

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
CENTRO DE LETRAS E ARTES

JULIANA SABATINO DUARTE CABRAL

**Paulo Gagarin (1885-1980), o meio artístico carioca impressionista no início do século
XX e a exposição de arte moderna francesa no Palace Hotel em 1928**

Rio de Janeiro

2021

JULIANA SABATINO DUARTE CABRAL

Paulo Gagarin (1885-1980), o meio artístico carioca impressionista no início do século XX e a exposição de arte moderna francesa no Palace Hotel em 1928

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador(a): Ana Maria Tavares Cavalcanti

Rio de Janeiro

2021

REITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Prof.^a. Denise Pires de Carvalho

COORDENADOR DO CURSO DE BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Prof. Cezar Bartholomeu

JULIANA SABATINO DUARTE CABRAL

Paulo Gagarin (1885-1980), o meio artístico carioca impressionista no início do século XX e a exposição de arte moderna francesa no Palace Hotel em 1928

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador(a): Ana Maria Tavares Cavalcanti

Rio de Janeiro, X de X de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Tavares Cavalcanti (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Sônia Gomes Pereira

Prof.^a Dr.^a Maraliz de Castro Vieira Christo

*“Todo trabalho humano é coletivo; nossa capacidade de agradecer é infinitamente menor
à ajuda recebida.”.*

(Maraliz de Castro Vieira Christo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Sérgio e Aline. Mesmo contra a maré e os olhares tortos vocês me apoiaram na difícil tarefa de dedicar esses anos de especialização na área das artes. Pai e Mãe, obrigada por todos os esforços feitos até aqui. Amo vocês.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e à Escola de Belas Artes (EBA), pela formação de qualidade e possibilidades contínuas de aprendizado e aperfeiçoamento pessoal e profissional. Mesmo em meio às dificuldades, com greves, incêndios, falta de recursos e subsídios, se manteve firme para que no final eu tivesse o orgulho de dizer que me formei pela melhor do Brasil.

À Prof.^a Dr.^a Ana Maria Tavares Cavalcanti agradeço profundamente as incontáveis oportunidades dadas. Aos conselhos e dicas, a sua paciência e perseverança em meio ao caos que eu me tornei durante os anos de estudo e, principalmente, no temido período dedicado a esta monografia. Foi você quem me deu a primeira oportunidade de embarcar no campo da pesquisa – primeiro como voluntária e depois como bolsista – consolidando o meu interesse pelo ramo investigativo, sempre explorando em mim o que havia de melhor (“Está ótimo, Juliana. Você se exige demais!”). Obrigada por não desistir dessa sua aluna mesmo quando eu mesma duvidava que fosse capaz. Meu mais sincero muito obrigada.

Ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), pelo financiamento das pesquisas feitas no decorrer da graduação e que foram de extrema importância para o legado acadêmico.

Ao Museu D. João VI (MDJVI) e sua equipe, pelo ambiente sempre agradável e cooperativo e também pelas oportunidades de aprendizado durante o tempo de estágio. As poucas horas imersas entre os arquivos me fizeram enxergar ainda mais a importância do nosso acervo, tão sucateado pelo incentivo público. Um local de pesquisa riquíssimo, que conta a história do nosso país através do movimento que o criou – as artes – e que, por isso mesmo, precisa ser mais valorizado. Obrigada, meninas.

Ao Prof. e Dr. Rubens Andrade por me proporcionar estagiar no trabalho de restauração dos murais da Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro (PGE-RJ). Projeto interrompido, mas que me permitiu conhecer pessoas maravilhosas. Um abraço especial para Camylla, Mariana Martins, Mariana Rodriguez e Carol: companheiras de armário nos dias sombrios e exaustivos de PGE. A trajetória não foi muito prazerosa, mas com certeza foi mais fácil dividindo com vocês.

Aos amigos da graduação, meu mais sincero obrigado pela caminhada compartilhada ao longo desses mais de sete anos juntos. Meu dia-a-dia nos corredores da EBA foram mais animados e divertidos com vocês. Sobrevivemos a algumas greves, um suicídio, um incêndio que paralisou o ano e as incontáveis horas na fila da xerox do sexto andar. Um viva para nós!

Aos meus amigos da vida, agradeço por dividirem o peso das angústias da vida acadêmica, mesmo que muitas vezes vocês não entendessem sequer de que assunto se tratava. Sem os seus incentivos, abraços e conselhos (contam as broncas?), eu não teria conseguido chegar até o fim. Obrigada pelas risadas e pelas horas na mesa do bar. Esses momentos foram essenciais para que o percurso até aqui fosse mais leve. Dedico essa mensagem especialmente a Ilson Pio, amigo que está comigo há mais de dez anos e atura meus surtos sem reclamar; a Sherlyê Carvalho, a melhor companheira de bar e conselheira que eu poderia ter; e as amigas recentes Ana Karolina Caruso e Renata Motta: o que seria dos meses de trabalho em shopping sem vocês? Por último, mas não menos importante, agradeço também ao meu cabeleireiro e amigo de longa data, Iran Nascimento, que foi quem me apresentou o curso de História da Arte. Entre um corte de cabelo e outro, discutimos ideias, incentivos e conhecimentos que fizeram parte da minha jornada acadêmica. A todos a quem chamo de amigos, meu mais sincero e muito obrigado.

Aos meus *pets* Biba (*in memoriam*), Ed, Nero e a novata Zoé, que me fizeram companhia nas longas horas sentadas no computador. Vocês são o amor mais puro e genuíno que temos.

Não menos importante, agradeço aos membros da banca por terem aceitado fazer parte da etapa final deste trabalho e, também, pela leitura criteriosa e orientações proporcionais.

RESUMO

O presente ensaio buscou identificar e compreender as relações existentes entre a produção pictórica de Paulo Gagarin e o meio artístico carioca do início do século XX. Figura hoje esquecida e pouco estudada na história da arte nacional, foi, no entanto, um personagem conhecido e comentado nos jornais da sua época. Essa pesquisa partiu da leitura de uma reportagem publicada pelo crítico de arte Celso Kelly que, em maio de 1928, escreveu a respeito de uma exposição de pintura moderna francesa nas dependências do Palace Hotel, no Rio de Janeiro. A partir desta situação, iniciou-se uma busca acerca da vida e obra deste artista singular, confrontando sua produção com a de seus contemporâneos participantes do evento. Gagarin, embora não tenha sido aluno de instituições regulares de arte, fez carreira no Brasil e tornou-se um verdadeiro paisagista local. Com ares impressionistas, sua arte foi comparada à de figuras de destaque do movimento dentro e fora do país. Para compreensão do movimento impressionista, recorreremos a autores como Giulio Carlo Argan e E. H. Gombrich. Para tratar de questões ligadas ao impressionismo no Brasil, se fez interessante o diálogo com estudos mais recentes, em especial de minha orientadora e professora Ana Maria Tavares Cavalcanti. A pesquisa inclui ainda consulta a periódicos de época, disponibilizados pelo banco de dados da *Hemeroteca Digital* da Biblioteca Nacional.

Palavras-chave: Paulo Gagarin, Palace Hotel no Rio de Janeiro, exposição de arte moderna francesa de 1928, Impressionismo, pintura de paisagem, século XX.

ABSTRACT

The present essay sought to identify and understand the existing relations between the pictorial production of Paulo Gagarin and the artistic milieu of Rio de Janeiro at the beginning of the 20th century. A forgotten and little studied figure in the history of national art, his name has attracted our interest after reading a report published by the art critic Celso Kelly, who in May 1928 wrote about the exhibition of modern french painting on the premises of the Palace Hotel in Rio de Janeiro. From this situation, a search was started about the life and work of this singular artist, comparing his production with their contemporaries participating in the event. Gagarin, although he was not a student of regular art institutions, made a career here in Brazil and became a true local landscaper. With his impressionistic airs, his name was compared to leading figures of the movement inside and outside the country. To understand the impressionist movement, we turned to authors such as Giulio Carlo Argan and E. H. Gombrich. To deal with issues related to Impressionism in Brazil, the dialogue with more recent studies was interesting, especially from my professor advisor Ana Maria Tavares Cavalcanti. The research also includes consultation of periodicals, made available by the Hemeroteca Digital database of the Brazilian National Library.

Keywords: Paulo Gagarin, Palace Hotel in Rio de Janeiro, 1928's exhibition of modern french art, Impressionism, landscape paintings, 20th century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: NOTAS SOBRE A BIOGRAFIA – UMA TENTATIVA DE CONHECIMENTO	15
1.1 A desarticulação da Rússia czarista.....	15
1.2 O príncipe antes do exílio e sua chegada ao país tropical	18
1.3 De príncipe russo à personalidade brasileira	21
1.4 Gagarin no espaço: um conflito de família.....	28
1.5 Últimos momentos no Brasil	31
CAPÍTULO 2: GAGARIN E O MOVIMENTO IMPRESSIONISTA NO EIXO FRANÇA-BRASIL NO INÍCIO DO SÉCULO XX	35
2.1 O início do movimento na França	35
2.2 Impressionismo no Brasil: primeiros expoentes.....	43
2.3 O Impressionismo de Paulo Gagarin nas críticas de seus contemporâneos	59
CAPÍTULO 3: A NOTA DE CELSO KELLY E O CASO DA EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA NO PALACE HOTEL EM 1928	84
3.1 Introdução da arte estrangeira no Brasil: amostra de casos.....	84
3.2 O Palace Hotel.....	88
3.3 O evento de 1928: uma breve análise.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	114
REFERÊNCIAS HEMEROTECA DIGITAL	118
REFERÊNCIAS DE IMAGENS	121
ANEXOS	124

INTRODUÇÃO

Na passagem do século XIX para o XX, a crítica brasileira atuante nos assuntos das Belas Artes dialogava frequentemente sobre os rumos da produção artística nacional. Levados a público através dos jornais e revistas de grande circulação, os comentários acerca das exposições de arte ocorridas no país àquela época indicam como a história da arte brasileira era pensada e concebida.

Com a concepção errônea de separação em estilos (PEREIRA, 2012), divulgou-se um embate entre pensamentos opostos: de um lado a arte moderna, do outro a “alienação” acadêmica.¹ Ainda em fins do século XIX, a Academia viu-se sendo constantemente questionada pelo seu modelo classicizante de fazer arte. Chegou ao ponto de ser rotulada como uma instituição decadente e vazia. Abraçando essa abordagem, uma parcela da crítica do período obliterou a ideia de que estilos artísticos diferentes já haviam sido abordados por artistas brasileiros formados pela instituição – é o caso, por exemplo, de Almeida Júnior e Eliseu Visconti. Na verdade, havia uma conciliação entre a tradição e o início do que chamamos de modernidade.

As artes, talvez mais que em outros campos, [...] são marcadas por critérios de gosto, por preconceitos. Enquadradas dentro de várias solicitações (prestígio social, mercado), inseridas em esquemas interpretativos ambiciosos, mas estreitos e redutores, elas podem ser ocultadas (e por vezes mesmo eliminadas fisicamente), distorcidas, ou percebidas de maneira convencional.²

Desde o século XVII, a França – mais propriamente a cidade de Paris – fora considerada polo artístico e cultural do mundo ocidental, e sua *Académie des Beaux-Arts* um

¹ Estudos mais recentes mostram que grande parte da produção artística de fins do século XIX e início do XX no Brasil pode – e deve – ser estudada sob a ótica da coexistência de vários estilos. O rótulo de “arte acadêmica” é utilizado erroneamente como sinônimo de estilo. Entretanto, o termo refere-se a um modo específico de produção e de se fazer arte. Segundo a historiadora Sônia Gomes Pereira, “Na historiografia tradicional, havia-se cristalizado a ideia de que o nosso século XIX vegetara alienadamente no ‘neoclassicismo ou academicismo’, até ser sacudido pelo modernismo no início do século XX, mais especificamente das décadas de 1910 e 1920.” (PEREIRA, 2012, p.90). Diferentemente do que sempre se pretendeu, estudar a história da arte brasileira através dessa estruturação não é o suficiente para entender a riqueza com a qual os artistas brasileiros produziam suas obras. A compreensão de que outros estilos artísticos coexistiam junto ao neoclassicismo nos faz entender que o novo estava presente mesmo portando uma estética conservadora. “Naquele momento, portanto, não se tratava de escolher entre a tradição e a modernidade, mas, sim, de dispor das duas, naquilo que elas poderiam ser úteis a um projeto cultural maior: a construção de uma jovem nação e sua identidade nacional.” (PEREIRA, 2012, p.102).

² COLI, 2010, p.13-14.

modelo a ser seguido. Segundo o historiador de arte E. H. Gombrich (2009), foi em Paris que se desenvolveu o que atualmente conhecemos como exposições de arte.³ Inauguradas inicialmente nas dependências da instituição acadêmica, no século XVIII esses eventos oficiais passaram a ocorrer no *Salon d'Apollon*, no Louvre. Organizados anualmente, os salões (como ficaram conhecidos), funcionavam como um espaço de crítica aberta, proporcionando um diversificado debate de ideias entre o *connaisseur* e a maioria leiga da população.

No caso específico das exposições de arte francesa no Brasil, podemos relacionar a história das exposições de arte com a história das relações internacionais. Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a necessidade de criação de novos laços culturais abriu espaço para a troca de experiências entre os diversos países do globo onde, da união entre arte e política, as exposições de arte foram o modelo facilitador (KNAUSS, 2008, p.188).

“A história das exposições no Brasil ainda não se constitui num tema muito abordado na historiografia, mas, sobretudo, percebe-se uma ausência de referências sobre a promoção de exposições de arte estrangeira.”⁴ Quem diz isso é Paulo Knauss (2008), autor do ensaio que aponta para os sentidos da arte estrangeira no Brasil. De fins do século XIX ao início do XX, a imprensa brasileira é rica em documentos acerca da produção cultural nacional. Dentre as muitas exposições internacionais que ocorreram no Brasil – mais especificamente na capital Rio de Janeiro – a exposição de arte moderna no Palace Hotel no ano de 1928 foi a escolhida para esta pesquisa e traz, consigo, nosso protagonista: Paulo Gagarin.

A razão para a seleção deste evento em especial parte da leitura crítica de uma nota veiculada pelo jornal impresso *A Manhã*. Em 25 de maio de 1928, o crítico de arte Celso Kelly expôs sua opinião acerca da mostra que contou com uma lista de 34 pintores franceses. Alfinetando, em parte, a educação artística brasileira – “entre nós estamos paralisados na pintura do século passado (...)”⁵ – Kelly chama atenção para um nome específico: Paulo Gagarin, “um dos mais sadios e fortes modernistas”⁶ brasileiros.

Exilado no Brasil por conta própria, Paulo Gagarin foi considerado um artista brasileiro por seus contemporâneos. Figura hoje pouco conhecida quando o assunto é tratar das belas artes nacionais, seu nome é destaque em inúmeras matérias publicadas pela imprensa do período – incluído aí aquela que deu origem a esta pesquisa. A história que

³ GOMBRICH, 2009, p.481.

⁴ KNAUSS, 2008, p.188.

⁵ KELLY, Celso. Pintura Moderna. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 25 mai. 1928, n.753, p.2.

⁶ *Ibidem*.

divulgou sobre si mesmo era a de que viera para o Brasil fugido das perseguições bolchevistas que assolavam a Rússia após a queda dos Romanov. Teria passado assim de príncipe russo a artista. “Fiz-me pintor por obra e graça da Sua Majestade, a natureza brasileira. Portanto como artista ‘nasci’ no Brasil.”⁷ Era assim que Paulo Gagarin se apresentava.

Considerado pela crítica de sua época como um dos melhores paisagistas nacionais do período, a paixão pela nossa natureza teria feito dele um artista, e não somente pintor. Totalmente dedicado à sua arte, pintava pesquisando, de modo que fez do ambiente natural o tema das suas telas. Vistas da orla carioca, de Ipanema e da Baía de Guanabara, da cidade fluminense de Niterói, das regiões serranas de Petrópolis, Teresópolis e Campos do Jordão (uma de suas preferidas), destacam-se como elementos centrais em suas obras. Desde que chegou ao Brasil, em 1921, participou de incontáveis eventos espalhados pela cidade do Rio de Janeiro e por todo o país, sendo laureado em algumas edições da Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) – com destaque para a sua primeira grande medalha de prata, em 1928, alguns meses após à exposição do Palace Hotel.

Atuando como discurso para a criação de uma arte tipicamente nacional, o desejo de rompimento com as ideias do século XIX (e, conseqüentemente, com o academismo nas artes) tomava forma através das informações que chegavam de Paris. Paulo Gagarin, apesar de não estar oficialmente integrado a nenhuma filiação artística, não pode ser considerado uma exceção. Ainda que tenha afirmado com convicção que aprendera tudo o que sabia por esforço próprio, sua produção acarreta características que vão fazer a crítica classificá-lo como um pintor impressionista. O fato é que, partindo deste pressuposto, o artista expôs lado a lado com seus contemporâneos franceses na exposição de arte moderna do Palace em 1928.

A pintura ao ar livre desenvolvida pelos artistas franceses deu início a uma produção de paisagens que só foi possível em virtude dos avanços tecnológicos da época. Dispondo de bisnagas de tubo metálico para o abrigo da tinta óleo, cavaletes e bancos dobráveis, os artistas se permitiram sair do atelier e vivenciar novas experiências.⁸ Recusando o artificialismo proposto pelas paisagens alegóricas comuns ao estudo tradicionalmente engessado das academias, a renovação estilística vinha encontrar seu apogeu nas mãos desses artistas que ficariam conhecidos como impressionistas.

⁷ **Vida Doméstica**. Rio de Janeiro: fev. 1931, n.155, p.50.

⁸ CHAIMOVICH, 2017, p.9.

No caso do Brasil, havia uma desvalorização da pintura de paisagem em relação aos temas edificantes que remetiam às histórias do passado. Assim, a paisagem foi mais pintada por artistas vindos de fora. Sob o rótulo de pintores viajantes, os artistas estrangeiros apresentaram o Brasil documentado através de uma visão pitoresca do território. Essa foi uma produção que se desenvolveu dentro e fora da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), e que, de certa forma, influenciou os artistas que, mais tarde, iriam abraçar o gênero.

As paisagens brasileiras se apresentam de maneiras variadas. Documentadas inicialmente com Nicolas-Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret na época da Missão Artística Francesa, o final do século XIX vai revelar o prenúncio de uma abordagem mais pessoal e poética. O pintor bávaro George Grimm foi exaltado por sua prática de pintura ao ar livre e seus discípulos no Brasil – com destaque para Giovanni Battista Castagneto e Antônio Parreiras – colheram os frutos da valorização da pintura de paisagem no final do século. Entretanto, é no século XX que se sobressaem nomes mais adeptos à corrente impressionista.

Investigando filiações artísticas que unem os artistas brasileiros aos impressionistas europeus, nota-se que o movimento encontrou simpatizantes que se apropriaram tanto da ideia quanto da técnica já no século XX. Para a crítica em voga, fazem parte do período os artistas que acompanham a estética de Eliseu Visconti, considerado o verdadeiro impressionista brasileiro. Com ele figuraram o casal Georgina e Lucílio de Albuquerque, os irmãos Arthur e João Timótheo da Costa e Henrique Cavalleiro, apenas para citar alguns. Outro exemplo é Paulo Gagarin, artista que permanece no anonimato quando o assunto é abordado em historiografias mais recentes.

Partindo do pressuposto de uma trajetória desconhecida, nossa pesquisa se divide em duas fases. A primeira mais biográfica, se empenha em divulgar quem foi a persona Paulo Gagarin e como se deu a vinda do príncipe russo para o Brasil. A segunda parte aborda aspectos da produção do artista como um pintor impressionista e a sua crescente atuação dentro do cenário artístico nacional, onde inclui-se o caso da mostra de 1928 no salão do Palace Hotel.

O primeiro capítulo perpassa o contexto anterior à vinda do artista para o Brasil, até o momento da sua chegada ao país, começando na Rússia czarista e o consequente desmanche do clã Romanov em decorrência dos conflitos socialistas. O capítulo dois mostra o início do movimento Impressionista na França, seu deslocamento para o Brasil com os primeiros expoentes e o rótulo de Gagarin como pintor característico da corrente. O capítulo

três aborda de forma introdutória alguns aspectos de como a arte estrangeira influenciou a arte nacional daquele tempo, até chegar ao nosso estudo de caso: a exposição no Palace Hotel em 1928. A nota crítica de Celso Kelly para o jornal *A Manhã*, artigo publicado em 1928, não fala propriamente no pintor Paulo Gagarin, mas cita seu nome como membro participante da exposição de arte moderna francesa nas dependências do icônico estabelecimento. A partir da leitura desta crítica – e de outras mais – fazemos uma breve análise da produção de Gagarin e de seus contemporâneos franceses, de forma a entender como a sua produção pode ser - ou não - relacionada com a desses nomes.

Essas são algumas questões às quais nossa pesquisa discute. Ao final do estudo, buscamos não só compreender a dinâmica entre a produção pictórica de Paulo Gagarin e a de seus contemporâneos franceses, como também importa para nós a sua entrada singular e autônoma no movimento artístico brasileiro. Como base para a nossa retórica estão o banco de dados da *Hemeroteca Digital* da Biblioteca Nacional, que vai atuar como fonte principal, e teóricos consagrados da história da arte mundial (Giulio Carlo Argan, E. H. Gombrich e H. W. Janson).

CAPÍTULO 1: NOTAS SOBRE A BIOGRAFIA – UMA TENTATIVA DE CONHECIMENTO

1.1 A desarticulação da Rússia czarista

A história de Paulo Gagarin acompanha a sufocante narrativa de um importante acontecimento histórico do século XX: a Revolução Russa. Durante o século XIX, o país fazia parte juntamente com a Inglaterra, França, Alemanha e Áustria do seleto grupo das maiores potências europeias do globo. Contudo, enquanto parte do grupo crescia e se modernizava, o território russo não dava sinais de progresso. Sem as reformas necessárias e com um quadro econômico mais ou menos próximo ao feudalismo⁹, o absolutismo dos Romanov – à época liderado pelo *czar*¹⁰ Nicolau II – deixava a Rússia relativamente atrasada em relação aos demais.

Descontentes com o regime, parte da população russa se uniu e se mobilizou para protestar por melhores condições de vida, trabalho e alimentação. A professora do departamento de Sociologia da Unicamp, Maria Lygia Quartim Moraes, explica: “São Petersburgo, a mais europeia das cidades russas, concentrava um grande número de unidades fabris, e essa massa proletária foi o sujeito político da revolução.”¹¹

Os chamados *sovietes*, tinham por objetivo ser um órgão administrativo, político e econômico em prol da classe de operários, camponeses e soldados. Ganhando destaque através do Partido Operário Social-Democrata Russo (POSDR), atuaram dividindo-se entre mencheviques (do russo *menshe*, que significa “minoria”), liderados pela ortodoxia de Georgy Plekhanov (1856-1918) e Yuly Martov (1837-1926); e bolcheviques (do russo *bolshe*, que significa “maioria”) dirigidos por Vladimir Ilyich Ulyanov (1870-1924) – que atendia pelo codinome Lênin.

⁹ A maior parte da propriedade de terra estava concentrada na mão do clero e da nobreza, ambos submetidos ao poder do soberano. Os impostos eram altíssimos, a aristocracia riquíssima, enquanto a imensa maioria da população de camponeses vivia em extrema miséria e pobreza.

¹⁰ A palavra czar se pronuncia “tzar” e significa “imperador”, em Russo. Tem suas origens na Roma Antiga, onde o título caesar (do latim, “imperador”) era concedido aos líderes romanos na Idade Antiga – sendo César o maior deles. Esse título foi utilizado pelos soberanos do Império Russo de 1547 a 1917, e adotado inicialmente pelo Imperador Ivã III, o Grande, que se considerava sucessor do último imperador bizantino morto em Constantinopla. Ser czar significava o mesmo que ser um marechal, imperador, primeiro ministro, papa, todas essas coisas, em uma única pessoa. Significava ser escolhido por Deus para governar.

¹¹ TANJI, Thiago. Revolução Russa: tudo o que você precisa saber sobre o período. **Revista Galileu Online**. 17 out. 2017. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2017/10/revolucao-russa-tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-o-periodo.html>>. Acesso em: 3 abr. 2020.

A entrada da Rússia na Primeira Guerra Mundial (1914) provou que o poder de Nicolau II estava ficando cada vez mais enfraquecido. Em 1905, rebeliões e greves assolavam o fragilizado império, desencadeando um episódio marcante dessa história e que ficou conhecido como Domingo Sangrento (1905).¹² O conflito foi apenas mais um para a somatória de uma grave crise socioeconômica que acabou resultando na queda de um império que reinava grandiosamente a mais de trezentos anos.¹³

Com o fim do czarismo em março de 1917¹⁴, a Rússia passou do governo de um homem só ao caos político. O controle do país ficou a cargo de um governo provisório que, apesar de inspirado no modelo liberal europeu¹⁵, não obteve sucesso. Ao não atender a principal reivindicação popular - a retirada da Rússia da Primeira Guerra - nem mesmo a institucionalização da DUMA¹⁶, foi capaz de impedir que uma revolução bolchevique fosse instaurada.

Fortalecidos e cientes de que seria necessário partir para a luta armada, Leon Trotsky (1879-1940), líder dos soviets, organizou a chamada Guarda Vermelha, que atuou em apoio à revolução que Lênin propunha e que, mais tarde, viria a enfrentar o Exército Branco¹⁷ na Guerra Civil. A principal ação deste regimento consistiu na tomada do Palácio de Inverno, sede do Governo Provisório. Então, em outubro de 1917, os bolcheviques e seus partidários (incluindo muitos militares) conquistaram o poder central da cidade de Petrogrado. A partir desse momento, um governo revolucionário foi tensionado e uma nova Rússia começava a

¹² O *Domingo Sangrento* foi um desdobramento do massacre civil russo. Começou com uma passeata pacífica, onde um grupo de operários e familiares marcharam rumo ao Palácio de Inverno, residência da família real em São Petersburgo, entoando hinos de adoração ao *czar*. Nicolau II não estava em casa. Os soldados do imperador, amedrontados, abriram fogo contra os manifestantes, encobrindo as ruas que estavam cheias de neve, de sangue.

¹³ A queda de Nicolau II encerrou a única aristocracia reinante na Europa. Ao renunciar em seu nome e no de seu herdeiro, Alexei, a coroa passaria imediatamente para seu irmão, Miguel, que após o primeiro dia de mandato recusou o trono. Desse dia em diante ficou claro que não haveria, nunca mais no mundo, um *czar*.

¹⁴ O episódio ficou conhecido como Revolução de Fevereiro (de acordo com o calendário russo) e marcou a primeira fase da Revolução Russa, que terminou com a Guerra Civil em 1917.

¹⁵ Um conjunto de filosofias que defendia a ideia de um Estado laico e não-intervencionista. Ou seja, um Estado democrático.

¹⁶ Criada em 1906 pelo czar Nicolau II, a *duma* tinha como objetivo criar um parlamento que servisse para acabar com o autoritarismo do *czar* e dar ao povo o direito de eleger seus governantes. Mas a DUMA representou apenas um "tigre de papel" (como ficou conhecida) e não detinha o poder que parecia: o *czar* podia ignorar ou vetar as decisões ali tomadas a qualquer momento. Durante o Governo Provisório, a DUMA atuou junto aos soviets como uma espécie de "governo duplo" até que algo mais permanente fosse escolhido. Após a Revolução Russa de 1917, ela foi substituída pelo Soviète Supremo (comandado pelo chefe de Estado da União Soviética) e, mais tarde, restabelecida em 1991 com a queda do estado soviético.

¹⁷ Unidade não-unificada independente, formada por pessoas com ideias anti-bolcheviques. Eram associados à Rússia czarista e vistos como defensores da antiga monarquia. Faziam parte desse grupo os *cosacos* (nativos da região sudeste), a burguesia e membros do campesinato.

surgir com o sonho de transformar a sociedade privada em formas coletivas de produção e gestão.

Sob vigilância dos soldados armados bolcheviques, a família imperial russa foi posta em prisão domiciliar. Apesar de todo o esquema de segurança armado (tapumes foram pregados nas janelas para que os detidos ficassem completamente isolados), a “segurança” da ex-família real estava ameaçada. Com o Exército Branco cada vez mais perto da Casa de Propósitos Especiais¹⁸, mais perigo ela corria. Com medo deles serem libertados e levados para o exterior, os bolcheviques adotaram um plano, e esperavam apenas o *sim* do chefe para executá-lo. E ele se cumpriu.

Nicolau Alexandrovich, Alexandra Feodorovna, Alexei Nikolayevich, Olga Nikolaevna, Maria Nikolaevna, Tatiana Nikolaevna e Anastasia Nikolaevna, o Comitê Soviético Regional dos Urais os sentenciaram à morte.¹⁹

Ascendidos em grande fúria, os radicais bolcheviques²⁰ prometeram destruir tudo aquilo que estivesse relacionado aos *czares* e a família Romanov (inclusive obras de arte). Eles conseguiram executar ao todo um total de dezoito membros da família real, além de nobres, criados e toda e qualquer pessoa que tivesse ligação com os Romanov. Mas alguns conseguiram escapar, com sorte.²¹

Após o cruel incidente, a situação do país ficou um caos. Com milhares de cidadãos russos exilados em países como Bulgária, França e Alemanha, fica o questionamento: e Paulo Gagarin? Como personagem principal dessa pesquisa, o que aconteceu com ele em meio a toda essa desordem?

¹⁸ Localizada em Ecatimburgo, o nome original era Casa Ipatiev, pois teria pertencido ao engenheiro Nikolai Ipatiev.

¹⁹ *Os Últimos Czares*. Série original **Netflix**. 2019. Episódio 6: A casa final.

²⁰ Os bolcheviques Urais eram os mais radicais do grupo, e consideravam o terrorismo uma arma revolucionária de grande poder.

²¹ Atualmente acredita-se que existam cerca de trinta descendentes da Casa Romanov no mundo inteiro. O marido da Rainha Elizabeth II da Inglaterra, príncipe Philip de Edimburgo era um deles: remanescente da linhagem real da czarina Alexandra, que era irmã da sua avó. (BATISTA, Liz. 100 anos do fuzilamento do último czar da Rússia. **Estadão**. São Paulo: 21 jul. 2018. Disponível em: <<http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,100-anos-do-fuzilamento-do-ultimo-czar,70002409099,0.htm>>. Acesso em: 3 abr. 2020.)

1.2 O príncipe antes do exílio e sua chegada ao país tropical

Procurar conhecer a vida de Paulo Gagarin é como mergulhar na escuridão rumo ao desconhecido. Tudo – ou melhor, o pouco – que se sabe a respeito desse personagem chegou até nós através de textos veiculados em jornais de época. Reunidos em forma de entrevistas e textos críticos, eles foram essenciais para compreender melhor a vida do artista que passa despercebido nas aulas de história da arte brasileira.

Supondo como verdadeira a história de que Paulo Gagarin seja um príncipe russo que fizera parte da nobreza da extinta família imperial, não seria surpresa pensar que o seu final pudesse ser a morte. Conforme pôde ser lido no tópico anterior, se Gagarin tivesse caído nas mãos do Exército Vermelho bolchevique, sua vida não teria sido poupada. No entanto, sabemos que o príncipe chegou ao Brasil e, em se tratando de um acontecimento que beira o mistério²², é curioso observar como se deu a narrativa.



Fig.1 Retrato do príncipe Paulo Gagarin publicado na edição n.155 da revista “Vida Doméstica” em 1931.

Nascido em São Petersburgo (antiga cidade de Petrogrado) em 7 de julho de 1885, Pavel Gavrilovich Gagarin – para nós Paulo Gagarin – frequentou a universidade da sua cidade natal por volta do ano de 1900 e, segundo matéria publicada no jornal *Correio da*

²² Não existem biografias – oficiais ou não – que falem a respeito da vida e obra de Paulo Gagarin. Seu nome é citado em raras literaturas sobre a arte brasileira do século XX, com destaque para os livros *A Inquietação das Abelhas* (1927), de Angyone Costa (utilizado nesta pesquisa) e *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil* (1941), de Carlos Rubens.

Manhã de 1923²³, interessou-se pelo curso de ciências naturais. Sem saber os motivos que levaram o príncipe a essa escolha, o que ninguém poderia imaginar era que o então descendente de uma das mais nobres e antigas famílias da Rússia, a casa dos Rurik²⁴, viria a se tornar um grande artista.

Como era de costume, os filhos da nobreza tinham o direito conferido de ingressar na carreira militar como parte de um programa ao qual podemos chamar de elite corporativa. Nos anos que sucederam os estudos acadêmicos – aproximadamente entre 1911 e 1914 – foi outorgado ao príncipe o título de oficial do exército russo. Na carreira militar, serviu sua pátria não só em território nacional, como também a defendeu em extensões da Europa e da Ásia. Durante os anos da Primeira Guerra Mundial, onde a Rússia lutou lado a lado com os aliados franceses e britânicos contra as grandes potências centrais (Alemanha, Império Austro-Húngaro, Império Otomano e Bulgária), Gagarin esteve pronto na frente de batalha para defender os interesses do *czar*. Nessa época, ficou conhecido entre os amigos de infantaria como *ancien poilu*²⁵ (*poilu* era uma forma de se referir aos soldados na Primeira Guerra Mundial), ainda que carregasse nas costas apenas 26 anos de idade.

