



Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi

Portraits of Groups of Artists in Brazil: the works of Arthur Timótheo da Costa and Angelo Bigi

Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo

Como citar:

CHRISTO, M.C.V. Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 2, p. 103-124, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4192>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4192>.

Imagens. Acima: Arthur Timótheo da Costa, *Alguns Colegas*, 1921, óleo sobre tela, MNBA. Foto Caroline Farias Alves. Abaixo: Angelo Bigi, *Sem título (Artistas da SBAAP)*, 1952, óleo sobre tela, Museu Mariano Procópio. (Reprodução Museu Mariano Procópio).

Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi

Portraits of Groups of Artists in Brazil: the works of Arthur Timótheo da Costa and Angelo Bigi

Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo*

Resumo

Apesar do significativo associativismo envolvendo artistas plásticos no Brasil, poucas são as representações de grupos de artistas em pintura. Neste artigo estudaremos os quadros *Alguns colegas* (1921), de Arthur Timótheo da Costa, e *Artistas da SBAAP* (1952), de Angelo Bigi. A pesquisa com retratos de grupos impõe analisar-se não só as relações que estabeleceram os autores dos quadros, seus modelos e o público, mas, igualmente, as redes tecidas pelos artistas representados entre si, no momento de sua criação. Partiremos de algumas questões básicas: Quem são? O que os uniu? Quais as motivações para a elaboração do quadro? Quem está presente ou ausente e por quê? Como foram representados?

Palavras-chave

Retratos; Arthur Timótheo da Costa; Angelo Bigi.

Abstract

Despite the significant associational activity involving visual artists in Brazil, there are few representations of groups of artists in paintings. In this article we will study the paintings *Alguns colegas* [Some colleagues] (1921) by Arthur Timótheo da Costa and *Artistas da SBAAP* [Artists of the Antônio Parreiras Fine Arts Society] (1952) by Angelo Bigi. The research with group portraits requires that we analyze the relationships that were established by the authors of the paintings themselves, their models, and the public, but also the networks formed by the represented artists at the time of their creation. We will start with some basic questions: Who are they? What brought them together? What are the motivations for creating the artwork? Who is present or absent and why? How were they represented?

Keywords

Portraits; Arthur Timótheo da Costa; Angelo Bigi.

Alain Bonnet, pesquisando sobre a representação em pintura de grupos de artistas na França, identificou duas formas distintas: “a composição sincrônica ilustrando a sucessão histórica de grandes artistas; a composição diacrônica representando um pequeno grupo de artistas contemporâneos unidos por uma convicção idêntica ou por um interesse comum” (Bonnet, 2007:10).

No Brasil, tal fenômeno acontece na primeira metade do século XX, com poucos exemplos. O grande conclave de artistas do passado e do presente aparece no pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, intitulado *A Influência das Artes na Civilização*, pintado por Eliseu Visconti, em Paris, entre 1904 e 1908 (Molina, 2004). Em meio a um cortejo formado por 75 personagens das artes, de Fídias a Delacroix, Visconti apresenta apenas quatro artistas brasileiros, abrangendo o período colonial (Mestre Valentin), o Império (Pedro Américo e Victor Meirelles) e a jovem República (Almeida Jr). Quanto à representação de grupos de artistas contemporâneos, conhecemos apenas três pinturas, sendo mais comum a representação em fotografias e caricaturas.

Um ano antes de Eliseu Visconti iniciar o pano de boca do Teatro Municipal, Helios Seelinger pintou *Boemia*¹, apresentando um animado encontro de artistas, recebendo ao expô-lo na 10ª Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) o Prêmio de Viagem ao exterior².

Arthur Timótheo da Costa exibiu na 28ª EGBA de 1921 o quadro *Alguns amigos* [fig.1], representando 14 artistas ligados à Sociedade Brasileira de Belas Artes. Em 1952, Angelo Bigi pintou 11 artistas, pertencentes à Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras, de Juiz de Fora. Analisaremos os dois últimos casos por compartilharem motivações próximas e uma mesma matriz iconográfica.



Fig. 1. Arthur Timótheo da Costa, *Alguns Colegas*, 1921. Óleo sobre tela, 45,5 x 170,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Foto: Caroline Farias Alves.

O retrato em grupo de artistas difere de um retrato individual, embora o englobe. O retrato individual é a celebração de uma personalidade, se constrói na relação entre o pintor, seu modelo e, posteriormente, o espectador. O retrato em grupo expõe as relações interpessoais dos modelos, uma rede de ligações individuais que ultrapassa a relação com o pintor e com o público. Essa questão impõe ao pesquisador a necessidade de conhecer cada representado e os vínculos que os une, no momento de elaboração da obra. Partiremos de algumas questões básicas: Quem são? O que os uniu? Quais as motivações para a elaboração do quadro? Quem está presente ou ausente e por quê? Como foram representados?

Arthur Timótheo da Costa, *Alguns Colegas*, 1921

O quadro de Arthur Timótheo da Costa, *Alguns Colegas*, foi exposto na Exposição Geral de Belas Artes, de 1921³. É um retrato de grupo, que congrega 14 artistas. Em 1988, José Roberto Teixeira Leite, em livro pioneiro sobre pintores negros, assim os identificou, “da esquerda para a direita: Francisco Manna, Pedro Brunno, não identificado, Helios Seelinger, Lucílio de Albuquerque, Georgina de Albuquerque, Correia Lima, Magalhães Correia, Rodolfo Chamberlland, João e Arthur da Costa, Aloysio do Vale⁴, [não identificado], e Raul Pederneiras.” (LEITE, 1988^a: 232-233)⁵ Esta identificação acarreta algumas incertezas, mas optamos por segui-la. Entretanto, uma contribuição é possível. A figura não identificada, ao fundo, entre Pedro Bruno e Hélios Seelinger parece ser o pintor Augusto Bracet. Há, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, um retrato de A. Bracet, realizado por Arthur Timótheo da Costa, muito semelhante e nas mesmas tonalidades do personagem não identificado⁶.

A média de idade dos artistas identificados era de 37,5 anos, em 1921; sendo o caricaturista Raul Pederneiras o mais velho, com 47 anos, e o escultor Armando Magalhães Correia, o mais novo, com 32 anos. Arthur, por sua vez, estava com 39 anos. É um grupo relativamente jovem, de gerações muito próximas, heterogêneo em suas linguagens: entre os identificados há oito pintores, dois escultores e um caricaturista.

São todos artistas formados pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), expondo com frequência nas EGBA. Todos, com exceção de Georgina de Albuquerque e João Timótheo da Costa, receberam o Prêmio de Viagem ao exterior. Alguns, posteriormente, tornaram-se professores da ENBA, como José Octavio Corrêa Lima, Antônio Magalhães Correia, Rodolpho Chambelland, Lucílio e Georgina de Albuquerque. Eram, portanto, artistas bem formados e situados no sistema das artes plásticas da capital federal.

O Centro Artístico Juventas e a Sociedade Brasileira de Belas Artes

Entretanto, algo a mais os unia, todos pertenciam à Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA)⁷. Esta entidade originou-se em 1919 da formalização de um grupo mais livre, o Centro Artístico Juventas, fundado em 10 de agosto de 1910, por jovens artistas⁸ entre os quais o pintor Aníbal Mattos, seu primeiro presidente⁹.

A revista *Ilustração Brasileira*, ao comentar a terceira exposição organizada pelo grupo, em 1913, situa esses jovens e a natureza da organização:

Não é uma sociedade de descontentes o Centro Artístico Juventas. Alunos da Escola de Bellas Artes todos os seus sócios, se a obra de muitos não lhes garantia, a esses, a entrada na Exposição Geral de Setembro – o *Salon* – cabia-lhes ao menos o direito de expor no certâmen anual do Palacio da Avenida [ENBA], exclusivamente organizado para eles, na letra dos Estatutos.

