

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011



Comentários sobre artistas portugueses na revista *Ilustração Brasileira* em 1925

Arthur Valle

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Camila Dazzi

Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro

Resumo

O presente texto apresenta os resultados iniciais de uma investigação sobre a recepção da obra de artistas portugueses de finais do século XIX e início do XX no Brasil. Seu objeto de estudo é uma série de oito resenhas que o gravador, professor, historiador e crítico de arte brasileiro Adalberto Pinto de Mattos (1889-1966) publicou, durante o ano de 1925, na revista *Ilustração Brasileira*, editada no Rio de Janeiro.

Palavras-Chave: Arte Portuguesa no Brasil. Recepção Crítica. Processos de Intercâmbio Cultural

Abstract

This paper presents the initial results of an investigation into the reception of the work of Portuguese artists from the late nineteenth and early twentieth century in Brazil, taking as its case study a series of eight reviews that the Brazilian engraver, teacher, historian and art critic Adalberto Pinto de Mattos (1889-1966) published in 1925 in the journal *Ilustração Brasileira*, edited in Rio de Janeiro.

Keywords: Portuguese Art in Brazil. Critical Reception. Cultural Exchanges Processes.

O presente artigo apresenta os resultados iniciais de uma investigação sobre a recepção da obra de artistas

portugueses de finais do século XIX e início do XX no Brasil. Seu objeto de estudo é uma série de oito resenhas que o gravador, professor, historiador e crítico de arte brasileiro Adalberto Pinto de Mattos (1889-1966) publicou, durante o ano de 1925, no periódico *Ilustração Brasileira*, editado no Rio de Janeiro. O trabalho está vinculado à Linha de Pesquisa *Estudos sobre Teoria e Literatura da Arte*, do Grupo de Pesquisa *Arte: Ensino e Produção*, do Departamento de Artes da UFRRJ, que conta com a participação de licenciandos do Programa de Licenciatura Internacionais CAPES/Universidade de Coimbra.

Adalberto Mattos (fev. 1925, n/p) iniciou a sua série de resenhas, intitulada *Artistas Portugueses no Rio de Janeiro*, com as seguintes palavras:

Reunindo comentários sobre artistas portugueses, não alimentamos intuítos de fazer uma obra completa sobre a individualidade de cada um deles; unicamente pretendemos estudar as obras que vieram até nós, em mostras individuais, ou trazidas por terceiros.

Assim procedendo, estamos certos de prestar um serviço, embora pequeno, à História da Arte no Brasil.

O número de artistas portugueses, cuja obra tem chegado ao Brasil, não é grande, porém, representa um coeficiente de valor, principalmente sobre o ponto de vista da qualidade.

Num período relativamente pequeno, algumas celebridades nos visitaram, trazendo como bagagem um punhado de obras de inestimável valor; obras que aqui ficaram agregadas ao patrimônio artístico da cidade, atestando o alto merecimento do Portugal contemporâneo, sob o ponto de vista da arte.

O primeiro artista a ter suas obras discutidas, nas páginas de fevereiro de 1925 de *Ilustração Brasileira*, foi José Vital Branco Malhoa. Durante os meses seguintes, mais sete resenhas vieram à lume no periódico: a da

edição de março era exclusivamente dedicada a Rafael Bordallo Pinheiro; a de abril, a Alfredo Roque Gameiro e sua filha, Helena, bem como a Carlos Reis e seu filho, João Reis; a de maio, a José Julio de José Júlio de Souza Pinto e Rodolfo Pinto do Couto; a de junho, a Teixeira Lopes, Mattoso da Fonseca e Campas; a de agosto, a Antonio Carneiro e Leal da Camara; a de outubro, a Fausto Gonçalves; e, por fim, a de novembro, a Argemiro Cunha e Julião Machado. Todas as resenhas são ilustradas com reproduções em branco e preto de obras e/ou retratos dos artistas discutidos. **[Figura 1]**

Apesar da declarada modéstia de seu autor, tal série de resenhas é digna de um estudo aprofundado. Ela efetivamente “presta um serviço” - nada negligenciável - à historiografia de arte brasileira, ao apresentar um panorama da recepção, no Rio de Janeiro, da obra de artistas que eram - e, em boa medida, ainda são - dos mais destacados na arte portuguesa de fins do Oitocentos e início do Novecentos. Mattos não apenas emite seus juízos pessoais sobre os mestres portugueses que destaca, mas também apresenta um apanhado das