Como prometido, a Rússia saiu da Guerra após a assinatura do tratado de Brest-Litovski (1918)²⁶ e, aos destroços, tentava se reerguer. Contudo o país se encontrava abalado pelos combates de uma guerra civil que, de 1917 a 1922, contribuiu ainda mais para aumentar o sofrimento de uma população já calejada. As medidas adotadas pelo novo governo bolchevista nos anos que se seguiram alteraram profundamente a forma de viver da população local, e também de outras nacionalidades que habitavam o país. Com a implementação da União das Repúblicas Socialistas Soviética (URSS) no ano de 1922 e com a incessante caçada ao que restou dos membros da família imperial mesmo após a morte do

²³ LUBECKI, José. Um artista no exílio. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 23 dez. 1923, n.9.054, p.1.

²⁴ A dinastia Rurik foi a primeira da linha de *czares*. Começou em meados do século IX, quando o príncipe de mesmo nome (Rurik) foi convidado a ocupar o trono da cidade de Novgorod em 862. Os reis sob a insígnia dessa dinastia governaram o império russo até o final do século XVI, quando o *czar* Teodoro I morreu, em 1598, sem deixar herdeiros diretos para o trono. Foi então que, após o *Tempo das Dificuldades* (período conturbado da história da Rússia, marcado por fome, guerras e violência generalizada), Mikail Fiodorovich Romanov – mais conhecido como Miguel I – foi escolhido e eleito pelos nobres russos para ocupar o trono moscovita e iniciar a era dos Romanov.

²⁵ **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 13 abr. 1961, n.11.783, p.1.

²⁶ Acordo de paz assinado em 3 de março de 1918 que previa a saída da Rússia do combate em troca de pagar indenização aos aliados de guerra Inglaterra e França. Cedendo ainda territórios à Tríplice Aliança (Alemanha, Império Austro-Húngaro e Itália), o acordo fragilizou o poder dos bolcheviques e Lênin perdeu apoio sendo acusado de ter traído o próprio país.

czar, a alternativa encontrada por muitos habitantes fora a de deixar o país. E para Paulo Gagarin não foi diferente.

Durante o armistício ocorrido em 1918 na França, Paulo Gagarin – que à época atuava nos regimentos especiais do exército russo no território aliado – recebeu ordens superiores de retornar para casa. Entretanto, e em virtude dos acontecimentos que continuavam a intercorrer no seu país de origem, ele estava certo que teria o mesmo fim trágico que o restante da sua família.²⁷ Seguiu então para Marselha, ainda na jurisdição da França, onde se ofereceu como tripulante a bordo de um navio que ostentava a bandeira brasileira no mastro.

- Mas eu já conhecia o Brasil, de certo modo: em 1904, estive ao largo do Porto do Rio, fazendo escala de uma volta ao mundo. Não pude desembarcar porque o porto estava interditado em virtude de uma epidemia de febre amarela.²⁸

A escolha pela vinda ao Brasil, então, não foi por acaso. Mas o ano da sua chegada ao país ainda é controverso. Em pesquisa nos arquivos digitais da *Hemeroteca*, as datas que se manifestaram recorrentes nos jornais da época afirmam que Gagarin desembarcou no Brasil em 1923. Assim como mencionam o ano de 1919 e, também, o de 1921. Os dados não são precisos e estão longe de indicar firmeza no assunto, porém, a reportagem já citada do *Correio da Manhã*, publicada em 1923, parece apresentar um indício mais autêntico da possível data de chegada.

Nessa matéria, o crítico de arte e jornalista José Lubecki nos apresenta Paulo Gagarin, “[...] um homem magro, extenuado pela fadiga das viagens, de rosto pálido e maneiras elegantes e aristocráticas, olhos pensativos e impressionáveis [...]”²⁹, que batera à sua porta dois anos antes do presente relato. Remetendo às falas do próprio personagem, a entrevista publicada atesta maior confiabilidade ao assunto, deixando claro que foi em 1921 o início da jornada de Paulo Gagarin em solo brasileiro.

²⁷ Segundo relato do próprio Gagarin, sua mãe, Maria Catarina Gagarin, e quatro dos seus cinco irmãos (Oleg, Dimitri, Nicolau e Michael) foram fuzilados pelos bolcheviques na caçada ao que restou da monarquia Romanov. Anatole, um dos irmãos, morreu de tuberculose aos 32 anos em um campo de concentração de prisioneiros da URSS nos Estados Unidos. Em uma entrevista, Paulo Gagarin disse que só conseguiu escapar com vida porque estava em missão oficial na França. (**Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 13 abr. 1961, n.11.783, p.11.)

²⁸ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 13 abr. 1961, n.85, p.4.

²⁹ LUBECKI, José. Um artista no exílio. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 23 dez. 1923, n.9.054, p.1.

Quando o navio *Pelotas* (nome do paquete embarcado) ancora no cais do Rio de Janeiro, nosso personagem não se apresenta com as láureas e a fama de ser um príncipe. Recém chegado em um país estranho, o desconhecido nada sabia sobre a sua história e genealogia de sangue real. Para todos aqueles que mais tarde viriam a se tornar seus amigos, ele era apenas Paulo Gagarin: um trabalhador vindo de terras distantes a serviço do seu comandante de bordo.

Depois de trabalhar como marinheiro na travessia do Atlântico, Gagarin conta que tinha no bolso apenas 800 mil réis de economia para começar uma nova vida. Na incerteza de saber como evoluiu nos primeiros anos desde a sua chegada, somos obrigados a voltar para o artigo de José Lubecki que, na mesma entrevista, perguntou ao estrangeiro o que ele pretendia fazer no país. E ele respondeu:

Admirar o país e a gente – com simplicidade me respondeu o príncipe – gozar o mais possível deste sentimento de encanto que me causou este grandioso sublime e belo ambiente brasileiro! Sou artista: vou pintar para dar uma fraca e incompleta revelação desta admiração que tenho pelo Brasil.³⁰

Foi através da arte que Paulo Gagarin sobreviveu no Brasil. Se fazendo reconhecer em um país completamente alheio às suas origens, foi vendendo suas pinturas que ele conseguiu erguer sua vida e transformar-se de príncipe a artista brasileiro. Para reconhecer alguns fatos interessantes que contribuíram para o seu crescimento como indivíduo brasileiro - uma vida que se revelou ser tão proeminente quanto a sua arte - dedicamos o capítulo seguinte.

1.3 De príncipe russo à personalidade brasileira

Os primeiros movimentos reconhecíveis sobre Paulo Gagarin no país estão intrinsecamente relacionados ao seu trabalho como pintor. Dessa forma, para conhecer sua persona era preciso visitar o seu trabalho. As manchetes estampavam notícias com os títulos de “pintor príncipe”, “artista russo”, “príncipe russo” e todas as variantes que incluíssem o binômio de palavras referentes ao seu título de nobreza e nacionalidade. Com participações

³⁰ LUBECKI, José. Um artista no exílio. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 23 dez. 1923, n.9.054, p.1.

em salões, exposições e eventos artísticos dentro e fora do cenário nacional³¹, era difícil encontrar alguma informação que remetesse à sua vida pessoal. E sua biografia permanecia, assim, inconclusiva.

A edição número 50 da *Revista da Semana*, um dos periódicos mais populares no tocante aos temas da vida social cotidiana, anunciou o que parece ter sido a primeira revelação sobre a vida pessoal do artista. Com data de 8 de dezembro de 1923, a notícia informava sobre o casamento de Paulo Gagarin com a carioca Carmem da Costa Correia.³² Um ano depois, porém, ao comunicar sobre a expedição de três meses do artista para Montevidéu, a imprensa assinalou que o príncipe estava casado com uma parisiense: “Paulo Gagarin, que tem assimilado perfeitamente os costumes do nosso país e é casado com uma parisiense vai deixar-nos por alguns tempos embarcando hoje para Montevidéu.”³³ A verdade é que o fato nunca foi esclarecido. Tendo sido citado apenas neste parágrafo, pode ser que nosso príncipe tenha se envolvido em algum caso, ou que os autos de um novo casamento não tivessem sido divulgados.

A situação de quase anonimato existente em volta da vida pessoal do artista mudou quando seu nome foi anunciado nas páginas policiais do *Correio da Manhã* em 13 de junho de 1926. A manchete ostentava o título: “A dansarina [sic] apresenta queixa contra o amante, um príncipe russo”.³⁴ Com esse apelido, Gagarin foi acionado sob a acusação por parte de sua concubina de tê-la abandonado. A dama – que atendia pelo nome inglês de Lola Haddock -, por outro lado, acusou o ex-amante de ter vendido os pertences que faziam parte do apartamento do casal. Tratado pela própria imprensa como banalidade, o desfecho do caso foi dado ali mesmo, na manchete que o comunicou. Segundo o depoimento do acusado, Gagarin afirmou que a queixa teria sido dada por medo, pois a vítima sabia que seria abandonada em virtude do seu desaparecimento com outro homem.³⁵

Apesar do ocorrido, a fofoca publicada chama a atenção não por expor a infidelidade do artista, mas por elucidar uma questão que até hoje não fora de fato solucionada: a verdadeira legitimidade do título de Paulo Gagarin como príncipe russo. Segundo a matéria, “não sabe a polícia se o Sr. Paulo Gagarin é um autêntico príncipe russo, desses expatriados pela revolução soviética. Sabe que é um príncipe porque ele o diz e basta.”³⁶

³¹ Para conhecer os eventos e exposições participadas pelo artista, consultar anexo I.

³² *Revista da Semana*. Rio de Janeiro: 8 dez. 1923, n.50, p.24.

³³ *O Brasil*. Rio de Janeiro: 26 jan. 1924, n.631, p.4.

³⁴ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 13 jun. 1926, n.9.629, p.3.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 13 jun. 1926, n.9.629, p.3.

Uma publicação recente no site da revista *Veja* relembra o assunto. Em matéria sobre os cem anos da Revolução Russa, o autor do texto, Rafael Sento Sé, reaviva a dúvida no tocante à ascendência real de Paulo Gagarin. Sobre o evento sucedido, ele diz

A polícia decide investigar o membro do tradicional clã Gagarin, que, para se defender, visita a redação do *Correio da Manhã* com documentos comprobatórios de sua ascendência. O caso não foi resolvido e a dúvida persiste até os dias de hoje³⁷

Sendo verdade ou não, o que sabemos é que esses documentos não foram encontrados. Nenhuma nota a não ser esse comentário de 2017 citam a existência de qualquer espécie de certificado oficial que dê conta do assunto. Essa é uma incerteza que, para muitos, ainda pede esclarecimentos. Para esta pesquisa, entretanto, o que foi reunido na leitura de reportagens e entrevistas publicadas pela imprensa comprova a importância de Paulo Gagarin para o meio artístico nacional da época, fosse ou não verdadeira a história de sua origem familiar.

Durante muito tempo, Paulo Gagarin assinou suas obras como “Príncipe Gagarin”, ou mesmo “Príncipe Paulo Gagarin”. O fato é que sua titularidade de nobreza parecia incomodar alguns críticos da época. Em 1942, ao discorrer sobre o 48º Salão Nacional de Belas Artes e, conseqüentemente, comentar a participação de Gagarin no evento, Frederico Barata enfatiza o desgosto pela assinatura do artista que, há época, já não mais assinava como príncipe. Ele era apenas Paulo Gagarin.

Deixei por fim o sr. Paulo Gagarin. O horror às castas e privilégios da nobreza e a nossa índole democrata parece que ainda não lhe perdoaram aquele 'príncipe' com o qual assinava as suas primeiras produções, há mais de dois decênios. (...) ³⁸

Ao longo dos anos vivendo no Brasil, Paulo Gagarin não concentrou sua estadia apenas no Rio de Janeiro. Exilado por conta própria no país que escolheu como lar, percorreu nossas terras de norte a sul e, nesses caminhos, captou o que de mais belo a natureza tinha a oferecer. Dedicava horas imersas nas florestas, com a finalidade única de estudar o ambiente

³⁷ SÉ, Rafael Sento. Príncipe Russo termina na delegacia após briga com amante no Rio. **Veja Online**. Rio de Janeiro: 10 nov. 2017. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/programe-se/principe-russo-termina-na-delegacia-apos-briga-com-amante-no-rio/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

³⁸ BARATA, Frederico. O XLVIII Salão Nacional de Belas Artes. **O Jornal**. Rio de Janeiro: 20 set. 1942, n.7.142, p.13.

à sua volta, buscando a maneira mais autêntica de representar a paisagem. Como resultado, transformou tudo em arte.

Desse interesse pelo novo, tornou-se não apenas pintor, mas também entomologista.³⁹ Em 1941 foi eleito membro do conselho superior brasileiro de entomologia, atuando como conselheiro e doador de espécimes de lepidópteros (classe das borboletas e mariposas) para o acervo do histórico Museu Nacional.⁴⁰ Passou dois anos vivendo na Amazônia e é de lá que provavelmente decorre grande parte da sua coleção de insetos.⁴¹

A segunda esposa de Gagarin foi uma das grandes admiradoras da sua obra. Em uma entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, jornal sempre muito simpático a seu marido, a princesa Gagarin (título com o qual constantemente era identificada nas colunas sociais) declara orgulhosa: “Eu quisera ser muito rica – disse-me ela – para comprar todos os quadros do Paulo. Só assim não os veria sair de casa para nunca mais voltar.”⁴² E neste caso não estamos falando de Carmem⁴³, mas sim de Margarida.

“O príncipe Gagarin liga-se matrimonialmente a uma distinta [sic] família brasileira”.⁴⁴ Este foi o título de artigo publicado em janeiro de 1932 na revista *Vida Doméstica*. Ocorrido em 10 de outubro de 1931, a cerimônia de casamento entre Paulo Gagarin e Margarida Fortunato de Brito contou com a presença de parentes e figuras de destaque do cenário social carioca. Noticiado pela mídia, o evento estampou as páginas do magazine mostrando as dependências do novo apartamento do casal na zona sul da cidade. Honrando uma parceria que deu certo, o casamento rendeu frutos e, juntos, Gagarin e

³⁹ Profissional que atua na ciência que estuda os insetos.

⁴⁰ “O Museu Nacional acaba de receber do príncipe Paulo Gagarin, artista domiciliado nesta capital, a importante oferta de uma coleção de lepidópteros do Brasil.” (*Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 30 out. 1928, n.10.373, p.10).

⁴¹ “[...] ao fundo da sua casa, a um aposento que deita para um velho parque em sombras, e vai, para a estupefação dos meus olhos, escancarando gavetas, descerrando vitrines, devassando complicados móveis onde se conservam, num prodígio de organização e disciplina, milhares de borboletas. [...] Que maravilha de tonalidades! Que alucinante variedade de harmonias nesses pedaços de natureza que são amostras dos seus tesouros reais! Francamente, de entontecer. E quando eu já imaginava que não poderia haver mais borboletas, nem mais bizarras pelo formato e mais excêntricas pelo tom, ei-las que surgem de outros muitos armários, de outras muitas gavetas, como eu jamais pudera idealizar que existissem sobre a face da terra. Fui-me então a pensar que um homem como Paulo Gagarin, de espírito formado em puros dogmas de arte, não poderia ter outro divertimento, no intervalo de duas telas, senão colecionar borboletas.” (PENALVA, Gastão. O dia das borboletas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 24 mai. 1939, n.120, p.5.)

⁴² GOMES, Tapajós. A Caminho da Consagração Paulo Gagarin. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 19 mai. 1940, n.13.968, p.23-24.

⁴³ O *Jornal do Commercio* de 1930, em mais de uma edição, comprovou a nulidade do casamento de Paulo Gagarin com a sua primeira esposa, Carmem da Costa Correia. Os números das edições são, respectivamente: 29 (2 fev., p.14), 107 (5-6 mai., p.13), 120 (21 mai., p.9), 138 (11 jun. p.9), 149 (23-24 jun., p.10), 177 (26 jul., p.10) e 209 (1-2 set., p.10).

⁴⁴ *Vida Doméstica*. Rio de Janeiro: jan. 1932, n.166, p.55.

Margarida tiveram quatro filhos: Igor, único homem e primogênito; Lilian, futura embaixatriz de Vasconcellos; e as mais novas Margarida e Beatriz.



Fig.2 Página da revista Vida Doméstica publicada em janeiro de 1932. Além do anúncio do casamento de Paulo Gagarin e Margarida, o magazine divulgou fotos do apartamento do casal na zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

Ao contrário dos seus outros romances, o novo casamento não envolveu nenhum escândalo. Pelo contrário. Muito queridos, os nomes do Sr. e Sra. Gagarin (ou príncipe e princesa Gagarin como eram bastante conhecidos) eram constantemente citados em manchetes que circulavam no mais alto nível da classe social. Faziam parte da lista de convidados de eventos importantes não só do meio artístico, mas também do cenário diplomático. Suas aparições em cerimônias, jantares, coquetéis, aberturas de exposições e outras tantas solenidades, eram divulgadas em matérias publicadas nos jornais e magazines da época, principalmente entre as décadas de 50 e 60, e podem ser consideradas fontes importantes para a nota biográfica deste artista.

A participação de Paulo Gagarin em eventos artísticos também é considerável, e se faz mais numerosa a partir da década de 1940. Foi nesse espaço de tempo que a carreira de Gagarin parece ter deslanchado, fazendo o artista atingir um estágio de renomado sucesso. Só de 1940 a 1949, nossa pesquisa revelou⁴⁵ que o artista participou de ao menos 38 mostras,

⁴⁵ O número de eventos participados e a contagem de prêmios e medalhas ocorreu através dos dados divulgados nos jornais da época e coletados no acervo da *Hemeroteca Digital*. Consultar anexos I e II.

incluindo nessa lista individuais e coletivas. Dos prêmios, reuniu mais de 6 medalhas, com destaque para aquelas recebidas em 1925 (menção honrosa de primeiro grau), 1926 (medalha de bronze), 1927 (pequena medalha de prata), 1928 (grande medalha de prata), 1941 (pequena medalha de prata) e 1942 (grande medalha de prata)⁴⁶ - essas duas últimas no Salão Nacional de São Paulo.

Além das exposições, as recepções diplomáticas são as que mais chamam atenção nas pesquisas. Aparecendo em grande número⁴⁷, elas consomem uma parte importante das publicações consultadas e dão uma leve impressão da importância que Paulo Gagarin despertava no círculo social carioca. Em textos curtos, as notas se restringiam em apresentar o homenageado – cônsules, presidentes, reis e rainhas, marajás e importantes diplomatas – e sua extensa lista de convidados. Dentre esses nomes, o príncipe e a princesa Gagarin faziam parte do seleto grupo de brasileiros selecionados pela embaixada de cada país.

Sem querer anular a importância de Paulo Gagarin como artista, não podemos esquecer o fato de que sua esposa, Margarida, antes de se casar, fazia parte de uma família de grande prestígio. Como membro da família Jeronymo de Brito, o sobrenome da esposa pode sim ter contribuído para a aparição do casal em grande parte desses eventos. Mas não é isso que as fontes revelam.

A coluna “de um ‘Carnet’ Mundano”, da revista *Ilustração Brasileira*, funcionava como uma espécie de termômetro da popularidade carioca. Centralizando suas notícias nos mais variados temas, era comum naquele tempo que os eventos proporcionados pela poetisa e artista plástica Margarida Lopes de Almeida (1896-1979)⁴⁸ tomassem conta de algumas páginas das suas edições. Figura de grande influência, Margarida protagonizava inúmeros saraus e recepções em sua residência, além de eventos articulados no Theatro Municipal da cidade. Ao que tudo indica, a filha dos escritores Júlia Lopes de Almeida e Filinto de Almeida e a família Gagarin eram amigos íntimos. Mais de uma vez Paulo, sua esposa e

⁴⁶ Consultando os catálogos de leilões de Júlio Louzada, ficamos sabendo que “Paisagem com casario em Guapy” (1939) foi a obra participante do salão paulista de 1942 e leiloadada em 27 de maio de 1999. Consultar anexo IV.

⁴⁷ Dos eventos diplomáticos estrangeiros ocorridos no Rio de Janeiro, destacam-se na busca um total de mais de vinte nações, incluindo nesta lista não só os importantes China, Estados Unidos e Portugal, como também a vizinha Nicarágua, e as mais longínquas Índia, Egito, Paquistão e Indonésia.

⁴⁸ Como escultora, Margarida Lopes de Almeida participou de algumas exposições gerais promovidas pela ENBA. Também é autora do busto em bronze de Júlia Lopes de Almeida (sua mãe), localizado em uma praça em Lisboa, Portugal. Nas láureas como poetisa, tem seu nome gravado na entrada da plateia do Theatro Municipal da cidade carioca. Além desta homenagem, o escultor franco-polonês Paul Landowski utilizou como modelo as mãos da poetisa para a criação das mãos do Cristo Redentor do Rio de Janeiro. (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Margarida_Lopes_de_Almeida>. Acesso em: 29 jun. 2021)

filhos foram citados em manchetes que estampavam os encontros proporcionados pela artista carioca, como foi o caso do evento em homenagem à escritora portuguesa Berta Leite ocorrido em maio de 1949.⁴⁹ Para ilustrar a ocasião, reproduzimos uma foto publicada na *Revista*, que mostra (em ordem de aparição) a anfitriã, Margarida Lopes de Almeida (em destaque no canto direito), seguida pela esposa do cônsul de Portugal, a sra. Bivar Brandeiro, o embaixador da Espanha, Conde de Casa Rojas, o cônsul Dr. José de Bivar Brandeiro e o nosso artista Paulo Gagarin.



Fig. 3 Foto publicada na revista *Ilustração Brasileira* de maio de 1949.

Talento do movimento artístico brasileiro moderno, Cândido Portinari (1903-1962) também foi uma das personalidades que passaram pela vida de Paulo Gagarin. Muito antes dos eventos acima citados, ainda em 1925, o artista natural de Brodowski, região paulistana do Brasil, apresentou na 32ª Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) um retrato a óleo do príncipe russo. Na composição, o colega de profissão aparece de perfil, bem colocado, segurando seus instrumentos de trabalho – os pincéis – e em pose relativamente confortável. Com essa obra, Portinari recebeu a “Pequena Medalha de Prata” no salão daquele ano, láurea que lhe permitiu concorrer e vencer o “Prêmio de Viagem ao Exterior”, tão cobiçado entre os membros participantes do evento.

⁴⁹ *Ilustração Brasileira* (FRA). Rio de Janeiro: mai. 1949, n.169, p.35.



Fig. 4 CÂNDIDO PORTINARI. *Retrato de Paulo Gagarin*, 1924. Óleo sobre tela. 110 x 80,5 cm. Coleção Particular.

O que foi trazido até o momento serve como introdução para o capítulo seguinte, onde vamos abordar mais sobre a atuação de Paulo Gagarin como pintor de belas paisagens brasileiras. O fato dele ter recebido tantos convites por parte da elite nacional carioca mostra, em parte, a importância que o seu nome tinha no círculo social, conquista garantida graças ao seu esforço e talento na arte de pintar. Nesse intervalo de tempo, porém, vale a pena citar um acontecimento que marcou o mundo e, mais ainda, a vida de Paulo Gagarin e sua família.

1.4 Gagarin no espaço: um conflito de família

Os resultados das pesquisas feitas apontaram que foi entre a década de 1940 e 1950 que o nome de Paulo Gagarin apareceu com maior prestígio entre as comunidades artísticas locais.⁵⁰ Contudo, as referências aos anos 60, ainda que menos numerosas que as anteriores, podem ser consideradas as mais embaraçosas de serem esclarecidas.

Nesse fragmento de tempo, abriu-se uma lacuna que entrelaçou as informações relacionadas a Paulo Gagarin com a de uma outra personalidade importante daquele tempo: Yuri Alekseiévitch Gagarin. Considerado um dos personagens mais gigantescos da civilização moderna, o cosmonauta russo de sobrenome idêntico ao do artista despertou a

⁵⁰ Consultar anexo III que disponibiliza uma tabela com o número de ocorrências envolvendo o nome de Paulo Gagarin entre a década de 1920 e 1980.

curiosidade dos brasileiros em saber se existiria a possibilidade de alguma relação familiar entre ambos.

Tudo não passava de suspeitas geradas em conformidade com a inesperada coincidência. *Gagarin* passou a ser um sobrenome mundialmente reconhecido em virtude do ineditismo de Yuri em ser o primeiro homem a voar em um veículo em órbita ao redor da Terra, em 1961. Diante deste caso, a busca refinada no site da *Hemeroteca Digital*, ao invés de apresentar resultados relacionados ao nosso personagem principal, manifestavam informações a favor do cosmonauta. Foi apenas em abril desse mesmo ano (1961) que a verdadeira face da história pareceu vir à tona com mais clareza. Dois importantes jornais do período – o *Diário de Notícias* e o *Jornal do Brasil* – publicaram em suas páginas declarações importantes por parte de Paulo Gagarin, anunciando a suposta veracidade dos fatos.

A notícia que para nós soou como satisfatória, não agradou nem a Paulo Gagarin e nem à sua família. A manchete é clara: “Gagarin do Rio contra Gagarin da URSS: tio do astronauta russo ameaça dar-lhe palmadas”.⁵¹ Na forma de um desabafo para a imprensa, o pintor radicado no Brasil diz: “- É o cúmulo do azar que em 250 milhões de russos, fossem escolher um Gagarin para ir ao espaço e dar esta glória ao regime comunista, contra o qual lutamos”.⁵² A declaração é totalmente compreensível. A lembrar pelo que foi dito no início do capítulo, a situação não só da família Gagarin, mas da Rússia como um todo, no momento entre a queda do *czar* e a implementação do regime da URSS não foi fácil. Por mais benéfica que tenha sido a ação de Yuri na sua missão espacial, nada apaga o fato de que ele tenha realizado um feito em prol de uma administração que aniquilou praticamente todos os seus antepassados.

Também o Sr. Igor Gagarin, filho de Paulo, não gostou da coincidência, porque toda a sua família ‘tem a obrigação de repudiar o regime soviético’. – Minha avó morreu na URSS, não se sabe onde, nem quando, depois de vender todos os bens que lhe restaram do confisco.⁵³

Para o príncipe e seu filho, foi um tremendo azar a escolha de um Gagarin em meio a mais de dez mil pessoas selecionadas para o processo científico. Uma felicidade infeliz,

⁵¹ **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 13 abr. 1961, n.11.783, p.1.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 13 abr. 1961, n.85, p.4.

temos que concordar. Apesar de satisfeito com o nome da sua família ter sido escrito na história de uma maneira positiva, as declarações do pintor afirmam que nada apaga o sofrimento pelo qual os Gagarin passaram.

A incerteza de que os “antagonistas” sejam mesmo parentes paira no ar. Não existem documentos oficiais que possam confirmar a história de que o pintor seja mesmo tio do cosmonauta russo. O que é de conhecimento público são os “achismos” baseados em relatos contados pelo próprio Gagarin “brasileiro” – já que ele mesmo apresenta dúvidas acerca da ascendência do sobrinho.

Com base nas informações coletadas relacionadas à biografia de Yuri Gagarin (essa sim bastante extensa), o cosmonauta nasceu em 1934: dezesseis anos desde a execução da família real e a caça aos seus descendentes e simpatizantes. Não que seja justificativa, mas ao pertencer a uma nova geração dos Gagarin, o ato por ele realizado parece não ter o mesmo peso como teve para Paulo, visto que o cosmonauta não viu de perto os horrores da guerra – pelo menos não tão intensamente como o príncipe. Ainda que não possa ser mensurado esse juízo de valor, os pais de Yuri permaneceram vivos após a Revolução. Segundo o que foi escrito acerca da sua vida, a família de Yuri vivia em uma fazenda localizada na região oeste da Rússia. Enquanto isso, Paulo perdera os cinco irmãos e a mãe para o conflito.

A família Gagarin era composta de 70 membros, todos pessoas ilustres, mas com a inversão dos valores sob o regime soviético, é provável que, ficando na miséria, o pai do major Gagarin tenha vindo a ser, mais tarde, um simples marceneiro.⁵⁴

A hipótese de que o cosmonauta soviético pudesse ser filho do único irmão do artista vivo após o massacre, é nula. Tanto pelo nome patronímico⁵⁵ de Yuri (Alekseievitch), quanto pela história. Apesar de ter tido um destino diferente, Paulo Gagarin conta que seu irmão Anatole foi feito prisioneiro em um campo de concentração da URSS nos Estados Unidos e lá morreu de tuberculose sem ter podido retornar à Rússia.⁵⁶ Se fosse o caso de Yuri ser filho de Anatole, Gagarin saberia.

⁵⁴ **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 13 abr. 1961, n.11.783, p.1.

⁵⁵ Na Rússia, o patronímico é utilizado para formar o nome completo do indivíduo, e funciona como um sobrenome intermediário antes do nome comum e do sobrenome. Descende do nome do pai e um sufixo. Para os nomes masculinos, as terminações mais comuns são -itch, -evitch e -ovitch; e para as mulheres utilizam-se os sufixos -ovna, -ievna e -itchna. No caso de Yuri Alekseievitch Gagarin, o nome de seu pai seria Alexei Gagarin. (Disponível em: <<https://br.rbth.com/educacao/79688-tudo-sobre-patronimicos-russos#:~:text=J%C3%A1%20na%20R%C3%BAssia%2C%20a%20esmagadora,em%20todos%20os%20documentos%20oficiais.>>. Acesso em: 26 abr. 2021).

⁵⁶ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 13 abr. 1961, n.85, p.4.

A ideia de que Paulo Gagarin seja realmente um parente distante do cosmonauta é aceita por nós – e por ele mesmo – como verdadeira. “No Brasil há 41 anos, o Sr. Paulo Gagarin não tem meios para saber o grau de parentesco que o liga a Yuri Alekseyevitch Gagarin, o astronauta soviético, mas tem certeza que ambos pertencem à mesma família.”⁵⁷ Porém, como vimos, para o príncipe esse parentesco poderia ter sido facilmente suprimido. Quando Yuri veio visitar o Brasil como parte da turnê comemorativa do seu feito, os jornais brasileiros não publicaram uma nota que pudesse evidenciar o encontro entre os parentes. E de fato essa reunião jamais ocorreu já que Paulo desaprovava, com aborrecimento, o feito do então sobrinho.

Aproveitando as informações sobre o assunto, ficou entendido que em 1961 nosso artista completava 41 anos de vivência em terras brasileiras. Um tempo demasiado extenso para que Paulo Gagarin não sentisse saudades de casa. Ainda assim, mesmo após todos esses anos longe da Rússia, o artista radicado brasileiro deixa claro em entrevista que não pretendia jamais voltar à sua terra natal – nem mesmo para uma visita.⁵⁸

1.5 Últimos momentos no Brasil

A fama de Paulo Gagarin fazia jus à persona que ele era. E tudo indica que o artista tenha sido uma daquelas pessoas queridas por todos até o fim da vida. Em nota sobre o seu aniversário de 80 anos, um dos jornais responsáveis por noticiar o evento realizado em 1965 caracteriza o artista russo como *o grande amigo do Brasil*.⁵⁹ Na extensa lista de convidados, figuras importantes do cenário nacional e internacional abrilhantaram a noite de celebração. Apenas para citar alguns, compareceram os pintores Osvaldo Teixeira e Dimitri Ismailovitch (artista com o qual Gagarin dividiu algumas de suas exposições), além de Celso Kelly e esposa. “Havia ainda outros diplomatas, acadêmicos, pintores, jornalistas e intelectuais, entre muitas outras figuras da nossa sociedade que faziam parte do grande círculo de relações de amizade de Margarida e de Paulo Gagarin.”⁶⁰

Com exposições cada vez mais espaçadas e escassas no decorrer dos anos, é possível que a idade tenha acometido o artista e o impedido de produzir da maneira rotineira com que

⁵⁷ **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 13 abr. 1961, n.11.783, p.1.

⁵⁸ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 13 abr. 1961, n.85, p.4.

⁵⁹ **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 9 jul. 1965, n.11.440, p.3.

⁶⁰ A., G. de. Grande Comemoração. **O Jornal**. Rio de Janeiro: 10 jul. 1965, n.13.432, p.12.

sempre o fizera. Uma reportagem publicada pelo periódico *O Jornal*, porém, mostra um dos motivos que explicariam o afastamento de Paulo Gagarin dos holofotes - principalmente no que se refere ao Salão Nacional de Belas Artes. Em entrevista para o colunista Glauco Carneiro, Gagarin se mostrou insatisfeito com o processo de desvalorização da arte.

Um dos exemplos frisantes desse processo de desvalorização da arte - assinala Gagarin - é o fato de que o andar da Escola Nacional de Belas Artes construído especialmente para abrigar exposições, hoje está ocupado pela burocracia, fazendo com que as mostras se realizem no salão do MEC onde não há *oxigênio* nem condições ideais para a apreciação de quadros.⁶¹

Esse foi o motivo declarado para que o artista deixasse de concorrer nos salões realizados pela instituição.⁶² Verdade ou não, o fato é que sua última mostra que temos catalogada pertence ao mês de dezembro de 1966, onde Gagarin fez parte do evento comemorativo ao sesquicentenário da Escola de Belas Artes. Dos anos 60 em diante, o número de notas sobre o artista vai se reduzindo: se de 1960 a 1969 seu nome apareceu nos arquivos digitais da *Hemeroteca* 57 vezes, nos dez anos da década de 70 esse número foi reduzido a 14.⁶³

Após a morte de Margarida em 1965, Paulo Gagarin refugiou-se em uma hospedaria em Itatiaia. Na companhia de outros amigos artistas, o episódio chegou a ser divulgado pela mídia impressa, ainda que não tenha dado importância ao seu nome. A reportagem em questão trata sobre as precárias condições de vida do pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), que viveu em uma casa de repouso para artistas idealizada pelo alemão mercador de peles Roberto Donati.⁶⁴ E é nessa publicação que o nome de Gagarin aparece mencionado como um dos hóspedes.