O Centro Artístico Juventas não é, do outro lado, um grupo de rebeldes ou ainda de ‘geniaes reformadores’ da arte pura de todos os séculos. E a prova esmagadora do quanto vimos negando deram-nol-a as trez exposições realizadas depois da fundação do Centro (...) quem estas escreve, repita-se, se sente satisfeito em poder agora, novamente, saudar os artistas que reúne o Centro Juventas, devéras os de mais talento entre os alumnos da Escola Nacional de Bellas Artes...¹⁰

Assim, segundo a *Ilustração Brasileira*, na década de 1910, os membros do Centro Artístico Juventas não eram vistos como jovens rebeldes, descontentes com a ENBA, ou tendo por ela suas obras recusadas. Tampouco apresentavam grandes inovações estéticas. Ambicionavam um espaço próprio e reconhecimento profissional, mas nutriam bom relacionamento com a academia. A posterior Sociedade Brasileira de Belas Artes manteve o mesmo padrão.

O artista

Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), autor do quadro *Alguns colegas*, era negro, de origem humilde¹¹. Começou muito novo sua formação artística nos cursos de gravura e desenho de moedas e selos da Casa da Moeda do Rio de Janeiro, frequentando, simultaneamente, a ENBA. Ainda no início, trabalhou como ajudante do cenógrafo italiano Oreste Coliva. Em 1907, ganhou o Prêmio de Viagem ao exterior na EGBA. Estudou em Paris, mas viajou pela Europa, conhecendo outros países, a exemplo da Espanha e Itália. De volta ao Brasil, durante toda a década de 1910, desenvolveu intensa atividade artística, tornando-se apreciado pintor e decorador. Como a maioria dos pintores desse período, dedicou-se a vários gêneros, incluindo retratos. Nas EGBA, de 1905 a 1921, apresentou ao todo 29 trabalhos, sendo 9 retratos. Nesse gênero, seus quadros mais conhecidos são os vários autorretratos, o retrato do escultor Eduardo Sá (1909) e o retrato de Lúcio (1906).

Segundo José Roberto Teixeira Leite, logo após receber a Grande Medalha de Ouro, na EGBA de 1920, “sua personalidade entrou em rápido processo de desintegração, que culminaria com sua morte, no Hospício dos Alienados do Rio de Janeiro, a 5 de outubro de 1922”. Em 1988, o referido historiador procurou detalhes de sua internação, porém, encontrou apenas cópia da Declaração de Óbito, dando como causa da morte demência parálitica (paralisia geral progressiva) (Leite, 1988: 220).

O exposto até agora traz algumas questões para a análise do quadro *Alguns Colegas*, datado de 1921. O retrato de grupo apresentado poderia significar a afirmação da Sociedade Brasileira de Belas Artes, surgida a partir da reorganização do Centro Artístico Juventas, em 1919, como também a afirmação do próprio artista, como membro atuante da Sociedade, um ano antes de morrer.

Segundo o relatório das atividades da SBBA, comentado pelo jornal *O Paiz*, o ano de 1921 foi bastante produtivo:

Pela leitura do relatório, ficou demonstrado que o número de sócios, que em 1919 era apenas de 83, se elevou em 1920 a 205 e no corrente ano a 320.

Entre os principais acontecimentos foram referidos os seguintes: organização de uma exposição de arte retrospectiva por ocasião da visita dos soberanos belgas; concurso ao prêmio Virgílio Lopes Rodrigues, pela melhor mancha representando um canto da baía Guanabara; organização de uma série de manchas de autoria dos consócios, destinadas a serem vendidas em benefício da sociedade; organização de duas conferências, uma do Sr. Alberto Childe, o distinto arqueólogo sobre a semelhança das obras de arte antiga, e uma do Dr. Moraes Coutinho, sobre a expressão na escultura moderna; intervenção da sociedade em questões de ordem esteticamente de interesse público, entre outras, as do embelezamento do Passeio Público, e mormente a aproximação da sociedade de outras instituições congêneres e intensificação do intercâmbio com outros países, etc (O Paiz, 19 jan. 1921: 4).

Ainda de acordo com o mesmo relatório, Arthur Timótheo da Costa participara da nova diretoria, eleita para o biênio 1921-1923, como membro do Conselho Fiscal, estando atuante, inclusive, em 1922, quando de seu falecimento¹². A consciência da doença poderia predispor-lo, ainda mais, a deixar o registro de pertencimento a um grupo cuja afinidade foi tecida ao longo dos anos.

Dentre os 14 artistas representados na tela, estão alguns muito próximos, a exemplo de seu irmão João Timótheo da Costa, Rodolpho Chambelland, Lucílio Albuquerque e Hélio Seelinger; pertencentes a uma mesma geração de alunos da ENBA. Hélio Seelinger, em tempos difíceis, oferecia-lhe almoço no “Zé dos Bife”, da Rua da Carioca (Edmundo, 2003: 99-101), e, em tempos um pouco melhores, uma boa conversa em seu atelier em Paris. Igualmente em Paris, frequentava o atelier de Lucílio, como atesta o quadro *No atelier de Lucílio*¹³. Com João, Rodolpho e Lucílio, trabalhou, em 1911, na decoração do Pavilhão Brasileiro da Exposição Internacional de Turim (Amancio, 2012). Também com Arthur estavam na diretoria da SBBA, em 1921, além de Lucílio e Seelinger, o escultor animalista Armando Magalhães Correia e o pintor Francisco Manna.

Ainda certo sentimento nostálgico, favorável a buscas de representações contra o esquecimento, poderia ter sido aguçado pela Exposição Retrospectiva da Arte Brasileira, promovida pela SBBA, por ocasião da vinda de Alberto I, Rei da Bélgica, em 1920; ou mesmo, pela organização da Exposição do Centenário da Independência do Brasil, a se realizar em 1922 (*O Paiz*, 05 mar. 1921: 4).

O quadro

Arthur Timótheo da Costa escolheu para o quadro um formato longo, 45,5 x 170,5 cm, a lembrar a tela pertencente ao Museu do Louvre, atribuída a Paolo Uccello, intitulada *Cinq maitres de la renaissance florentine*¹⁴, datada, aproximadamente, de 1500 [fig. 2]. Abaixo dos personagens representados em busto, colocadas posteriormente, inscrições os identificam como sendo, à direita, os pintores Giotto e Uccello; ao centro, o escultor Donatello; à esquerda, os arquitetos Antonio Manetti e Brunelleschi. Pode-se situar a tela na tradição das alegorias às artes, aproximando as artes visuais das artes liberais, endossando a concepção moderna do gênio criador. Segundo Alain Bonnet, a tela da Renascença seria o primeiro exemplo de um retrato autônomo de grupo de artistas. Embora não sejam em verdade contemporâneos, os artistas representados ocupam o mesmo espaço, abolindo-se a dimensão temporal (Bonnet, 2007).

Os rostos dos mestres florentinos localizados nas extremidades do quadro voltam-se para o centro ocupado por Donatello, que olha diretamente o espectador. Na extrema esquerda, Brunelleschi encontra-se de perfil, e Giotto, na extremidade oposta, aparece em um quarto; Manetti e Uccello, representados em três quartos, voltam-se para a direita, olhando em direção a Giotto, reconhecendo-o todos como o mestre.



Fig. 2. Anônimo (Paollo Uccello ?), *Cinq maitres de la renaissance florentine*, 15e siècle. Pintura a óleo sobre madeira, 65,5 x 2130 cm. Museu do Louvre. Fonte: <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1209>.

Alguns colegas mantém outros pontos de contato com o quadro de Uccello, além do formato e a representação em bustos: os personagens localizados nos extremos do quadro, Francisco Manna e o próprio Arthur, olham para o centro, ocupado por um escultor, Correia Lima (tendo ao lado, outro escultor, Magalhães Correia). No quadro de Arthur, os 14 personagens se acumulam, ocupam praticamente todo o espaço, porém, de forma desequilibrada, não acompanhando a simetria do quadro renascentista: seis na direita e oito na esquerda.

Alguns colegas participou da 28ª EGBA de agosto de 1921. Sobre ele o jornal *O Paiz* escreveu: “são magníficos os quatro trabalhos desse consciencioso artista que é Arthur Timotheo, principalmente o conglomerado de *alguns colegas*, cada um delles tratado com os recursos de que dispõe Timotheo, que lhes deu um caracter próprio e inconfundível” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1921). Interessante o termo utilizado pelo crítico de *O Paiz*, “conglomerado”, traduzindo a impressão de ajuntamento forçado num espaço reduzido, proporcionado pelo quadro. Ao contrário dos brasileiros, os cinco mestres florentinos do passado tiveram seus bustos dispostos confortavelmente na composição, permitindo algum entendimento narrativo, avaliando-se quem olha para quem.