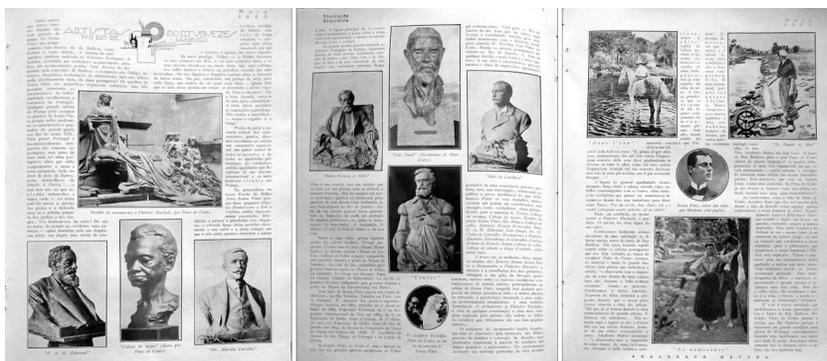


Figura 1 - Páginas de *Artistas portugueses no Rio de Janeiro*, resenha de Adalberto Mattos publicada em *Ilustração Brasileira*, mai. 1925.

considerações que outros comentaristas brasileiros, como Gonzaga Duque, Eduardo Salomonde ou Nogueira da Silva, elaboraram sobre esses mesmos artistas, bem como revela alguns dos aspectos mais apreciados e espaços de circulação da arte portuguesa no Rio de Janeiro. Contando com as vantagens proporcionadas por um olhar retrospectivo, as resenhas em questão revelam, portanto, muito dos parâmetros estéticos e dos critérios de seleção que regeram a recepção da arte portuguesa em terras fluminenses, especialmente a partir do início do século XX.

O fato de Mattos se deter em um fenômeno relacionado aos mecanismos de transferência cultural entre Portugal e Brasil merece ser destacado. Em boa parte da historiografia da arte brasileira, a conjuntura pós-colonial foi encarada como sinônimo de uma ruptura com a matriz cultural lusitana: nesse sentido, após a independência política do Brasil, novos modelos artísticos, emanados da Itália e, em especial, da França, teriam progressivamente substituído aqueles fornecidos por Portugal. Ora, as resenhas de Mattos esboçam um quadro um tanto diverso dos processos de intercâmbio cultural entre Portugal e Brasil ao revelar um significativo interesse do meio artístico fluminense pela arte portuguesa, que, perceptível já nos anos 1870, se afirmaria especialmente a partir de 1900.

Que razões estariam por trás desse interesse, testemunhado nas resenhas de Mattos? Gostaríamos aqui de apresentar duas, a título de hipóteses e sob todas as reservas: (1) a produção dos portugueses interessava a agentes e instituições do meio artístico fluminense, em especial à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), pois apontava caminhos para

uma desejada modernização da arte brasileira; (2) a partir do período no qual Mattos centra suas considerações, ganha força o colecionismo promovido pela colônia portuguesa no Rio de Janeiro, que se revia na imagística proposta pelos artistas lusitanos.

A primeira dessas hipóteses parece corroborada, entre outros fatores, pela atuação da ENBA, a principal instituição de ensino artístico do Brasil, sediada no Rio de Janeiro. Após uma ampla reforma iniciada em 1890, a ENBA teria promovido aquilo que Zuzana Paternostro (1996, p.24) designou como “uma política visando ao preenchimentos [sic] das lacunas referentes à coleção de pintura portuguesa, no que tange aos mestres em plena atividade naquele tempo”. Embora fragmentários, os dados disponíveis a respeito dessa suposta “política” de aquisições parecem revelar uma tendência significativa, sobre a qual vale aqui se deter.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1894, uma comissão composta pelos então professores da ENBA, Rodolpho Amoêdo, Henrique Bernardelli, Pedro Weingärtner e Modesto Brocos, indicou, para aquisição, uma tela de Souza Pinto, *Le Rendez-Vous*, destaque entre os 5 envios do português, que, no certame, recebeu ainda a 2ª medalha de ouro (RELATÓRIO, 1895, p. 13). Segundo Paternostro (1996, p.24), dois “esboços para painéis de azulejo (*Um acordo* e *O rompimento*)”, de Rafael Bordallo, “foram doados à pinacoteca da Escola pelo colecionador Cunha Porto em 1902”. Ainda em 1902, o Relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores (1903, p. 226-227) aponta que uma comissão composta por Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo -

então, respectivamente, diretor e vice da ENBA -, além do jornalista Carlos Americo dos Santos, indicou para, junto ao representante de artistas portugueses Guilherme da Rosa, de 11 quadros, entre os quais constavam 1 de Carlos Reis e 3 de Malhoa. Uma importante obra de Malhoa, a segunda versão de *Cócegas*, que figurara no *Salon da Société des Artistes Français*, de 1905, e em uma grande individual do artista, realizada no Gabinete Português de Leitura do Rio, em 1906, teria sido adquirida nesse último ano pela ENBA (BRANDÃO, 2003). Sabe-se, ainda, que, em 1926, foi doado à ENBA, pelo colecionador Luiz Fernandes, um conjunto de trinta e sete pinturas, no qual a presença de artistas portugueses era majoritária (PATERNOSTRO, 1996, p. 24).

Os dados referidos acima apontam para a sustentação do interesse pela arte portuguesa por sucessivas direções da ENBA, especialmente a partir de 1900. Deve-se aqui ter em mente as funções do acervo da instituição: desde suas origens, ele visava à formação do gosto do público local, mas funcionava, sobretudo, como um instrumento didático para os artistas que ali faziam o seu aprendizado. Nesse sentido, a presumível “política” de aquisições da ENBA com relação à arte portuguesa visaria à promoção de modelos estéticos julgados pertinentes para a modernização da arte brasileira no período. Uma análise das resenhas de Mattos, que comenta obras realizadas pelos mesmos artistas que compõem o cerne da coleção da ENBA, permite precisar quais modelos estéticos teriam sido esses.

Sem sombra de dúvida, o principal foi a tendência que, na historiografia de arte lusitana, convencionou-se chamar ‘naturalismo’. Deve-se salientar que esse termo não é empregado por Mattos, o que parece indicar o seu caráter de construção historiográfica tardia. Não obstante, especialmente enquanto designação de um “certo tipo de pintura, muito coerente, que se desenvolveu nas últimas décadas do século XIX” (COLI, 2010, p. 287), o ‘naturalismo’ tem sido objeto de tentativas reiteradas de delimitação nos últimos anos. Como pontuou Jorge Coli (2010, p. 287), um dos seus pólos constantes seria “um caráter internacional bastante homogêneo. Nessa homogeneidade, a França representa um papel importante, Paris permanecendo o centro onde se formavam [...] e expunham a maioria dos artistas”.

A tendência teria se afirmado no panorama das artes visuais portuguesas durante o quartel final do século XIX. Pintores como Antonio Carvalho da Silva Porto e João Marques de Oliveira são usualmente lembrados como introdutores do ‘naturalismo’ no país, mas teriam sido os artistas ligados ao chamado *Grupo do Leão* os efetivos responsáveis pela sua consagração. Referindo-se às ações do grupo, José-Augusto França (1992, p. 70) assim sintetizou o que via em comum na atitude de seus integrantes:

Uma natureza sentida e entendida diretamente, pelo temperamento de cada qual, sem preconceitos estéticos de beleza no sítio escolhido ou no tratamento pictural, era o único e real motor dos jovens artistas que iam cobrir os decênios finais de Oitocentos e longamente haviam de transbordar no século seguinte.

Tal atitude estava em consonância com os parâmetros de modernidade adotados pelos professores da ENBA, quando da implementação da reforma da instituição, em 1890 (DAZZI, 2011). É digno de nota que quase 1/3 dos artistas analisados por Mattos tenha efetivamente participado, nos anos 1880, das *Exposições de Quadros Modernos* - renomeadas, a partir de 1885, *Exposições de Arte Moderna* -, promovidas pelo *Grupo do Leão*. A franca predominância da estética dita 'naturalista' entre as obras destacadas por Mattos parece ser, portanto, o índice de uma inclinação significativa: no Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do XX, o 'naturalismo' e a arte portuguesa contemporânea tendiam a ser conceitos quase intercambiáveis. Essa afirmação parece confirmada pela predominância praticamente absoluta de obras 'naturalistas' no já bastante citado acervo de arte portuguesa que a ENBA acumulou, durante a República.