Donati, ao comprar a velha propriedade em Itatiaia, tinha em mente o plano que Pascoal Carlos Magno realizou na <<Aldeia>>, um Repouso para artistas. Seus hóspedes foram pintores, escritores, poetas, artistas em geral, destacando-se a

⁶¹ CARNEIRO, Glauco. "Pintura brasileira não existe". **O Jornal**. Rio de Janeiro: 30 nov. 1968, n.14.473, p.4.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Para ver a lista completa, consultar anexo III.

⁶⁴ Ainda hoje é possível visitar o local, que deixou de se chamar *Hotel Repouso* para receber o nome de *Hotel Donati*, em homenagem ao seu fundador. Tentamos contato com o estabelecimento para recolher informações acerca de Gagarin, mas o mesmo não respondeu aos nossos e-mails.

gravadora Fayga Ostrower, os pintores Paulo Gagarin, Orosio Belem, e o inconfundível Oswald Goeldi e outros.⁶⁵

Os anos que se seguiram à estadia em Itatiaia são praticamente um fantasma na vida do nosso artista. Além da pouca quantidade e qualidade de informações, os resultados dividem-se entre anúncios de leilões e publicações sobre ações do seu filho primogênito, Igor. Na década de 80, por exemplo, das 94 ocorrências recolhidas nas buscas da *Hemeroteca Digital*, todas apontam para o nome de Paulo Gagarin envolvido em propagandas de leilões da época. Junto com obras de artistas renomados – como Antonio Bandeira, Castagneto, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Djanira, Estevão da Silva, Gastão Formenti, Goeldi, Guignard, Ismael Nery, Pedro Bruno, Rodolpho Amoedo, Tarsila do Amaral, Eliseu Visconti e Vicente do Rego Monteiro – e outros nem tão conhecidos assim, os periódicos *Jornal do Brasil* e *Jornal do Commercio* anunciavam as pinturas de Gagarin em coleções de renomadas galerias e leiloeiros da cidade. As instituições mais recorrentes foram a *Galeria Bahiarte*, que na edição de 5 de outubro de 1980 do *Jornal do Brasil* anunciava a inauguração do seu primeiro leilão na Zona Sul da cidade carioca⁶⁶; a *Zacarias Artes e Antiguidades* e a *Galeria Toulouse*. Somam-se ainda os pregões de coleções particulares, que também não ficaram de fora e que são recorrentes até hoje.⁶⁷

Para se ter uma ideia da quantidade de obras produzidas por Gagarin e apresentadas em leilões de arte, tivemos acesso à algumas edições dos catálogos de Júlio Louzada. Analisando suas páginas, vemos que da década de 1980 aos anos 2000, aparentemente 108 obras produzidas por Paulo Gagarin foram leiloadas e arrematadas por preços que variaram de CR\$110 (*Mar Raivoso, 1922*. Guache. 37 x 55 cm) à CR\$30.000.000 (*Vista do Rio de Janeiro com Corcovado, s.d.* Óleo sobre tela. 48 x 38 cm). Nesse intervalo de tempo, sobressaem-se os leilões ocorridos entre 1990 e 1999, caracterizados por nós como a década de ouro de Gagarin nesses eventos, onde 74 obras com a sua assinatura foram vendidas. Na década de 1980 foram 26 e, nos anos 2000, apenas 8.

Entre as centenas de obras listadas por Júlio Louzada, encontramos não só produções à óleo, como também vimos a experiência de Gagarin com a técnica do guache e da aquarela.

⁶⁵ **O Jornal**. Rio de Janeiro: 8 abr. 1969, n.14.578, p.20.

⁶⁶ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 5 out. 1980, n.180, p.2.

⁶⁷ Inclusive grande parte das reproduções das obras de Paulo Gagarin foram retiradas de sites de leilões na internet. No anexo IV, disponibilizamos uma lista dos leilões de Júlio Louzada.

Sobre esta última, o catálogo apresenta uma aquarela com uma paisagem da sua terra natal, a Rússia, pintada em 1922, quando o artista já se encontrava no Brasil.

O mistério envolvendo a vida e obra de Gagarin não pôde ser solucionado com as devidas honrarias prometidas. E o caso se deve, em parte, pela nulidade de informações a respeito da sua morte. Se os dados estiverem corretos, Paulo Gagarin nos deixou aos 95 anos de idade, no ano de 1980.⁶⁸ Mas a causa da morte não foi divulgada nos jornais que tanto lhe renderam notícias. Nenhuma nota de falecimento em menção ao artista no caderno de óbito. Algo estranho de ser observado se pensarmos o tamanho prestígio que seu nome gozava em meio a mais alta estima da sociedade nacional.

Na tentativa de fazer conhecer essa figura expoente da arte brasileira, passeamos ao capítulo responsável por fazer do nome Paulo Gagarin um verdadeiro artista nacional.

⁶⁸ A informação acerca da data de sua morte foi retirada, inicialmente, do *site* da *Enciclopédia Itaú Cultural*. E o ano de 1980 se repete em catálogos de leilões e também na reportagem da revista *Veja*, citada no tópico 1.3 do capítulo anterior.

CAPÍTULO 2: GAGARIN E O MOVIMENTO IMPRESSIONISTA NO EIXO FRANÇA-BRASIL NO INÍCIO DO SÉCULO XX

2.1 O início do movimento na França

Se a história de Paulo Gagarin começa, para nós, por intermédio de uma notícia publicada a respeito de uma exposição por ele integrada, o mesmo acontece com o movimento artístico ao qual o príncipe russo foi partidário.

Para falar de Impressionismo, talvez o pontapé inicial possa ser dado pela cunha da palavra no ano 1874, na França. Apesar do movimento ter sido impulsionado anos antes com as experiências de artistas já saturados pelo duro regime da Academia francesa, ele apresentou-se oficialmente ao público na exposição de 1874 no estúdio do fotógrafo francês Félix Tournachon – mais conhecido pelo apelido de Nadar.

Ainda que o termo “impressionistas” não tivesse sido idealizado por seus representantes, o grupo de artistas formados por Camille Pissarro (1831-1903), Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839-1899), Edgar Degas (1834-1917), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Paul Cézanne (1839-1906), Armand Guillaumin (1841-1927) e Berthe Morisot (1841-1895) assim ficou conhecido após o crítico de arte Louis Leroy publicar uma nota hostil destacando as ditas “qualidades” dos artistas participantes do evento. Nesse meio tempo, ao utilizar o vocábulo para descrever as obras do grupo, Leroy, ao invés de diminuí-los perante o grande público, acabou os imortalizando para a história da arte.

O Impressionismo como estilo inaugurou procedimentos estéticos que viriam a se tornar característicos do movimento modernista de fins do século XIX e início do XX. Ao ambicionar a captura das impressões visuais do dia, fizeram a transição da pintura no ateliê para a pintura ao ar livre (*plein-air*). Superando as três ilusões da pintura acadêmica (desenho, perspectiva e iluminação através do *chiaroscuro*)⁶⁹, os artistas concentravam-se na realização de um trabalho baseado em aspectos subjetivos de emoção e intencionalidade. Segundo aponta Giulio Carlo Argan no seu livro “Arte Moderna” (2006),

Para além da ruptura com as políticas opostas e complementares do ‘clássico’ e do ‘romântico’, o problema que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o

⁶⁹ “De acordo com Laforgue, os novos artistas haviam superado as três ilusões da pintura acadêmica, a saber – ‘o desenho’, ‘a perspectiva’ e ‘a iluminação de ateliê’. Ao invés de desenhar o contorno das figuras, obtinham as formas ‘unicamente pelas vibrações e contrastes de cor’. (CAVALCANTI, 2005, p.2)

suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura puramente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores.⁷⁰

É válido lembrar que na Paris desse entresséculos, o gosto e a moda artística eram ditados pelos *Salons*, cujo júri detinha, sozinho, poderes suficientes de formar e destruir as reputações de artistas. Acostumados com pinturas primorosamente compostas e acabadas expostas anualmente pelos pupilos da Academia, não só o crítico Leroy, mas todo o público passante do evento ficou chocado com o que os artistas da “Sociedade Anônima de Pintores, Escultores e Gravadores” – como eram inicialmente conhecidos – apresentaram no evento de 1874.



Fig.5 Caricatura de autoria do cartunista Cham, publicada no periódico *Le Charivari* - o mesmo que tornou a crítica de Leroy pública, em 1874.

Uma obra icônica e que deu origem a toda discussão é “Impression: soleil levant” (Fig.6) de Monet. Produzida pelo artista em 1872, a obra representa o nascer do sol no porto de Havre. Com uma névoa que recai sobre os barcos e o estaleiro ao fundo, Monet interessa-se mais pela luz e seus efeitos da natureza do que propriamente pelos detalhes. Isso significa dizer que o artista pinta mais as coisas como ele as vê, e não como fruto da sua imaginação – o que acarretaria correções perfeitas de como elas deveriam ser ou parecer. Pelo contrário,

⁷⁰ ARGAN, 2006, p.75.

a rapidez e espontaneidade do traço, com “borrões” de azul e laranja no lugar dos contornos nítidos, sugerem mais do que representam a efemeridade com que a referência visual se perde.

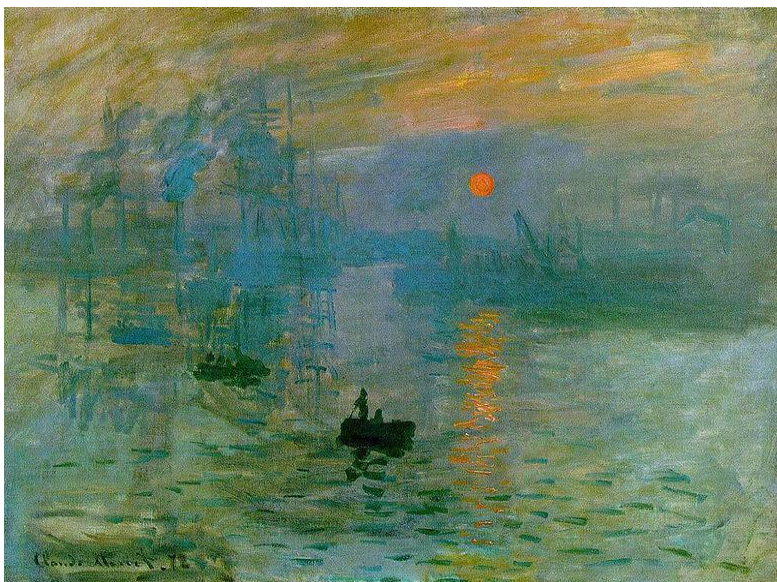


Fig.6 CLAUDE MONET.
Impression: Soleil Levant, c. 1872. Óleo sobre tela. 48 x 63 cm. Marmottan Museum, Paris.

Sobre a tela, o crítico Leroy escreve ao *Le Charivari*:

- Ah! Aí está, aí está! Ele chorou em frente ao n.º 98! Eu o reconheço como o favorito do pai Vincent! O que esta tela representa? Vejamos o livreto.

- <<IMPRESSÃO, Sol Nascente>>

- Impressão, eu tinha certeza. Disse também a mim mesmo, como estou impressionado, deve haver alguma impressão nisso... E que liberdade, que facilidade na fatura! O papel de parede no estado embrionário é ainda mais elaborado do que esta marinha!⁷¹

Em estudo sobre o tema, a professora e doutora em história da arte Ana Cavalcanti cita dois importantes nomes quando o assunto é a referência artística sobre as teorias do Impressionismo. Um deles é Jules Laforgue. De acordo com Laforgue (*apud* CAVALCANTI, 2005, p.3), ao não priorizar o contorno das figuras, os novos artistas

⁷¹ Texto original: “[...] - Ah! Le voilà, le voilà! s’écria-t-il devant le n° 98! Je le reconnais le favori de papa Vincent! Que représente cette toile? Voyez au livret. - <<IMPRESSION: Soleil Levant>>. - Impression, j’en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l’impression là-dedans... Et quelle liberté, quelle aisance dans la facture! Le papier peint à l’état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là! [...]” LEROY, Louis. *L’Exposition des impressionnistes. Le Charivari*. Paris: 25 abr. 1874. Disponível em: < https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_I/impression-soleil-levant-V/charivari/le-charivari.htm >. Acesso em: 16 jul. 2020.

concentravam-se unicamente nas vibrações e contrastes de cor. E, através desta perspectiva e com a doutrina da pintura ao ar livre, conseguiam realizar o quadro “no tempo mais curto possível, devido às rápidas variações de iluminação das coisas.”⁷² As pinturas eram feitas com pinceladas rápidas (fragmentadas) e executadas com rapidez. Dessa forma, um mesmo tema poderia ser retratado diversas vezes em diferentes horas do dia, de forma a conseguir captar múltiplos efeitos de intensidade e luz.

A relação entre a mancha e o estudo é parte da problemática nascida em volta do *esquisse*. Procedimento técnico comum nas academias, a técnica remonta ao século XVIII e faz parte do estatuto da instituição. Porém, no caso dos impressionistas, longe de ser unicamente uma obra de criação, o *esquisse* tratado anteriormente como rascunho é o próprio quadro acabado sendo, a mancha, o fundamento desta pintura: a obra é construída através das cores, dispostas de acordo com a luz recebida e a posição dos volumes no espaço.

O caso da série de vistas da fachada oeste da Catedral de Rouen (Fig.7, 8, 9 e 10) retratado por Monet entre 1892 e 1894 é um clássico exemplo do que foi exposto nos parágrafos acima. Captando os diferentes efeitos atmosféricos (sol, neblina, entardecer, umidade) propostos pelas alteradas horas do dia, a sequência do artista acaba sendo uma amostra exemplar da instantaneidade produzida nas mãos dos artistas impressionistas, com sombras coloridas e luminosas.



Fig.7 CLAUDE MONET. *Rouen Cathedral, Effects of Morning Light*, 1893. Óleo sobre tela. 107 x 73 cm. Musée d'Orsay, Paris.

⁷² CAVALCANTI, 2005, p.3.



Fig.8 CLAUDE MONET. *Rouen Cathedral in full Sunlight*, 1893.
Óleo sobre tela. 107 x 73 cm. Musée d'Orsay, Paris.

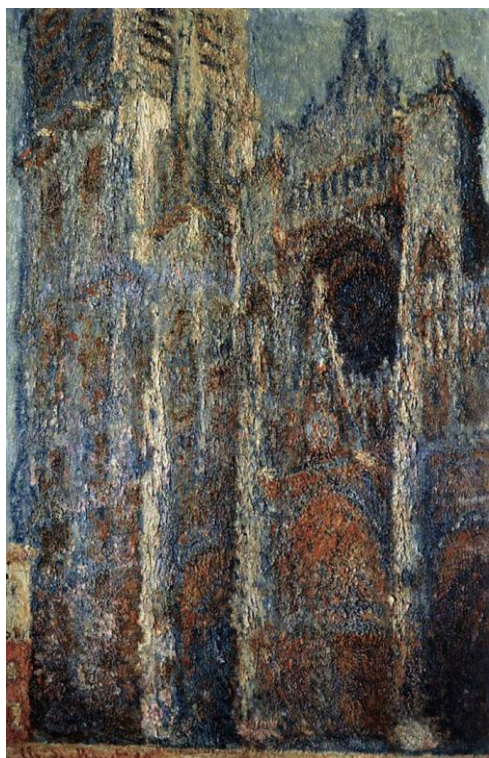


Fig.9 CLAUDE MONET. *Rouen Cathedral in Evening*, 1894.
Óleo sobre tela. 100 x 65 cm. Pushkim Museum, Moscou.

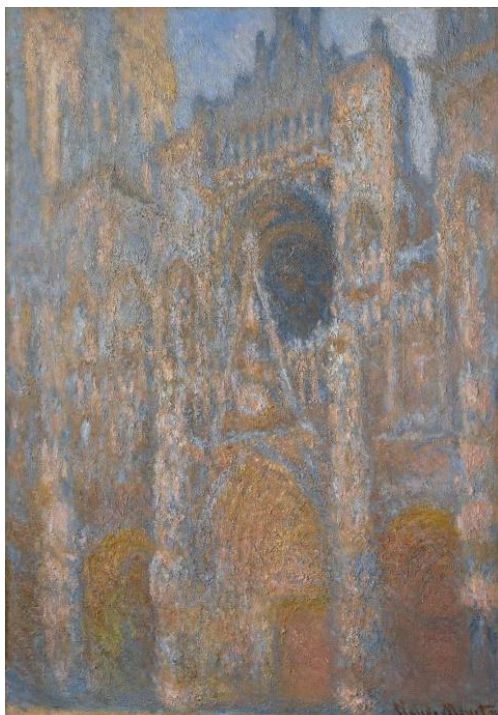


Fig.10 CLAUDE MONET. *Rouen Cathedral in Sunlight*, 1892-94. Óleo sobre tela. 107 x 74 cm. The Clark Art Institute, Williamstown, EUA.

O conjunto de quatro telas mostrados acima fazem parte das mais de trintas obras produzidas por Monet e espalhadas em coleções particulares e públicas ao redor do mundo. Pintadas de 1892 a 1894, elas representam a enorme variedade tonal utilizada pelo artista na hora de representar a fachada lateral oeste da Catedral. É possível enxergar tons de rosas, verdes, laranjas e lilases que, combinados, permitiam Monet construir camadas (por isso, muitas vezes, a textura espatulada da pincelada) capazes de proporcionar luz e transparência apenas pela adição do branco e supressão do pigmento negro. Em contrapartida, os artistas da academia levavam semanas – ou até mesmo meses – para conseguir o mesmo resultado adotando a técnica oficial do *chiaroscuro*.

A polêmica surgida em torno da exposição dos novos artistas no estúdio de Nadar é consequência de diversos fatores que atravessam não só a questão política de rompimento com o passado (lê-se neste caso uma ação de ruptura com uma instituição de forte legado artístico hierárquico), mas também – e principalmente – que estão relacionadas com a demanda plástica. Apesar de terem um arco-íris como paleta, proporcionado pela mistura incansável de cores para se chegar a um retrato mais fiel à realidade, a falta de polimento dos quadros era vista pela crítica da época como descaso. Parte da problemática, a composição casual também foi amplamente criticada. Temas comuns não eram bem-vistos e seriam adequados somente para as cenas de gênero da tradição dos mestres holandeses (GOMBRICH, 2009, p.508).

Os estudantes de arte nas academias eram treinados desde o começo para basear seus quadros na interação entre luz e sombra. No início, desenhavam usualmente a partir de moldes em gesso de estátuas antigas [...] O público acostumara-se de tal modo de ver as coisas representadas dessa maneira que acabara se esquecendo que, ao ar livre, em geral, não percebemos tais gradações partindo do escuro para a luz. Existem contrastes violentos de luz solar.⁷³

Cansado dos discursos pejorativos divulgados pela crítica, um dos artistas do circuito resolveu se manifestar em seu nome e no de seus colegas. Para Renoir, o título de “impressionistas” que lhes concederam era bom. Longe de significar algo depreciativo (como um dia fora o gótico, o barroco, o maneirismo e, até mesmo, o pitoresco), a forma como foi exposto serviria de visibilidade para mostrar ao mundo esse novo jeito de fazer arte. Sobre a exposição de 1877, ele diz: “Eis aqui o nosso trabalho. Nós sabemos que vocês não gostam dele. Se entrarem para nos ver, azar de vocês – não haverá devolução de ingressos.”⁷⁴

A exposição no estúdio do fotógrafo Nadar foi apenas um preâmbulo do que o grupo dos impressionistas viria a se tornar. Depois da mostra de 1874, seguiram-se as de 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 e 1886, eventos que, como bem mostra a literatura, vinham sempre provocando reações escandalizadas na crítica e no público em geral.

Apesar de Monet ter sido o pintor mais conhecido do movimento, o mesmo não foi iniciado por ele. Édouard Manet (1832-1883) é o precursor desse ideal, ainda que o mesmo não se considerasse como tal (a constatação é unânime em todas as literaturas). Recusando-se a aceitar o título, o artista se manteve afastado do movimento, não participando de nenhuma das exposições do grupo. Sua obra “Le Déjeuner sur l’herbe” (Fig.11), de 1863, mostra que o “principal compromisso do pintor diz respeito a uma tela, e não ao mundo exterior”.⁷⁵

⁷³ GOMBRICH, 2009, p.213.

⁷⁴ VOLLARD, *Ambroise. Renoir*. São Paulo: Unimarco, 2002, p.51. In: CHAIMOVICH, 2017, p.12.

⁷⁵ JANSON, 1996, p.330.



Fig.11 ÉDOUARD MANET. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863. Óleo sobre tela. 2,08 x 2,64 m. Musée d'Orsay, Paris.

Como um homem de seu próprio tempo – como gostava de ser reconhecido – Manet defendeu a vida cotidiana como o mais nobre dos temas. Libertou as pinturas das amarras da convenção histórica abraçando, dessa forma, a técnica de pintura ao ar livre em alguns de seus quadros.

Buscando sempre a aceitação de suas obras nos salões oficiais (motivo pelo qual acreditamos que o artista tenha se afastado de outros da corrente), o espanto que o "Déjeuner" causou na crítica talvez tenha sido tão ou mais escandaloso que a tela de Monet. Mais do que notar a acuidade com a qual o artista tratou a natureza com requintado uso de cores, a crítica da época, ao invés de transformar o quadro em uma obra pioneira e revolucionária nesse quesito, a viu como um atentado ao pudor: uma nudez vulgar.

Como o Impressionismo não foi um movimento com princípios claramente definidos, não havia uma estrutura rígida que regia seus conceitos. Como definição, aceita-se a ideia de que o grupo era composto por artistas que compartilhavam um mesmo desejo: o de pintar de forma mais livre. Por essa razão se uniram, compartilhando pontos de vista, trocando ideias e experiências que fizeram o Impressionismo ser considerado um dos embriões do novo conceito de se fazer arte. Substituindo os padrões do Neoclassicismo e do Romantismo, e bebendo nas fontes do Realismo, o movimento impressionista vai se desdobrar em outras correntes ligadas diretamente a ele: o Neo-Impressionismo de Georges Seurat (1859-1891) e o Pós-Impressionismo de Cézanne (1839-1899), Vincent Van Gogh (1848-1903) e Paul Gauguin (1848-1903).

2.2 Impressionismo no Brasil: primeiros expoentes

O escândalo causado pelas obras de Monet e seus amigos em 1874 foi igualmente suscitado no Brasil. Entretanto, enquanto na Europa de fins do século XIX já se falava em Impressionismo e nas revoluções que se seguiram após o seu surgimento, o mesmo não pode ser dito em relação aos desdobramentos que o movimento teve na arte brasileira. Neste período, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) trabalhava segundo o modelo tradicional do Neoclassicismo, com alguma absorção do Romantismo e tendências ao Realismo, como observado nas academias da França e de outros países ocidentais. E o Impressionismo tal como conhecemos, só viria a deter espaço na arte brasileira a partir da década de 1920.

O culto à natureza pode ser classificado como uma disciplina típica do Romantismo que, mais tarde, passou a ser considerada privilégio dos artistas impressionistas. Ainda assim, o gênero paisagístico no modo de pintura ao ar livre já era praticado pelos pintores europeus como parte integrante das composições realizadas no ateliê. No Brasil, o gênero foi abraçado por pintores estrangeiros⁷⁶ que estavam de passagem pelo país e deram o *start* inicial para uma discussão que percorre décadas (e que, de certa forma, inclui a figura de Paulo Gagarin): o fato de as melhores paisagens brasileiras terem sido feitas por pintores vindos de fora. O assunto ainda é polêmico e demandaria uma discussão maior a que propomos a elucidar. Ainda assim, vale a pena destacar alguns pontos até chegar ao Impressionismo que conhecemos hoje.

Apesar do que era até recentemente afirmado pela literatura⁷⁷, o gênero paisagístico de pintura em *plein-air* não era assunto novo no Brasil. No seu estudo sobre o tema, Ana Cavalcanti (2002) vai enfatizar que esse tipo de prática já fazia parte da cartilha de ensino desde o início da academia brasileira e sua implementação em 1826. Procurando garantir aos

⁷⁶ No Brasil, muitos nomes de destaque se sobressaíram em meio às inúmeras expedições ocorridas no decorrer do século XIX. Antes disso, ainda no período das invasões holandesas no Brasil, houve a presença dos artistas Albert Eckhout (1610-1666) e Franz Post (1612-1680), contratados pela comitiva do governo de Maurício de Nassau. Depois vieram Thomas Ender (1793-1875) como membro da missão austríaca da princesa Leopoldina; Rugendas (1802-1858), como membro integrante de uma das mais conhecidas missões, a do barão Langsdorff; e Debret (1768-1848), Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) e Félix Émile Taunay (1795-1881), todos membros da comitiva da Missão Artística Francesa.

⁷⁷ Muitos autores da época afirmam que os professores da Academia Imperial de Belas Artes eram contrários à prática de pintura ao ar livre, reservando para Georg Grimm (1846-1887) o pioneirismo em retirar os alunos de dentro das salas de aula.

artistas formação acadêmica semelhante aos das academias de arte europeias, não era de se estranhar o contrário.

[...] a prática dos pintores paisagistas formados pela Academia incluía o esboço do natural, ou seja, a pintura de paisagem realizada *in loco*. Se a pintura ao ar livre ainda não era vista como uma obra pronta para ser exposta ao público, ela era o primeiro passo da preparação do quadro definitivo.⁷⁸

Em 1830, Félix Émile Taunay (1795-1881) recebe a cátedra de professor de *Paisagem, Flores e Animais* na AIBA. Tendo conhecimento do manual de Pierre Henri Valenciennes (1750-1819)⁷⁹, que defendia a ideia de que os quadros de paisagem deveriam ser iniciados pela pintura *in loco* como forma de aproveitamento da luz e dos efeitos atmosféricos momentâneos, ele instaura na instituição o mesmo método de pintura ao ar livre, representando a pureza do gênero e deixando claro o seu plano (e o de muitos outros) de utilizar a paisagem como veículo de propaganda do Brasil. Tanto em “Pedra da Mãe D’Água (paisagem da Tijuca)” (c.1840) (Fig.12) e “Vista de um mato virgem que se está reduzindo à carvão” (c.1843) (Fig.13) – telas que participaram das Exposições Gerais de Belas Artes de seus respectivos anos – é possível notar uma tentativa contrária à domesticação da natureza brasileira pelo olhar do europeu, prática comum na época em que seu pai, Nicolas-Antoine Taunay, pintava a paisagem brasileira em suas telas. Sobre este, Pedro Corrêa do Lago diz: “O pintor não adaptou sua pintura ao Brasil, mas o Brasil à sua pintura.”⁸⁰

⁷⁸ CAVALCANTI, 2002, p.29.

⁷⁹ Pierre Henri Valenciennes foi um pintor francês que influenciou a pintura de paisagem ao ar livre ao publicar, em 1799, um manual chamado *Éléments de Perspective Pratique à l’usage des Artistes suivis De Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*.

⁸⁰ LAGO, *apud* DIENER, 2020, p.3.

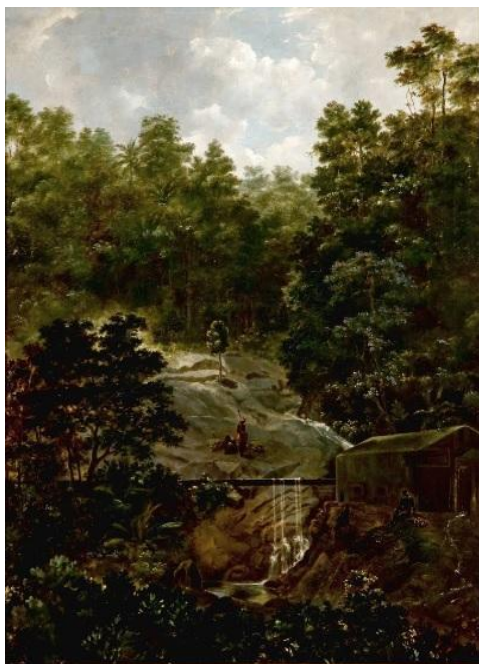


Fig.12 FÉLIX ÉMILE TAUNAY. *Pedra Mãe D'Água (paisagem da Tijuca)*, c.1840. Óleo sobre tela. 115 x 88 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fig.13 FÉLIX ÉMILE TAUNAY. *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, c.1843. Óleo sobre tela. 134 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Os aspectos subjetivos que Félix Émile Taunay dava ao tema são vistos também na aquarela romântica (Fig.14) de autoria do Conde de Clarac, que é considerada pela crítica parisiense do *Salon* de 1819 como a representação por excelência da natureza brasileira (LAGO, *apud* DIENER, 2020, p.2-3).



Fig.14 Conde de Clarac. *Forêt Vierge du Brésil*, c.1822. Água-forte e aquarela sobre papel. 74,8 x 92,6 cm. Acervo de Iconografia do Instituto Moreira Salles.

Apesar do estatuto da Academia de 1826 salientar a vantagem dos artistas em sair do atelier e viajar pelo país em busca do seu repertório temático natural, qualquer iniciativa nesse sentido era dificultada (PORTELLA, 2008). O documento pertencente ao “Programa do Concurso da Classe de Pintura de Paisagem para Viagem à Europa”⁸¹ de 1852 enfatiza o desenvolvimento do esboço do natural como prática pertinente ao estudo da paisagem. Nesse quesito, o rascunho poderia ser conservado e finalizado ou modificado à melhor vontade do artista no ateliê. Mas a verdade escondida por trás da prática revela que, ainda que os alunos fossem levados para fora das salas de aula, o exercício continuado de cópias de estampas europeias anteriormente a esta etapa da produção (afinal de contas não havia no Brasil estampas com imagens da natureza nativa), acabaria viciando nossos artistas a maneirismos preconcebidos. Dessa forma, ao voltarem da Europa, nossos artistas pouco traziam em quesito de inovações.

Quem muito bateu nesta tecla foi Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879) que em 1855 redigiu um documento priorizando o método de valorização da aquarela (prática na composição do *esquisse*) em prol de uma pintura tipicamente nacional (PORTO-ALEGRE *apud* CAVALCANTI, 2002). Mas foi apenas na década de 1880 que as cópias foram eliminadas completamente do ensino de pintura de paisagem na academia brasileira. Por essa razão, durante muito tempo acreditou-se que o alemão Georg Grimm (1846-1887) tivesse sido o pioneiro da produção em *plein-air* no Brasil. Ocupando o cargo de corpo docente da AIBA de 1882 a 1884, o alemão traduziu um novo jeito de tratar a paisagem,

⁸¹ Museu D. João VI (EBA/UFRJ). Documento avulso, n.5556. *Apud* CAVALCANTI, 2002, p.28-34.

tirando-a do “obscurantismo” acadêmico. “Quem quer aprender a pintar arruma cavalete e vai para o mato.”⁸²

Zeferino da Costa (1840-1915) foi professor de paisagem em 1877, antes mesmo da entrada de Grimm na AIBA. Todavia, sua passagem como docente é praticamente apagada em prol das ações do artista bávaro. Sobre suas aulas, Zeferino explicita em documento datado de 18 de fevereiro de 1888 a adoção da prática da pintura ao ar livre durante todo o seu curso:

AULA DE PAISAGEM

[...]

O paisagista deve variar o mais possível seus estudos, aproveitando os diferentes efeitos do sol, [...]

[...] esta aula sendo uma das aulas superiores da Academia, aquela que, talvez, mais do que a de Pintura histórica ensina a pintar, atento os recursos que nos prodigaliza a natureza (melhor mestre do artista), sempre pronta a servir-nos em seus variados e diferentes acidentes, tendo um horário livre, [...]

Desenhar do natural a lápis e à pena (de preferência) ao ar livre; Pintar os variados e diferentes efeitos com que se apresentar a natureza, desde as primeiras horas da manhã às últimas da tarde; [...]

A sala que pertencer a esta aula, servirá apenas para os alunos guardarem seus trabalhos e fazer-se nela a exposição anual dos mesmos. – Rio de Janeiro, 18 de Fevereiro de 1888. (assinado) o Professor J. Zeferino da Costa.⁸³

A nova geração de pintores descendentes da metodologia de Grimm buscou interpretar a paisagem vista conforme sentimentos mais individuais. A fuga do que era imposto, logo, a cópia fria da academia, deu lugar para uma nova dimensão da arte, posterior a Pedro Américo e Victor Meirelles (este último tendo sido professor da cátedra). A atitude romântica foi mesclada aos traços acadêmicos, onde a perfeição do desenho era considerada a base para uma boa pintura. E o trabalho de Grimm não se despreendeu dessa forma. Por esse motivo seus quadros são considerados um tanto convencionais; sem uma ruptura significativa com o legado oficial: linha, cor e naturalismo se fundem e produzem modelos

⁸² CHAIMOVICH, 2017, p.7.

⁸³ Ata da sessão do Corpo Acadêmico da Academia das Belas Artes em 18 de fevereiro de 1888. Museu Dom João VI, Livro de atas das sessões, 1882-1890. Folha 49 – frente e verso. *Apud*: CAVALCANTI, 2002, p.28-34.

preocupados em manter a paisagem fiel à realidade. O exemplo pode ser visto na obra “Vista do Rio de Janeiro tomada da rua Senador Cassiano em Santa Teresa” (Fig.15), de 1883.

A nova geração de pintores descendentes da metodologia de Grimm buscou interpretar a paisagem vista conforme sentimentos mais individuais. A fuga do que era imposto, logo, a cópia fria da academia, deu lugar para uma nova dimensão da arte, posterior a Pedro Américo e Victor Meirelles (este último tendo sido professor da cátedra). A atitude romântica foi mesclada aos traços acadêmicos, onde a perfeição do desenho era considerada a base para uma boa pintura. E o trabalho de Grimm não se despreendeu dessa forma. Por esse motivo seus quadros são considerados um tanto convencionais; sem uma ruptura significativa com o legado oficial: linha, cor e naturalismo se fundem e produzem modelos preocupados em manter a paisagem fiel à realidade. O exemplo pode ser visto na obra “Vista do Rio de Janeiro tomada da rua Senador Cassiano em Santa Teresa” (Fig.15), de 1883.