Arthur Timótheo da Costa apresenta um “conglomerado” de retratos individuais, de personagens que não se comunicam entre si. No quadro não há nada que os caracterize como artistas. Os homens portam paletós pretos, camisas brancas de pouca luminosidade e gravatas pretas. A vestimenta da única mulher presente no grupo, Georgina de Albuquerque, não chama nenhuma atenção. A unidade do quadro é conseguida pelos tons ocres e escuros que dominam a cena.

Na Exposição Geral de 1921, encontrava-se, entre as 16 obras apresentadas por Eliseu Visconti, uma tela intitulada *Grupo de retratos* [fig. 3]¹⁵. A aproximação entre as pinturas de Arthur e Eliseu ali expostas nos permite entender melhor as opções de Arthur. Visconti representa a família: ele mesmo, a esposa e três filhos. A tela é retangular, com altura maior, aglomerando os personagens quase em círculo. Eles não se olham e parecem ensimesmados, mas há discreto afeto entre os personagens, facilitado pelo próprio formato da tela, que os aconchega. O pintor cria uma narrativa; por estar de chapéu e ao centro, o pai capta nossa atenção, tocando levemente o ombro do filho entristecido, aproximando-o; a mãe

aparece em pose melancólica e/ou enigmática, apoiando a mão no rosto, distante; a filha mais velha, também um pouco distante, mostra-se, entretanto, terna; nosso olhar circula entre os personagens, fixando-se na criança mais nova, a única a dirigir-se francamente ao espectador e a sorrir, dando à narrativa um final feliz. Além da circularidade, também a cor ocre unifica os personagens, neste último aspecto assemelhando-se ao quadro de Arthur Timótheo da Costa. O título *Grupo de retratos* nos faz pensar num mosaico de retratos, como, por exemplo, vê-se no quadro de Rodolpho Amoêdo, *Retrato coletivo de escritores*¹⁶ [Fig.4], de 1889, pertencente à Academia Brasileira de Letras. Entretanto, a família de Visconti apresenta uma unidade, ao contrário dos retratos dispersos na tela de Amoêdo.



Fig. 3. Eliseu Visconti, *Grupo de Retratos*, c.1919. Óleo sobre tela, 79 x 54 cm. Coleção particular.
Fonte: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p127/>>.

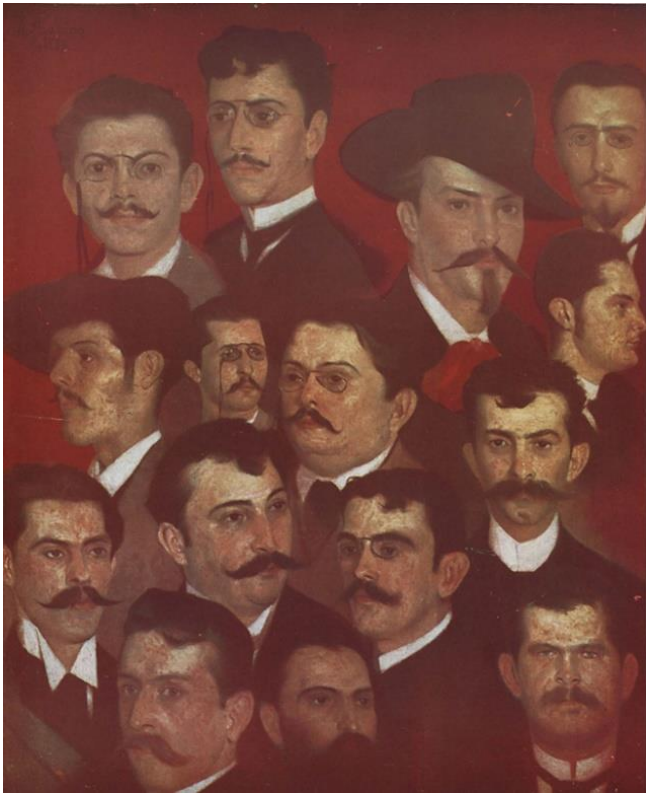


Fig. 4. Rodolpho Amoêdo, *Grupo de literatos*. Academia Brasileira de Letras.

O mesmo articulista do jornal *O Paiz*, que identificou o “conglomerado” de artistas na tela de Timótheo, nos fala ter o pintor transmitido o “caracter próprio e inconfundível” dos personagens. Entretanto, tal afirmação não expressava um consenso. Mario da Silva, ao comentar o salão para *O Jornal*, externou opinião contrária, não reconhecendo ter o artista conferido “qualquer espiritualidade ou caráter” aos retratados¹⁷. As opiniões contrárias são indícios da existência de algo enigmático na tela, difícil assimilação.

Kleber Amancio, em tese relativa ao artista, escreveu sobre a apresentação dos personagens de *Alguns colegas*:

Se falta espaço para alguns no entanto para outros parece sobrar ao ponto de serem indiferentes com o espectador. Alguns, porém, sinceramente nos olham diretamente como Correia Lima, o casal Albuquerque e Rodolpho Chambeland; outros parecem distantes, é o caso de Pedro Brunno e Joao Timotheo. Embora nesse último caso os semblantes dos artistas sejam diversos. Pedro Brunno está completamente alheio à cena; já João embora esteja com o pensamento em outro lugar é cobrado por Arthur que nele se apoia. O peso de sua mão sobre os ombros do irmão o traz de volta à realidade e conseguimos perceber que ele sairá desse estado letárgico em alguns poucos segundos. Em se falando de Arthur

notemos ainda que embora plenamente identificável, está literalmente à sombra de seu irmão. É a personagem mais desconfortável na tela, necessita dos ombros de João, uma provável metáfora para o relacionamento dos dois. Apesar do desconforto Arthur nos olha diretamente, é corajoso (Amancio, 2015: 139-140)¹⁸.

A seriedade dos personagens ultrapassa a apresentada no quadro paradigmático de Henri Fantin-Latour, *Estúdio em Batignolles*, de 1870, sempre citado pela historiografia como exemplo de um retrato de grupo. Os artistas brasileiros nos olham com certa perplexidade e nenhuma empatia. Particularmente, lembram-nos um bando de transeuntes, aglomerados para verem algum fato triste e constrangedor do nosso cotidiano urbano. Além da cor ocre, a seriedade com a qual nos olham unifica a composição.

Não há alegria pelo encontro, não há celebração de amigos, em nada lembram fotos de grupos de artistas, comuns nesse período (Valle, 2017: 43-56). Igualmente se diferencia de quadros festivos, como o pintado por Columbano Bordalo Pinheiro, ao apresentar o *Grupo do Leão*, em 1885¹⁹, reunido no, então, café-restaurant Leão d'Ouro, em Lisboa.



Fig. 5. Helios Seelinger, *Boemia*, 1903. Óleo sobre tela, 103 x 189,5 cm. Museu Nacional de Belas Arte. Foto: autora.