Para Mattos, no contexto da arte portuguesa sua contemporânea, o artista mais importante - ao menos se considerarmos a sua precedência e como sua obra reverbera, à maneira de paradigma, em diversas resenhas - seria José Malhoa. Destaca-se sobretudo a sua pintura dos costumes rurais portugueses, de matriz sociológica, que, nos dizeres do escritor português Fialho de Almeida, esboçava uma "odisséia rústica nacional", informando sobre "os trabalhos e os dramas do campo, as suas alegrias meio pagãs, as suas tristezas sentimentais ou oriundas na sua miséria endêmica" (FRANÇA, 1992, p. 85). A leitura da obra de Malhoa apresentada por Mattos

reforça essa imagem do pintor como intérprete máximo do “Portugal profundo”, adiantada, no Brasil republicano, por escritores como Olavo Bilac e Gonzaga Duque. A seguinte passagem é exemplar da leitura de Mattos (fev. 1925, n/p):

Dentre os artistas portugueses que têm vindo ao Brasil, José Malhõa foi o mais impressionante e o mais português. [...] Alma simples, traduz e transporta para a tela, os motivos oferecidos pelos aldeões de sua terra de uma forma encantadora e um talento invulgar: uma ‘saloia’, em [sic] ‘labrego’, ou uma ‘vindimiadeira’, são para Malhõa motivos inebriantes que se transformam através da sua palheta e dos seus pincéis, em verdadeiros hinos de beleza”.

Os quadros de Malhoa reproduzidos na resenha da *Ilustração Brasileira* reforçam, em boa medida, tal chave interpretativa. Três das quatro obras mostradas - *Pensando no caso*, *A procissão* e *Os bêbados* - são exemplos de uma arte que se propõe como traslado fiel da vida rural e da cultura camponesa tradicional. Por tais características, a pintura de Malhoa estava fadada a reverberar no meio artístico fluminense, às voltas com a questão da constituição de identidades visuais para a nação, cuja solução usualmente resvalava no registro de modos de vida tradicionais. Nesse sentido, vide, já no início da República, o exemplo de artistas atuantes ou de grande penetração no Rio de Janeiro, como os referidos Brocos e Weingärtner.

Todavia, essa afirmação do nacional era apenas um dos fatores que os artistas atuantes no Rio deveriam conciliar em suas obras: concomitantemente, havia o

anseio, igualmente premente, por uma internacionalização da arte local. Por seu já referido carácter cosmopolita, a adoção do ‘naturalismo’ poderia, em tese, apresentar uma resposta a essa aparente contradição, um fator que pode ter contribuído para o interesse pela variante portuguesa da tendência no Rio de Janeiro. Esse tópico emerge na quarta resenha de *Artistas Portugueses no Rio de Janeiro*, da qual é um dos temas a obra de Souza Pinto. Em franco contraste com a obra de Malhoa, a de Souza Pinto seria, para Mattos (mai. 1925, n/p), caracterizada pela filiação à cultura figurativa francesa:

Souza Pinto [tem] um temperamento bem diverso do de Malhoa, como homem e como artista. A mostra de seus quadros, também realizada no Gabinete Português de Leitura, constituiu um verdadeiro acontecimento artístico, um acontecimento, porém, bem diverso do despertado pela exposição de Malhoa: o conjunto era fidalgo, luminoso, despertava exclamações de entusiasmo, mas não falava nada, absolutamente nada, da alma portuguesa! Os quadros de Souza Pinto são magníficas expressões estéticas, mas não possuem, entretanto, as características da individualidade cavalheiresca e romântica de Portugal. Qualquer grande artista da França pode assinar os quadros de Souza Pinto porque neles predomina as características emanadas da grande pátria nos fins do século XIX.