Fig.15 GEORG GRIMM. *Vista do Rio de Janeiro tomada da rua Senador Cassiano em Santa Teresa, 1884*. Óleo sobre tela. 116 x 195 cm. Coleção Particular.

Apesar do formalismo, Grimm acreditava que a impressão do momento deveria ser registrada na tela; arte como experiência vivida. De acordo com Isabel Portella (2008) em texto sobre o artista, “Simples e autêntico, [Grimm] libertou a paisagem, definindo-a como pintura ao ar livre, por excelência.”⁸⁴

Lecionando *d’après nature*, o trabalho de observação e compreensão da natureza proposto pelo artista foi mais bem executado por seus pupilos. Conhecidos como *Grupo Grimm*, a escola independente surgida em Niterói era formada pelos pintores que seguiram o mestre alemão após seu “despejo” da AIBA: Antônio Parreiras (1860-1937), Garcia y

⁸⁴ PORTELA, Isabel Sanson. *Paisagem: um conceito romântico na pintura brasileira – Georg Grimm*. 19&20, Rio de Janeiro, v.III, n.3, jul. 2008.

Vasquez (1859-1912), França Jr. (1838-1890), Francisco Ribeiro (1855-1900), Castagneto (1851-1900) e Hipólito Caron (1862-1892).

Quando Grimm rompe com a AIBA em 1884, o italiano Giovanni Castagneto (1851-1900) é um dos jovens artistas que larga a Academia e acompanha o mestre no seu ateliê independente na praia de Boa Viagem. Do professor, herdou a percepção da paisagem evidenciada por um viés mais próximo ao realismo romântico, até incorporar características mais impressionistas (fato que só vai se sobressair em suas últimas obras). Da sua primeira fase, destacamos a tela “Porto do Rio de Janeiro” (Fig.16), de 1884.



Fig.16 CASTAGNETO. *Porto do Rio de Janeiro*, 1884. Óleo sobre tela. 54,7 x 94 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Castagneto buscava captar as mutações da atmosfera em suas telas, e foi com as marinhas (Fig.17) que ele se sobressaiu. Os efeitos provocados pela incidência da luz solar no mar deixam predominar uma paleta cromática nas suas composições que, em um compasso de dez anos, mostram mais as diferenças que as similitudes em suas obras. “Não quis saber de leis nem de regras. Precisava unicamente da natureza (...)”.⁸⁵ Como característica, a pincelada agressiva surge mais espontaneamente, denotando a representatividade da natureza e o sentimentalismo dedicados às suas produções. Um misto de violência e suavidade sinceros.

⁸⁵ ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.99. *Apud*: CHAIMOVICH, 2017, p.13.



Fig.17 CASTAGNETO.
Marinha com Barcos, 1894.
Óleo sobre madeira. 25 x 50 cm.
Coleção Luiz Carlos Ritter, Rio
de Janeiro.

Antônio Parreiras (1860-1937) também segue o mestre até Niterói e mais tarde funda, na mesma cidade, a *Escola ao Ar Livre* (1891). Aparentemente batendo de frente com o sistema de ensino oficial da academia brasileira, Antônio Parreiras foi acusado pela crítica de “negar” a instituição em um primeiro momento para, depois, retornar à mesma para lecionar. Substituindo Rodolfo Amoêdo na cátedra de pintura ao ar livre, Parreiras assistiu a passagem conflituosa da Academia Imperial para Escola Nacional de Belas Artes, evento que teve como consequência a exclusão da disciplina de pintura ao ar livre do currículo.

Sobre sua breve atuação como docente (Parreiras foi afastado do cargo apenas um ano depois da sua convocatória), Ana Cavalcanti (2021) aponta que o artista utilizou o mesmo método do mestre bávaro no aprendizado de seus alunos. Em um fragmento retirado da pesquisa da professora citando um documento escrito por Ernesto Gomes Moreira Maia, então diretor da AIBA, o mesmo vai dizer:

Os alunos da aula de paisagem acham-se animados nos seus estudos ao ar livre, sob a inteligente direção do professor Antônio Parreiras; e este, querendo fazer que eles tirem o maior proveito de tão felizes disposições, propõem-se a levar os mais adiantados aos mesmos sitios pittorescos da serra de Theresopolis, onde estudou sob as vistas de seu sempre lembrado mestre Georg Grimm.⁸⁶

Embora tenha realizado uma produção que se diversifica nos mais variados gêneros da pintura (como por exemplo, a paisagem, os temas históricos, os animais e o nu feminino), é com a paisagem que Parreiras consegue ir além: como um elemento próprio do seu amadurecimento, a representação do natural na obra do artista deixa transparecer o seu entusiasmo pelos processos de efemeridade do tema – fato que vai ser mais bem

⁸⁶ CAVALCANTI, 2021.

desenvolvido após sua primeira estadia na Europa, em 1888. Sobre a imersão no ambiente natural, ao se referir às matas brasileiras, o artista diz:

Foi naquele ambiente fantástico, extraordinário, belo, calmo, selvagem, alpestre, que me fiz pintor. Em parte alguma aprendi mais do que ali; jamais vi maior variedade de efeitos, de linhas majestosas, imponentes, cor mais forte, mais vibrante, mais harmoniosa.⁸⁷

Aproximando-se das técnicas impressionistas vistas durante sua temporada europeia, suas telas começam a apresentar um aspecto diferente do que até então podia ser observado em “Canto de praia, São Domingo, Niterói, RJ” (1886) (Fig.18). O detalhamento da cena, a fatura minuciosa e os contornos nítidos aprendidos com Grimm, dão lugar para formas simplificadas, construídas a partir de uma pasta de tinta mais espessa. As pinceladas mais marcadas são prova disso e chegaram a demandar um aspecto mais dramático às suas composições. É o que ocorre com “Crepúsculo” (Fig.19), datado de 1915.



Fig.18 ANTONIO PARREIRAS. *Canto de praia, São Domingo, Niterói, RJ, 1886*. Óleo sobre tela. 55,4 x 99,4 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fig.19 ANTONIO PARREIRAS. *Crepúsculo*, c.1905. Óleo sobre tela. 60,5 x 90,8 cm. Coleção Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria de Estado de Cultura / Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj / Museu Antônio Parreiras.

⁸⁷ Antônio Parreiras, *História de um Pintor contada por ele mesmo: Brasil – França, 1881–1936*. Niterói: Niterói Livros, 1999, 3a ed., 103. Apud: CHAIMOVICH, 2017, p.14-15.

A capacidade de traduzir a natureza brasileira para as telas pode ser melhor vista com Baptista da Costa (1865-1926). Tendo ingressado na AIBA em 1885 – pouquíssimo tempo depois de Grimm ter deixado a instituição – Baptista da Costa foi aluno de Zeferino da Costa que, conforme mencionado anteriormente, já adotava o método utilizado posteriormente pelo alemão. Fazendo parte do grupo dos *Novos*, viveu intensamente a passagem do século XIX para o XX e, conseqüentemente, a luta por um olhar mais realista para o ambiente brasileiro.

Nesse entresséculos, Baptista da Costa permaneceu ligado à instituição brasileira mesmo após a reforma. Como aluno, conquistou o “Prêmio de Viagem ao Exterior” na primeira EGBA e, após o pensionato, ocupou a partir de 1906 o cargo de professor de paisagem que antes pertencia à Antônio Parreiras e Rodolpho de Amoêdo. Mais tarde, assumiu o controle da instituição como diretor, num período que foi de 1915 a 1926.

No papel de artista, a pintura de Baptista da Costa surge como retrato fiel da paisagem rural brasileira. Eliminando progressivamente a figura humana das suas paisagens, o artista apresenta uma natureza composta sem artifícios. Ao evitar as idealizações anteriores, as obras de Baptista da Costa se revelam harmonicamente na simplicidade do que o artista se propôs a representar. No panorama da natureza rural, faz uso de uma paleta que, combinada com a brasilidade local, não deixa de garantir a expansividade das denúncias emocionais que o ambiente natural lhe causava. Basta olharmos para o óleo produzido em 1922 e intitulado “Sapucaieiras engalanadas” (Fig.20). É contemplativo. É autêntico. É sincero.



FIG.20 BAPTISTA DA COSTA. *Sapucaieiras engalanadas*, 1922. Óleo sobre tela. 98 x 146 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Outro artista brasileiro que foi uma referência na renovação da pintura de paisagem é Eliseu Visconti (1866-1944). Atuando como um dos alunos do curso independente que se organizou no Largo de São Francisco no ano de 1890 durante o movimento de reforma da

Academia, Visconti perambulou entre o velho e o novo, sendo um artista típico da passagem do século XIX para o XX. Matriculado na AIBA em 1884, abandonou a instituição em prol da luta dos *Novos*, mas voltou a se aproximar anos mais tarde tendo, de cara, conseguido vencer o primeiro concurso do “Prêmio de Viagem ao Exterior” sob nova direção, em 1892. Em Paris, berço da efervescência do Impressionismo, teve contato direto com o movimento, de forma que em 1898, já era identificado pela crítica brasileira como um artista impressionista.

as suas pochades são verdadeiras notas impressionistas, efeitos de cor e luz que o artista procurou registrar, alguns da realidade exata, outros talvez de harmonia quase fantástica, em procura de efeitos decorativos, a nota característica de algum movimento caprichoso da natureza.⁸⁸

A menção faz alusão aos locais que o artista visitou durante sua estadia na Europa. Porém, as mesmas palavras podem ser proferidas tendo em consideração as paisagens brasileiras produzidas pelo artista. A utilização de cores mais claras e luminosas dá sentido à sua pintura. A ênfase no desenho através da ausência dos tons escuros garante a simplificação das formas e de uma atmosfera vaporosa, como em “Raios de Sol” (Fig.21), de c.1935.



Fig.21 ELISEU VISCONTI. *Raios de Sol*, c.1935. Óleo sobre tela. 81 x 62 cm. Coleção Particular.

⁸⁸ **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 13 set. 1898, n.255. p.2. *Apud*: Projeto Eliseu Visconti (Disponível em: < https://eliseuvisconti.com.br/visconti-pintor-1893-1900/#_ftn4>. Acesso em: 7 out. 2020).

Apesar do gênero da paisagem ter sido o responsável pela introdução da tendência impressionista no Brasil com a pintura em *plein-air*, as cenas cotidianas e os retratos também se fazem como uma constante e mostram uma outra faceta do movimento. Nessa amplitude, Visconti foi um dos primeiros artistas reconhecidos a trazer a vivência do dia a dia para dentro das telas. Muito além de belas paisagens, o artista não se cansava em retratar a mulher e os filhos, os passeios da tarde em Saint-Hubert, na França, e as roupas no varal da sua vizinhança. O óleo “Maternidade” (1906) (Fig.22) talvez seja uma de suas obras mais expoentes nesse assunto e, por isso mesmo, se faz como um belo exemplo do que quisera ser apresentado.



Fig.22 ELISEU VISCONTI. *Maternidade*, 1906. Óleo sobre tela. 165 x 200 cm. Pinacoteca do Estado de S. Paulo.

Arthur (1882-1922) e João (1879-1932) Timóteo da Costa também merecem ser mencionados. Aprendiz na Casa da Moeda, a dupla ingressou na ENBA em 1894 por incentivo e patrocínio do antigo chefe. Juntos, os irmãos compartilharam o gosto pela arte e trilham caminhos importantes em meio ao ecletismo pelo qual a arte brasileira estava passando – resultado do impacto “tardio” trazido pelas tendências da Europa.

Enquanto alunos da instituição brasileira, tanto Arthur como João (o mais velho), percorreram a cidade gravando, pintando retratos, painéis decorativos, cenas ao ar livre e recebendo prêmios – dentre os quais destacamos aquele que concedeu o pensionato a Arthur para Paris em 1907; e a medalha de ouro conquistada por João em 1926. Em 1911, os irmãos tiveram a oportunidade de participar, junto com outros artistas nacionais contemporâneos, da decoração do pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim, na Itália. Do outro lado do Atlântico, ficaram frente a frente com o Impressionismo e, mais ainda, com o

Simbolismo de Puvis de Chavannes (1824-1898). De volta ao Brasil, deixaram transparecer nas telas todo o aprendizado de fora.

Sobre as suas obras, os dois irmãos apresentam algumas diferenças quanto à fatura. João estrutura suas composições por meio de pinceladas mais largas e sólidas. Essa característica, em especial, é o que o aproxima da espontaneidade do esboço, deixando assim transparecer a gestualidade forte do artista. É o que pode ser observado em “Reflexos do sol em morro do Rio de Janeiro” (1909) (Fig.23), que se revela tanto pelo empastamento do pincel como pelo uso das cores.

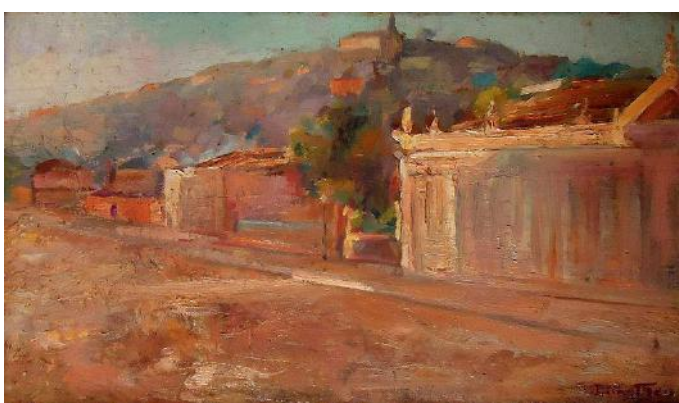


Fig.23 JOÃO TIMÓTHEO. *Reflexos do sol em morro do Rio de Janeiro*, 1909. Óleo sobre madeira.

Sem ter tido muito tempo para explorar seu potencial impressionista⁸⁹, Arthur Timóteo tira partido da fatura cromática para compor suas telas. A pincelada fragmentada, de contornos menos rígidos, sugere os volumes procurados na natureza. É o que pode ser observado na tela “Paisagem com Igreja da Penha” (Fig.24), produzida em 1915, e que aproxima ainda mais o artista do movimento impressionista que viria durante sua temporada europeia.

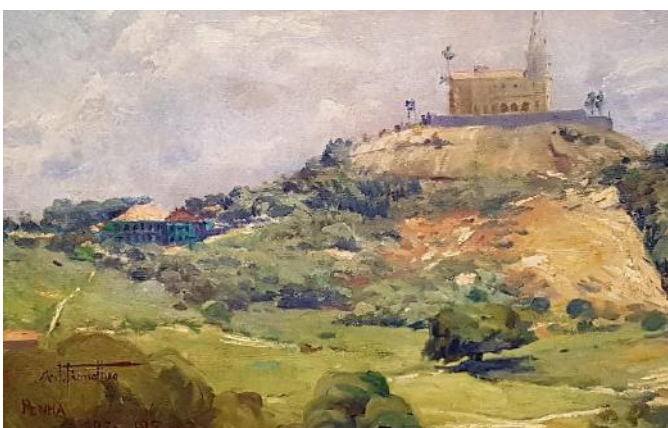


Fig.24 ARTUR TIMÓTHEO DA COSTA. *Paisagem com Igreja da Penha*, 1915. Óleo sobre tela.

⁸⁹ Em 1920 Arthur Timóteo da Costa foi internado em um hospício em virtude do diagnóstico de demência paralítica, vindo a falecer em 1922 com apenas 40 anos de idade.

Quem também seguiu essa prática foi Georgina de Albuquerque (1885-1962) que, em 1904 matriculou-se na ENBA e, dois anos mais tarde, partiu para Paris na companhia do marido - o também artista Lucílio de Albuquerque (1877-1939). Em Paris, Georgina frequentou duas das mais importantes instituições do período: a *École Nationale Supérieure de Beaux-Arts* e a *Académie Julian*. Considerada uma das principais mulheres pintoras a conseguir se firmar no seu meio, Georgina se autointitula como artista impressionista. Para ela, o Impressionismo era:

tudo quanto há de mais movimentado, mais ensolarado, menos calculado e medido. Eu pinto a natureza pelas sugestões que ela me causa, pelos arroubamentos que me provoca e, como tal, não posso ficar, hierática e solene, ante os imperativos que ela em mim produz.⁹⁰

Com amplas pinceladas, suas telas exploram a vibração cromática luminosa do natural, sempre com muita sensibilidade. Apesar de se sobressair com as figuras humanas e os nus, utilizamos como exemplo de sua produção a obra “Canto do Rio” (1920) (Fig.25), que mostra uma típica cena de gênero de duas moças conversando e tomando um café à beira mar.



Fig.25 GEORGINA DE ALBUQUERQUE. *Canto do Rio*, 1920. Óleo sobre tela. 76,5 x 105 cm. Rio de Janeiro, Museu Antonio Parreiras.

Lucílio de Albuquerque também foi outro dos espíritos inquietos do seu tempo. Tendo abandonado a faculdade de direito para ingressar nas belas artes, o artista foi condecorado com o “Prêmio de Viagem” em 1906 e, desde esta data, permaneceu em Paris

⁹⁰ COSTA, Angyone. *Georgina de Albuquerque. A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p.88. *Apud*: BRANCATO, 2019.

durante cinco anos na companhia da esposa. No exterior, o brasileiro teve contato com as tendências europeias não só do Impressionismo, como também perambulou pelas esferas do Simbolismo e *Art-Déco*. Assistiu aulas na *École Nationale Supérieure des Beaux Arts* e na *Académie Julien*, bem como foi aluno no ateliê do mestre Eugène Grasset (1841-1917).

Unindo experiências dali e daqui Lucílio deixou transparecer em suas obras os anos de ensino na capital europeia das artes. Acabou se afastando cada vez mais do realismo da forma, adotando uma visão mais espontânea na composição das suas telas – composições quase “expressionistas”, se assim pudermos dizer. Em “Gávea Golf” (Fig.26), obra datada de 1928, é possível perceber o que acabara de ser dito. As manchas da pincelada rompem com os contornos das formas, deixando sobressair os tons de verdes, amarelos, azuis e lilases que dão volume à paisagem.

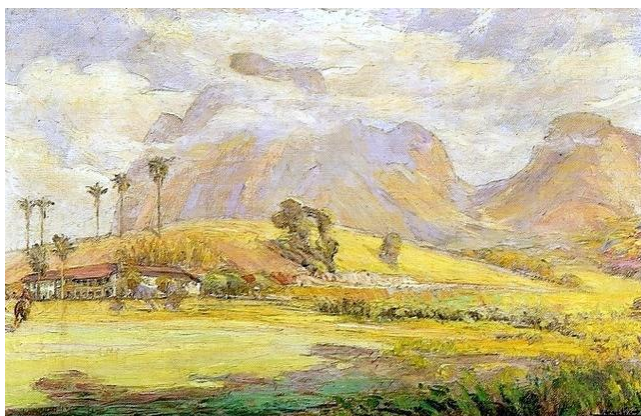


Fig.26 LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE. *Gávea Golf*, 1928. Óleo sobre tela.

A demonstração estilística desses últimos artistas não pode ser alocada em uma única identificação. Como artistas de seu tempo, muitas das vezes o estilo impressionista pelo qual estão sendo identificados pode mesclar-se a outros, tais como o Expressionismo e outros movimentos posteriores ao impressionismo (pontilhismo, fauvismo, cubismo...). O pintor Henrique Cavalleiro (1892-1975) se faz um bom representante desse cenário.

Tendo tido como professores Zeferino da Costa e Eliseu Visconti - este último um expoente quando o assunto é o Impressionismo brasileiro - Henrique Cavalleiro se aproximou das vanguardas europeias quando viajou para Paris em 1918 após receber o “Prêmio de Viagem”. Na capital francesa, estudou na *Académie Julien* e participou, assim como Lucílio de Albuquerque (fato que esquecemos de mencionar), do Salão dos Artistas Franceses, em 1923.

Unindo o aprendizado adquirido antes e depois do pensionato, ao voltar para o Brasil o artista desenvolveu uma pintura verdadeira e única ao tentar se livrar das “amarras” do

Impressionismo - corrente que Lucílio era adepto mesmo antes de sua viagem ao exterior. Sobre sua pincelada tortuosa, o crítico de arte José Marianno Filho publicou em artigo de 1925:

A pintura de Henrique Cavalleiro continua a desafiar a crítica. [...]

Geralmente os artistas que se metem a futuristas são uns pobres diabos incapazes de desenhar um sapato. Fazem torto simplesmente porque não podem fazer certo. Isso não impede que se presumam grandes predestinados e menosprezem o trabalho alheio, que eles não podem produzir.

Cavalleiro é precisamente o contrário. Ele deforma propositadamente o desenho dos seus trabalhos, não sem que se lhe perceba a intenção. É uma questão de teimosia que há de passar para [...] todos quantos esperam com ansiedade sua volta ao aprisco. Mas com todas essas sinceras restrições sua pintura é “et pour cause”, do melhor estofó.⁹¹

A fala é pertinente e mostra, ao olhar para a tela “Jardim do Luxemburgo” (Fig.27), de c.1930, a experiência a qual o artista se submeteu. Ele sim, mais do que Lucílio de Albuquerque, faz a história da arte não o excluir de ser um dos pioneiros da pintura expressionista no Brasil.



Fig.27 HENRIQUE CAVALLEIRO. *Jardim do Luxemburgo*, c.1930. Óleo sobre tela. 45,5 x 54,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

As informações coletadas mostram que as notícias sobre os novos meios de se fazer arte vinham da Europa de diferentes maneiras: tanto pelas mãos de pintores europeus

⁹¹ FILHO, José Mariano. Impressões do Salão. **O JORNAL**. Rio de Janeiro, 23 ago. 1925, n.2.049, p.2.

atuantes no Brasil, tal como Grimm, como pelos alunos da Academia que eram agraciados com os “Prêmios de Viagem”. O impressionismo como estética só teve espaço de fato no Brasil a partir da década de 1920 (CHAIMOVICH, 2011, p.15-16). A partir desta época, não somente no Rio de Janeiro, mas também em outras cidades do Brasil (São Paulo vai ser um destaque exemplar no campo artístico), vários pintores vão desenvolver seus trabalhos a partir da pintura de paisagem. Grupos livres de pintura formavam-se nas capitais, movidos pelo desejo de compartilhar ideias que, de certa forma, vinham promovendo o rompimento com a escola formal. Dentro deste cenário, o Impressionismo ganha força e, com ele, movimentos adjacentes que, na Europa, já faziam a cabeça dos artistas ditos modernos. Além dos artistas aqui citados e cujas obras apresentamos brevemente, destacam-se no quadro brasileiro os nomes de: Almeida Jr. (1850-1899)⁹², Belmiro de Almeida (1858-1935)⁹³, Hipólito Caron (1862-1892), Rafael Frederico (1865-1934), Carlos Oswald (1882-1971), Navarro da Costa (1883-1931) e Antônio Garcia Bento (1897-1929).

2.3 O Impressionismo de Paulo Gagarin nas críticas de seus contemporâneos

Paulo Gagarin é apresentado pela crítica brasileira como um artista que pinta sem os subterfúgios do passado. Até então os pintores paisagistas nacionais eram acusados (por alguns) de retratar uma visão pitoresca do Brasil, criada a partir de modelos afrancesados trazidos da Europa. Como resultado, a crítica do período acreditava que havia uma ausência de caráter artístico, sobretudo no desenvolvimento do gênero paisagístico. O fato é que, como pôde ser observado com Antônio Parreiras e companhia, os pintores brasileiros de fins do século XIX, já não mais poderiam ser rotulados dessa maneira. E é neste momento crucial de efervescência artística, do embate entre acadêmicos e modernos, que o protagonismo aparentemente desconhecido de Gagarin vai se pautar. Sobre o artista, o crítico de arte Flexa Ribeiro diz:

Por diversas vezes, em anos espaçados, tenho feito referências à pintura do príncipe Paulo Gagarin. E, desde logo anotei, no exame da sua técnica, e no

⁹² Considerado um dos pioneiros ao se dedicar ao tema cotidiano – regionalismo – em suas obras; por isso modernista. Não é tão impressionista, pois a fatura do movimento não é recorrente em suas obras. Sua listagem se deve mais ao pioneirismo do tema.

⁹³ Um dos únicos brasileiros a praticar a técnica do pontilhismo em suas composições.

conjunto apto de sua visão, a particularidade de ter ele procurado pintar a paisagem brasileira de maneira bem diversa da que faziam os nossos pintores.

[...]

Como sempre afirmei que os nossos paisagistas viam os aspectos pitorescos do Brasil como ele era, na realidade, mas que os representavam segundo a receita trazida de França – não poderia deixar de alegrar-me encontrando, em Paulo Gagarin, o testemunho pictural do princípio que defendia.⁹⁴

Mas este pensamento de Flexa Ribeiro pode ser discutido. Levando-se em consideração o que foi apresentado até o momento nesta pesquisa, os pintores paisagistas nacionais - mesmo aqueles formados pela Academia e, mais tarde, Escola de Belas Artes - conseguiram se sobressair com produções únicas a respeito do ambiente natural brasileiro, distanciando-se do “paisagismo histórico” dos pintores estrangeiros, que respingaram anteriormente em produções de Pedro Américo e Victor Meirelles.

Apesar de novato no campo das artes, o nome de Paulo Gagarin esteve sempre envolvido nos eventos artísticos que ocorreram no país. E, apesar de seu autodidatismo, nada o impediu de crescer e expor lado a lado de nomes consagrados da história da arte brasileira. Em pouco tempo seu nome já vinha sendo citado como membro participante do salão oficial da ENBA⁹⁵ e, por diversos anos, o artista foi laureado com prêmios pela sua atuação, com destaque para menção honrosa de 1º grau, ainda em 1925.⁹⁶

Em 1942 Paulo Gagarin participou da 48ª EGBA. Na ocasião e passados mais de vinte anos desde sua chegada ao país, o pintor ainda era visto por uns como mero decorativista (ainda porque, em nota para o jornal *A Manhã* em dezembro de 1926, o crítico de arte Celso Kelly já havia caracterizado a produção do artista como tal).⁹⁷ Frederico Barata, em declaração sobre o evento de 1942 vai dizer que:

(...) sente-se que há contra ele uma grande e injusta má vontade ou incompreensão. Até nos comentários amigos ouço amabilidades restritivas à sua obra - “é mais

⁹⁴ RIBEIRO, Flexa. Paulo Gagarin. **O Paiz**. Rio de Janeiro: 22 out. 1927, n.15.707, p.1.

⁹⁵ A edição número 199 do *Jornal do Brasil* de 21 de agosto de 1923 aponta a participação de Paulo Gagarin no Salão Nacional daquele ano, onde o artista apresentou um trecho da praia de Ipanema em sua obra, recebendo elogios por parte da crítica. (**Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 21 ago. 1923, n.199, p.6)

⁹⁶ Consultar listagem de prêmios no anexo.

⁹⁷ “Não é profundamente stylizador Paulo Gagarin, cuja influencia já se sente em nosso meio, bem como já se irradiou por aqui, o synthetico de Nicola de Garo? (...) Gagarin, no ano de 26, decorou vários navios, (...) De Garo illustrou salões de palacetes do Rio. Contribuíram, dessa forma, para a divulgação do sentimento decorativo. (...)”. (**A Manhã**. Rio de Janeiro: 29 dez. 1926, n.312, p.11)

decorador do que outra coisa”, “é puro cenógrafo” - como se a decoração e a cenografia fossem especializações desprezíveis.⁹⁸

Seu modo de pintar paisagens, com amplas perspectivas do horizonte e cores vibrantes, não agradou a todos - pelo menos não em um primeiro momento. A característica depreciativa por trás do decorativismo era resultado de uma educação artística acostumada a temas edificantes. Ainda assim, foi a suposta “cenografia” de Gagarin que fez dele um exemplo de artista, motivando-o a apresentar no evento de 1941 a tela “Paisagem de Umuarama” (Fig.28), recebendo elogios da maior parte da crítica.

Sem dispor de imagens em cores acerca da obra agraciada pelo júri, uma matéria publicada em 1944 na revista *Rio Social*⁹⁹ apresenta uma reprodução em preto e branco. Apesar de não conseguir enxergar as cores, a imagem deixa claro o aspecto gigantesco da perspectiva a qual Paulo Gagarin estava disposto em suas obras. “Realmente, se cortássemos essa tela em vários pedaços, obedecendo às separações impostas pela própria natureza, teríamos vários quadros, rigorosamente previstos pelas fabulosas leis da composição [...]”.¹⁰⁰

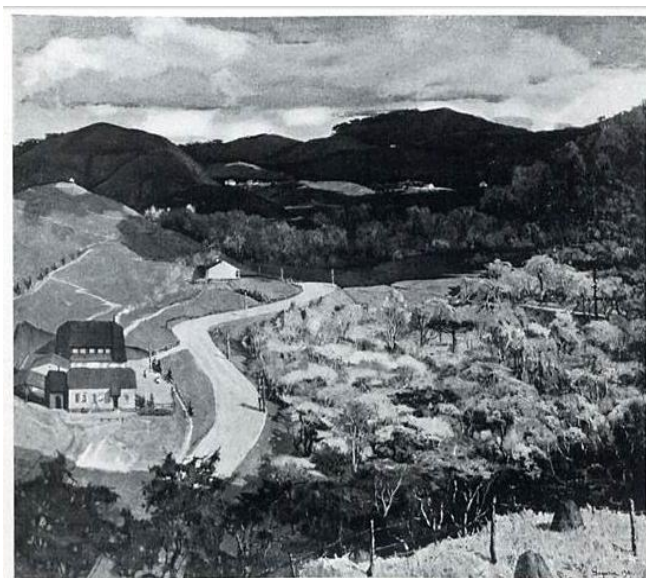


Fig.28 PAULO GAGARIN. *Vale de Umuarama*, 1944. Óleo sobre tela.

Umuarama foi um tema recorrente no portfólio do artista, sendo possível notar sua paleta cromática através de uma outra obra de mesmo tema: “Lago Umuarama (Campos do Jordão)” (Fig.29), de 1937. Sem a imensidão da primeira, a composição paisagística exhibe

⁹⁸ BARATA, Frederico. O XLVIII Salão Nacional de Belas Artes. **O Jornal**. Rio de Janeiro: 20 set. 1942, n.7.142, p.13-14.

⁹⁹ SILVIA. Exposição Gagarin. **Rio Social**. Rio de Janeiro: jan. 1944, n.56, p.35-38.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

um panorama mais aproximado do local, e uma fatura que vai ser motivo do seu apreço e do seu rechaço em meio à crítica carioca nacional.



Fig.29 PAULO GAGARIN. *Lago de Umuarama (Campos do Jordão)*, 1937. Óleo sobre tela. 49 x 39 cm.

Frederico Barata é um expoente quando o assunto é falar de arte no Brasil de fins do século XIX e início do XX. Para o crítico, é errônea a suposição do espectador – seja ele leigo ou não – de achar que uma pintura se classifica como verdadeira obra de arte a partir do momento que apresenta uma visão idêntica do que se pretende representar. Excluir a emoção, logo, o seu caráter inspirador e interpretativo, é não enxergar a verdadeira essência dessa pintura. Para isso ele diz: “A boa pintura nem sempre é, entretanto, a que nos permite constatar identidades absolutas com as coisas que nos cercam. Ela deve ser acima de tudo, como a boa música, uma sugestão.”¹⁰¹ E é com este pensamento que devemos olhar a lógica da pintura de Gagarin.

O sr. Paulo Gagarin possui, além disso, uma personalidade definida, não se podendo dizer que a sua pintura, luminosa e cheia de cores vivíssimas, se confunda com a de outros ou se assemelhe a de alguém. Há vinte anos que o conheço trabalhando infatigavelmente e, como o acompanhamento desde os primeiros ensaios titubeantes de uma paleta que nasceu rigorosamente no Brasil, posso registrar o quanto tem progredido e assinalar como se integra cada dia mais entre os bons interpretes da nossa paisagem.¹⁰²

¹⁰¹ BARATA, Frederico. O XLVIII Salão Nacional de Belas Artes. **O Jornal**. Rio de Janeiro: 20 set. 1942, n.7.142, p.13-14.

¹⁰² *Ibidem*.

No início de sua carreira, as notícias borbulhavam a respeito das participações de Paulo Gagarin em mostras individuais e coletivas. Além dos eventos em que participou na EGBA, o nome do artista esteve envolvido em diversas outras exposições, incluindo nesta lista as mostras no Liceu de Artes e Ofícios.¹⁰³ Sobre uma de suas individuais nesta instituição, uma nota publicada em 18 de dezembro de 1923 merece destaque.

Entre méritos de ser um bom pintor, o autor do texto chama atenção para o que foi chamado de *um conceito de Renoir*.¹⁰⁴ Comenta que Auguste Renoir (1841-1919) é tido sob o título de “grande mestre da escola francesa”. Mas que não se considera como tal. Para o artista ele é, no máximo, um grande pintor francês; que pinta as coisas da França. A ideia vem com base na proposta impressionista, que foge de ser uma técnica puramente aplicada em qualquer situação (como era o padrão acadêmico) para dar lugar às especificidades de cada local. Baseado em suas impressões locais, Renoir, “[...] guardava, no fundo, muito do seu coração.”¹⁰⁵ E isso era visto em suas obras, como no caso da tela “Snowy Landscape” (Fig.30), de 1874.