Como retrato de um grupo de artistas, outro quadro na história da arte brasileira chama a atenção: *Boemia*, de Helios Seelinger, de 1903 [fig. 5]. Ele também é o oposto do quadro de Arthur Timótheo da Costa, por celebrar a vida com a máxima intensidade. No ambiente escuro de um salão, Seelinger reuniu 19 figuras, sendo oito artistas plásticos. Rafael Cardoso, assim o descreve:

Sentados à mesa, com os rostos bem iluminados, os pintores Lucílio de Albuquerque e João Timóteo da Costa riem e conversam animadamente. Logo atrás deles, em pé, o também pintor Rodolpho Chambelland acende uma cigarrilha. São as três figuras mais bem detalhadas. Mais atrás, encontram-se o jornalista Trajano Chacon e o escritor e crítico de arte Gonzaga Duque, este de chapéu claro e barba. Os dois parecem cumprimentar duas figuras que entram em cena pela borda esquerda do quadro: o escritor João do Rio, de chapéu-coco e ainda calçando luva, e, atrás dele, pouquíssimo visível, o também escritor João Luso. À frente da mesa, com uma xícara de café à mão, está o arquiteto Gelabert Simas e recostada contra seu peito, em atitude de franca descontração e intimidade, a atriz Plácida dos Santos. Ainda do lado esquerdo da composição, mais ao centro e ao fundo, o escritor Lima Campos fuma um cigarro e olha fixamente para frente. Ao lado, junto da janela, está o médico, professor da ENBA e maestro Araújo Vianna, sentado ao piano. A lateral esquerda da janela divide a composição quase simetricamente em duas, e esta fronteira imaginária é atravessada por apenas dois elementos: o conjunto de Araújo Vianna (à esquerda) e o braço esticado da misteriosa figura feminina que ocupa o centro da composição trajando vestes diáfanas e recostada sobre um ambíguo pedestal/poltrona. Esta figura, meio mulher, meio alegoria, está identificada no croqui do autor como a “Boemia”, personificada. À sua frente, logo à direita, o escultor Cunha e Mello, de chapéu, empunha um violão e dirige seu olhar para Araújo Vianna, ao fundo, a inclinação de seu pescoço sugerindo um breve esforço para contornar a visão da Boemia e conseguir atingir seu objetivo. Do lado direito do quadro, mais três homens entabulam uma conversa: o jornalista/historiador Luiz Edmundo, mais alto e de gola alta, o pintor/poeta Heitor Malagutti, de bigode e de frente para nós, e, quase invisível junto à borda direita, o pintor Fiúza Guimarães. Também do lado, direito, ao fundo, encontram-se os ilustradores Calixto Cordeiro e Raul Pederneiras e, em discretíssimo auto-retrato, o próprio Helios (Cardoso, 2008: 132-140).

Por reconhecê-lo capaz de sentir e expressar verdadeiramente o assunto, apesar do aspecto grotesco do quadro para os padrões acadêmicos, o júri da EGBA, de 1903, concedeu a Helios Seelinger o cobiçado Prêmio de Viagem ao exterior. Longe de ser apenas a apresentação de alguns artistas, a tela busca compartilhar com o observador o espírito boêmio. Ainda segundo Rafael Cardoso: “Para essa geração brasileira, a arte residia aí: na vida artística” (*Ibidem*). Para os colegas, que encaram seriamente o observador no quadro de Arthur Timótheo da Costa, a vida parece entediante.

Há coincidências entre alguns artistas presentes nos quadros de Helios Seelinger e de Arthur Timótheo da Costa: o seu irmão, João, Lucílio de Albuquerque, Rodolpho Chambelland, Raul Pederneiras e Helios Seelinger. Essa “coincidência” demonstra a existência de uma amizade que resiste a mais de 20 anos. Também esse grupo é reconhecidamente inovador. Quando da EGBA de 1921, por exemplo, a crítica destacou a qualidade dos trabalhos apresentados por Helios Seelinger, Georgina de Albuquerque, e pelos irmãos Arthur e João Timótheo da Costa.

A questão que se coloca é a escolha de um grupo a se representar. Como o título da obra de Arthur deixa claro, trata-se de *alguns* e não de todos os colegas da SBBA. Nem mesmo o nome da SBBA aparece. Sintomaticamente, não é *Alguns colegas da SBBA*. A escolha parece ser do artista e não institucional. Também não se trata apenas daqueles mais próximos em termos estéticos, o que poderia dar ao quadro o teor de um manifesto. Talvez a presença de Francisco Manna, Pedro Brunno, e dos escultores Correia Lima e Magalhães Correia, se justifique por uma ligação mais afetiva, no seio de

uma associação entre pares. Ao parecer um “conglomerado” de pessoas, a tela pode revelar a ausência de um planejamento inicial, agregando-se novos colegas ao correr do tempo.

Ainda em 1921, Arthur Timótheo da Costa vendeu seu quadro à Escola Nacional de Belas Artes. Como disse em entrevista dada a Terra de Senna em seu atelier, publicada na revista *D. Quixote*: “Lamento não estar aqui o ‘Alguns colegas’ adquirido este anno pela Escola. Eu não o queria vender mas o Baptista da Costa insistiu e você compreende, o Baptista sempre é diretor da Escola...”²⁰. Ao dizer que não queria vendê-lo, Arthur revela ligação afetiva com o quadro, fruto de um desejo pessoal, não de uma encomenda ou interesse mercadológico.

Hoje, o quadro encontra-se exposto no Museu Nacional de Belas Artes. Ao passarmos diante dele, os artistas continuam a nos olhar entediados, e agora também ressentidos por não sermos capazes de reconhecê-los, por pouco conhecemos-lhes as obras, apesar do recente esforço da historiografia.

Angelo Bigi, *Artistas da SBAAP*, 1952

Heitor de Alencar, Sílvio Aragão, Luiz Soranço, Carlos Gonçalves, Américo Rodrigues, Marcos de Paula, Lage das Neves, Angelo Bigi, Armando de Lima, Mário Paulo Tasca e Mário Vieira. Pintores praticamente desconhecidos, representados em tela inacabada, mal visível na reserva técnica do Museu Mariano Procópio [fig. 6]²¹. A obra datada de 1952 pouco atrairia o interesse da história da arte, entretanto ela, juntamente com a de Arthur Timótheo da Costa, nos permite pensar a formação de associações de artistas no Brasil e a representação de grupos de artistas.



Fig. 6. Angelo Bigi, Sem título (*Artistas da SBAAP*), 1952. Óleo sobre tela, 66 x 196 cm, Museu Mariano Procópio. Reprodução Museu Mariano Procópio.

Da década de 1930 a 1950, os artistas representados por Angelo Bigi iniciaram em Juiz de Fora (MG) um processo associativo visando terem um lugar para pintar, compartilharem um modelo vivo, formarem uma biblioteca, ministrarem algumas aulas, enfim, trocaram experiências e se afirmaram enquanto artistas. Processo comum a vários lugares do país, que proporcionou experiências múltiplas de uma atenuada estética modernista.

O Núcleo e a Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras

Criada em 1850, Juiz de Fora se desenvolveu no bojo da economia cafeeira, aliando industrialização e imigração. Muito próxima ao Rio de Janeiro, atraiu artistas que circulavam pelas áreas mais prósperas do país, pintando retratos e decorando paredes (Christo, 2012). Igualmente, a cidade acolheu exposições de artistas, principalmente paisagistas, como Antônio Parreiras.

Gradativamente, artistas locais foram se formando.

No século XIX, Hipólito Caron (1862-1891) foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes e de Georg Grimm. Após estudos na França, retornou ao Brasil, fixando-se em Juiz de Fora. Caron dedicou-se a encomendas locais de retratos e de decoração, assim como à pintura de paisagem, que expunha com frequência no Rio de Janeiro²².

Aluno da ENBA, César Turatti (1896-1937) foi premiado no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) de 1928, com Medalha de Prata. Retornando à Juiz de Fora, Turatti organizou o Núcleo de Belas Artes Hipólito Caron, que funcionou de 1922 a 1924. O Núcleo Hipólito Caron possibilitou o convívio de pintores como Américo Rodrigues (1904-1967), Sylvio Aragão (1904-1962), Carlos Gonçalves (1905-2001) e Edson Motta (1910-1981).

A preocupação em formar mercado consumidor e criar espaço de aprendizagem levou os ex-integrantes da escola de César Turatti a unirem-se a Angelo Bigi (1887-1953), pintor italiano que passou a viver em Juiz de Fora, e a Carlos Gonçalves, constituindo o Núcleo Antônio Parreiras (1934) (Museu Nacional de Belas Artes, 1978).

A eles, mais tarde, iria se unir Edson Motta. Nascido em Juiz de Fora, Motta iniciou seus estudos de pintura com seu tio, César Turatti. Em 1927, transfere-se para o Rio de Janeiro e frequenta a ENBA. Funda, na capital federal, em 1931, ao lado de Ado Malagoli, Quirino Campofiorito, Manuel Santiago, Milton Dacosta e muitos outros, o Núcleo Bernardelli (1931-1942), sendo seu primeiro presidente. Em 1939, recebe o Prêmio de Viagem, indo estudar na Europa.