Tal interpretação resgata a trajetória formativa de Souza Pinto, possivelmente “o mais internacionalizado dos pintores portugueses do fim de século” (SILVA, 1996, p. 30). Aluno no Porto, bolsista do Estado português em Paris, a partir 1880, Souza Pinto se integrou aos ateliês de Alexandre Cabanel e Adolphe Yvon, passando a abordar as cenas de gênero, largamente influenciadas, tanto nos temas como no tratamento pictural, pela obra do francês Jules Bastien-Lepage. Fixando-se mormente em França,

Souza Pinto instalou-se por diversas vezes na Bretanha, região que se tornou o pano de fundo de numerosas obras suas. O tema “bretão” e o título (“*Le baquet de [sic] bleu*”) de um dos três quadros reproduzidos na resenha de Mattos concorrem no sentido de reforçar a francofilia do português.

Além disso, a fortuna crítica da obra de Souza Pinto confirma o acerto da chave de recepção proposta por Mattos. Foi justamente com a vertente ‘bretã’ de sua produção que Souza Pinto consagrou-se, ainda vivo: um quadro nessa temática, *La récolte des pommes de terre*, de 1898, entrou para a coleção do Musée de Luxembourg, e *Le Rendez Vous*, como vimos, para a pinacoteca da ENBA. Ali, a obra faria par, ao menos desde os anos 1920, com outros quadros, formal e tematicamente afins, como *Sur la butte*, do francês Henry Royer, *Passará ele?*, de Felix Bernardelli ou, ainda, *Interior bretão*, de Prisciliano Silva.

Além do ‘naturalismo’, outras tendências da cultura figurativa portuguesa de fins de Oitocentos surgem, embora mais discretamente, nas resenhas de Mattos. Uma delas é o chamado ‘simbolismo’, que, em sua variante alegórica, é perceptível em algumas obras de escultura, como o *Monumento a Pinheiro Machado*, de Pinto do Couto, e *O Comércio e a Navegação*, de Teixeira Lopes. Igualmente, em telas como *As Trindades*, de Fausto Gonçalves, com seu “não sei quê de vago, de indefinido, de evocativo” (MATTOS, out. 1925, n/p), ou na referência aos “estudos cheios de suave mistério” (MATTOS, ago.

1925, n/p) de Antonio Carneiro, aflora uma inclinação subjetivista que contrasta com a tônica da maioria das outras obras mostradas no conjunto de resenhas. É com uma máxima de claro teor simbolista - “l’arte non imita, interpreta: essa cerca l’idea che dorme nel simbolo” - que Mattos (ago. 1925, n/p) introduz sua análise do retrato de Ronald de Carvalho feito por Carneiro, obra de caráter gráfico, estilizado e sintético.

Um outro aspecto da arte portuguesa salientado em *Artistas portugueses no Rio de Janeiro* relaciona-se às chamadas *artes aplicadas* ou *decorativas*. Nesse sentido, Mattos (nov. 1925, n/p) lembra da atuação de Argemiro Cunha como decorador e de Julião Machado como ilustrador e desenhista de vitrais, bem como dos “motivos decorativos” de Leal da Camara, que “falam uma linguagem especial, ora sentimental, ora irônica” (MATTOS, ago. 1925, n/p). Entretanto, nesse campo que transcende os limites então demarcados pelas *belas artes*, a figura mais destacada é, sem dúvida, a de Rafael Bordallo, a qual Mattos dedica toda a segunda resenha de sua série.

Mattos lembra que Bordallo chegara ao Rio em 1875, para atuar como colaborador da revista ilustrada *Mosquito*. No que tange à obra gráfica do português, Mattos (mar. 1925, n/p) cita “suas charges contundentes e esmagadoras”, bem como duas outras revistas, *Psit!!!* e *O Besouro*, que, embora efêmeras, foram importantes na renovação das artes gráficas fluminenses em fins do Segundo Reinado. Todavia, a faceta de Bordallo mais

salientada na resenha de Mattos é a de ceramista: “Do artista são ainda muitas obras primas de cerâmica como a *Jarra Brasil*, o *A Cegonha e o Lobo* e a famosa *Jarra Beethoven*” (MATTOS, mar. 1925, n/p), peças que o português teria mostrado por ocasião de uma passagem pelo Rio, em 1899, e que são reproduzidas nas páginas de *Ilustração Brasileira*. Se considerarmos a importância crescente que as artes aplicadas conheceram no debate artístico fluminense a partir de fins do Oitocentos, pode-se compreender melhor o porquê do interesse pela atuação de Bordallo nessa área. É de se salientar a modernidade de seu projeto na cidade de Caldas da Rainha, onde instalou um ateliê de cerâmica visando simultaneamente apropriar-se das técnicas de oleiros tradicionais e propor algo mais urbano e erudito. Ótimo exemplo é a citada *Jarra Beethoven*, a qual Mattos reserva mais da metade de sua resenha, que se encerra com uma descrição da peça, feita pelo jornalista Eduardo Salamonde (1899), em opúsculo dedicado a Bordallo. **[Figura 2]**