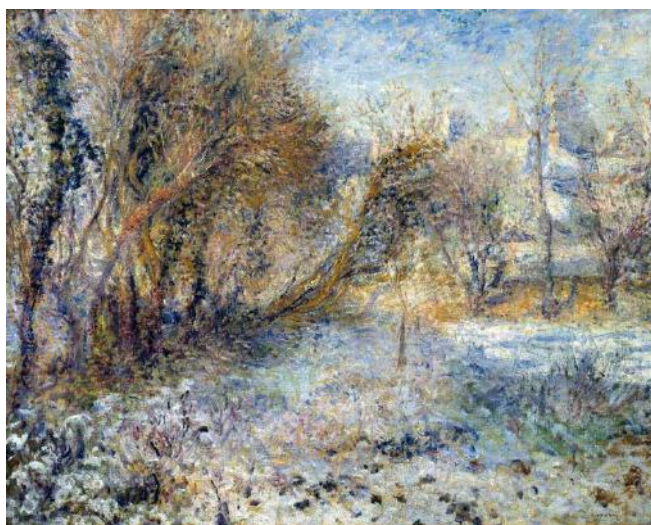


Fig.30 PIERRE AUGUSTE RENOIR. *Snowy Landscape*, 1874. Óleo sobre tela. 51 x 66 cm. Musée de l'Orangerie, Paris.

Gagarin fazia o mesmo que Renoir. Seguindo o pensamento do autor anônimo deste artigo, podemos considerar Gagarin como o nosso *Renoir brasileiro*: um artista brasileiro, que pinta as coisas do Brasil. Apesar de estrangeiro em um país tropical, o artista naturalizado conseguiu interpretar a natureza brasileira através de uma ótica regional que, para grande parte da crítica, ainda faltava aos artistas locais.

¹⁰³ Consultar lista de exposições no anexo I.

¹⁰⁴ **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 18 dez. 1923, n.9.049, p.2.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Gagarin, estrangeiro, como está a indicar aos pintores nacionais o caminho a seguir. [...]

[...] com seu temperamento pessoal, o seu modo também pessoal de ver, a sua maneira ainda mais pessoal de traduzir o seu sentimento é um grande pintor, um grande artista, e a sua arte, simples, natural, verdadeira, faz pensar, e faz principalmente, humedecerem-se de lágrimas os nossos olhos.¹⁰⁶

Talvez à época em que essa reportagem foi publicada (1923) Gagarin não tivesse a mesma opinião. Mas em entrevista para *O Jornal* em 1968, o artista diz que a pintura brasileira não existe.¹⁰⁷ A crítica é baseada na historicidade dos prêmios de viagem distribuídos aos alunos da Escola, que contribuía para a falta de caráter da produção artística local, revelando pinturas importadas e sem nacionalidade. Como resposta para essa interpretação, Gagarin aponta para a necessidade dos pintores brasileiros em conhecer o seu próprio país e sugere uma solução:

(...) - cada ano deveríamos escolher os seis melhores pintores nacionais e lhes daríamos recursos para que viajassem por seis meses pelo interior do Brasil. Seis meses mais tarde, forneceríamos a eles lápis; e um ano depois, tinta. Aí sim teríamos uma pintura essencialmente brasileira.”¹⁰⁸

Provando que os motivos brasileiros existem (palavras escritas pela própria crítica), a nota que nos fez analisar Paulo Gagarin sob a ótica do mestre francês cita a tela intitulada “Perdida no Verde”. Segundo a descrição: “uma velha igreja [sic] rodeada de vegetação rasteira, que uma luz forte, luz tropical, auréola e coroa.”¹⁰⁹ Sem ter podido analisar a obra discriminada, reconhecemos “Paisagem de Pernambuco” (1923) (Fig.31), datada do mesmo ano, como similar.

¹⁰⁶ **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 18 dez. 1923, n.9.049, p.2.

¹⁰⁷ CARNEIRO, Glauco. “Pintura brasileira não existe.” **O Jornal**. Rio de Janeiro: 30 nov. 1968, n.14.473, p.4.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 18 dez. 1923, n.9.049, p.2.



Fig.31 PAULO GAGARIN. *Paisagem de Pernambuco*, 1923. Óleo sobre tela. 110 x 72 cm.

Estão presentes na tela os mesmos elementos citados (a arquitetura colonial religiosa, a grama baixa, a luz dos trópicos) e outros mais que compõem a cena: as árvores ladeando a igreja, o coqueiro, um pórtico e muro branco ao fundo e as pesadas nuvens que refletem o uso do pincel embebido de tinta do artista. É uma obra com característica regional, que apresenta a brasilidade a que está se propondo a elucidar. E isso é perceptível tanto na composição arquitetônica, como no uso das cores, que abandonam o padrão europeizante comum às nossas paisagens.

Comparando com a paisagem invernal de Renoir (Fig.30), semelhanças e diferenças se fazem perceptíveis. Mas talvez, o que mais chame a atenção na produção de Gagarin seja o fato de, apesar da obra recordar o caráter impressionista empregado pelo mestre francês, o príncipe o faça através de linhas e contornos mais marcados. Renoir, por sua vez, apresenta uma paleta mais luminosa, onde os tons azuis e principalmente o branco salta aos olhos. A obra é produzida através de pinceladas fragmentadas, indicando que a aparência da paisagem parece importar mais que o desenho, que é apenas sugerido. É como se Renoir tivesse feito do *esquisse* a sua obra de arte.

A questão do movimento pode ser considerada uma problemática na pintura de fins do século XIX e início do XX. Produzindo em uma época onde a fotografia já havia impactado a vida de pintores experientes (como é o caso de Victor Meirelles), a paisagem *kodakizada*¹¹⁰ de Paulo Gagarin não passou despercebida pela crítica. Quem primeiro utilizou o termo foi Gonzaga Duque que, em 1907, ao comentar sobre as paisagens do pintor

¹¹⁰ “Paulo Gagarin, que parece kodakizar a natureza, explora o vale do Paraíba. Alguém que nasceu à beira do rio divino, perguntou imitando Alberto de Oliveira: ‘Que lhe fez este vale?’” (**Diário de Pernambuco**. Rio de Janeiro: 14 out. 1943, n.242, p.5.)

Roberto Mendes, concluiu que o “[...] seu grande amor pela natureza [...] ensinaram-n’o a interpretar-a e reproduzila com o máximo interesse pela semelhança. Os seus assuntos são [...] *kodakizados* pela sensibilidade poética da sua alma sonhadora.”¹¹¹ Reconhecendo na imagem fotográfica valores como originalidade, verdade, honestidade e fidelidade, o neologismo criado pelo crítico de arte passou a ser utilizado por seus companheiros para qualificar a verossimilhança das obras de arte com o mundo real. A verdade é que essa é uma característica que vai rondar toda a produção paisagística de Paulo Gagarin, sendo ele acusado de falta de criatividade, como veremos mais à frente.

Pensando sob esse aspecto do instantâneo (e do congelamento de imagens), a paisagem regional nordestina de 1923 não apresenta nada sugerido. Toda a composição está em conformidade com o que foi proposto pelo cenário real. As peças são bem acabadas, por mais que a fatura do pincel se deixe sobressair na obra final.

Desde as primeiras pinceladas, a crítica aponta que a obra de Gagarin já refletia uma brasilidade diferente. Considerado um dos primeiros pintores a enxergar com lucidez a necessidade de mudança na interpretação da paisagem brasileira, seu nome era constantemente comparado com o de outros artistas que seguiam o mesmo raciocínio (ou que pelo menos tentaram). Insistindo no discurso de que falta caráter ao paisagismo brasileiro¹¹², Flexa Ribeiro publica uma nota a respeito do assunto em comentário sobre o Salão de 1930. “De Franz Post a Baptista da Costa”, ele diz:

ao que parece, não passam de quatro os pesquisadores da paisagem brasileira, e que desejam dar, realmente, uma solução autêntica à sua fisionomia específica, fugindo à cartilha de pintar que trouxeram da Europa: Lucílio de Albuquerque, Henrique Cavalleiro, Hans Paap e o príncipe Paulo Gagarin.¹¹³

Hans Paap (1899-1967) é estrangeiro e, talvez por esse motivo, a crítica do período possa tê-lo aproximado mais de Paulo Gagarin. Como artistas vindos de fora, era costumeiro o fato desses pintores interpretarem a natureza brasileira de uma maneira singular. Em nota sobre o salão do ano anterior (1929), o mesmo Flexa Ribeiro diz que Paap e Gagarin

¹¹¹ GONÇALVES, 2010, p.92-93.

¹¹² O fato é que desde 1929 o crítico já vinha proferindo discurso parecido. “*De longa data, sosinho, me oponho à interpretação pictural que os nossos artistas tem dado à paisagem brasileira.*”. (RIBEIRO, Flexa. Os paisagistas do Salão Oficial. **O Paiz**. Rio de Janeiro: 26-26 ago. 1930, n.16.744-16.745, p.1.)

¹¹³ Ibidem.

“trataram a natureza pelos seus grandes volumes, tudo visto à distância, panoramicamente, mergulharam nas cores berrantes, nas pastas espessas de sombras inverossímeis”.¹¹⁴ É o que pode ser exemplificado nos rosas, azuis e lilases de Hans Paap em “Ilha dos Guararapes – Santos” (Fig.32), de 1926.



Fig.32 HANS PAAP. *Ilha dos Guararapes – Santos*, 1926. Óleo sobre tela. 52 x 63 cm. Acervo Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Mas com Gagarin nem sempre foi assim. Voltando para 1923 e em virtude do salão oficial daquele ano, é curioso observar como o motivo que aproximou esses dois artistas em 1929 e 1930 foi o mesmo que os fizeram diferentes quase dez anos antes. Em nota sobre o evento de 1923, os últimos parágrafos do texto crítico vão atentar que, enquanto Gagarin apresentou uma excelente marinha hibernal, Hans Paap foi acusado de não ter conseguido interpretar a natureza brasileira com correta justeza. O motivo? A seleção cromática extravagante escolhida pelo artista alemão.¹¹⁵

Em se tratando de um artista viajante, caberia dizer que o colorido proposto por Paap transitava entre o exótico e o pitoresco, palavras quase sinônimas e que refletem, muitas vezes, o caráter excêntrico que é dado à natureza brasileira nas mãos desses artistas. Na ocasião, a obra “Pedra da Gávea e Dois Irmãos vistos da Praia do Leblon” (1923) (Fig.33) de Paulo Gagarin era excelente pois, diferente do que haveria de se pensar, ele trouxe uma paleta de cores em conformidade com o gosto do público e da crítica da época. “A luz é

¹¹⁴ RIBEIRO, Flexa. Salão de 1929. A paisagem brasileira: Lucilio de Albuquerque. **O Paiz**. Rio de Janeiro: 19-20 ago. 1929, n.16.374-16.375, p.5.

¹¹⁵ **O Jornal**. Rio de Janeiro: 29 ago. 1923, n.1.423, p.3.

muito meiga, a massa líquida do mar largo está bem apresentada. As ondas têm movimento e morrem, espalhando-se, preguiçosamente por sobre a brancura do imenso areal.”¹¹⁶

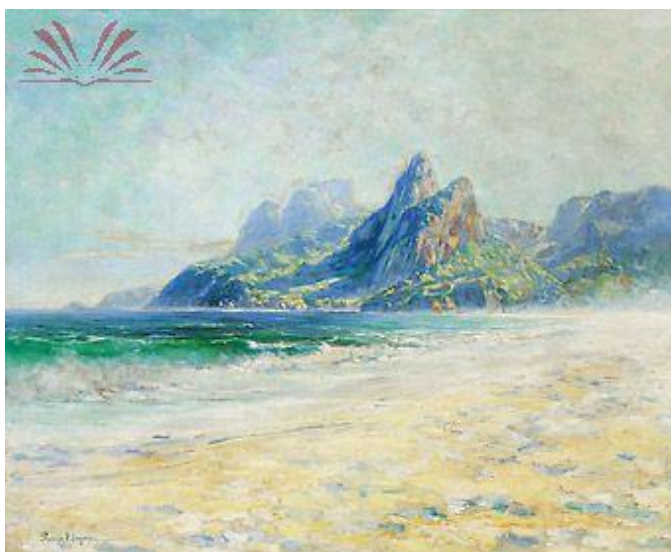


Fig.33 PAULO GAGARIN. *Pedra da Gávea e Dois Irmãos vistos da Praia do Leblon, 1923*. Óleo sobre tela. 86 x 70 cm.

Observando uma outra tela do mesmo panorama do Rio de Janeiro produzido pelo artista anos depois (c.1930) (Fig.34), é curioso observar como um mesmo Paulo Gagarin se faz diferente: tanto na fatura da cor, como do pincel. A tela é de um colorido completamente saturado, com um mar nitidamente dividido em azul, verde e branco. A forma dos morros é simples, ainda que haja profundidade sugerida pelo claro e escuro. O encontro da água com a areia é áspero, refletindo o acúmulo de tinta na superfície da tela. A composição como um todo é bem feita, mas parece dura e rígida, lembrando certa influência fauvista.

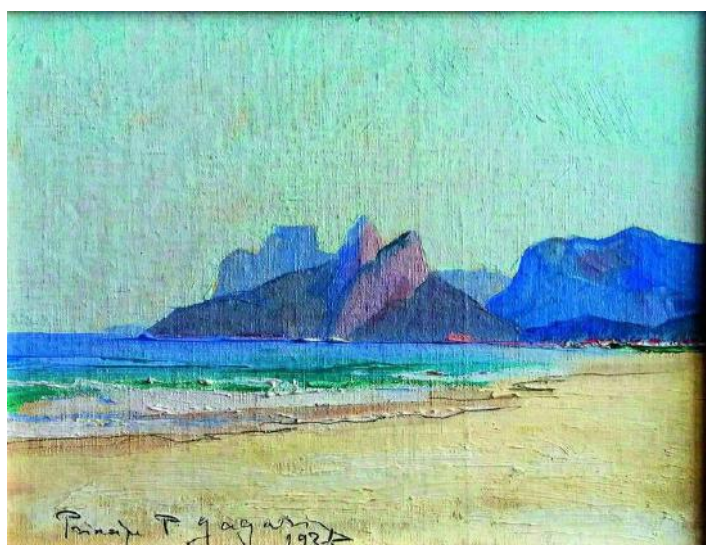


Fig.34 PAULO GAGARIN. *Paisagem do Rio, 1936*. Óleo sobre tela.

¹¹⁶ **O Jornal**. Rio de Janeiro: 29 ago. 1923, n.1.423, p.3.

A paleta de Gagarin era algo emblemático – e problemático. Seu colorido marcante e vibrante foi muitas vezes taxado como bizarro, apresentando a visão de um Rio de Janeiro (e do Brasil) através de tropicalismos literários.¹¹⁷ Mas a fatura cromática diferenciada era apenas um reflexo da sua forte personalidade como artista. Em nota para o *Jornal do Brasil* em 1952, o autor que assina sob o pseudônimo de L. G. comenta:

O seu verde é tão característico e pinta com tal precisão certos trechos da paisagem tropical, que se tornou conhecido nas rodas artísticas como verde Gagarin. Esta tonalidade vale como uma nota musical na sinfonia agreste do Brasil.¹¹⁸

Como um amante apaixonado da natureza brasileira, sua paleta é que o vai identificá-lo como um artista único. E, em se tratando de paisagens, o *verde Gagarin* divide-se em panoramas do Rio de Janeiro, das serras de Petrópolis, Teresópolis e Campos do Jordão. Em “Paisagem com flamboyant” (s.d.) (Fig.35), é possível verificar a variedade com a qual Paulo Gagarin soube trabalhar em cima do pigmento: que vai do mais claro ao mais escuro, diferenciando o verde da copa das árvores do verde das montanhas.

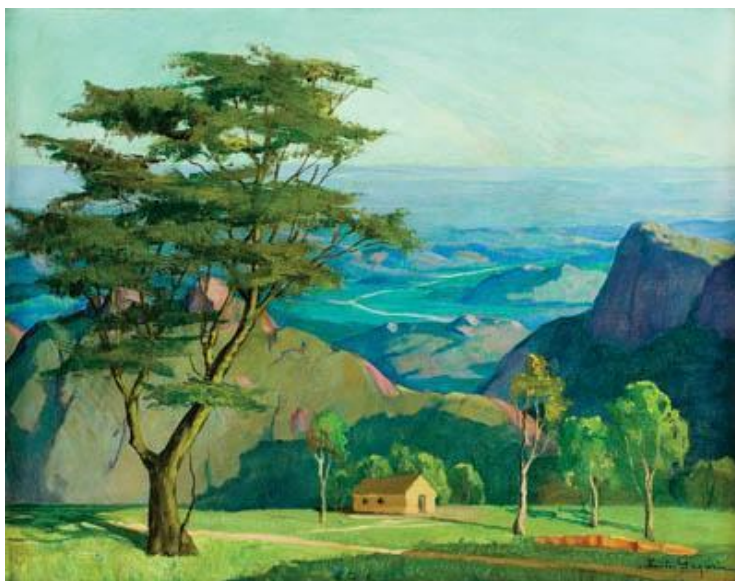


Fig.35 PAULO GAGARIN. *Paisagem com flamboyant*, 1950. Óleo sobre tela. 81 x 65 cm.

Ao ser taxado pela crítica como um artista impressionista, as declarações acerca da produção de Gagarin davam garantias de que as suas produções eram resultado da observação dos efeitos cromáticos provocados pelas mais diferentes horas do dia. Um dos

¹¹⁷ RIBEIRO, Flexa. O Salão de 1929. A paisagem brasileira: Lucilio de Albuquerque. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 19-20 ago. 1929, n. 16.374-16.375, p. 5.

¹¹⁸ G., L. Bellas Artes. Um pintor nacionalista. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 set. 1952, n.214, p.8.

responsáveis por esse argumento é Michael B. Kamenka, que cita Paulo Gagarin como o primeiro impressionista brasileiro. Autor de uma nota para a revista *Ilustração Brasileira (FRA)*, Kamenka declara, em 1946, que Gagarin passou por diferentes fases ao longo de sua carreira como pintor: uma mais naturalista (ou fase de estudos), onde Gagarin se deixa arrebatado pelo encantamento; outra impressionista e uma sintética, de detalhes simplificados. Sobre a fase impressionista ele diz: “Atraído pelas possibilidades da técnica impressionista, esforça-se por captar a luz brasileira tão bela, tão fugidia e tão difícil de se produzir numa tela.”¹¹⁹

O modo de pintar de Paulo Gagarin certamente sofreu mudanças com a experiência adquirida ao longo dos anos. E o fato é perceptível na observação das obras que foram apresentadas até o momento, que se diferenciam não só pelas cores, como pela fatura do pincel. Contribuindo para esta análise, Álvaro Ladeira dá o seu parecer. Em nota sobre a produção do paisagista em fins da década de 40, ele diz:

A sua pintura é, sobretudo, destituída de pastosidades rudes: lisa, brilhante, suave, prende o nosso olhar que se infiltra nos relevos bem acabados, produtos das pesquisa contínua, deixando desesperado os modernistas impacientes e incapazes, muitas vezes.¹²⁰

As observações do crítico podem ser observadas comparando “Praia do Leblon” (Fig.36), de 1946, com as composições anteriores que representam a orla carioca (Fig.33 e 34). Com uma perspectiva mais afastada, o cinza *dégradé* invade a cena e faz correr aos olhos a imensidão de um céu de nuvens pesadas contrastando com o brilho e a suavidade do mar; quase um espelho d’água. Este, em tons de azul e verde, avançam sobre a areia que, timidamente ao fundo, é apagada pela espuma decorrente do balanço das ondas. Com uma pincelada mais uniforme sem deixar de ser marcante, a obra parece encoberta por uma fina camada de névoa, uma vez que representa um típico dia nublado na cidade do Rio de Janeiro.

¹¹⁹ KAMENKA, Michel B. O pintor Paulo Gagarin. **Ilustração Brasileira (FRA)**. Rio de Janeiro: mai. 1946, n.134, p.30-33.

¹²⁰ LADEIRA, Álvaro. Um mestre da paisagem. Quarenta anos de pintura fazem de Paulo Gagarin um artista completo. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro: 11 jan. 1948, n.9, p.6.

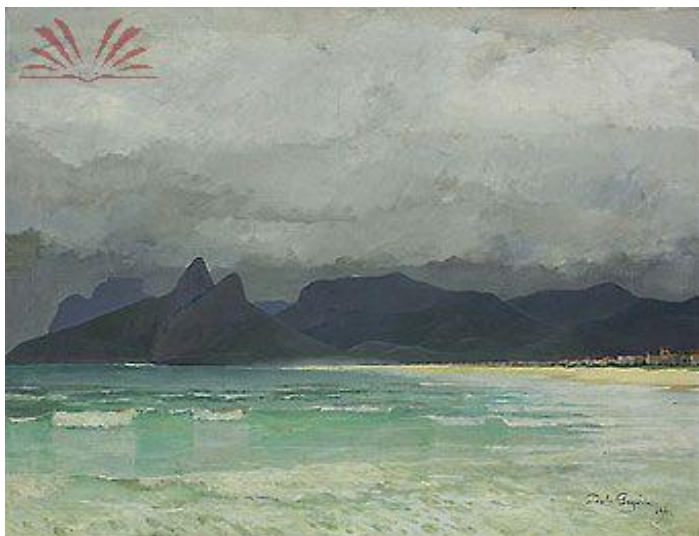


Fig.36 PAULO GAGARIN. *Praia do Leblon*, 1946. Óleo sobre tela. 100 x 82 cm.

A repetição dos temas no portfólio do artista não passou despercebida pela crítica. Ainda em 1928, quando Paulo Gagarin iniciava a carreira como pintor, Flexa Ribeiro emitiu uma declaração na imprensa expondo sua preocupação com o aparente processo de estandardização do artista. Apesar de defender a ideia de que sua produção era inconfundível, o crítico a classificou como um “processo infalível”¹²¹ de fazer arte, que caía no convencionalismo não só do tema, como também da cor e dos panoramas paisagísticos: ora com perspectivas impressionantes, ora com o horizonte limitado.

Essas características são bastante verificáveis em diversas telas. Durante toda a sua trajetória como artista, Gagarin foi excepcional em retratar flamboyants e ipês, por exemplo. O fato de ser uma temática habitual em sua pintura faz com que as inúmeras “paisagens com flamboyants” (título comumente empregado) se tornem uma marca registrada do pintor, tendo sido apresentadas desde o início da sua carreira até seus últimos anos com pouquíssimas variações. É o que pode ser observado comparando “Paisagem com Flamboyant” (s.d.) (Fig.37) e “Ipês Amarelos” (1960) (Fig.38).

¹²¹ RIBEIRO, Flexa. Salão Brasileiro. **O Paiz**. Rio de Janeiro: 30 ago. 1928, n.16.020, p.1.

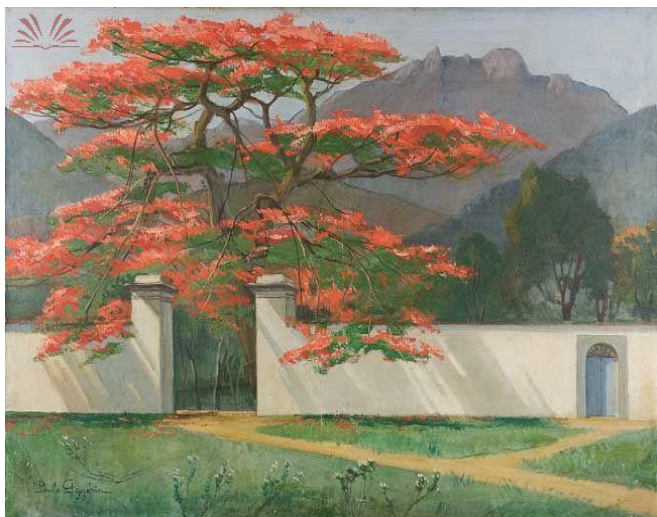


Fig.37 PAULO GAGARIN. *Paisagem com Flamboyant*, s.d. Óleo sobre tela. 110 x 80 cm.



Fig.38 PAULO GAGARIN. *Ipês Amarelos*, 1960. Óleo sobre tela. 81 x 65 cm.

Apesar de diferentes, as obras colocadas lado a lado parecem espelhar uma mesma cena. Os elementos são bem parecidos. Fazem parte de ambas as composições a árvore protagonista, que iluminada pela luz do sol produz uma sombra diagonal no muro que corta de ponta a ponta as dimensões da tela. Decorando o grande paredão, um pórtico sugere a entrada ou saída da propriedade, sendo que, na obra sem data especificada (Fig.37), há uma pequena porta azul. A paleta cromática também se difere. No lugar do vermelho vivo do flamboyant, o amarelo luminoso dá cor ao ipê que, na composição de 1960 (Fig.38), contrasta com um muro de coloração rosácea e não mais branco como na primeira tela. A paisagem com flamboyant é também mais recuada que os ipês amarelos. Entretanto, nenhuma das duas composições são capazes de caracterizar uma cena de grandes proporções paisagísticas. Elas são um recorte da paisagem interiorana regional brasileira.

A mesma murada é apresentada também em uma das cenas que o artista compôs da cidade fluminense de Niterói. Em “Flamboyant em Niterói” (1950) (Fig.39), o elemento construtivo aparece, só que desta vez em segundo plano, em uma perspectiva mais recuada do cenário à beira mar. O flamboyant vermelho, ainda é protagonista, tanto no cenário quanto no título da pintura e, assim como nas produções acima, espelha a sombra que a árvore provoca sob a incidência da luz solar.



Fig.39 PAULO GAGARIN. *Flamboyant em Niterói*, 1950. Óleo sobre tela. 41 x 33 cm.

O mesmo aconteceu com os panoramas da cidade do Rio de Janeiro (voltar às figuras 33, 34 e 36) e das regiões das serras de Petrópolis e Teresópolis, e também Campos do Jordão. Analisando as paisagens serranas produzidas em 1950 (Fig.40) e 1935 (Fig.41), as composições, por mais que se façam distintas, apresentam certas semelhanças entre si. Começando pela configuração dos elementos em cena, a maneira como foram pensados se equiparam: a disposição da árvore no primeiro plano, o horizonte longínquo ao fundo, a cadeia de montanhas que rodeiam o cenário. O casebre que na composição de 1950 é bem aparente, não aparece na paisagem de 1935. Porém, se observarmos melhor essa última, o caminho de terra que liga uma ponta a outra da cena parece ser o mesmo. Dessa forma, poderíamos pensar que ambas as telas fazem parte de um mesmo cenário recortado, cada qual visto sob uma perspectiva diferente. É como se Paulo Gagarin tivesse retornado ao local que o inspirou para a pintura de 1935, e escolhido um outro ângulo para retratar o mesmo panorama serrano.



Fig.40 PAULO GAGARIN. *Paisagem Serrana*, 1950. Óleo sobre tela. 81 x 65 cm.



Fig.41 PAULO GAGARIN. *Paisagem Serrana*, 1935. Óleo sobre tela. 81 x 64,5 cm.

O fato de Paulo Gagarin se aproveitar de um modelo padronizado de visão é um caso a se pensar. Se de fato ele fosse o artista com ares impressionistas, como a crítica fazia questão de falar, utilizar um mesmo ambiente para a produção de suas obras não seria crime algum. Basta lembrarmos do exemplo citado no início do capítulo (tópico 2.1), onde a Catedral de Rouen (Fig. 7, 8, 9 e 10) foi representada por Monet em diferentes horas do dia, em anos consecutivos. Nesse caso, a acusação de falta de imaginação partida da declaração de Flexa Ribeiro em 1928 pode ser confrontada com uma nota publicada mais de duas décadas depois, em 1952.

Divulgada pelo *Jornal do Brasil*, o texto de autoria de Newton Amarante difere do pensamento de Flexa Ribeiro ao acreditar na variedade estilística na produção do artista

russo-brasileiro. Sobre os panoramas do Corcovado e do Pão de Açúcar que Gagarin apresentou no restaurante Assírio em setembro de 1952, o crítico diz:

Inspirado na majestade das montanhas que nos cercam e na beleza das praias que contornam a cidade, sente-se ter, Gagarin, procurado transmitir à posteridade em seus quadros os aspectos transitórios que a natureza não repete [...]

[...] sem se deixar trair pela vulgaridade, o que lhe fortalece a reputação, convencendo a todos, irrefutavelmente, de sua maestria.

Tirando proveito da diversidade de colorido com que se apresentam nas diversas horas, umas vezes refletindo a luz derradeira de uma tarde, outras a iluminação vibrante e tropical das manhãs brasileiras, as obras de até [sic] que podemos apreciar na mostra do Assírio, sobrenadam a maioria dos trabalhos expostos até a presente data e flutuam ao lado dos grandes mestres da pintura coetânea.

- Mais aplausos a Paulo Gagarin.¹²²

A obra “Em descanso” (Fig.42) é uma produção de 1926 e se difere dos demais exemplos apresentados até o momento por se tratar de uma marinha. Apresentando um recorte de uma cena com embarcações, a composição de Gagarin chama atenção pela escolha dos tons vibrantes que, combinados com as pinceladas marcadas, dão formas aos barcos em repouso na água. Uma modernidade gritante, e que foge à estética tradicionalmente acostuada pela crítica – apesar de esta, à época, já estar familiarizada com o Impressionismo. Tecendo comentários acerca desta tela está, novamente, Flexa Ribeiro:

Em descanso, que expõe no Salão, falta-lhe o poder de emprestar consistência à matéria, de dar peso às coisas pesadas. Sendo as qualidades de coloração que este seu quadro apresenta, em tudo diferentes do que se pratica entre nós, - é evidente que os barcos não estão construídos com matéria sólida.¹²³

¹²² AMARANTE, Newton. “Mais uma exposição de arte no Assírio. Os magníficos trabalhos do pintor Paulo Gagarin”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 14 set. 1952, n.215, p.35.

¹²³ RIBEIRO, Flexa. O Salão de 1926. **O Paiz**. Rio de Janeiro: 13 ago. 1926, n.15.272, p.1.

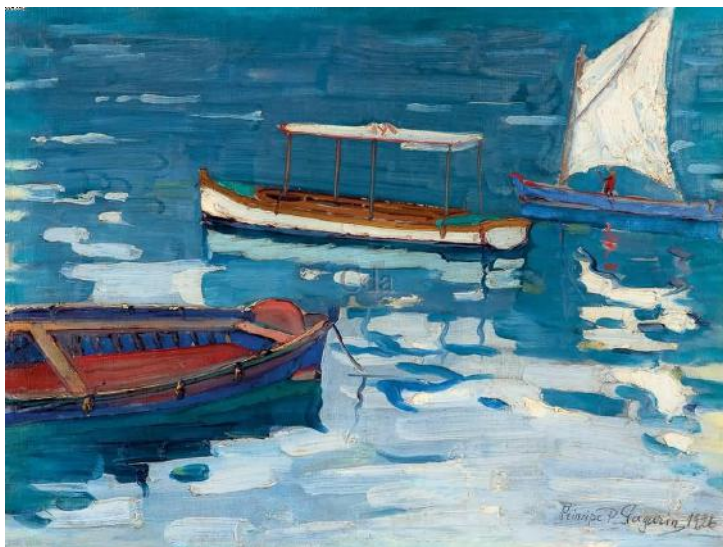


Fig.42 PAULO GAGARIN. *Em Descanso*, 1926. Óleo sobre cartão. 40 x 30,5 cm.

A estética limpa e bem desenhada, aos poucos, dava lugar à desordem com a qual a obra de novos artistas, como Gagarin, eram interpretadas. De fato, observamos nesse quadro que os barcos parecem embaçados. Eles não estão “bem desenhados”, se for usado o parâmetro do desenho acadêmico. É como a pintura com igreja datada da mesma década (1923) e já vista por nós no início do capítulo (Fig.23). Porém, sobre a tela de 1926, não podemos deixar de perceber o talento do artista para a representação dos reflexos na água, todo construído a partir da combinação de pinceladas cruas e bem delineadas que, por um instante, parecem dar movimento à cena.

Se formos pensar o portfólio de Paulo Gagarin seguindo as fases da sua pintura – ou como a crítica demanda, segundo o seu avanço técnico – poderíamos experienciar os detalhes através de uma sequência de ondas do mar que o artista pintou em diferentes décadas. Abaixo vemos telas executadas nos anos de 1923 (Fig.43), 1930 (Fig.44), 1954 (Fig.45) e 1957 (Fig.46).



Fig.43 PAULO GAGARIN. *Marinha*, 1923. Óleo sobre tela. 73 x 58 cm.

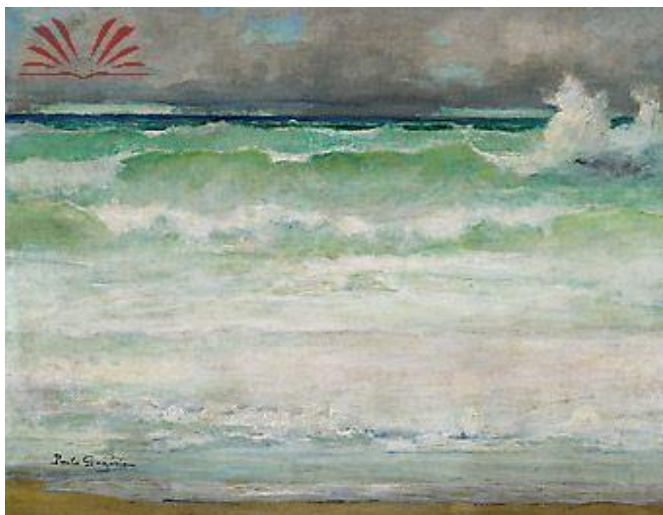


Fig.44 PAULO GAGARIN. *Ondas*, 1930.
Óleo sobre tela. 72,5 x 52,5 cm.