Enquanto isso, em 8 de junho de 1941, Aníbal Mattos (1885-1969), artista formado pela ENBA, um dos criadores do Centro Artístico Juventas e radicado em Belo Horizonte, expôs no Palace Hotel em Juiz de Fora. Encontrando o Núcleo Antônio Parreiras quase desativado, trouxe a viúva de Antônio Parreiras, sua amiga Lucienne Parreiras, para incentivar os pintores locais a não permitir que o Núcleo, formado em 1934, se estinguisse. Mattos orientou-os a dar personalidade jurídica à instituição, transformando-a em Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras (SBAAP). No dia 22 de setembro de 1941, aprovaram os estatutos, elegeram nova diretoria e escolheram Aníbal Mattos o primeiro Presidente de Honra (Amaral, 2004: 82).

Nesse mesmo ano, Edson Motta retorna ao Brasil e, com o término das atividades do Núcleo Bernardelli, em 1942, passou a dar aulas de pintura, desenho, composição, emprego de materiais e História da

Arte na SBAAP. Trouxe à cidade críticos e pintores como Quirino Campofiorito, João José Rescala e Ado Malagoli.

Havia uma grande similitude entre o Núcleo Bernardelli e a SBAAP. Não só pela presença de Edson Motta, incentivador de ambos os grupos, mas por uma formação semelhante (Moraes, 1982). A humilde posição social de seus integrantes, a temática presa ao cotidiano, valorizando a periferia urbana, a preocupação com a formação e atuação profissional, com a democratização do ensino... se fez presente, também, na Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras. Outro fator, que irá facilitar esse intercâmbio situa-se na diferenciação perceptível entre os membros do Núcleo Bernardelli, identificada por Tadeu Chiarelli. Aqueles que maior contacto tiveram com Juiz de Fora foram exatamente os que "embora se opusessem ao ideário da Escola Nacional de Belas Artes, não nutriam nenhum compromisso com qualquer experimentalismo de vanguarda" (Chiarelli, 1994: 92).

A década de 1940 marca o aprofundamento da crise econômica do município, iniciada no final dos anos 1920. Edson Motta é obrigado a retornar ao Rio, pela total impossibilidade de viver de seu trabalho como professor e pintor. Embora, desde a década de 1930, a Parreiras enfrentasse problemas comuns a esse tipo de organização – como a falta de uma sede própria, a inconstância de seus membros e/ou alunos, o desinteresse do poder público, o exercício simultâneo de outras profissões, etc. –, o início dos anos 1950 foi visto como promissor. Em 1950, a SBAAP contou com uma nova força aglutinadora, a preparação da Exposição de Arte em Comemoração do Centenário de Juiz de Fora, da qual participaram praticamente todos os retratados por Angelo Bigi. Essa exposição ensejou a oportunidade de criação do Salão Oficial Municipal de Belas Artes da SBAAP, reconhecido pelo Município, responsável pelo prêmio aquisitivo, incentivando e dinamizando o ambiente artístico local.

Os anos de 1950 e 1960 caracterizam-se pelo surgimento de uma nova geração de artistas plásticos em Juiz de Fora. Em sua maioria, iniciaram-se ainda adolescentes na SBAAP, como Roberto Gil (1901-1990), Carlos Bracher (1940), Dnar Rocha (1931-2006) e Ruy Merheb (1934-1994). Eram artistas mais intelectualizados, em busca de uma estética mais moderna.

O pintor

Angelo Bigi (1887-1953) nasceu em Roma, onde terminou o segundo ciclo da Escola de Belas Artes²³. Devido à Primeira Grande Guerra Mundial, migrou para o Brasil, passando uma temporada inicial em São Paulo. Mudou-se para o Rio de Janeiro, matriculando-se no curso livre de Batista da Costa, na ENBA. Depois de viajar pelas regiões sul e sudeste do país, fixou-se em Juiz de Fora, tornando-se um artista reconhecido na cidade²⁴. Estabeleceu vínculos com a Cia. Pantaleone Arcuri, ligada à construção civil, também de um imigrante italiano. Várias das obras da companhia receberam decoração de Angelo Bigi, sendo as mais conhecidas as executadas na sede da Associação Comercial de Juiz de Fora (1918) e no Cine-Theatro Central (1929). Atendeu a um mercado diversificado. Decorou residências, como a de Odete Ciampi; restaurantes, como o Dia e Noite; cenários para peças de teatro e igrejas. Participou com frequência do Salão Nacional de Belas Artes (SNBA). Principalmente na década de 1940, realizava por ano ao menos uma grande exposição individual no Liceu de Artes e Ofícios ou no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro.

Em 1952, quando pintou o retrato de grupo da SBAAP, organizou em maio uma individual no MNBA (A Noite, 03 mai. 1952), e, em setembro, outra no Liceu de Artes e Ofícios (O Globo, 08 set. 1952). O que demonstra estar o artista em plena atividade quando faleceu, em janeiro de 1953.

Embora o quadro, segundo o Museu Mariano Procópio, não tenha título, ele é conhecido como *Artistas da SBAAP*, por representar 11 de seus membros. O quadro não tem a ambição de retratar, historicamente, os principais responsáveis pela criação e manutenção da chama associativa dos artistas locais em suas diversas fases. Assim sendo, para citar apenas duas ausências, Cesar Turatti, já falecido, ali não está; também se registra a falta de Edson Motta, importante para a reorganização do Núcleo em Sociedade, mas que nesse momento já deixara a cidade indo trabalhar no Rio de Janeiro.

Angelo Bigi retratou artistas ainda vivos e presentes na SBAAP. Eles possuíam, na data da elaboração da tela, 1952, em média, 50 anos; o mais novo, Luís Soranço, 38, os mais velhos, Lage das Neves, 76, e Angelo Bigi, o autor do quadro, 65. Alguns atuavam desde 1934, quando da criação do Núcleo Antônio Parreiras²⁵. A maioria se revezava em cargos da diretoria e nas aulas.

Pertenciam à SBAAP artistas reconhecidamente tradicionais, mas quase todos se consideravam modernos. Embora participassem, frequentemente, do Salão Nacional de Belas Artes, visto, nos anos 1950, como espaço por excelência do conservadorismo, comungavam de uma modernidade definida como mais intuitiva, de pinceladas largas e maior liberdade cromática. Alguns conseguiram certo reconhecimento em espaços identificados como modernos: Sylvio Aragão e Edson Motta expuseram na 1ª Bienal de São Paulo, de 1951; Mario de Paulo Tasca, participou Salão de Arte Moderna de 1952; lembrando-nos de ter o salão moderno surgido de uma divisão do Salão Nacional de Belas Artes, um ano antes. Entretanto, ainda assim, o maior afluxo de jovens artistas abalou antigas convicções.

Embora Lucas Marques do Amaral, um dos poucos a escrever sobre a SBAAP (Amaral, 2004), identifique, com razão, esse momento como de evolução no seio da sociedade, uma continuidade bem mais que uma ruptura, o quadro de Angelo Bigi demonstra certa preocupação com esse contexto. Mostra-nos a necessidade de criação de uma memória, de afirmar, em vida, a importância de um grupo de homens, que talvez experimentassem duplo sentimento: o de verem a sociedade que criaram se desenvolver e, ao mesmo tempo, perderem o controle sobre ela. Mais ainda, embora se vissem modernos, a Bienal de São Paulo e o Salão de Arte Moderna, iniciados em 1951, apontavam para uma aceleração das mudanças.

Lucas Amaral, em livro já citado, *A Parreiras e seus artistas*, escreveu pequenas biografias dos membros mais destacados. Ao apresentar o jornalista Dormevilly Nóbrega (1921-2003), aluno de Américo Rodrigues e atuante na Parreiras, principalmente na década de 1940, traz uma passagem reveladora do contexto de transformações em que o quadro foi pintado:

Havia se acirrado a incompatibilidade entre a facção mais intelectualizada, sob a liderança de Guimarães Vieira²⁶, e a facção da velha guarda, mais intuitiva, liderada por Américo Rodrigues.

Dormevilly, amigo dos dois líderes, foi proposto para Presidente de uma Diretoria consensual, eleita em março de 1947.