Antes de encerrar, cumpre retomar, ainda que rapidamente, aquela segunda hipótese, levantada no começo do artigo, a respeito da renovação do interesse pela arte portuguesa no Rio de Janeiro: o crescimento do mecenato da colônia lusitana na cidade. Este parece coincidir com um aumento do fluxo migratório para o Brasil, perceptível justamente no período privilegiado nas resenhas de Mattos. Segundo dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, teria sido entre 1881 e 1930, que ocorreu o ápice desse fluxo,

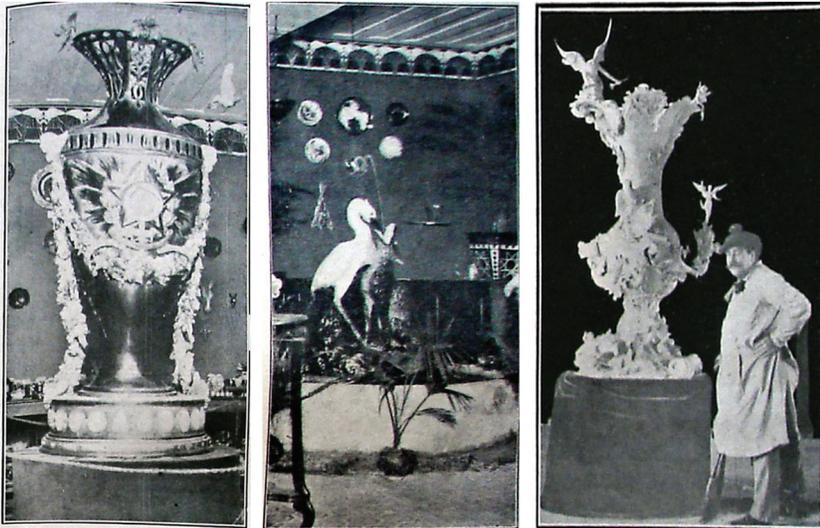


Figura 2 - “Jarra Brasil”, “O lobo e a Cegonha”, e “Jarra de Beethoven”, trabalhos de Rafael Bordallo Pinheiro reproduzidos em *Ilustração Brasileira*, mar. 1925.

com a chegada, ao Brasil, de uma média superior a 25 mil imigrantes portugueses por ano. Em capítulo de livro dedicado ao tema, a historiadora Eulália Lobo (2001) enumerou os fatores que condicionaram esse fluxo, durante a 1^a. República: de um lado, a crise social ocasionada por más colheitas e pela concentração fundiária em Portugal; de outro, o relativo deslanche do desenvolvimento capitalista da economia brasileira, depois da Abolição.

Ao menos até a Primeira Guerra Mundial, o destino final da maioria dos imigrantes aportados no Brasil era o Rio de Janeiro. Os principais atrativos da cidade para os portugueses diziam respeito a sua oferta de empregos, frequentemente junto a empresas pertencentes a compatriotas ou seus descendentes, assim como aos salários que aí eram pagos, na época superiores aos

de Portugal e de outras regiões brasileiras. Já em 1906, o célebre escritor português Ramalho Ortigão (1943, p. 238), elogiava a iniciativa de realização da referida exposição Malhoa no Gabinete Português de Leitura do Rio, salientando justamente as possibilidades favoráveis do mercado local.

Mais recentemente, Raquel Henrique da Silva (1996, p. 30) assim resumiu o gosto dos mecenas lusitanos no Rio de Janeiro:

Como toda a burguesia nacional, eles identificavam-se com aquela pintura que, afetivamente, lhes recordava as belezas de um pobre país rural, através das especificidades da paisagem, do casticismo dos costumes ou dos retratos urbanos.