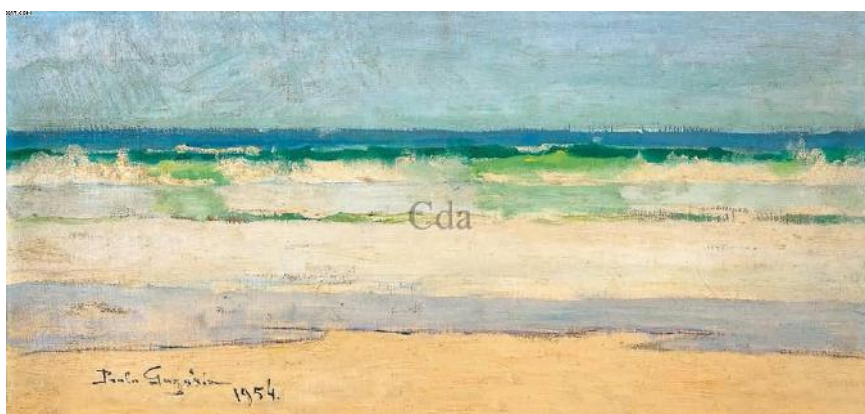


Fig.45 PAULO GAGARIN. *Marinha*, 1954.
Óleo sobre tela. 63 x 30 cm.



Fig.46 PAULO GAGARIN. *Marinha*, 1957.
Óleo sobre tela. 75 x 65,5 cm.

Em “Marinha” de 1923 (Fig.43), vemos uma composição de início de carreira, onde o artista assinava suas obras ainda como *Príncipe Gagarin*. A paleta de cores não é vibrante,

e entra em sintonia com o panorama já visto da Pedra da Gávea (Fig.33), produzido no mesmo ano. A espuma branca do mar sugere uma pincelada mais grossa de tinta, em contraste com a delicadeza do céu que, apesar das nuvens robustas, dão a impressão de uma atmosfera mais etérea; mais bucólica que propriamente tropical. Divergindo dessa calma, a marinha produzida em 1930 e intitulada “Ondas” (Fig.44) parece mais turbulenta. Produzida quando o artista já assinava sem a sua titularidade de príncipe (apenas *Paulo Gagarin*), a tela é composta por um céu negro, encoberto por nuvens pesadas, onde o mar revoltoso confere ares quase expressionistas para a composição.

Seguindo o mesmo estilo da já vista “Paisagem do Rio”, de 1936 (Fig.34) - cores saturadas, chapadas e ásperas -, Paulo Gagarin sugere uma nova percepção sobre o tema das ondas do mar. Produzida em 1954 (Fig.45), a obra marca presença pela sua linearidade e pelo uso do pincel que deixam marcas visíveis na tela, principalmente na camada azul celeste do céu. É uma obra que se apresenta horizontalmente, permitindo uma maior visualização do cenário à beira mar.

Apesar da aproximação das datas, a marinha de 1957 (Fig.46) consegue ser bastante diferente da sua contemporânea. Logo de cara percebe-se que a aspereza do pincel foi deixada de lado, dando lugar a uma fatura mais lisa e brilhante – algo que poderíamos comparar a produção do brasileiro e marinhista José Pancetti (1902-1958). A paleta cromática também é melhor trabalhada, lembrando as composições anteriores de 1923 e 1930, ainda que de uma maneira diferente. Ao contrário da primeira versão (1923), a mais recente dá ao tratamento das nuvens um aspecto translúcido, contribuindo para um olhar mais simplificado da paisagem, que tanto lhe foi atribuído caráter.

Uma observação que pode ser feita em toda essa série apresentada, é o fato de Paulo Gagarin evitar pintar o horizonte no meio do quadro. Observe que na tela de 1923 (Fig.43), por exemplo, temos uma cena captada lateralmente, entendida pela forma como o artista representou a onda do mar. Nesta composição, vemos que o céu protagoniza a cena, e toma partido de mais da metade da superfície da tela. Em 1930 (Fig.44) Gagarin mostra o contrário. Ainda que a diferença na paleta se faça gritante, chama atenção também o fato de o horizonte estar mais afastado, deixando para o mar uma parcela de mais ou menos dois terços da tela. As marinhas de 1954 (Fig.45) e 1957 (Fig.46) são as que mais se parecem entre si. Note que em ambas as composições a tela pode ser dividida em três seções: o céu, o oceano e a areia da praia. Instintivamente ou não, o fato é que algumas de suas composições lembram as pinturas holandesas do século XVII, onde a baixa linha do horizonte se fazia

quase como uma regra a ser seguida. Uma técnica que revelava a intenção de apresentar muito céu e pouca terra, mas que Gagarin não seguia de fato.

Certas particularidades tratadas como avanço no desenvolvimento da técnica - cor, fatura e desenho - não podem ser levadas tão a sério na produção deste artista. Claramente houve um “melhoramento” no trato da pintura da paisagem brasileira pelas mãos de Paulo Gagarin, mas o uso de cores mais ou menos vibrantes, de verdes mais ou menos acesos, de pinceladas mais lisas ou mais fragmentadas, de formas mais estruturadas ou mais simples, não servem como uma justificativa engessada e imutável para o progresso do artista. Isso porque essas especificidades vão e voltam a todo momento: assim como a efemeridade da natureza, Gagarin pinta de acordo com os seus sentimentos; com o instante apresentado. E isso é algo que não se pode prever.

Considerado um pintor de paisagem por excelência, não seria de se estranhar que o gênero da retratística fosse encoberto pelo seu reconhecido talento em representar o ambiente natural. Os retratos produzidos por Gagarin representam uma pequena parcela de sua produção, sendo difíceis até mesmo de serem encontrados.¹²⁴ Mas engana-se quem pensa que a crítica deixou de lado essa parte da sua trajetória.

Sem exageros, os retratos pintados por Gagarin cumprem a proposta de representação da figura humana, mas de uma forma peculiar. Celso Kelly então se pergunta: “Poderá um artista habituado com o trato da natureza fazer retratos?”¹²⁵ A crítica parece dividida nesse quesito. Enquanto Kelly diz que Gagarin entrou com o pé direito, apresentando retratos naturais e expressivos¹²⁶, outros dois nomes de influência da crítica vão dizer o contrário.

Adalberto Mattos é o primeiro deles e em 1927 expõe a sua opinião. Nas páginas da revista *Para Todos*, o crítico de arte discursa sobre a produção do artista em geral, enquadrando Paulo Gagarin como “um pintor bizarro e cheio de imprevistos”.¹²⁷ A fala em si não compreende apenas o gênero dos retratos, porém, sobre esses em específico, Adalberto Mattos atenta que deveriam ficar fora dos “modernismos” do desenho.

Nós, porém, pertencemos ao número dos que entendem que, principalmente em matéria de retratos, o desenho deve ocupar o primeiro lugar. Os malabarismos de

¹²⁴ Assim como as suas paisagens, as imagens reproduzidas nesta pesquisa foram retiradas de sites de leilões, o que contribui para a dúvida da veracidade das suas assinaturas e autoria.

¹²⁵ KELLY, Celso. O paisagista passou a pintar retratos... **A Noite**. Rio de Janeiro: 16 jul. 1947, n.12.618, p.20.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ MATOS, Adalberto P. Exposição Gagarin. **Para Todos...** Rio de Janeiro: 5 nov. 1927, n.464, p.45.

pincel e colorido só cabem dentro da forma perfeita, dos encaixes bem postos e da proporção resolvida com acerto.

Temos sido acusados varias vezes de não gostar das manifestações modernistas, puro engano, aceitamos qualquer modalidade de arte desde que o desenho não seja o bode expiatório...¹²⁸

Acostumados com a ideia de que o desenho perfeito é a primazia de toda a obra, o retrato na visão natural da academia deveria conseguir captar através da forma e do uso das cores, a verdadeira essência do modelo. Rompendo definitivamente com o naturalismo que marcou a tradição do gênero até o início do século XIX, o retrato moderno levou os pintores a enfatizar o caráter interpretativo da obra mais do que a reprodução fiel da figura. A relação entre figura e fundo desaparecera, e os retratos deixaram de ter aquela “aura oficial”.

O retrato sem título produzido por Paulo Gagarin em 1940 (Fig.47) identifica o que acabamos de falar. Ainda que o fundo da tela sugira a vista de uma janela ou varanda (vide a balaustrada na porção inferior da cena), há certas incongruências que excluem esse retrato de ser uma obra-prima do gênero. A falta de equilíbrio na composição é um dos motivos aparentes nessa tela e que, anteriormente, já tinha feito com que Flexa Ribeiro, em 1927, criticasse um retrato produzido por Paulo Gagarin.

Nestes, os meus louvores perdem cabimento. Além da paginação assimétrica, há deficiência de desenho, e as figuras não tem ambiente: antes parecem recortadas. Sente-se que o fundo não foi posado: é convencional e não age no drama moral para argumentar o fazer valer os retratos. [...]

Quanto ao retrato, Paulo Gagarin está ainda na primeira fase.¹²⁹

¹²⁸ MATOS, Adalberto P. Exposição Gagarin. **Para Todos...** Rio de Janeiro: 5 nov. 1927, n.464, p.45.

¹²⁹ RIBEIRO, Flexa. Exposição Gagarin. **O Paiz**. Rio de Janeiro: 22 out. 1927, n.15.707, p.1.



Fig.47 PAULO GAGARIN. *Retrato sem título, c.1940*. Óleo sobre tela. 48 x 54 cm.

Podendo ser julgada por falta de técnica, a pintura acima parece inferior se comparada com o retrato que o artista fez do seu filho primogênito (Fig.48), um ano mais tarde. No retrato de Igor pintado em 1941, Paulo Gagarin não comete deslizes. A composição como um todo é correta, bem iluminada, com uma boa utilização da paleta cromática e simetria. O fundo monocromático e liso dá a impressão da figura recortada, tal como Manet havia representado o seu “Tocador de Pífaru” anos antes, em 1886. Mas, ao contrário da obra do artista francês, o menino de Gagarin tem profundidade. Já o instrumentista, este aparece de corpo inteiro, com uma sombra praticamente inexistente, parecendo flutuar decalcado no fundo gris.



Fig.48 PAULO GAGARIN. *Retrato do filho Igor, 1941*. Óleo sobre tela. 49,5 x 59,5 cm.



Fig.49 EDOUARD MANET. *O Tocado de Pífaro*, 1866. Óleo sobre tela. 160 x 98 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Ambas as obras referenciam uma fase mais madura do artista. Datadas da década de 40, as reproduções tendem a conversar mais com o discurso de Celso Kelly, que foi firmado pela crítica em 1947:

Sei que a sensibilidade, nutrida na contemplação da natureza, sofre ao volver-se para um novo domínio, como é o da figura. Mas Gagarin entrou de pé direito nesse outro domínio. Seus retratos são naturais, pintados, expressivos, buscando soluções plásticas em campo tão diverso do anterior. Realmente, gostei de vê-lo nesse gênero [...] ¹³⁰

Por outro lado, tanto Flexa Ribeiro quanto Adalberto de Mattos¹³¹, criticaram a habilidade do artista. Todavia suas falas estão de acordo com exposições ocorridas na fase inicial de Gagarin não só como retratista, mas como pintor em geral. Sobre os retratos produzidos naquela época, não tivemos acesso. O que dificulta traçar uma ideia de desenvolvimento do artista no gênero. Restou a análise de uma produção mais tardia que, em discordância com as críticas trazidas, não permitem de fato avaliar Paulo Gagarin como

¹³⁰ KELLY, Celso. O paisagista passou a pintar retratos... **A Noite**. Rio de Janeiro: 16 jul. 1947, n.12.618, p.20

¹³¹ “Aceitamos as suas paisagens quando tratadas com o carinho devido [...] Modernismos como o manifestado nos retratos e em algumas das suas paisagens, é que não!” (MATOS, Adalberto P. Exposição Gagarin. **Para Todos...** Rio de Janeiro: 5 nov. 1927, n.464, p.45.).

um bom ou mau retratista. De todo modo, é curioso observar, mais uma vez, a variabilidade no estilo de Gagarin também no gênero dos retratos: mais sintético e estilizado no primeiro, mais naturalista no segundo.

CAPÍTULO 3: A NOTA DE CELSO KELLY E O CASO DA EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA NO PALACE HOTEL EM 1928

3.1 Introdução da arte estrangeira no Brasil: amostra de casos

Para discorrer sobre o caso da exposição de arte moderna ocorrida no Palace Hotel em 1928, faz-se interessante abordar alguns eventos que prenunciaram a mostra e que, conseqüentemente, apontam os sentidos da arte estrangeira no Brasil.

Em declaração para a revista *Para Todos* de 15 de outubro de 1927, o professor e ex-aluno da Escola Nacional de Belas Artes Lucílio de Albuquerque faz um desabafo. Sobre a inauguração do *Salão de Belas Artes* (34ª EGBA) deste mesmo ano, Lucílio vai apontar para o desinteresse do público brasileiro pela arte do seu país - com artistas de talento e brilhantes - em prol de um olhar mais cuidadoso e acurado com a arte proveniente de países da Europa.

[...] Nos países adiantados a abertura dos Salões de arte constituem o maior acontecimento da estação. Entre nós ela passa quase que completamente despercebida! Naqueles países o público e o governo prestigiam a instituição comparecendo e frequentando os salões, adquirindo as obras de arte, estimulando enfim o artista.

[...]

E por que esse desinteresse pelos nossos artistas, quando os temos cheios de talento e capazes de resistir com brilhantismo ao confronto de artistas estrangeiros?

[...]

É preciso que conheçamos nossos artistas. Urge que o público e o governo os ampare recompensando-lhes o mérito; que os nossos industriais forneçam-lhes trabalho, acabando de vez com a cópia inexpressiva para nós, de motivos apanhados em álbuns, catálogos e revistas estrangeiras. Só assim poderemos formar e engrandecer essa arte genuinamente nacional, que vem sendo a preocupação máxima, de nossos artistas [...]¹³²

No Brasil, as exposições de arte estão correlacionadas à história cultural do país. Primeiro com a AIBA e, a partir de fins do século XIX e início do XX, com a produção experimental que acompanhava o crescente debate cultural. Esse é o momento em que

¹³² **Para Todos...** Rio de Janeiro: 15 out. 1927, n.461, p.37-38.

espaços dedicados às exposições e à comercialização da arte começam a salpicar no cenário brasileiro, influenciados pela expansão do mercado de arte moderna e contemporânea.

A *Galeria Jorge* é uma das primeiras galerias de arte que se tem notícia no Rio de Janeiro. Localizada na Rua do Rosário, no centro da cidade, o estabelecimento foi fundado em 1907 por iniciativa de Jorge Souza Freitas, e recebeu exposições de artistas nacionais e estrangeiros até o ano de seu fechamento, em 1940. Por ser uma das únicas galerias de grande sucesso comercial na época, sua influência no mercado de arte foi enorme.

Em 1920, uma reportagem veiculada no jornal *O Imparcial* do dia 15 de setembro anuncia uma exposição de arte francesa na *Galeria Jorge*. Comentando as telas assinadas por artistas de “reputação mundial”, o autor da nota afirma que

A entrada dessas obras primas no nosso meio, representa um serviço prestado à Arte Nacional, pois que na impossibilidade dos nossos artistas poderem visitar frequentemente os grandes centros artísticos, têm assim ensejo de estudar os processos, o sentimento e a técnica dos grandes mestres da Escola Francesa, incontestavelmente aquela em que mais se pode aprender.¹³³

Sete anos mais tarde, em 1927, o mesmo jornal que publicou a nota de repúdio de Lucílio de Albuquerque traz a seguinte frase: “A Galeria Jorge vem de inaugurar a Exposição de Arte Francesa, com que anualmente delicia os amadores de bons quadros”.¹³⁴ O que atesta, mais uma vez, que o espaço cedido por Jorge Freitas (também fundador da *Galeria Rembrandt*) se fez como bom propagador das belas artes - principalmente daquelas vindas da França.

Relacionando a história das exposições de arte com a história das relações internacionais, Paulo Knauss nos fornece um artigo escrito em 2008 onde aponta para os sentidos da arte estrangeira no país. O autor vai dizer que: “[...] a história da arte moderna no Brasil pode ser igualmente investigada a partir de exposições estrangeiras realizadas na cidade do Rio de Janeiro”.¹³⁵ E isso é bem verdade. Além da *Galeria Jorge*, outras mais são responsáveis por ilustrar a troca de experiências entre o circuito carioca e as artes vindas de fora. Estas, principalmente, relacionadas às novas tendências artísticas que surgiam na Europa.

¹³³ **O Imparcial**. Rio de Janeiro: 15 set. 1920, n.1.617, p.5.

¹³⁴ MATTOS, Adalberto P. Exposição Gagarin. **Para Todos...** Rio de Janeiro: 15 out. 1927, n.461, p.37-38.

¹³⁵ KNAUSS, 2008, p.189.

Em se tratando do eixo França-Brasil, não apenas a arte mais recente se fez representar em galerias no Brasil. A *Galeria George Petit* também foi referência no assunto. Inaugurada em outubro de 1922, a exposição organizada pelo representante da galeria, Sr. Henri Blanchon, traz uma mostra da “produção francesa contemporânea e do último quartel do século passado”.¹³⁶ São eles: Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Charles-François Daubigny (1817-1878), Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876), Eugène Boudin (1824-1898) e Félix Ziem (1821-1911), artistas que, de certa forma, estavam ligados à Escola de Barbizon atuante em meados do século XIX.

Em nota para a revista *O Malho*, o crítico de arte Adalberto Mattos vai dizer que:

O que o Sr. Blanchon nos trouxe é bom, porém bastante aquém do que realmente os artistas de França, - notadamente os mestres antigos - possuem; (...) A um leigo ou inexperiente, tal preocupação pode até escapar; mas, a quem está habituado a ver a lidar com coisas de arte, esse processo predispõe a tratar com severidade um gesto que deveria ser comentado com simpatia e mesmo com benevolência.¹³⁷

O comentário vem com base na escolha dos artistas apresentados na mostra. Apesar de contar com nomes consagrados do cenário artístico francês, a seleção de obras deixa a desejar. Falando estritamente sobre o caso de Corot e das duas telas do artista apresentadas (“Paysannes ramassant de l’herbe dans un prés” e “La Rivieri aux creux du vallon”):

O que dele existe a exposição, é positivamente insignificante, sem o menor vislumbre de emotividade ou qualquer outro sentimento de arte que recomende ou justifique uma série de coisas; se em vez do nome do mestre, nas duas pequenas manchas, estivesse o de qualquer modesto principiante, positivamente os trabalhos seriam repudiados por imprestáveis, teriam tido o destino que tantos outros têm tido, mesmo valendo mais! (...)

A direção das Galerias George Petit não devia apresentar ao público e ao ambiente que sempre soube respeitar e venerar a obra de tão grande mestre, os quadros em jogo, por todas as razões.¹³⁸

¹³⁶ MATTOS, Adalberto Pinto de. Exposição de arte franceza. Os quadros de Corot. **O Malho**. Rio de Janeiro: 7 out. 1922, n.1.047, p.49.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem.

Essa problemática é algo que vai se repetir em muitas das mostras estrangeiras que ocorreram no país. Como veremos mais à frente, a escolha dos nomes para figurarem nesses eventos vai ser motivo de crítica para grande parte dos entendedores de arte, acostumados a lidarem com aquilo que havia de melhor no velho mundo. O caso de Corot foi apenas um exemplo. Pelas palavras de Adalberto Mattos, o que chegou aos olhos do público no evento de 1922 representou uma arte inferior da que era esperada por aquele que foi um dos mais completos paisagistas do seu tempo. No seu lugar, ganhou o prestígio da crítica a única obra de Charles François Daubigny (“Les Lavandières du roy Valmondois”), exposta também no salão de honra francês da exposição internacional do Rio de Janeiro.

Quem também foi importante no exercício do papel diplomático das artes no Brasil foi o galerista alemão Theodor Heuberger. A convite do artista brasileiro Mário Navarro da Costa (que à época atuava como cônsul brasileiro em Munique), Heuberger desembarcou no Brasil em 1924, realizando pela primeira vez no país uma mostra de arte e artesanato alemão nas dependências do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Quando já estabelecido em meio ao cenário artístico nacional, o *marchand* inaugurou na cidade carioca a famosa *Galeria Heuberger* que, assim como tantos outros estabelecimentos que se consolidaram na década de 20, funcionou como ponto de encontro de artistas e intelectuais da época. Localizada no edifício da Associação dos Empregados do Comércio da cidade, no centro do Rio, a galeria presenciou em 1925 a “Exposição de Artes Aplicadas da Baviera” que, como bem mostra a crítica, foi bastante aplaudida.

Podem se dar os parabéns ao sr. Heuberger pela coragem e energia com que trabalhou na sua iniciativa louvável até alcançar o seu fim: mereceu aplauso da crítica, tem o seu público próprio das altas rodas das cidades principais e podia criar um mercado novo para artistas de seu país ao mesmo tempo, aumentando a apreciação no Brasil de arte e arte aplicada alemã.¹³⁹

Em 1928 Theodor Heuberger conseguiu adentrar no recinto imaculado da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e naquele ano deliciou o público brasileiro com uma mostra de arte impressionista alemã, também levada para São Paulo. Em seguida vieram a *Deutscher Werkbund*, em 1929, e, em 1931, a *Sociedade Pró-Arte de Artistas e Amigos das Belas Artes* organiza uma exposição exclusiva de artistas alemães radicados no Brasil, que

¹³⁹ **Phoenix**. Rio de Janeiro: nov. 1925, n.23, p.39.

também contou com a presença de artistas brasileiros formados na Alemanha (como foi o caso de Alberto da Veiga Guignard).

Voltando para o eixo França-Brasil, a notoriedade da arte francesa em território brasileiro só foi devidamente documentada com a exposição de 1930. Apesar de terem ocorridos outros eventos anteriormente (como foi a exposição de 1922 na *Galeria George Petit* e, mais tarde, a exposição do Palace Hotel em 1928) a crítica vai chamar atenção para a *Grande Exposition d'Art Moderne* como sendo a primeira grande mostra de obras de arte da Escola de Paris no Rio de Janeiro.

Curiosamente alocada no mesmo Palace Hotel que a exposição de Gagarin, cerca de noventa obras francesas foram reunidas pelo artista brasileiro Vicente do Rego Monteiro e pelo crítico francês Géo-Charles. Reunindo nomes consagrados como Braque, Dufy, Léger, Picasso, Vlaminck, Miró e outros, a mostra, longe do sucesso que se esperava pelos nomes apresentados, foi um total fracasso. Das três cidades visitadas – Rio de Janeiro, Recife e São Paulo – a exposição encontrou uma alta dose de incompreensão por parte da crítica e do público visitante.

“O que vem a ser a chamada ESCOLA DE PARIS?”.¹⁴⁰ Em nota para o jornal *Crítica* de 1930, Virgílio Maurício faz essa pergunta ao caracterizar o conjunto de telas apresentadas em São Paulo como deploráveis: “pobreza, falta de imaginação e originalidade são características das obras expostas. Nenhum quadro é digno de louvor, mesmo dentro das extravagâncias que se afogam nas pinturas.”¹⁴¹ A exposição, apesar de trazer nomes conhecidos da modernidade francesa, não obteve êxito na hora da escolha das obras, que não acompanharam a expectativa gerada pela ideia das grandes inovações propostas por esses artistas de renome.

3.2 O Palace Hotel

O Rio de Janeiro abrigou três famosos *palaces* quando da modernização do seu espaço. Sendo que desses todos, apenas um resistiu até hoje: o famoso e icônico *Copacabana Palace* (1923). Os outros dois eram o *Rio-Palace Hotel* (1915), localizado no Largo de São Francisco, e o *Palace Hotel* (1910), tema do nosso capítulo. Tanto um quanto o outro

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ MAURICIO, Virgílio. A Escola de Paris. *Crítica*. Rio de Janeiro: 18 jun. 1930, n.502, p.2.

sucumbiram aos interesses do mercado imobiliário e desapareceram completamente do cenário carioca, perseverando apenas como uma lembrança praticamente apagada de suas existências.

Poucos conhecem a história do Palace Hotel e, muitas vezes, o mesmo passou despercebido até mesmo por aqueles que conhecem a história do Rio de Janeiro. De propriedade da família Guinle, a construção fez parte da primeira geração de imóveis da Avenida Rio Branco, e seguia o modelo arquitetônico afrancesado da época. Concluído em 1910¹⁴², o prédio foi considerado uma das mais importantes e luxuosas construções do local – e também o mais alto depois de terminada a obra da cobertura, em 1915. Ocupava praticamente um quarteirão, do número 185 a 191 da principal, esquina com a atual Avenida Almirante Barroso, e dividia o terreno com o antigo (e também famoso) Teatro Phoenix¹⁴³.

É de fato a imagem definitiva, que consagra a real dimensão do Palace Hotel, configurando-o em relação às edificações vizinhas, dando a relação proporcional com a própria Avenida, mas principalmente definindo seu caráter magnânimo e, pelo contrário, a indiferença que a história da arquitetura da cidade lhe consignou.¹⁴⁴



Fig.50 Palace Hotel de esquina com o Teatro Phoenix do seu lado direito, c.1910. Fotografia.

¹⁴² De autoria do escritório de arquitetura *Antonio Jannuzzi & Irmão*, o projeto para a construção do *Palace Hotel* foi aprovado em 14 de novembro de 1906 e a obra concluída em 1910 (apesar dos atrasos). Ainda assim há algumas contradições na possível data de inauguração. Prevalece a versão que adota o ano de 1919 como a possível data, seja em decorrência da morte do idealizador do projeto Eduardo Palassin Guinle, que morreu em 1912 resultando no fechamento do estabelecimento até 1919; seja por conta de uma fotografia de Marc Ferrez tirada em 1910 que não mostra indícios da construção. (CATTAN, 2003, p.86)

¹⁴³ Também propriedade da família Guinle, o *Teatro Phoenix* fazia parte do mesmo projeto do *Palace Hotel*, e foi concebido em homenagem ao teatro anterior, de mesmo nome, demolido nas obras de construção da Avenida.

¹⁴⁴ CATTAN, 2003, 84.

O Palace Hotel esteve rodeado dos mais variados estabelecimentos que faziam parte do circuito boêmio carioca. De acordo com o mapa ilustrado (Fig.51) retirado da *internet*¹⁴⁵, a construção estava próxima do prédio da Biblioteca Nacional, do Theatro Municipal, da Escola Nacional de Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios, apenas para citar alguns do ramo das belas artes. O cruzamento da Avenida Rio Branco com a Almirante Barroso (antiga Barão de São Gonçalo) também abrigava outras instituições não mencionadas na legenda, mas que são de igual importância. São elas o Jockey Club (entre os números 3 e 5) e o Clube Naval (entre os números 2 e 4), prédios que existem até hoje. Juntos, todos esses edifícios faziam parte da rota cultural do Rio, assistindo de camarote aos desfiles de carros abertos do carnaval da cidade que, à época, ocorriam ali.

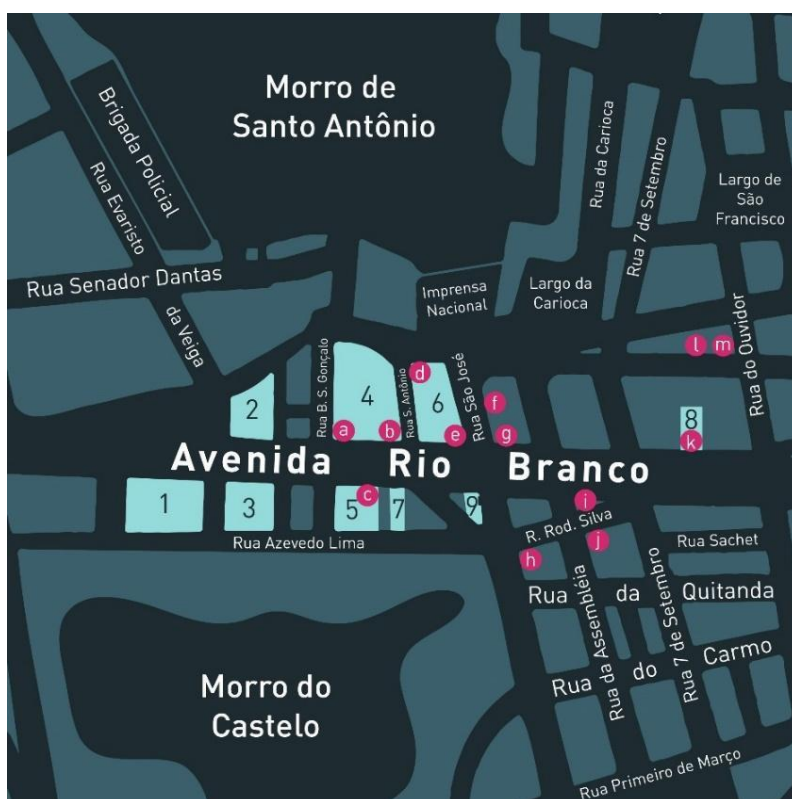


Fig. 51 Mapa ilustrado.

1. Biblioteca Nacional
2. Theatro Municipal
3. Escola Nacional de Belas Artes
4. Liceu de Artes e Ofícios
- 5. Palace Hotel**
6. Hotel Avenida e Galeria Cruzeiro
7. Teatro Trianon*
8. Associação dos Empregados do Comércio
9. Policlínica Geral do Rio de Janeiro
- a. Café Belas Artes
- b. Café Nice
- c. Bar do Palace
- d. Bar Nacional
- e. Bar e Restaurante Bhrama
- f. Café Chave de Ouro
- g. Café Jeremias / Bar Nacional
- h. Café Gaúcho
- i. Café Suíço
- j. Café Universo

Com oito andares e instalações luxuosas, o Palace Hotel atingiu seu auge por volta do ano de 1925. O estabelecimento exerceu importância não só na história da hotelaria brasileira, mas acabou também influenciando a vida social e cultural da antiga capital. Serviu

¹⁴⁵Disponível em: <<https://www.salao31.com/blog/2018/1/22/a-avenida-rio-branco-e-a-efervescencia-artstico-cultural-carioca>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

de hospedaria para os presidentes eleitos¹⁴⁶, bem como viu passar em seus corredores celebridades e artistas que usufruíram do seu famoso bar: o *Bar do Palace*. Manuel Bandeira foi um desses nomes. Em 1936 o escritor homenageou o hotel com o poema *O rondó do Palace*¹⁴⁷ que, de certa forma, parece ter sido a única lembrança artística real que restou do local: “Aqui dança-se, canta-se, fala-se / E bebe-se incessantemente (...)”.¹⁴⁸

Como a remodelação do Centro do Rio visava conquistar a mesma efervescência cultural aos moldes de Paris, o eixo cultural criado pelos estabelecimentos ali instituídos serviu também de espaço para o desenvolvimento das novas ideias surgidas no cenário modernizador incipiente. O Palace Hotel serviu ao propósito de divulgador da arte e, de 1923 a 1950 (ano em que fechou suas portas¹⁴⁹), abrigou importantes exposições de arte no seu Salão Nobre e, mais tarde, na sede da Associação de Artistas Brasileiros (AAB).¹⁵⁰

Com relação a história do empreendimento, as fontes revelam uma lista com algumas das principais exposições ali ocorridas.¹⁵¹ Entre individuais e coletivas, de 1923 a 1936 pelo menos doze artistas nacionais e estrangeiros tiveram a oportunidade de exibir suas obras no renomado hotel. Em ordem cronológica, temos: Silvia Meyer (1923); Salão dos Novos (1926); Oswaldo Goeldi e Gagarin, príncipe e pintor russo (1927); Lasar Segall (1928); Cícero Dias (1928); Cândido Portinari (1929); Ismael Nery (1929); Tarsila do Amaral (1929); Primeiro Salão dos Artistas Brasileiros (1929); *Grande Exposition d’Art Moderne* (1930); Bruno Lechowski (1931); e o Salão de Maio (1936).

Paulo Gagarin é um dos artistas que aparecem referenciados na lista. No entanto, a sua participação decorre de uma exposição realizada em 1927, na qual o artista dividiu espaço com o brasileiro Oswaldo Goeldi. Sobre a exposição de 1928, foco do nosso estudo,

¹⁴⁶ Costume praticado no período pelos presidentes eleitos, que se hospedavam no Palace Hotel até o dia da sua posse. Washington Luiz foi um dos presidentes da república que dormiu nas luxuosas dependências do hotel, em duas ocasiões: antes de sua posse e após o seu exílio de quinze anos.

¹⁴⁷ Poema em anexo.

¹⁴⁸ BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. 16.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000, p.85. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/Libertinagem_Estrela_da_manh%C3%A3/MK_JU70yulwC?hl=pt-BR&gbpv=1>. Acesso em: 20 jul. 2020.

¹⁴⁹ O Palace Hotel manteve suas portas abertas até o dia 15 de setembro de 1950, quando então foi demolido junto a outros grandes e importantes estabelecimentos locais que faziam parte da *belle-époque* carioca: o Palácio Monroe e o antigo Hotel Avenida. A demolição dessas construções foi parte de um projeto pensado para dar lugar às novas necessidades modernistas do período. No lugar do Palace Hotel, foi erguida em 1952 uma nova construção: o Edifício Marquês do Herval, contando com trinta e seis andares.

¹⁵⁰ Fundada pelo crítico de arte Celso Kelly no final de 1929, a AAB funcionava no Salão Nobre do Palace Hotel e em mais duas salas cedidas pelo proprietário do imóvel, Octávio Guinle.