Era pensamento do novo presidente convencer a velha guarda a aceitar, nos cursos ministrados pela SBAAP, disciplinas como Estética e História da Arte. Contudo prevaleceu a opinião de Américo Rodrigues que considerava tais matérias esnobismo intelectual. Em julho do mesmo ano, foi realizada nova eleição e Dormevilly se afastou, dando oportunidade para que Américo Rodrigues fizesse o novo Presidente, seu irmão Armando de Lima (Amaral, 2004: 92).

No início da década de 1950, Carlos Gonçalves presidiu a SBAAP de 1950 a 1952, sendo sucedido por Mário Paulo Tasca, todos da “velha guarda”.

Bigi, desde o início, mostrou-se bastante atuante na Antônio Parreiras e parece estar sensível ao contexto de mudanças, quando pintou seu quadro, apontando a importância dos artistas mais velhos, pioneiros na organização do Núcleo e, posterior, SBAAP.

O quadro

Para realizar o quadro, Angelo Bigi escolheu o mesmo formato alongado e a representação dos artistas em bustos, adotados por Arthur Timótheo da Costa, em 1921, modelo inaugurado por Paolo Uccello, como vimos, em cerca de 1500. Como italiano, Bigi poderia ter conhecido alguma reprodução do retrato em grupo dos cinco mestres florentinos, pertencente ao Louvre desde 1847²⁷, e/ou ter visto o quadro de Arthur Timótheo da Costa, exposto na 28ª EGBA, de 1921. Angelo Bigi começou a participar das Exposições Gerais em 1922, sendo possível que acompanhasse o principal evento das artes plásticas no Brasil, desde sua chegada ao país.

No quadro de Angelo Bigi todos estão sérios, de terno e gravata (com exceção do Marcos de Paula, que porta um lenço vermelho), a interpelar o observador. O pintor construiu para os retratados um primeiro, segundo e terceiro planos, a maioria das cabeças estão em três quartos, ocultando-se os da frente a orelha dos de trás, preservando o reconhecimento facial, não excluindo ninguém. Apenas os do terceiro plano, Lage das Neves e Mario Vieira, estão com as cabeças posicionadas frontalmente. Para não haver dúvidas sobre as atividades do grupo, representa Américo Rodrigues com um quadro debaixo do braço e Heitor de Alencar com pincéis na mão. Destaque maior é dado à figura de Américo Rodrigues, posicionado ao centro do quadro, separando os retratados em dois grupos: à sua direita, para quem ele dá as costas, Sylvio Aragão, Heitor de Alencar, Luís Soranço, Carlos Gonçalves; e, à esquerda, Marcos de Paula, Angelo Bigi, Lage das Neves, Armando de Lima, Mário Paulo Tasca e Mário Vieira. Difícil levantar hipóteses plausíveis para o estabelecimento desses grupos. Ao representar Américo Rodrigues com uma tela debaixo do braço e Heitor de Alencar com pincéis na mão, estaria Angelo Bigi distinguindo-os, apontando-os como os verdadeiros pintores do grupo. A posição central de Américo Rodrigues se justificaria por sua posição de pioneiro e pelo embate anteriormente narrado por Dormevilly Nóbrega a Lucas Marques do Amaral?

Chama muito a atenção o aspecto inacabado do quadro. Algumas figuras estão desenhadas (não apenas esboçadas): Américo Rodrigues, ao centro²⁸; Sylvio Aragão, na extrema direita (ao seu lado Heitor de Alencar, possui o tronco e a mão que segura os pincéis também apenas desenhados); e, ao lado esquerdo de Américo, seu irmão Armando de Lima. O fundo mostra-se pintado somente no entorno

das figuras. Estranhamente, os três personagens desenhados poderiam ser facilmente pintados, não demandando, ao que parece, nenhuma sessão de pose há mais.

Ainda do lado esquerdo, no terceiro plano, um espaço vazio sugere estar reservado a mais um personagem. Em conversa com Lucas Marques do Amaral²⁹, ele se recorda ter Dormevilly Nóbrega lhe declarado destinar-se o espaço em branco da tela ao retrato de Jayme Aguiar. Informação confirmada a Lucas pelo próprio pintor. Natural do Rio de Janeiro, Jayme Aguiar iniciou a vida artística em Juiz de Fora estudando com Edson Motta, na SBAAP, nos anos de 1940; posteriormente, retornou ao Rio, onde ganhara Menção Honrosa no SNBA de 1950, ali permanecendo. Por estar no Rio de Janeiro, Aguiar teria postergado sua vinda a Juiz de Fora, impedindo Angelo Bigi de terminar o quadro. Entretanto, tal fato justificaria deixar outros artistas apenas desenhados?

Muitos atribuem o aspecto inacabado à morte do artista. Entretanto, a tela está assinada e datada de 1952. O artista só viria a falecer em janeiro do ano seguinte, vítima de um ataque cardíaco, enquanto lia jornal. A imprensa noticiara o falecimento como algo inesperado, repentino, dando a impressão de ele não estar doente, a ponto de temer não terminar o quadro e assiná-lo antes (O Globo, 08 jan. 1953). Também se levanta a hipótese de algum desentendimento, relacionado a quem e como representar, tê-lo feito abandonar a obra, o que é possível, mas de difícil comprovação. Por ser a obra quase um manifesto de existência de um grupo, pode, sim, ter sofrido o pintor muitas pressões, sendo, talvez, a decisão de quem figurar no quadro mais institucional que pessoal³⁰.

Embora Angelo Bigi parta da mesma proposta de Arthur Timótheo da Costa (um quadro longo, apresentando uma sucessão de bustos) o aspecto inacabado dificulta a unidade da composição, assemelhando-se a um mosaico de retratos individuais. Neste ponto, algumas comparações ajudam a entender a obra. Seu aspecto inacabado lembra o quadro do também italiano, Francesco Hayez, *Autoritratto con un gruppo di amici*, datado entre 1824 e 1827 [fig. 7]³¹. O quadro de Hayez foi até relativamente pouco tempo conhecido como *Cinque figure maschili*, sem que seus personagens fossem reconhecidos (*L'opera completa di Hayez*, 1971: 93). Fernando Mazzocca, estudioso de Hayez, em 1983, por ocasião da exposição comemorativa ao centenário da morte do pintor, propôs nova interpretação. Em sua opinião, o quadro transpõe visualmente o famoso brinde levantado por Grossi em 1824, em um banquete de amigos, organizado por Giuseppe Molteni, para comemorar a cura de Hayez de longa enfermidade. O personagem ao centro, portanto, seria Francesco Hayez, de boné e óculos; à sua volta estariam os artistas: Giovanni Migliara e Pelagio Palagi, à esquerda; Giuseppe Molteni e Tommaso Grossi, à direita. Segundo Mazzocca, esse autorretrato incomum com os amigos é quase um manifesto da cultura romântica, uma espécie de declaração programática implícita (Mazzocca, 2015: 33). No ponto que nos interessa, Hayez não terminou deliberadamente os corpos dos amigos, pintando-lhes apenas a cabeça. Esse recurso valoriza o autorretrato do artista, a única figura completa.

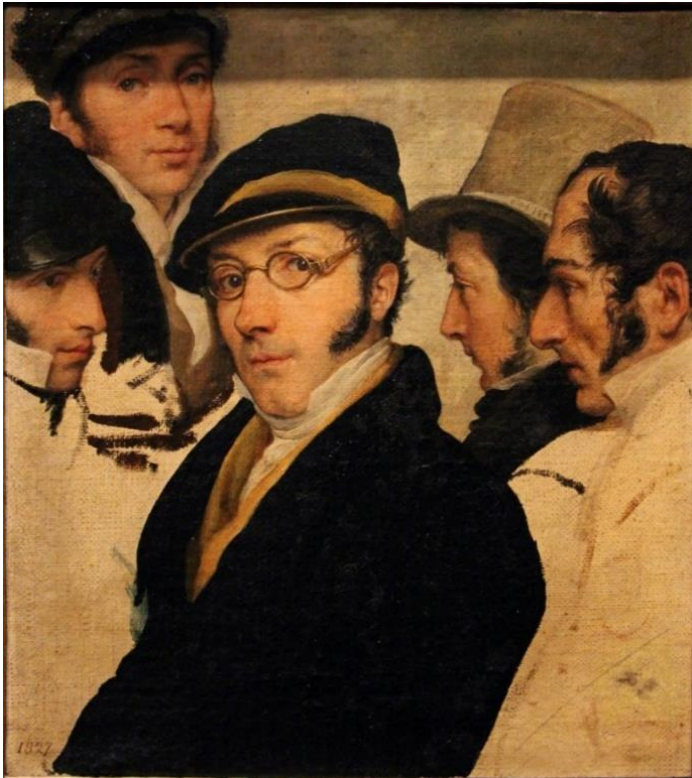


Fig. 7. Hayez Francesco, *Autoritratto con un gruppo di amici*, c. 1824-1827. Óleo sobre tela, 29,5 cm. x 32,5 cm. Museo Poldi Pezzoli, Milão. Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Francesco_hayez%2C_autoritratto_in_un_gruppo_di_amici%2C_1824_ca._02.JPG>.