Ainda segundo Silva, as obras que melhor responderam às demandas de portugueses instalados no Rio teriam sido aquelas que ela, como José-Augusto França, também designa ‘naturalistas’, caracterizadas por “uma espécie de identificação entre a realidade e sua transposição plástica, o que permitia ao público um fácil e gratificante reconhecimento” (SILVA, 1996, p. 30).

Mais uma vez, a produção de Malhoa parece surgir como paradigma. Nas resenhas de Mattos, o comentário que ilustra mais claramente o impacto que o público consumidor instalado no Rio exercia sobre os artistas da antiga metrópole é dedicado justamente a um quadro de Malhoa: *O Emigrante*, de 1918. **[Figura 3]** A obra teria sido um presente do artista à família de diplomatas brasileiros Macedo Soares, possivelmente por ocasião do casamento de José Roberto de Macedo Soares com a lisboeta

Eugénia Adelaide Prestes, em fins de 1917. Mattos (fev. 1925, n/p) destacou a situação de afastamento da terra-mãe, tema central do quadro, com as seguintes palavras:

O Emigrante é um poema de saudade.

[...] Em tão bela obra encontra-se a cristalização de um ser angustiado, de um turbilhão indescritível; uma enorme saudade permanece naquele último olhar do pobre viajero que abandona a aldeia natal em busca de um ambiente mais propício, mais farto e mais compensador...

A figura caminha, caminha de olhos voltados para o lugar onde o coração ficou: caminha, talvez, para nunca mais voltar.

É com essa descrição, que parece querer emular o caráter *sostenuto* do quadro a que se refere, que gostaríamos de encerrar o presente artigo. Cumpre frisar, todavia, a existência de outros tópicos dignos de nota na série *Artistas Portugueses no Rio de Janeiro* de Adalberto



Figura 3 - JOSÉ VITAL BRANCO MALHOA (1855-1933): *O Emigrante*, 1918. Óleo sobre tela, 80 x 104 cm. Leiloado por Leone Leilões de Arte, em janeiro de 2001.

Mattos, que ficamos impedidos de aqui comentar, por limitações de espaço. Por seu duplo caráter de esforço historiográfico e de registro da sensibilidade de uma época, tais resenhas merecem a atenção dos pesquisadores que desejem aprofundar o entendimento de um período significativo, mas ainda insuficientemente estudado, da história das trocas culturais entre Portugal e Brasil.

Referências Bibliográficas:

BRANDÃO, Ecylla C. José Vital Branco Malhoa no Brasil. In: **Amar o outro mar**. A Pintura de Malhoa. Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Culturais Internacionais, 2003.

COLI, Jorge. Pintura naturalista. In: _____. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DAZZI, Camila. O Moderno ao final do século XIX. In: _____. **“Por em prática e Reforma da antiga Academia”**: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte) - PPGAV/UFRJ.

FRANÇA, José-Augusto. **A Arte Portuguesa de Oitocentos**. ICALP - Coleção Biblioteca Breve - Volume 28, 1992.

LOBO, Eulália M. L. A ASCENSÃO DO MOVIMENTO EMIGRATÓRIO PORTUGUÊS. PARA O BRASIL, A PARTIR DE 1888 AO DECLÍNIO EM 1930. In: _____. **Imigração Portuguesa no Brasil**. São Paulo: Editora Hucitec, 2001.

MATTOS, Adalberto. ARTISTAS PORTUGUESES NO RIO DE JANEIRO. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, 1925. Série de oito resenhas publicada nas edições de fev., mar., abr., mai., jun., ago., out., nov., sem indicação de paginação.

ORTIGÃO, Ramalho. A Pintura de Malhoa (1906). In: _____. **Arte Portuguesa**. Tomo II. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943, p.238.

PATERNOSTRO, Zuzana. A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção. In: **O Grupo do Leão e o Naturalismo português**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Antonio Gonçalves Ferreira Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1895. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895, Anexo P.

RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1903.

SALAMONDE, Eduardo. **Bordalo Pinheiro**. Rio de Janeiro: Tip. Aldina, 1899.

SILVA, Raquel Henrique da. Invocação do Grupo do Leão e do naturalismo português. In: **O Grupo do Leão e o Naturalismo português**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