¹⁵¹ MORAIS, *Apud*: CATTAN, 2003, p.85-85.

é curioso observar que a mesma não foi mencionada por Frederico Morais na sua lista - fato que nos faz questionar até que ponto esse evento foi importante para a história das artes do Rio de Janeiro.



Fig.52 Fotografia da exposição de Oswald Goeldi e Príncipe Gagarin no Salão nobre do Palace Hotel, 1927. Acervo: Arquivo *Solar Grand Jean de Montigny*, PUC-Rio.

Assim como a mostra de 1928, uma outra exposição de Gagarin realizada em 1925 não foi listada. Considerada pela imprensa como a décima quinta mostra do artista no país¹⁵², a exposição de 17 de outubro de 1925 parece ter sido a primeira de Paulo Gagarin nas dependências do Palace Hotel.¹⁵³ É o que mostra uma publicação da revista *Para Todos* que, além de mencionar sua inauguração, destaca o sucesso do pintor perante a sociedade.

Desde terça-feira está aberta, no salão nobre do Palace Hotel, a exposição de quadros do Príncipe Paulo Gagarin. Os trabalhos desse fino pintor têm sido unanimemente louvados, e aquele recanto onde eles são vistos já se tornou o lugar de encontro da alta sociedade carioca, de homens de letras e de colegas do Príncipe Paulo Gagarin.¹⁵⁴

No decorrer dos anos, o nome do nosso artista russo-brasileiro esteve envolvido em pelo menos mais treze exposições no citado estabelecimento. Contando com individuais e coletivas, Paulo Gagarin expôs no Palace mais ou menos até a década de 50 do século

¹⁵² “O príncipe Paulo Gagarin inaugurou hoje à tarde a sua XV exposição de pintura, na galeria principal do Palace Hotel [...]”. (*A Noite*. Rio de Janeiro: 27 out. 1925, n.5.005, p.4.)

¹⁵³ A informação decorre da análise de dados feita através da leitura das notas publicadas nos jornais e revistas da época e atualmente disponibilizadas para o público em geral através do acervo da *Hemeroteca Digital*. Para conferir a listagem de eventos, consultar anexo.

¹⁵⁴ **Para Todos**. Rio de Janeiro: 31 out. 1925, n.359, p.30.

passado. Ao que tudo indica, sua última mostra no Salão Nobre foi realizada em 16 de julho de 1947¹⁵⁵, em uma individual onde o artista apresentou toda sua versatilidade como pintor de paisagens, marinhas, retratos e naturezas-mortas.

3.3 O evento de 1928: uma breve análise

Nossa pesquisa acerca da exposição realizada nas dependências do Palace Hotel em 1928 começa a partir da análise de um texto crítico publicado no jornal *A Manhã* em 25 de maio daquele ano. De autoria de Celso Kelly, os nove parágrafos que fazem parte do texto são capazes não só de divulgar o evento, mas também de alfinetar a cultura artística brasileira.

Para o Brasil, tem essa exposição uma significação especial e acentuada importância na nossa educação artística.

Enquanto na Europa, mau grado a exaustão de sua gente, se pratica a mais moderna e vivida das artes, - entre nós, estamos paralisados na pintura do século passado, no romantismo francês ou em falsas imitações do impressionismo, já em via de desaparecer. As formas sintéticas, as composições decorativas, o colorido vibrante, a liberdade de tema e de técnica – são apenas conhecidos de certos espíritos mais avançados.¹⁵⁶

Aparentemente Gagarin era um desses espíritos. Valorizando sua figura como “um dos mais sadios e fortes modernistas do cenário brasileiro”¹⁵⁷, a fala de Celso Kelly nos relembra o fato já comentado de que Paulo Gagarin não teve passagem pela Escola Nacional de Belas Artes. Como um artista livre, sua produção se fazia independente dos rótulos acadêmicos, marcas de uma época onde o Brasil passava por um momento de superação dos valores estéticos regidos pela antiga academia e herdados pela Escola Nacional de Belas Artes.

¹⁵⁵ O dado é baseado na listagem feita a respeito da participação de Paulo Gagarin em eventos que foram publicados nos jornais de época e disponibilizados pelo acervo da *Hemeroteca Digital*. Consultar anexo I.

¹⁵⁶ KELLY, Celso. Pintura Moderna. *A Manhã*. Rio de Janeiro: 25 mai. 1928, n.753, p.2.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

A razão do nosso atraso está na rota antiquada que ainda segue a Escola de Belas Artes, perfeitamente oposta às tendências modernas, que ela combate e hostiliza. Único centro de ensino, nesse gênero, consegue, por tal motivo, imprimir nefasta orientação nos nossos principiantes. Dessa forma, propagam-se lamentavelmente as escolas que na Europa não tem nenhum adepto.¹⁵⁸

O fato é que, além de expositor, Paulo Gagarin atuou também como incentivador do evento. É o que mostra o fragmento retirado da mesma reportagem:

É, sem dúvida, muito curiosa a exposição da moderna pintura francesa, organizada no Palace Hotel, por iniciativa do ilustre pintor príncipe Paulo Gagarin. Obras especialmente vindas da França para este fim representam enorme variedade de tendências, o que demonstra como é intenso o movimento revolucionário na arte francesa.¹⁵⁹

As novidades vindas da Europa, por assim dizer, ainda ditavam o gosto de uma população crescente e em ascensão. Entretanto, enquanto no Rio de Janeiro o fantasma da academia ainda assombrava as belas artes, a capital paulista via crescer um novo cenário para o aparecimento de jovens artistas interessados em se aproximar do modernismo europeu. O resultado disso foi a Semana de Arte Moderna de 1922 que, como o próprio nome já diz, marca a passagem brasileira pelo novo cenário moderno.¹⁶⁰ Mas este não é o nosso foco.

Fazendo uma busca no *Google* com palavras-chave referentes ao tema (como por exemplo *exposição palace hotel 1928; exposição de pintura moderna em 1928; exposição de pintura moderna francesa no palace hotel em 1928* e etc.), os resultados da pesquisa se mostraram bastante conflituosos. Na sua maioria fazem referência a elementos que dizem respeito ao Copacabana Palace e, quando não, trazem informações relativas a outras exposições que ocorreram em diferentes anos no Salão Nobre do Palace Hotel. Pesquisando

¹⁵⁸ KELLY, Celso. Pintura Moderna. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 25 mai. 1928, n.753, p.2.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ A leitura da tese de doutorado de José Augusto Fialho dá um bom panorama do que veio a ser chamado modernidade no Brasil. Segundo o historiador da arte, os críticos e entendedores de arte da época afirmavam que a proposta de modernização brasileira começou com Anita Malfatti em 1917, indo até o evento conhecido como Semana de Arte Moderna em 1922. Após esse evento, houve uma lacuna que se estendeu até a década de 1930, onde um novo cenário modernista se abriu, trazendo novas propostas para as artes plásticas brasileiras. (FIALHO, 2015)

exatamente por “exposição de pintura moderna francesa no Palace Hotel em 1928”, o site de busca apontou para três acontecimentos distintos.

Sob o título de “Modernidades Alternativas”, o primeiro *link* faz menção a uma exposição de arte moderna francesa. Mas não a que estávamos esperando. *Grande Exposition d’Art Moderne* é o nome do evento ocorrido em 1930, e que já havia sido citado na lista de Frederico Morais tratada no tópico 3.2. Os outros dois resultados correspondem respectivamente à primeira exposição individual de Cândido Portinari, em 1929, e a duas mostras de Tarsila do Amaral: a primeira também em 1929, e uma retrospectiva em 1933. Todos os eventos ocorreram no Salão Nobre do Palace Hotel.

Assim como a biografia de Paulo Gagarin, que foi construída a partir dos arquivos coletados no acervo da *Hemeroteca Digital*, a exposição de arte moderna do Palace Hotel em 1928 seguiu o mesmo caminho. Junto com a nota de Celso Kelly, encontramos outras sete publicações que noticiaram o evento que teve Gagarin e os artistas franceses como protagonistas.

A primeira delas foi publicada em 23 de maio de 1928 e fazia parte da edição número 2.908 do periódico *O Jornal*. Sob o título de “Exposição de Arte Francesa – sua inauguração, hoje, no Palace Hotel”¹⁶¹, a nota não faz referência à participação de Paulo Gagarin (seja como expositor ou organizador do evento) e atribui a organização da mostra à *École d’aujourd’hui*, caracterizada como uma instituição propagadora da arte francesa no Brasil.

EXPOSIÇÃO DE ARTE FRANCESA
SUA INAUGURAÇÃO, HOJE, NO PALACE HOTEL

Realiza-se, hoje, no salão de honra do Palace Hotel, a inauguração da Exposição de Arte Moderna, promovida por uma comissão organizadora constituída pela “École d’aujourd’hui”, associação propagadora em nosso país, da arte francesa moderna.¹⁶²

O jornal *O Paiz* vai dizer o mesmo. Publicado no caderno “Artes e Artistas” da edição 15.921 naquela mesma data¹⁶³, a notificação de abertura do evento menciona igualmente a *École* francesa¹⁶⁴, deixando de fora novamente a atuação do príncipe e artista russo. O que

¹⁶¹ **O Jornal**. Rio de Janeiro: 23 mai. 1928, n.2.908, p.5.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ **O Paiz**. Rio de Janeiro: 23 mai. 1928, n.15.921, p.6.

¹⁶⁴ Sobre a *École*, não encontramos nenhuma informação sobre ela, além dessas duas menções nos artigos.

nos leva a pensar: teria mesmo Paulo Gagarin feito parte da exposição dos artistas franceses modernos no Palace Hotel?

ARTE MODERNA FRANCESA

Inaugura-se hoje, às 17 horas, no salão de honra do Palace Hotel, a exposição de arte francesa moderna (*École d'aujourd'hui*).

Pelo catálogo que recebemos, trata-se de uma ampla exposição de pintores ainda não conhecidos entre nós.

A exposição compreenderá 114 quadros a óleo e cerca de 40 gravuras, aquarelas e desenhos.¹⁶⁵

Tentando responder ao questionamento imposto, temos a terceira nota publicada sobre o evento, que é justamente a de Celso Kelly. Apresentando pela primeira vez o nome de Paulo Gagarin como participante, o título empregado pelo crítico para dar voz às suas percepções acerca da exposição (como mencionado no primeiro parágrafo deste tópico, uma crítica à escola brasileira) omite a nacionalidade da mostra. Caracterizando o evento de 1928 apenas como uma “Exposição de Pintura Moderna”, Celso Kelly traz ao público os nomes dos trinta e quatro artistas franceses, mais Gagarin.

A exposição de pintura moderna, do Palace, trouxe para o Rio as últimas novidades da pintura francesa, havendo de, por esse modo, influir nos nossos pintores, quase todos passadistas impenitentes.

Os trabalhos expostos são da autoria de Brianchon, Buhot, Bersier, Brabo, Chivenon, Cochet, Mlle. Crissay, Mlle. Cornier, Deshayes, Favory, Mlle. Galtier-Boissiere, Giraud, Mlle. Georges, Harrison, de la Hongue [sic], Lecaron, Karbowsky, Jacquemot, Legueult, Mlle. Marbotte, Molt, Mlle. Lausanne, Mme. Nivoulies, Mlle. Abigail Lattes, Portal, Roblin, Mlle. Tirmau, Ziem, Dresel, Danchez, Brandel, Pinard, Pastré e Mlle. Feure.

Juntamente com esses trabalhos figuram algumas pinturas de Paulo Gagarin. Gagarin se torna cada vez mais interessante, progredindo abertamente. É um dos mais sadios e fortes modernistas.¹⁶⁶

A possibilidade de que tenham ocorrido duas exposições simultâneas no Palace Hotel entre maio e junho de 1928 é trazida à luz da discussão. Analisando as reportagens recolhidas

¹⁶⁵ **O Paiz**. Rio de Janeiro: 23 mai. 1928, n.15.921, p.6.

¹⁶⁶ **KELLY**, Celso. Pintura Moderna. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 25 mai. 1928, n.753, p.2.

para análise, as informações levam a crer que a suposição seja verdadeira. Em 5 de junho de 1928 o periódico *O Jornal* publica:

EXPOSIÇÃO PAULO GAGARINE [sic]

Foi muito visitada, ontem, a exposição de paisagens brasileiras do pintor russo Paulo Gagarine [sic], anexa à Exposição de Arte Francesa, no Palace Hotel.¹⁶⁷

De acordo com o dicionário da língua portuguesa, a palavra “anexa” utilizada pelo autor não identificado da nota possui três significados: “1. Juntar a algo tido como principal. 2. Reunir (um país, ou parte dele) a (outro). [...]. 3. Reunir-se, juntar-se.”¹⁶⁸ Anula-se, então, a ideia de que Paulo Gagarin e os artistas modernos franceses tenham feito parte de uma mesma exposição. O que ocorreu no Palace Hotel entre maio e junho de 1928 foi uma divisão de espaço, onde o artista russo-brasileiro e os estrangeiros partilharam o salão nobre do estabelecimento para expor os seus trabalhos ao público carioca (como foi o caso de Gagarin e Goeldi em 1927). Neste caso Gagarin seria apenas um incentivador da vinda desses artistas para o Brasil, como apontado por Celso Kelly no início.

A ideia de que a exposição de Gagarin seja uma individual alheia à mostra dos modernistas franceses é deixada ainda mais clara quando o mesmo comparece à redação do jornal *O Paiz* e conversa com Flexa Ribeiro. Na edição dos dias 28 e 29 de maio, o crítico escreve:

É de toda justiça esclarecer que a exposição do Sr. Gagarin nada tem de comum, a não ser o local, com a dos pintores ditos da moderna arte francesa. (...)

Sobre as qualidades do Sr. Paulo Gagarin, principalmente na interpretação de nossa paisagem, já mais de uma vez tivemos oportunidade de nos manifestar com agrado.

- F.R.¹⁶⁹

A fala é baseada em uma nota também de autoria de Flexa Ribeiro e publicada um dia antes (27) pelo mesmo jornal. Na ocasião de expor suas impressões acerca da exposição em questão, o crítico de arte foi enfático e manifestou o seu desgosto com o que de

¹⁶⁷ **O Jornal**. Rio de Janeiro: 5 jun. 1928, n.2.919, p.3.

¹⁶⁸ ANEXA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1910-1989. **Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Edição Especial. Curitiba: Positivo, 2007, p.78.

¹⁶⁹ RIBEIRO, Flexa. Arte Francesa Moderna. **O Paiz**. 28-29 mai. 1928, n.15.926-15.927, p.5.

“moderno” foi apresentado no Palace Hotel no evento de 1928. Acreditando que Paulo Gagarin pudesse ter ficado preocupado com a sua reputação perante a fala do crítico, o artista parece ter procurado Flexa Ribeiro para esclarecer que suas obras não faziam parte da mesma exposição dos modernos franceses, embora Celso Kelly tenha firmado seu nome como incentivador do evento.

Utilizando palavras como “mofina” e “chinfrim”, Flexa Ribeiro se mostrou decepcionado - para não dizer revoltado - com a escolha ineficaz de tais nomes franceses para a mostra. É o que pode ser lido na reportagem na íntegra:

BELAS ARTES

ARTE MODERNA FRANCESA

Se a nossa época é das grandes surpresas e dos contrastes patuscos, acredito não haver exagero no título que se escolheu para a mofina e chinfrim exposição de pintura, que se realiza ao Palace Hotel, com o nome insigne de *arte francesa*.

Não sei se as funções diplomáticas vão até a fiscalização das manifestações artísticas; em todo o caso, em ocasiões como esta, quando chegam às expressões caricatas, seria de bom aviso que os representantes da França pusessem cobro a tão mal vinda propaganda.

O que se expõe atualmente no salão de honra do Palace Hotel é uma série cômica de pintura infantil ou artimanha de meninas colegiais em férias domésticas.

Se pensarmos bem, veremos como semelhante atrevimento, naquele local, importa numa espécie de menosprezo para a metrópole brasileira.

Em tais conceitos, não há nada contra o chamado “espírito moderno”.

Todo aquele lote de quadros, ainda do mais vermelho ponto de vista, está por completo fora de arte.

Aliás, como indústria, também é de um gosto muito duvidoso.

Não haverá, senhores, nos códigos, nas posturas, nos regulamentos das inspetorias de veículos, um dispositivo que impeça vergonhosas e impudicas exposições como a que se abriu no Palace Hotel?

F. R.¹⁷⁰

Sem querer citar o fato de o crítico menosprezar a arte das mulheres artistas participantes do evento (essa pauta está além do nosso estudo), o que Flexa Ribeiro manifestou foi sua crítica quanto a falta de habilidade técnica desses pintores como um todo. Obviamente havia características que os aproximaram em um ou outro nome, mas a verdade

¹⁷⁰ RIBEIRO, Flexa. Arte Moderna Francesa. **O Paiz**. Rio de Janeiro: 27 mai. 1928, n.15.925, p.5

é que a nova modernidade francesa, posterior aos primeiros impressionistas, estava muito além de seguir um padrão de regras impostas. Mas ele não foi o único a analisar com pesar o evento em questão.

Dois dias antes (25), na mesma data em que Celso Kelly proferiu discurso incentivador sobre a ocasião, o *Jornal do Commercio* publica a primeira crítica ao evento. Sem autoria, o texto não chega a agredir os expositores (como foram as duras palavras proferidas por Flexa para o jornal vizinho). Mas a crítica também não anula a sua opinião original acerca do assunto. Afirmando que fazem parte da exposição de arte moderna francesa quinze obras de Paulo Gagarin, as primeiras linhas do texto concluem que:

No salão do Palace Hotel inaugurou-se ontem à tarde uma exposição de pintura - cerca de 200 trabalhos - sob a denominação de “arte moderna francesa”. Evidentemente a arte do grande país latino – ainda mesmo a arte moderna – não está ali representada com a significação e a eloquência que ela pode ter e que se caracteriza por uma tendência de reação, sem as extravagâncias chocantes de certa pintura a que se convencionou chamar de arte moderna. (...) ¹⁷¹

Antes que se possa confundir, e acreditando que a crítica poderia estar julgando a obra de Paulo Gagarin, o país latino a que a nota se refere não é o Brasil, mas a própria França. Latina por descender das línguas românicas (de onde o latim é proveniente), o país europeu não apresentou na mostra nomes de grande prestígio do cenário artístico moderno francês. Talvez os artistas de 1928 nem devessem ser chamados de modernos, é o que os textos lidos até o momento parecem querer mostrar. Não é por acaso que aquela que foi considerada a maior exposição de arte moderna francesa realizada no Brasil tenha sido a de 1930 que, como mencionado anteriormente, trouxe ao público brasileiro nomes conhecidos do cenário artístico francês. Sobre o evento de 1928, o *Jornal do Commercio* afirma:

Não querem as nossas palavras dizer que na exposição de ontem inaugurada não se encontrem obras de artistas de valor. Lá figuram nomes dos de maior significação, como Deshayes, G. Cochet, Jean de la Hougue e alguns outros, para darem à exibição certa autoridade e tornar interessante. ¹⁷²

¹⁷¹ **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: 24 mai. 1928, n.123, p.7.

¹⁷² *Ibidem*.

Apesar do trecho acima citar o nome de três artistas franceses, a reportagem de Celso Kelly foi mais completa no quesito apresentação. Mas, mesmo revelando os mais de trinta nomes que expuseram na mostra anexa à exposição de Paulo Gagarin, nenhum deles soou familiar: nem para nós e nem para a imprensa da época. “Pelo catálogo que recebemos, trata-se de uma ampla exposição de pintores ainda não conhecidos entre nós.”¹⁷³

Ao citar a existência de um catálogo, a matéria publicada no ato da inauguração da mostra em 23 maio de 1928 dá oportunidade para esses artistas saírem do anonimato. Porém, passados muitos anos desde o ocorrido, a presença deste registro é praticamente inexistente nos arquivos consultados. Dos trinta e quatro nomes citados por Celso Kelly, nossa pesquisa resultou no conhecimento de apenas vinte e um deles, com informações e reproduções de obras espalhadas, principalmente, em *sites* de leilões e outros endereços eletrônicos não tão confiáveis. Contudo, algumas observações puderam ser feitas.

A lista de nomes revelada por Celso Kelly garante a evidência indiscutível de que houve a participação de mulheres pintoras na mostra. As abreviaturas de *madame* (*Mme.*) e *mademoiselle* (*Mlle.*) ante alguns sobrenomes são a prova de que pelo menos dez artistas do sexo feminino passaram pelo salão nobre do Palace Hotel em 1928. E, segundo bem mostra a história da arte, suas produções eram constantemente relegadas à obscuridade e ao desconhecido (lembrar da crítica feita por Flexa Ribeiro, que caracterizou pejorativamente a arte produzida por mãos femininas como inferiores).

Enquanto alguns nomes não evidenciaram quaisquer resultados¹⁷⁴, outros provocaram ainda mais dúvidas na saga em tentar desvendar o seu anonimato. Para Deshayes e Roblin, houve a contrariedade da existência de mais de um artista compartilhando o mesmo sobrenome.

Aproximadamente quarenta anos separam a produção de Eugène Deshayes (1828-1891) e Eugène François Deshayes (1862-1939), ainda que em algum momento suas produções tivessem sido contemporâneas.¹⁷⁵ Mas, como artistas do período e possíveis expositores de 1928, acreditamos que o segundo, mais novo, tenha sido o verdadeiro

¹⁷³ **O Paiz**. Rio de Janeiro: 23 mai. 1928, n.15.921, p.6.

¹⁷⁴ Foi o caso de todas as artistas mulheres, de Chivenon e Danchez.

¹⁷⁵ Sobre Eugène Deshayes e Eugène François Deshayes, uma nota biográfica do primeiro, encontrada nos arquivos digitais da galeria parisiense *Les Atamanes* destaca: “Atenção, não confundi-lo com o seu homônimo e com menos de trinta anos, o pintor orientalista Eugène François Deshayes, que pinta a luz e as costas do Mediterrâneo, com uma atmosfera totalmente diferente. Ao que sabemos, Eugène Deshayes jamais abordou o tema orientalista, o que não impede que as obras de Eugène François sejam atribuídas a ele um pouco rapidamente.” (Disponível em: < <https://www.lesatamanes.com/oeuvres/barque-sur-la-greve-de-eugene-deshayes>>. Acesso em: 8 jul. 2020).

participante do evento. Atendendo pelo sobrenome de Roblin, três são os possíveis candidatos e, sobre Pierre Roblin (?), Paul Roblin (1893-1954) e Jules Roblin (1888-1974), as informações são ainda mais escassas.

Apesar da problemática e da incerteza de informações confiáveis, houve a necessidade de trazer à luz da pesquisa informações visuais que pudessem não só ilustrar a mostra, mas também aclarar o ríspido discurso de Flexa Ribeiro. Julgados pela crítica como os nomes “de maior significação”, Deshayes, G. Cochet e de la Hougue foram os artistas ressaltados pela edição número 123 do *Jornal do Comércio* em ocasião mostra de 1928 e escolhidos por nós para estampar a ideia do que poderia ter sido a exposição de arte moderna francesa no Palace Hotel daquele ano.

Como já mencionado nos parágrafos acima, acreditamos que Eugène François Deshayes tenha sido o Deshayes expositor da mostra em 1928. De origem argelina, sua biografia apresenta um portfólio onde sobressaem obras de caráter orientalista, resultado de uma vida de estudos na *École Nationale des Beaux-Arts d'Alger* e, mais tarde, como bolsista para a capital (1882), onde foi aluno do grande mestre francês do academicismo Jean-Léon Gérôme (1824-1904).

Desde 1890, quando retornou para a Argélia, Deshayes expôs todos os anos no *Salon des Artistes Français* e, durante a sua trajetória como pintor, reuniu importantes recompensas por seu trabalho. Em 1937, por exemplo, recebeu a medalha de ouro pela sua participação na Exposição Internacional de Paris com a tela “Vue de Ténès”. Alguns anos antes, em 1910, já havia sido nomeado pintor oficial do departamento da Marinha francesa, cargo que lhe rendeu inúmeras obras contemplando as variações do mar nas diferentes horas do dia. É o caso de “Marine” (Fig.53), obra sem data especificada e apresentada na biografia consultada do artista.¹⁷⁶ Com um panorama de quem vê de cima, o desfiladeiro serpenteia o oceano aberto até este misturar-se ao horizonte. Com cores complementares, a obra chama atenção pela cor alaranjada das montanhas, pelo verde da vegetação, combinados aos tons de azul que, gradativamente, misturam-se ao *dégradé* do céu.

¹⁷⁶ CAZENAVE, Élizabéth. Eugène Deshayes (Alger 1862-1939). In: **Les artistes de l'Algérie. Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs 1830-1962**. Paris: Bernard Giovanangeli Éditeur, 2001. Disponível em: <http://alger-roi.fr/Alger/arts/pdf/3_eugene_deshayes.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2020.



Fig.53 EUGÈNE FRANÇOIS DESHAYES. *Marine, s.d.*

Seduzido pela beleza das paisagens das terras orientais, Deshayes pinta “Campement nomade dans le sud algérien” (s.d.) (Fig.54), onde retrata a cena cotidiana de um acampamento no deserto argelino. Assim como “Marine”, a paisagem do deserto se sobressai pela paleta de tons mais quentes, favorecendo o uso da cor ocre em praticamente todo o cenário - incluindo o próprio acampamento. Apenas uma parcela superior do quadro é destinada ao céu azul, sem, contudo, haver acentuados contrastes de cor. É uma obra que tira proveito do exotismo relegado ao tema, mas sem deixar de lado a verdadeira realidade dos conflitos da época.



Fig.54 EUGÈNE FRANÇOIS DESHAYES. *Campement nômade dan le sud algérien, s.d.* Coleção Particular.

Em 1902 é a vez da tela “Jardin d’Alger” (Fig.55), também em coleção particular. Com ares decorativos, o jardim apresentado por Deshayes ressalta a beleza e a pureza dessa

paisagem, que parece quase intocada pela ação humana se não fosse a construção branca ao fundo, que chama atenção. É como a cena de um jardim exótico, que exalta a selvageria da natureza em primeiro plano, relembrando uma estética que fora comumente aplicada pelos pintores românticos do início do século XIX. As características técnicas aqui ficam por conta da cor, que prevalece sobre o desenho de linha, evidenciando a pincelada curta e contrastante na obra do artista que, aqui, também evoca uma tendência impressionista.



Fig.55 EUGÈNE FRANÇOIS
DESHAYES. *Jardin d'Alger*, 1902.
Coleção Particular.

Gérard-Paul Cochet (1888-1969) é o segundo nome destacado pela coluna do *Jornal do Commercio*. Oriundo da comuna de Avranches, na Normandia, Cochet é reconhecido por seus trabalhos como pintor e ilustrador. De 1905 a 1909 estudou pintura em Nantes e, em seguida, passou a frequentar aulas na *Académie Julian*. Na instituição, teve como professor Henri Royer (1869-1938) – que lecionou para Georgina e Lucílio de Albuquerque durante a temporada francesa do casal¹⁷⁷ – e também Marcel Baschet (1862-1941), ambos artistas de renome.

Cochet perdeu 65% da visão do olho direito em um acidente sofrido em 1915. Mas isso não o impediu de continuar a pintar. Atuando simultaneamente como artista e militar na marinha, reuniu em um diário pessoal esboços e desenhos feitos ao longo das viagens oficiais, o que, mais tarde, lhe rendeu o cargo de pintor da marinha francesa, em 1925. Da

¹⁷⁷ As biografias consultadas dos artistas brasileiros citam o nome de Henri Royer como professor da Académie Julien durante suas estadias em Paris. (Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21325/georgina-de-albuquerque>> e <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21324/lucilio-de-albuquerque>>, ambos consultados no dia 30 jun. 2021)

sua vida dentro dos barcos trouxemos o óleo “À Bord” (s.d.) (Fig.56), de cores puras e pinceladas marcadas, como ilustração.



Fig.56 GÉRARD-PAUL COCHET. *À Bord*, s.d. Óleo sobre tela. 24 x 33 cm.

A pesquisa mostrou que grande parte do trabalho de Cochet se sobressai pelos temas variados. Basicamente, quaisquer aspectos da vida real que lhe chamassem atenção viraram obra em suas mãos: as marinhas dos tempos de militar, o trabalho dos camponeses, a vida social dos cafés, dos teatros e suas dançarinas... Eclético, atuou com contribuições artísticas para algumas instituições do Estado, destacando a criação de cenário para óperas e peças de teatro, além de ilustrações para alguns livros célebres de seu tempo (com destaque para *Maria Chapdelaine: récit du canada français* (1922), de autoria de Louis Hémon). Sobre o seu trabalho em geral o artista diz:

Eu não trabalho em uma pintura da natureza. Normalmente, uma cena me impressiona, sem que eu seja capaz de explicar o motivo: ela se encaixa quase inteiramente na minha mente e eu a desenho na tela. É então que o trabalho começa: geralmente é bastante longo, porque o que é fácil para a paisagem e a natureza morta contida na composição, se torna bastante complicado para os personagens que eu não quero posar porque a pose é sempre falsa quando se trata de movimento. É preciso paciência e muitos estudos e desenhos.

Isso é para lhe dizer que o trabalho em estúdio é, para mim, a própria essência do trabalho.¹⁷⁸

¹⁷⁸Disponível em: <<http://brugal-antiquites.com/peintures-et-arts-graphiques/vendus-peintures-et-arts-graphiques/gerard-cochet/870.html>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

“Montparnasse, terrasse de café” (c.1934) (Fig.57) foi apresentada no *Salon d’Automne* e, como o próprio título sugere, foge à categoria de pintura de paisagem e adentra no campo da pintura de gênero. Em uma cena típica da modernidade francesa, Cochet apresenta um café ao ar livre, com seus passantes e toda a vivência que o tema da boêmia proporciona: a mesa de bar, o tumulto da conversa, o cenário urbano ao fundo. Ela se assemelha muito com “O almoço dos barqueiros” (1881) (Fig.58), do mestre impressionista francês Pierre-Auguste Renoir - se quisermos manter a linha europeia.



Fig.57 GÉRARD-PAUL COCHET. *Montparnasse, terrasse de café*, c.1934. Óleo sobre tela. Musée d'Art Moderne de Paris.



Fig.58 PIERRE-AUGUSTE RENOIR. *O almoço dos barqueiros*, 1881. Óleo sobre tela. 130 x 173 cm. Phillips Collection, Washington, EUA.

Também natural de Avranches, Jean de la Hougue (1874-1959) é o último dos três artistas escolhidos para análise ilustrativa da mostra. Aspirante a artista, ingressou na *École des Beaux-Arts* em 1894 e, desde a sua primeira aparição no Salão de Paris em 1898, seu

nome foi constante nas listagens do evento. Expositor em 1901, de la Hougue foi premiado com menção honrosa pela apresentação dos seus retratos. No ano seguinte, o mesmo gênero o consagrou com o prêmio de terceiro lugar. Foi convocado pelo exército nacional e partiu para a guerra no ano de 1914, de onde regressou fazendo questão de mostrar suas criações em território nacional e além mar. Viajou para a Espanha, Itália e Norte da África.

Das obras encontradas com a sua assinatura, destacam-se os retratos e as cenas de interiores, todos dotados de uma atmosfera íntima pessoal do artista. É o caso, por exemplo, de “Le peintre et son modèle” (s.d.) (Fig.59). Sem data, a obra apresenta uma perspectiva totalmente diferente daquela que conhecemos como retrato convencional, tanto na forma como as personagens foram dispostas, como na fatura que é empregada no todo. Observe que, diferentemente do retrato coletivo da fig.57 de Cochet, de la Hougue não dá o “acabamento” necessário para as personagens: seus rostos parecem completamente nus, sugerindo apenas a ideia de um par de olhos, boca e nariz, referenciados na moça de vestido azul e no personagem em primeiro plano, que posa olhando para o espectador.



Fig.59 JEAN DE LA HOUGUE. *Le peintre et son modèle*, s.d. Óleo sobre tela. Musée d'Art et d'Histoire d'Avranches.

“Nu” (s.d.) (Fig.60) também é uma composição que se apresenta com tais características. Sendo o primeiro dos três artistas escolhidos a apresentar o gênero na pesquisa, o retrato da mulher desnuda se mostra na delicadeza do uso das cores, nas formas

simplificadas, nos contornos sugestivos e na pincelada marcada - característica revisitada em praticamente todos os artistas vistos até o momento, cada qual à sua maneira.



Fig.60 JEAN DE LA HOUGUE. *Nu, s.d.* Óleo sobre tela. Musée d'Art et d'Histoire d'Avranches.

Sobre o artista, a biografia diz:

Sua natureza calma e equilibrada, sua sensibilidade secreta, podem ser lidas na escolha íntima de seus temas, na forma de quase 'remover' uma cena de praia com alguns toques de um pincel carregado de vermelho ou azul, para desenvolver em uma cena refinamentos de tons interiores.¹⁷⁹

Lendo o fragmento acima, é possível fazer referência de suas obras com a de um outro artista francês, ligado à corrente pós-impressionista de fins do século XIX: Pierre Bonnard (1867-1947). Bonnard, assim como de la Hougue, deixa transparecer em suas obras o lirismo dedicado aos aspectos triviais da vida. Em sua obra "Bathing Woman, seen from the back" (c.1919) (Fig.61), é possível verificar o que acabara de ser dito. A partir de uma visão extremamente pessoal - não só pelo tema ou pelo uso da modelo (sua esposa) - Bonnard

¹⁷⁹ Texto original: "*Sa nature calme, équilibrée, sa sensibilité secrète, se lisent dans le choix intimiste de ses thèmes, dans la manière presque "d'enlever" une scène de plage en quelques touches de pinceau chargé de rouge ou de bleu, de développer dans une scène d'intérieur des raffinements de tons.*" (Disponível em: <https://www.wikimanche.fr/Jean_de_la_Hougue>. Acesso em: 20 jul. 2020)

cria uma atmosfera intimista apenas com o auxílio do uso das cores, combinadas a certa perspectiva luminosa.