O aspecto inacabado da tela de Angelo Bigi não lhe ajuda na composição do quadro, embora exista certa simetria na distribuição das figuras apenas desenhadas. O verdadeiro motivo para não ter terminado a tela Bigi levou consigo, restando-nos o mundo das conjecturas.

Ainda não sabemos quando o quadro passou ao acervo do Museu Mariano Procópio, entretanto, em função das comemorações do centenário de Juiz de Fora, em 1950, a então diretora, Geralda Armond, criou uma sala específica para a memória da cidade. É possível que o quadro tenha sido enviado ao museu logo após a morte do pintor, preservando-se também a memória da SBAAP. Nesta sala já se encontrava o quadro de Angelo Bigi³² referente à construção da represa de abastecimento de água da cidade, que recebeu o nome de João Penido; aos pés do qual a referida diretora depositou flores em homenagem ao artista, quando de seu falecimento³³.

Considerações finais

Arthur Timótheo da Costa pinta, no primeiro semestre de 1921, 14 colegas da Sociedade Brasileira de Belas Artes, surgida dois anos antes a partir formalização do Centro Artístico Juventas. Nesse momento, a SBBA estava estruturada, aguardando seu reconhecimento como entidade de utilidade pública, proporcionando aos sócios um lugar de encontro (embora ainda não próprio), organizando exposições, palestras, um salão anual, vigilante quanto ao papel social dos artistas e a defesa do patrimônio artístico público. Arthur representou membros atuantes da SBBA, principalmente aqueles com os quais estabelecera laços de amizade, desde os tempos de aprendizado na ENBA. As várias efemérides que marcaram o início dos anos de 1920 e a própria consciência da doença que lhe afligia poderiam ter aguçado a necessidade de representar a si próprio e seus colegas da SBBA.

Angelo Bigi, italiano, frequentou a Escola de Belas Artes em Roma, veio para o Brasil, fixou-se em Juiz de Fora, sobrevivendo como pintor decorador. Aproximou-se do Núcleo Antônio Parreiras, assistiu à sua quase extinção e, posterior renascimento como Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras. As ambições da SBBA e da SBAAP se aproximavam na busca de um espaço coletivo e na valorização profissional dos artistas. Também aqui a ENBA era um ponto de referência importante, onde alguns se formaram, e as EGBA, posteriormente, os Salões Nacionais, eram ponto de reconhecimento profissional. Quando Bigi pinta seu quadro em 1951, a SBAAP tinha se reestruturado dez anos antes, e passava por novo período de mudanças, onde uma nova geração pressionava a “velha guarda”, ou seja, aqueles que fundaram o Núcleo Antônio Parreiras, em 1934, e/ou o transformaram em SBBAP, em 1941. Nesse contexto, Angelo Bigi pinta os pioneiros ainda vivos, situando-se entre eles. Seu quadro é, então, a criação da memória de um grupo, diante de sua superação iminente. Aqui também há a comemoração de efemérides que aguçam os sentimentos; no caso, o centenário da cidade de Juiz de Fora e a organização de uma grande exposição comemorativa. Como Arthur, Bigi morre no ano seguinte daquele em que pintou seu quadro.

A teoria clássica estabelece que, na composição de um quadro com várias figuras, deve-se buscar o equilíbrio entre dois polos: a unidade, o modo superior da organização dos elementos plásticos, e a diversidade, a variedade entre esses elementos. Esta é uma questão fundamental para um retrato de grupo: se o pintor não se atenta à unidade, ele conseguirá apenas uma simples coleção de retratos individuais artificialmente reunidos num espaço comum; se não incorpora a diversidade, impondo uma forte unidade às figuras, ele neutraliza a individualidade dos modelos, o grupo passa a ser mais importante que seus membros (Bonnet, 2007:15).

Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi partem de um mesmo modelo para seus quadros: o formato longo da tela e a inclusão dos retratados em busto; como o fez Paolo Uccello ao representar os cinco mestres florentinos. O modelo supostamente inaugurado por Uccello favorece os retratos individuais, embora seja possível intuir uma narrativa, o que facilita a integração dos personagens. O quadro de Arthur compõe-se de extraordinários retratos, entretanto, os personagens não dialogam entre si, não integram nenhuma narrativa. Arthur consegue sua unidade a partir do predomínio dos tons ocres e escuros e de um mesmo comportamento entre os retratados: todos nos olham seriamente, sem nenhuma empatia quanto ao público. Bigi não consegue essa unidade, talvez pelo aspecto inacabado de sua tela. Tal como a tela se encontra, percebe-se os retratos individualizados, há menos naturalidade

nas poses, que seguem igual padrão; apesar de todos também nos olhares, não nos sentimos interpelados, incomodados, da mesma maneira quando Arthur e seus colegas nos olham.

Embora o associativismo artístico praticamente não seja estudado no Brasil, percebe-se ser um fenômeno recorrente; entretanto, poucos retratos de artistas em grupo são conhecidos. Os quadros de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi, cada um à sua maneira, nos chamam atenção para esse processo.

Referências

- AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH/USP, São Paulo, 2015.
- AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. Artistas brasileiros e a arte decorativa na *Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro* de 1911. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 3, jul./set. 2012.
- AMARAL, Lucas Marques. *A Parreiras e seus artistas*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2004.
- A NOITE, Rio de Janeiro, 03 mai. 1952.
- ARAUJO, Emanuel. *João e Arthur Timótheo da Costa: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.
- ARMOND, Geralda. *Relatório anual de 1953*. Arquivo Museu Mariano Procópio.
- BITTENCOURT, Renata. Introdução. *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland*. Tese (Doutorado em História da arte), IFCH/UNICAMP. Campinas, 2015
- BONNET, Alain, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- CARDOSO, Rafael, Helios Seelinger, Boemia. In: *Idem, A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008, 132-140.
- CHIARELLI, Tadeu. Às margens do modernismo. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1994.
- CHRISTO, Maraliz de C. V. O mundo das artes nos jornais: Juiz de Fora no séc. XIX. In: VILLALTA, Luiz Carlos e RESENDE, Maria Efigênia Lage de (orgs.). *As Minas Oitocentistas*. Belo Horizonte: Companhia do Tempo, 2012.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003.
- FREIRE, Laudelino, *Um século de pintura. Apontamentos para a História da pintura na Brasil*. Rio de Janeiro: Tipographia Röhe, 1916.
- ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, Rio de Janeiro, 16 ago. 1913.
- L'OPERA COMPLETA DI HAYEZ. Milano: Rizzoli Editore, 1971.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo: MWM-IFK, 1988.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LOTIERZO, Tatiana, *Contornos do (in)visível. Racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940)*. São Paulo: EDUSP, 2017.
- MAZZOCCA, Fernando. Autoritratto in un gruppo di amici. In: *Francesco Hayez*. Milano: Silvana Editoriale, 2015.
- MOLINA, Ana Heloisa. *A influência das artes na civilização*. Eliseu D'Ángelo Visconti e modernidade na Primeira República. Tese

(Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

MORAES, Frederico. *Núcleo Bernardelli; arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Artistas de Juiz de Fora*. Rio de Janeiro: MNBA, 1978.

NÓBREGA, Dormevilly. *Reverendo o passado – (Memória juiz-forana) – 1ª Série*. Juiz de Fora: Edições Caminho Novo, 1997.

O GLOBO, Rio de Janeiro, 08 set. 1952.

