artista Ferreira conclama:

Bem-vindo, pois, seja o inspirado ituano; de braços abertos o recebam seus irmãos em crenças e mocidade; seja um dos que metam ombros à grandiosa empresa que hão de levá-los gloriosamente por diante! O que é preciso é fiar o menos possível dos poderes que legislam,

governam e administram, cujo desamor à arte se manifestam a cada passo (...). E o que cumpre é apoiar fortemente os Liceus de Artes e Ofícios, multiplicar os centros de atividade, criar publicações ilustradas, organizar exposições artísticas e industriais, reproduzir, pelos processos mais fáceis, as nossas poucas obras de arte e derramá-las em profusão pelo povo, que é o único mecenas que as ideias e a organização social deste século comportam e aceitam. (Ferreira, 2012, p. 130)

Da mesma forma a escolha da mostra de Firmino Monteiro destaca o trabalho de um artista negro e de origem pobre que buscava se firmar como pintor histórico, empreendimento no qual foi duramente criticado na época.

Ao evidenciar a exposição póstuma de Arsênio da Silva, iniciativa oriunda de um espaço paralelo ao circuito oficial, o autor se posiciona enfaticamente contra o que considera injustiças do sistema acadêmico, como a hierarquização de gêneros pictóricos que relegou Arsênio a um lugar inferior no coletivo dos artistas da época, tendo morrido sem o reconhecimento que, segundo Ferreira, merecia.

Aurélio de Figueiredo embora jovem, trilhava um caminho de sucesso, dar visibilidade à exposição de um artista que começava a se destacar e que, corajosamente promovia uma mostra de seus próprios trabalhos também indica um posicionamento diante do evento que, quase não foi noticiado pela imprensa da época. Por fim, citar a exposição da pintura *Combate Naval do Riachuelo* em capítulo exclusivo coloca Ferreira como um defensor da atitude do artista de repintar o trabalho e, conseqüentemente, como crítico a um sistema que, permeado de falhas, foi omissivo ao ponto de deixar perder-se permanentemente um trabalho artístico legitimado.

O autor de *Belas Artes* não foi pioneiro apenas na empreitada de publicar um livro sobre arte, mas em diversos outros aspectos que perpassam o texto apresentado. O panorama de um circuito privado de exposições que atravessa a obra do autor nos dá pistas de que não eram poucos os movimentos que aconteciam nas artes fora das paredes da Academia. Dessa maneira, buscamos aqui explicitar a existência de todo um sistema de relações estabelecidas no universo da arte composto por ações de compra e venda, promoção de leilões e artistas desempenhando o papel de *marchands* de suas obras, isso já nas últimas décadas do século XIX.

Referências

AZEVEDO, Artur. De Palanque. In: Diário de Notícias, ed. 317, p. 1, 1886.

Chronica. **Gazeta Litterária**, Rio de Janeiro, nº 3, p. 67-68, 1883.

FERREIRA, Félix. Uma empresa por falta de assunto. In: **Jornal Brazil**, nº 52, p. 1, 02 de março de 1884.

FERREIRA, Félix. **Belas Artes: estudos e apreciações**. Porto Alegre - RS: Editora Zouk, 2012.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Monárquico Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro - RJ: Edições Pinakothke, 1990.

MORAES, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994**. Rio de Janeiro - RJ: Topbooks, 1995.

Movimento artístico. **Gazeta Litterária**, Rio de Janeiro, nº 12, p. 21-11, 1884.

Notícia do palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio De Janeiro e da exposição de 1859. Rio de Janeiro, Typographia Imparcial J.M.N. Garcia, 1859.

ROSA, Ângelo Proença; MELLO JÚNIOR, Donato; PEIXOTO, Elza Ramos. **Victor Meirelles de Lima: 1832-1903**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982. p. 109-110.

Sobre a Perna. **A Folha Nova**, Rio de Janeiro, ano III, ed. 556, p. 1, 02 jun 1884.

SQUEFF, Letícia Coelho. As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro. In: **Arte & ensaios/ Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, v. 23, p. 124-133, 2011.

VELLOSO, Pedro Leão. **Relatório da repartição dos negócios do Império**, Ministério do Império. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, p. 73-74, 1883.

Notas

1. Até então pretende-se fazer um mapeamento das atividades sediadas nos espaços Casa Vieitas, Galeria Moncada, Glace Elegant, Salão De Wilde, Salão Insley Pacheco e Atelier Moderno.
2. A pesquisa mapeou até então 10 anos de atividades do salão De Wilde a partir da ocorrência de seu nome em periódicos da época. Estabeleceu-se uma cronologia com intensa atividade expositiva dos anos de 1883 a 1888, além de leilões. Também foi feito um levantamento dos artistas que circulavam com frequência pelo estabelecimento, nesse ponto destaca-se a relação entre a casa e os paisagistas do grupo Grimm.

3. Sobre o envio dos trabalhos, Donato Mello Júnior comenta que “Não podendo acompanhá-las, Victor solicitou que se mandasse uma pessoa a fim de zelar pela conservação das telas. Infelizmente, para isso não se deu solução. Conseguiu o artista, conforme nos conta Rangel de Sampaio, que o Sr. Saldanha da Gama se encarregasse da tarefa, o que aconteceu até certa época, quando o mesmo, tendo de retirar-se dos Estados Unidos, escreveu a Victor, desligando-se do compromisso. E não se cuidou de outro zelador.” (Mello Jr., 1982, p. 73)