_____. 08 de jan. 1953.

OLIVEIRA, Cristina Teófilo de. *A pintura decorativa de Angelo Bigi: uma contribuição à identidade pictórica e cultural de Juiz de Fora*. Monografia de bacharelado em História. UFJF, Juiz de Fora: 1998

O PAIZ, Rio de Janeiro, 19 jan. 1921.

_____. 05 mar. 1921.

_____. 26 ago. 1921.

POPE-HENNESSY, John. *Paolo Uccello complete*, Paris, Edition Hardcover, 1950.

VALLE, Arthur, Sociabilidade, boêmia e carnaval em ateliês de artistas brasileiros em fins do século XIX e início do XX. In: VALLE, Arthur et al. (orgs.). *O ateliê do artista*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, p. 43-56.

Notas

* Professora de História da Arte da UFJF. Doutorado UNICAMP (Grande Prêmio tese CAPES). Membro CBHA. Pesquisadora CNPQ e FAPEMIG. E-mail: maraliz.christo@gmail.com.

¹ Helios Seelinger, *Boemia*, 1903. Óleo sobre tela, 103 x 189,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

² Coincidentemente, estando em Paris, Seelinger ajudou Visconti a pintar o referido pano de boca.

³ Arthur Timótheo da Costa, *Alguns Colegas*, 1921. Óleo sobre tela, 45,5 x 170,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Registro Fotográfico desconhecido.

⁴ É improvável que o artista identificado como Aloysio do Vale, seja o próprio. A pintura representa um artista mais velho que os demais, sendo que Vale nasceu em 1906, só entrando para a ENBA, em 1920.

⁵ A mesma identificação foi seguida por Emanuel Araujo (Araújo, 2013: 177). Tatiana Lotierzo menciona a presença no quadro pintado por Arthur de Carlos Chamberland, sem indicar onde se situa e qual a fonte da informação (Lotierzo, 2017:273). Realmente, é difícil imaginar que Arthur não tenha representado o amigo que, em 1909, realizara-lhe significativo retrato, hoje na coleção do Museu Nacional de Belas Artes.

⁶ Arthur Timótheo da Costa, *Retrato de A. Bracet*, s.d. Óleo sobre tela, 27,30 x 22,50, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Agradecemos à João Victor Brancato essa sugestão.

⁷ Em 1º de julho de 1919, uma assembleia geral da entidade, realizada no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, decidiu alterar o seu nome para Sociedade Brasileira de Artes Plásticas, que se mantém até os dias de hoje.

⁸ Incluiriam, entre outros: Marques Júnior, Angelina Agostini, Fedora do Rego Monteiro, Antonio Pitanga e Armando Magalhães Correia (Leite, 1988).

⁹ Interessante observar a presença de Aníbal Mattos na formação do Juventas (1910), da Sociedade Mineira de Belas Artes, em Belo Horizonte (1918) e da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras (1941), em Juiz de Fora. Aníbal transferiu-se para Belo Horizonte em 1917, a convite do senador Bias Fortes, tornando-se grande incentivador das artes plásticas da capital mineira nos anos 20 e 30.

¹⁰ E.F. "Centro Artístico Juventas 3ª Exposição" (*Ilustração Brasileira*, 16 ago. 1913: 277-278).

¹¹ Sobre Arthur Timótheo da Costa ver estudos mais recentes: (Araújo, 2013); (Bittencourt, 2015); (Amancio, 2015).

¹² Em março, participou de tensas reuniões sobre a aprovação da gestão do diretor Bruno Lobo, questionada por Antonino Mattos, levando este e o crítico Adalberto Mattos, irmãos de Aníbal Mattos, a deixarem a SBBA. (*O Combate*, 31 mar. 1922). Em abril, participou da comissão encarregada de agir no sentido de conseguir o repatriamento dos restos mortais do Barão de Santo Angelo, Araujo Porto-Alegre.

¹³ Arthur Timótheo da Costa, *No atelier de Lucilio*, 1910. Óleo sobre tela, 2,00 x 38,00 cm. Museu Antônio Parreiras.

¹⁴ Anônimo (Paollo Uccello?), *Cinq maitres de la renaissance florentine*, 15e siècle. Pintura a óleo sobre madeira, 65,5 x 2130 cm. Museu do Louvre. Essa atribuição é discutida por (Pope-Hennessy, 1950).

- ¹⁵ Eliseu Visconti, *Grupo de Retratos*, c.1919. Óleo sobre tela, 79 x 54 cm. Coleção particular.
- ¹⁶ Rodolpho Amoêdo, *Retrato coletivo de escritores (?)*, 1889. Óleo s/tela, 64 x 54 cm., Academia Brasileira de Letras. Reproduzido no livro de Laudelino Freire, *Um século de pintura* (Freire, 1916: 341) com o título *Grupo de literatos*.
- ¹⁷ Mario da Silva. Impressões sobre o Salão deste Ano. *O jornal*, Rio de Janeiro, 20/08/1921, p.3.
- ¹⁸ Há controvérsias se, realmente, a mão no ombro de João seja de seu irmão Arthur ou de Pederneiras.
- ¹⁹ Columbano Bordalo Pinheiro, *Grupo do Leão*, 1885. Óleo sobre tela, 200 x 380 cm. Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa.
- ²⁰ Terra de Senna. O atelier dos Irmãos Timotheos. *D. Quixote*, 23 de novembro de 1921. Agradecemos à João Victor Brancato a lembrança dessa passagem.
- ²¹ Angelo Bigi, *Sem título* (Artistas da SBAAP), 1952. Óleo sobre tela, 66 x 196 cm. Museu Mariano Procópio.
- ²² Sobre Hipólito Caron aguardamos ver defendida ainda em 2019 a dissertação de Aline Medeiros de Vasconcelos, *Hipólito Boaventura Caron (1863-1892) e o Museu Mariano Procópio: paisagem, retrato e arte decorativa*, no PPG-História da UFJF.
- ²³ Sobre Angelo Bigi ver: (Nóbrega, 1997) e (Oliveira, 1998).
- ²⁴ A primeira referência a Angelo Bigi na imprensa data de 19 de maio de 1917, quando o jornal *O Pharol* publica notícia sobre seu contrato com a Câmara para “a pintura interna e a decoração dos salões das Repartições Municipaes”.
- ²⁵ Sylvio Aragão, Heitor de Alencar, Carlos Gonçalves, Armando de Lima, Mário Paulo Tasca.
- ²⁶ João Guimarães Vieira (1920-1996), conhecido como Guima, foi aluno de Edson Motta na SBAAP, “integrou o pequeno grupo, interessado pelas questões teóricas relacionadas à criação artística, que frequentava as aulas de Filosofia da Arte, ministradas pelo prof. Henrique Hargreaves”. Foi presidente da SBBAP de 43/45 e 44/45, como também vice-presidente entre 45/46, quando Arthur Arcuri foi presidente (Amaral, 2004: 66).
- ²⁷ Uma gravura do quadro foi publicada pelo *Le Magasin Pittoresque*, mars 1852, tome XX (Bonnet, 2007).
- ²⁸ Interessante observar o quadro carregado por Américo Rodrigues pintado com os mesmos tons do terno de Angelo Bigi e do fundo desse grupo.
- ²⁹ Em 04 de fevereiro de 2019.
- ³⁰ Infelizmente, não há nas atas encontradas da SBAAP nenhuma menção ao quadro.
- ³¹ Hayez Francesco (1791/ 1882), *Autoritratto con un gruppo di amici*, c. 1824-1827. Óleo sobre tela, 29,5 cm. x 32,5 cm. Museo Poldi Pezzoli, Milão.
- ³² Angelo Bigi, *Construção da represa*, 1936. Óleo sobre tela, 72x102 cm. Museu Mariano Procópio.
- ³³ “No dia 07 de janeiro, dia do falecimento do saudoso pintor Angelo Bigi, o Museu prestou à memória do grande artista a sua homenagem, encerrando suas atividades adornando de flores a sua tela exposta na Sala “Juiz de Fora”, – *Represa João Penido*, – doação do Benemérito da cidade, que foi dr. João Nogueira Penido” (Armond, s.d.).

Artigo recebido em janeiro de 2019. Aprovado em março de 2019.