Fig.61 PIERRE BONNARD. *Bathing Woman, from the back*, c.1919. Óleo sobre tela. 441 x 346 mm. Tate Gallery, Londres.

O conhecimento das obras desses três artistas já foi o suficiente para entender que o que houve no salão nobre do Palace Hotel em 1928 foi uma exposição onde o caráter diversificado das obras foi o ponto chave para classificar a mostra como uma exposição de arte moderna. Apesar dos nomes pouco conhecidos, como a crítica do período deixa claro, esse não pode ser o motivo para que as duras palavras de Flexa Ribeiro sejam destaque para uma exposição que se propôs a apresentar as tendências do modernismo europeu.

Como nota de desfecho, é Celso Kelly quem vai proferir as últimas palavras. Publicada em 6 de junho de 1928, a nova nota a respeito da exposição é enfática no protagonismo de Paulo Gagarin e sua modernidade.

Desde que surgiu entre nós, o Sr. Paulo Gagarin se vem revelando um legítimo artista.

Procurando expressar a nossa natureza, na sua fisionomia real, no seu colorido rico e exuberante, nas suas formas grandiosas, tem produzido uma série fartíssima de quadros, de indiscutível mérito.

O que nos aumenta o entusiasmo por esse pintor é a evolução constante de sua técnica. Progride dia a dia. Constantemente se aperfeiçoa, dando-nos a impressão de que é um grande ambicioso em sua arte... Ainda bem.

Ao lado disso, Gagarin é um pintor moderno, sintetizando os planos e massas e tendo, sobretudo, o bom gosto de compor bem os seus quadros. Aí se revela a tendência ilustrativa desse curioso pintor, tendência que se positiva em suas obras de decoração, em que seu talento se expande com toda liberdade.

Aliás, a pintura de Gagarin é decorativa. Assim sendo, obedece a uma determinante da época.

Acaba de encerrar-se a sua última exposição no Palace Hotel. O público culto do Rio, habituou-se a deliciar-se com as mostras desse pintor. E Gagarin faz bem em torna-las frequentes porque, cada vez nos certificamos mais do seu constante progresso.

C.K.¹⁸⁰

Sobre os franceses, nem uma palavra. Acreditamos que o fato se deu menos pela ideia de coexistirem duas exposições e mais pela polêmica envolvendo a fala de Flexa Ribeiro em 27 de maio de 1928 - que deixou os franceses fora de foco.

¹⁸⁰ **A Manhã**. Rio de Janeiro: 6 jun. 1928, n.763, p.7.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em ordem não cronológica e desconexa, as descobertas acerca da vida e obra de Paulo Gagarin funcionaram como um verdadeiro quebra-cabeças. Unindo informações dali e daqui (usando certo senso investigativo), acreditamos ter sido capazes de delinear uma possível nota biográfica a respeito dessa figura pouco conhecida da arte brasileira - pelo menos para nós, do século XXI.

Nos seus mais de cinquenta anos de carreira, o artista estrangeiro naturalizado brasileiro recebeu pouquíssimas críticas negativas. Bastante citado nos jornais da sua época, as reportagens envolvendo o seu nome somam um total de 794 ocorrências na plataforma da *Hemeroteca Digital* da Biblioteca Nacional, entre as décadas de 1920 a 1980. Só na década de 1940, o nome de Paulo Gagarin aparece 307 vezes, classificando esse intervalo de dez anos como os mais promissores da sua carreira. De 1940 a 1949, Gagarin participou de 38 exposições, sendo esses eventos individuais ou coletivos.

Como pintor, Paulo Gagarin foi considerado um dos importantes pintores da história da arte nacional, ainda que sob o rótulo de decorativista. Já consagrado, foi convidado para ser jurado no Salão Nacional de Belas Artes em 1951.¹⁸¹ Cinco anos mais tarde, em 1956, ficou de fora de uma retrospectiva paisagística ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) o que, para Quirino Campofiorito, foi uma nota de pesar.¹⁸² Viveu da sua arte até a morte, realizando exposições individuais e coletivas em todo o Brasil e, também, na América Latina (Montevideu) e do outro lado do Atlântico (África do Sul). Em território nacional, destacou-se para estudo o evento realizado em 1928 nas dependências do renomado Palace Hotel: assunto que rendeu discussões acerca da sua popularidade como artista e sua afinidade com a corrente modernista francesa.

Celso Kelly, uma das personalidades do cenário da crítica, sempre elogiou e apoiou a arte produzida por Gagarin (seguido por Flexa Ribeiro, Adalberto Mattos, Frederico Barata e alguns outros nomes menos recorrentes). Em 1944, ao escrever uma nota para o jornal *A Noite*, o crítico afirma que Paulo Gagarin trabalha com absoluta firmeza, sendo mais um moderno do que acadêmico. “Sua pintura está de tal forma despida de artifícios (...) que mais deve ser considerada moderna do que vizinha ou integrante do academismo.”¹⁸³

¹⁸¹ **A Manhã**. Rio de Janeiro: 9 ago. 1951, n.3.054, p.10.

¹⁸² CAMPOFIORITO, Quirino. Os que faltam. **O Jornal**. Rio de Janeiro: 25 fev. 1956, n.10.880, p.7.

¹⁸³ **A Noite**. Rio de Janeiro: 11 out. 1944, n.11.734, p.18.

Desde o início, Gagarin destacou-se como pintor de paisagens. Era considerado um pintor paisagista nacional por excelência, realizando uns poucos retratos e naturezas-mortas. Apontado como um dos únicos pintores a conseguir captar a atmosfera tropical do Brasil sem maneirismos, foi rotulado pela crítica do período como um artista de ares impressionistas. Porém, a pesquisa mostrou que, engessá-lo nesta categoria, seria negar a sua versatilidade como pintor.

Nas obras produzidas de 1921 até aquelas datadas da década de 1950, percebemos uma mudança de estilo na fatura das produções desse artista. Em “Paisagem de Pernambuco”, de 1923, e “Embarcações”, de 1926, vemos uma produção onde as manchas de cor formam o desenho que é proposto. Em 1936, a tela “Paisagem do Rio” mostra uma versão mais simplificada da enseada carioca: tanto nas cores como na fatura dura e áspera do pincel. Dez anos depois, o panorama da mesma cidade é tratado com mais detalhes, através de uma pincelada marcada, porém menos fragmentada. E assim Gagarin vai experimentando os estilos na arte de pintar. Nas produções datadas de fins da década de 1940 e início de 1950, a pincelada do artista parece bem mais lisa, sem as pastosidades do início da carreira e com um desenho mais bem delineado. Por isso trouxemos a série de ondas do mar como exemplo nítido para ilustrar as várias facetas que fizeram de Paulo Gagarin um artista habilidoso com os pincéis. Partindo dessa resolução, como encaixá-lo em um único movimento artístico?

Hoje fica mais fácil perceber que alguns dos artistas brasileiros do passado não eram de fato Impressionistas. O que aconteceu foi que práticas impressionistas foram executadas por esses nomes e, esporadicamente, incorporadas com mais ou menos vigor, tardiamente. Tirando Eliseu Visconti e Georgina de Albuquerque (que se dizia uma pintora impressionista) o que Lucílio de Albuquerque, os irmãos Timóteo, Henrique Cavalleiro e Paulo Gagarin fizeram foi adequar o modelo do movimento característico para o gosto brasileiro.

Com essa afirmação não queremos negar a tendência artística no âmbito de suas produções. Mas a verdade é que, muito mais do que um “impressionista brasileiro”, Gagarin foi um artista do seu tempo. Do movimento francês, compartilhou o gosto pelo novo, pelas possibilidades que não só a natureza, mas a pintura em geral, podia proporcionar. Sem ter tido a oportunidade do ensino formal artístico, sua produção revela influências que partiram não só dos seus antecessores nacionais (como os citados no decorrer da pesquisa), como também bebeu da fonte de movimentos pós-impressionistas que, em 1928, ainda estavam

vigentes na França – e na Europa como um todo. Mas essa análise mereceria um outro artigo, mais bem estudado e detalhado para fazer jus ao legado do artista. Contudo, podemos dizer que foi esse espírito avançado que abriu os olhos do artista para a nova modernidade vinda de fora e que, conseqüentemente, pode ter sido o motivo que o fez incentivar a vinda de uma exposição de arte moderna francesa para o Brasil.

Sobre o caso de Gagarin ter exposto junto com os artistas franceses no evento de 1928 no Palace Hotel, a pesquisa constatou que, apesar de terem feito parte de exposições distintas, a breve análise das suas produções nos fez acreditar que suas obras se equiparam pela liberdade de criação e não por pertencerem a um único e mesmo estilo artístico. Talvez tenha sido esse o motivo que fez Celso Kelly, naquela primeira crítica¹⁸⁴, dizer que o repertório desses artistas “representam enorme variedade de tendências, o que demonstra como é intenso o movimento revolucionário na arte francesa.”¹⁸⁵ Categorizar a produção desses nomes sugeriria uma inflexibilidade de teorias, fazendo uns parecerem mais maduros e bem desenvolvidos que outros. O que não pode ser considerado uma verdade. Todos os artistas - incluindo Paulo Gagarin - pintaram em um tempo posterior à efervescência do Impressionismo. Logo, suas obras refletem características que englobam diferentes tendências do início do século XX, digerindo o modernismo que outrora se convencionou chamar de revolucionário.

De fato, ocorreram duas exposições diferentes nas dependências do Palace Hotel entre maio e junho de 1928: uma de arte moderna francesa, e outra independente com as obras de Paulo Gagarin. Do início ao fim, em todas as matérias publicadas, a estrela do salão nobre do Palace sempre foi Gagarin. Dessa forma – e apesar do histórico do público brasileiro em aplaudir de pé exposições internacionais -, foi descartada a hipótese de o artista ter surfado na fama dos estrangeiros. Contudo, ele ter sido elogiado frente aos demais não significa dizer que sua produção tenha sido melhor que a dos franceses. Estes últimos, movidos por um espírito moderno que, aparentemente, só comoveu Celso Kelly, mostraram uma vertente menos escandalosa e mais de acordo com o que o público conservador estava acostumado. Fato que pode ter corroborado para o discurso de Flexa Ribeiro que, batendo de frente com as palavras de Kelly, acusou de chifrim a produção dos artistas franceses ali expostas. Suas obras, contrárias à ousadia comumente associada à arte francesa, não chocaram, mas apresentaram uma modernidade domesticada aos olhos das novas tendências.

¹⁸⁴ Para leitura da reportagem, consultar anexo VI.

¹⁸⁵ KELLY, Celso. *Pintura Moderna. A Manhã*. Rio de Janeiro: 25 mai. 1928, n.753, p.2.

A dificuldade em encontrar informações sobre os artistas vindos da França demonstra que os mesmos não eram nomes consagrados dentro da história da arte em 1928, nem tampouco nos dias de hoje. Não é à toa que a busca por reproduções de suas obras se tornou quase impossível. Ainda que os exemplos coletados estejam restritos a apenas três dos mais de trinta nomes participantes do evento, é a partir das pinturas de Deshayes, Cochet e de la Hougue que conseguimos perceber o ecletismo referente ao tema nas mãos desses artistas. Além das paisagens, os franceses estenderam seu repertório para as cenas do cotidiano, os nus e os retratos, revelando estilos diferentes que não podem vistos como motivos para os afastar uns dos outros. Isso tudo porque, como é muito bem visto, o evento realizado no salão nobre do Palace Hotel foi uma exposição de arte moderna, e não uma exposição de arte moderna impressionista, por exemplo. Logo, seus participantes certamente mostraram muito mais que um -ismo, mas os -ismos que efervesceram pulsantemente na veia de cada artista do século XX.

Por mais que Celso Kelly tenha se empenhado em classificar a exposição como significativa, a mesma não atingiu o sucesso esperado. O fato foi comprovado não só na leitura dos demais artigos referentes ao tema (que não passaram de propagandas do evento), como também se confirma com a atual pesquisa. Não foram encontradas reportagens que atestem um grau de grandiosidade, como foram tantas outras mostras de caráter estrangeiro no país. A mostra do Palace Hotel de 1928 foi apenas mais uma entre tantas outras exposições “comuns” do local. Porém, em virtude do ineditismo dos nomes apresentados (aparentemente apenas Félix Ziem era conhecido nosso, tendo participado de uma exposição em terras brasileiras em 1922), o evento merecia ser estudado com mais atenção, de modo a se fazer conhecer esses nomes desconhecidos do modernismo francês.

Sobre Paulo Gagarin, é interessante observar a inexistência de estudos envolvendo o seu trabalho. A contar pelas inúmeras reportagens lidas a seu respeito no decorrer desta pesquisa, seu talento fora muito valorizado na sua contemporaneidade. Como um artista, laureado em inúmeras edições do Salão Nacional, pode ter sido esquecido? Se ele era considerado um dos melhores da sua época, porque os historiadores da arte brasileira parecem não notar essa figura? Tentamos mostrar com essa pesquisa os aspectos complexos relativos a Paulo Gagarin, personalidade russa que aportou no cais do Rio de Janeiro em 1921 e aqui se tornou um dos grandes artistas – esquecidos – do seu tempo.

REFERÊNCIAS

- A Avenida Rio Branco e a efervescência artístico cultural carioca. **Salão 31**. Disponível em: <<https://www.salao31.com/blog/2018/1/22/a-avenida-rio-branco-e-a-efervescencia-artstico-cultural-carioca>>. Acesso em: 20 jul. 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da Manhã**. 16.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000, p.85. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/Libertinagem_Estrela_da_manh%C3%A3/MK_JU70yulwC?hl=pt-BR&gbpv=1>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- BATISTA, Liz. 100 anos do fuzilamento do último czar da Rússia. **Estadão**. São Paulo: 21 jul. 2018. Disponível em: <<http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,100-anos-do-fuzilamento-do-ultimo-czar,70002409099,0.htm>>. Acesso em: 3 abr. 2020.
- BRANCATO, João Victor Rosseti. Natureza-morta e paisagem na crítica de arte de Adalberto Mattos. **19&20**. Rio de Janeiro, v. XIV, n.1, jan-jun. 2019. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/jvrb_adalbertomattos.htm#_edn120>. Acesso em: 9 set. 2020.
- BRUGAL, Stéphane. Gérard Cochet, une grande âme d'artiste. **Stéphane Brugal: Tableaux et Objects d'Arts**. 2 mai. 2016. Disponível em: <<http://brugalandantiquites.com/peintures-et-arts-graphiques/vendus-peintures-et-arts-graphiques/gerard-cochet/870.html>>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- CATTAN, Roberto Correia de Mello. 3.4 O Palace Hotel e o Teatro Phoenix. *In: A família Guinle e a Arquitetura do Rio de Janeiro: um capítulo do ecletismo carioca nas duas primeiras décadas no novecentos*. Dissertação. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003, p.76-103. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=5103@1>>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Antônio Parreiras, a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e a pintura de paisagem. *In: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI - GRUPO ENTRESSÉCULOS: PROFESSORES-ALUNOS-ARTISTAS NA ACADEMIA*, 11., 2020, Rio de Janeiro. **Anais Eletrônicos [...]** Rio de Janeiro: Albatroz, 2021. (no prelo).
- _____. A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. *In: Cadernos de pós-graduação do Instituto de Artes/UNICAMP*. Ano 6, v.6, n.1, 2002, p.28-34.
- _____. O Impressionismo no Brasil e a fronteira na história da arte. *In: BRANDÃO, Angela; GUSMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (org.). História da Arte: Fronteiras*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, UNIFESP, 2019, p.120-133.
- _____. Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista

da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944). **Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ**. Janeiro 2003.

_____. Relação entre arte e ciência: o caso das teorias sobre o impressionismo. *In: Convergir: Arte e Seus Pares – XII Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ* 2005, Rio de Janeiro. **Convergir: Arte e Seus Pares**. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, v.1, 2005, p.1-7.

CAZENAVE, Élizabeth. Eugène Deshayes (Alger 1862-1939). *In: Les artistes de l'Algérie. Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs 1830-1962*. Paris: Bernard Giovanangeli Éditeur, 2001. Disponível em: <http://alger-roi.fr/Alger/arts/pdf/3_eugene_deshayes.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2020.

CHAIMOVICH, Felipe; Educativo MAM. **O Impressionismo e o Brasil**. São Paulo: MAM, 2017. Catálogo de exposição, 16 maio – 27 ago. 2017.

COSTA, Angyone. Paulo Gagarin. *In: A Inquietação das Abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta Melo & Cia, 1927, p.197-200.

DIENER, Paulo. **Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX**. Perspective [Online]. 30 set. 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/perspective/5542?lang=nl>>. Acesso em: 7 out. 2020.

EGOROV, Oleg. Tudo o que você sempre quis saber sobre patronímicos russos (mas nunca teve para quem perguntar!). **Russia Beyond**. 26 dez. 2017. Disponível em: <<https://br.rbth.com/educacao/79688-tudo-sobre-patronimicos-russos>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural**. c.2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GONÇALVES, Cássia Denise. **Gonzaga Duque e a fotografia**. RESGATE: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, SP, v.18, n.1, p.87-103, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645680>>. Acesso em: 28 abr. 2021.

Impressionismo: origens, reflexos no Brasil. **Brasil Artes Enciclopédias**. Disponível em: <<http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/impressionismo.html>>. Acesso em: 8 out. 2020.

JANSON, H. W. **Iniciação à História da Arte**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Jean de la Hougue. **Site Jean de la Hougue**. Disponível em: <<http://jean.delahougue.org/>>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Jean de la Hougue. **Wikimanche**. c.2020. Disponível em: <https://www.wikimanche.fr/Jean_de_la_Hougue>. Acesso em: 8 jul. 2020.

KNAUSS, Paulo. Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposição de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial. *In: Esboços – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC*, Florianópolis, n. 19, 2008, p.187-198. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/9338/9180>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

LEROY, Louis. L'Exposition des impressionnistes. **Le Charivari**. Paris: 25 abr. 1874. Disponível em: < https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_I/impression-soleil-levant-V/charivari/le-charivari.htm>. Acesso em: 16 jul. 2020.

LOUZADA, Júlio. **Artes Plásticas Brasil 90. Seu mercado. Seus leilões**. Volume 4. São Paulo: Júlio Louzada Participações Ltda., 1990.

_____ **Artes Plásticas Brasil 92. Seu mercado. Seus leilões**. Volume 5. São Paulo: Júlio Louzada Participações Ltda., 1992.

LOUZADA, Júlio; Maria Alice. **Artes Plásticas Brasil 94. Seu mercado. Seus leilões**. Volume 6. São Paulo: Júlio Louzada Participações Ltda., 1994.

_____ **Artes Plásticas Brasil 95. Seu mercado. Seus leilões**. Volume 7. São Paulo: Júlio Louzada Participações Ltda., 1995.

_____ **Artes Plásticas Brasil 96. Seu mercado. Seus leilões**. Volume 8. São Paulo: Júlio Louzada Participações Ltda., 1996.

_____ **Artes Plásticas Brasil 97. Seu mercado. Seus leilões**. Volume 9. São Paulo: Júlio Louzada Participações Ltda., 1997.

_____ **Artes Plásticas Brasil 98. Seu mercado. Seus leilões**. Volume 10. São Paulo: Júlio Louzada Participações Ltda., 1998.

_____ **Artes Plásticas Brasil**. Volume 11. São Paulo: Júlio Louzada Participações Ltda., 1999.

_____ **Artes Plásticas Brasil**. Volume 12. São Paulo: Júlio Louzada Participações Ltda., 2000.

_____ **Artes Plásticas Brasil**. Volume 13. São Paulo: Júlio Louzada Participações Ltda., 2002.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: USP, n.54, 2012, p.87-106. Disponível em: < <https://docs.google.com/document/d/159GcNQ-UAQ1P-uIxTRLqjVUQzc75Xmdk/edit#heading=h.sruljulpixjg>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

PORTELA, Isabel Sanson. Paisagem: um conceito romântico na pintura brasileira – George Grimm. **19&20**, Rio de Janeiro, v.III, n.3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/jg_isabel.html>. Acesso em: 7 out. 2020.

SÉ, Rafael Sento. Príncipe russo termina em delegacia após briga com amante no Rio. **Veja Rio Online**, Rio de Janeiro, 10 nov. 2017. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/programe-se/principe-russo-termina-na-delegacia-apos-briga-com-amante-no-rio/>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

TANJI, Thiago. Revolução Russa: tudo o que você precisa saber sobre o período. **Revista Galileu Online**. 17 out. 2017. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2017/10/revolucao-russa-tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-o-periodo.html>>. Acesso em: 3 abr. 2020.

REFERÊNCIAS HEMEROTECA DIGITAL

A Manhã. Rio de Janeiro: 9 ago. 1951, n.3.054, p.10.

A Noite. Rio de Janeiro: 27 out. 1925, n.5.005, p.4.

A, G, de. Grande Comemoração. **O Jornal.** Rio de Janeiro: 10 jul. 1965, n.13.432, p.12.

AMARANTE, Newton. Mais uma exposição de arte no Assirio. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro: 14 set. 1952, n.215, p.35.

BARATA, Frederico. O XLVIII Salão Nacional de Belas Artes. **O Jornal.** Rio de Janeiro: 20 set. 1942, n.7.142, p.13-14.

CAMPOFIORITO, Quirino. Os que faltam. **O Jornal.** Rio de Janeiro: 25 fev. 1956, n.10.880, p.7.

CARNEIRO, Glauco. “Pintura brasileira não existe”. **O Jornal.** Rio de Janeiro: 30 nov. 1968, n.14.473, p.4.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 13 jun. 1926, n.9.629, p.3.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 18 dez. 1923, n.9.049, p.2.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro: 30 out. 1928, n.10.373, p.10.

Diário Carioca. Rio de Janeiro: 9 jul. 1965, n.11.440, p.3.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: 14 abr. 1961, n.11.783, p.1.

Diário de Pernambuco. Rio de Janeiro: 14 out. 1943, n.242, p.5.

FIALHO, José Mariano. Impressões do Salão. **O Jornal.** Rio de Janeiro: 23 ago. 1925, n.2.049, p.2.

G., L. Um pintor nacionalista. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro: 13 set. 1952, n.214, p.8.

GOMES, Tapajós. A Caminho da Consagração: Paulo Gagarin. **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro: 19 mai. 1940, n.13.968, p.23-24.

Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro: mai. 1949, n.169, p.35.

Ilustração Pelotense. Rio Grande do Sul: 7 set. 1924, n.17, p.22.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 14 abr. 1961, n.85, p.4.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 21 ago. 1923, n.199, p.6.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 5 out. 1980, n.180, p.2.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 24 mai. 1928, n.123, p.7.

KAMENKA, Michel B. O pintor Paulo Gagarin. **Ilustração Brasileira.** Rio de Janeiro: mai. 1946, n.134, p.30-33.

KELLY, Celso. A pintura de Paulo Gagarin. **A Manhã.** Rio de Janeiro: 6 jun. 1928, n.763, p.7.

KELLY, Celso. O anno artístico. **A Manhã.** Rio de Janeiro: 29 dez. 1926, n.312, p.11.

KELLY, Celso. O paisagista passou a pintar retratos... **A Noite.** Rio de Janeiro: 16 jul. 1947, n.12.618, p.20.

KELLY, Celso. Pintura Moderna. **A Manhã.** Rio de Janeiro: 25 mai. 1928, n.753, p.2.

KELLY, Celso. Pintura Moderna. **A Manhã.** Rio de Janeiro: 25 mai. 1928, n.753, p.2.

KELLY, Celso. Uma paleta a dois mil metros de altura. **A Noite.** Rio de Janeiro: 11 out. 1944, n.11.734, p.18.

LADEIRA, Álvaro. Um mestre da paisagem. Quarenta anos de pintura fazem de Paulo Gagarin um artista completo. **Gazeta de Notícias.** Rio de Janeiro: 11 jan. 1948, n.9, p.6.

LUBECKI, José. Um artista no exílio. **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro: 23 dez. 1923, n. 9.054, p.1.

MATTOS, Adalberto P. Exposição de arte francesa. Os quadros de Corot. **O Malho.** Rio de Janeiro: 7 out. 1922, n.1.047, p.49.

MATTOS, Adalberto P. Exposição Gagarin. **Para Todos...** Rio de Janeiro: 15 out. 1927, n.461, p.37-38.

MATTOS, Adalberto P. Exposição Gagarin. **Para Todos...** Rio de Janeiro: 5 nov. 1927, n.464, p.45.

MAURICIO, Virgilio. A Escola de Paris. A resposta do povo paulista à deliciosa “blague” de Vicente do Rego Monteiro e Géo Charles. **Crítica.** Rio de Janeiro: 18 ago. 1930, n.502, p.2.

O Brasil. Rio de Janeiro: 26 jan. 1924, n.631, p.4.

O Imparcial. Rio de Janeiro: 15 set. 1920, n.1.617, p.5.

O Jornal. Rio de Janeiro: 23 mai. 1928, n.2.908, p.5.

O Jornal. Rio de Janeiro: 29 ago. 1923, n.1.423, p.3.

O Jornal. Rio de Janeiro: 5 jun. 1928, n.2.919, p.3.

O Jornal. Rio de Janeiro: 8 abr. 1969, n.14.578, p.20.

O Paiz. Rio de Janeiro: 23 mai. 1928, n.15.921, p.6.

O Paiz. Rio de Janeiro: 23 mai. 1928, n.15.921, p.6.

Para Todos... Rio de Janeiro: 31 out. 1925, n.359, p.30.

PENALVA, Gastão. O dia das Borboletas. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro: 24 mai. 1939, n.120, p.5.

Phoenix. Rio de Janeiro: nov. 1925, n.23, p.39.

Revista da Semana. Rio de Janeiro: 8 dez. 1923, n.50, p.44.

RIBEIRO, Flexa. Arte Franceza Moderna. **O Paiz.** Rio de Janeiro: 28-29 mai. 1928, n.15.926-15.927, p.5.

RIBEIRO, Flexa. Arte Moderna Franceza. **O Paiz.** Rio de Janeiro: 27 mai. 1928, n.15.925, p.5.

RIBEIRO, Flexa. Exposição Gagarin. **O Paiz.** Rio de Janeiro: 22 out. 1927, n.15.707, p.1.

RIBEIRO, Flexa. O Salão de 1926. **O Paiz.** Rio de Janeiro: 13 ago. 1926, n.15.272, p.1.

RIBEIRO, Flexa. Os paizagistas do Salão Oficial. **O Paiz.** Rio de Janeiro: 26-25 ago. 1930, n.16.744-16.745, p.1.

RIBEIRO, Flexa. Paulo Gagarin. **O Jornal.** Rio de Janeiro: 22 out. 1927, n.15.707, p.1.

RIBEIRO, Flexa. Salão Brasileiro. **O Paiz.** Rio de Janeiro: 20 ago. 1928, n.16.020, p.1.

RIBEIRO, Flexa. Salão de 1929. A paisagem brasileira: Lucilio de Albuquerque. **O Paiz.** Rio de Janeiro: 19-20 ago. 1929, n.16.374-16.375, p.5.

SILVIA. Exposição Gagarin. **Rio Social.** Rio de Janeiro: jan. 1944, n.56, p.35-38.

Vida Doméstica. Rio de Janeiro: fev. 1931, n.155, p.50.

Vida Doméstica. Rio de Janeiro: jan. 1932, n.166, p.55.

REFERÊNCIAS DE IMAGENS

(em ordem de aparição)

Fig.1 **Vida Doméstica**. Rio de Janeiro: fev.1931, n.155, p.50.

Fig.2 **Vida Doméstica**. Rio de Janeiro: jan.1931, n.166, p.55.

Fig.3 **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: mai. 1949, n.169, p.35.

Fig.4 Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3641/detalhes>>. Acesso em: 30 set. 2019.

Fig.5 Disponível em:

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Premi%C3%A8re_exposition_des_peintres_impressionnistes>. Acesso em: 16 jul. 2020.

Fig.6 Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/m/monet/03/0impress.jpg>>. Acesso em: 16 set. 2020.

Fig.7 Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/m/monet/07/5cathed1.jpg>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Fig.8 Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/m/monet/07/5cathed2.jpg>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Fig.9 Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/m/monet/07/5cathed3.jpg>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Fig.10 Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/m/monet/07/5cathed4.jpg>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Fig.11 Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/m/manet/1/5dejeun1.jpg>>. Acesso em: 16 set. 2020.

Fig.12 Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_fet_arquivos/fet_maedagua.jpg>. Acesso em: 5 out. 2020.

Fig.13 Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_fet_arquivos/fet_matovirgem.jpg>. Acesso em: 5 out. 2020.

Fig.14 Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19160/foret-vierge-du-bresil>>. Acesso em: 5 out. 2020.

Fig.15 Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra951/vista-do-rio-de-janeiro-tomada-da-rua-senador-cassiano-em-santa-teresa>>. Acesso em: 7 out. 2020.

Fig.16 Disponível em:

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giovanni_Battista_Castagneto_-_Porto_do_Rio_de_Janeiro_\(2\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giovanni_Battista_Castagneto_-_Porto_do_Rio_de_Janeiro_(2).jpg)>. Acesso em: 7 out. 2020.

Fig.17 Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/imag26-1.jpg>>. Acesso em: 26 out. 2020.

Fig.18 Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/a-view-of-the-beach-s%C3%A3o-domingos-niter%C3%B3i-rj-ant%C3%B4nio-parreiras/NgGrVEXWrk1hhw?hl=pt-br>>. Acesso em: 7 out. 2020.

Fig.19 Disponível em:

<https://www.museuantonioparreiras.rj.gov.br/downloads/acervo_antonio-parreiras.pdf>. Acesso em: 26 out. 2020.

Fig.20 Disponível em:

<[http://www.dezenovevinte.net/criticas/jvrb_adalbertomattos_files/fig\(05\).jpg](http://www.dezenovevinte.net/criticas/jvrb_adalbertomattos_files/fig(05).jpg)>. Acesso em: 7 out. 2020.

Fig.21 Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p623/>>. Acesso em: 7 out. 2020.

- Fig.22 Disponível em: < <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p415/>>. Acesso em: 28 out. 2020.
- Fig.23 Disponível em: < <http://peneira-cultural.blogspot.com/2013/08/exposicao-dois-irmaos-joao-e-arthur.html>>. Acesso em: 28 out. 2020.
- Fig.24 Disponível em: < <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/2017-06-11-14.23.36-1.jpg>>. Acesso em: 8 out. 2020.
- Fig.25 Disponível em: <<https://www.museuantonioarreiras.rj.gov.br/acervo#seculos-xix-e-xx>>. Acesso em: 8 out. 2020.
- Fig.26 Disponível em: < <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1298>>. Acesso em: 28 out. 2020.
- Fig.27 Disponível em:
<<http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/impressionismo.html>>. Acesso em: 8 out. 2020.
- Fig.28 SILVIA. *Exposição Gagarin*. **Rio Social**. Rio de Janeiro: jan. 1944, n.56, p.35-38.
- Fig.29 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/zBBDU/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.30 Disponível em: < <https://www.wga.hu/art/r/renoir/2/2renoi06.jpg>>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- Fig.31 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DePzz/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.32 Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/obras/pintura/pintura/hans-paap/image_view_fullscreen>. Acesso em: 28 out. 2020.
- Fig.33 Disponível em: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UzAUc/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.34 Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/programe-se/principe-russo-termina-na-delegacia-apos-briga-com-amante-no-rio/>>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- Fig.35 Disponível em: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AtcB/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.36 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/tcUzD/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.37 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UPGAD/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.38 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AtGzBB/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.39 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/cUBcU/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.40 Disponível em: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AUzA/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.41 Disponível em: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/zPPA/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.42 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AUBDDt/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.43 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PUeAAG/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.44 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/zPAez/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- Fig.45 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AUBDDc/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.

Fig.46 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UePUz/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.

Fig.47 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/GBcGeB/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.

Fig.48 Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/zPPUe/>>. Acesso em: 4 abr. 2020.

Fig.49 Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/m/manet/2/2manet03.jpg>>. Acesso em: 4 abr. 2020.

Fig.50 Disponível em: <<https://www.estilosarquitectonicos.com.br/palace-hotel/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Fig.51 Disponível em: <<https://www.salao31.com/blog/2018/1/22/a-avenida-rio-branco-e-a-efervescencia-artstico-cultural-carioca>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Fig.52 CATTAN, Roberto Correia de Mello. 3.4 O Palace Hotel e o Teatro Phoenix. *In: A família Guinle e a Arquitetura do Rio de Janeiro: um capítulo do ecletismo carioca nas duas primeiras décadas no novecentos*. Dissertação. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003, p.92.

Fig.53 Disponível em: <http://alger-roi.fr/Alger/arts/textes/3_eugene_deshayes_algerianiste96.htm>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Fig.54 Disponível em: <http://alger-roi.fr/Alger/arts/textes/3_eugene_deshayes_algerianiste96.htm>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Fig.55 Disponível em: <http://alger-roi.fr/Alger/arts/textes/3_eugene_deshayes_algerianiste96.htm>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Fig.56 Disponível em: <<http://brugal-antiquites.com/peintures-et-arts-graphiques/vendus-peintures-et-arts-graphiques/gerard-cochet/870.html>>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Fig.57 Disponível em: <<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/montparnasse-terrasse-de-cafe#infos-principales>>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Fig.58 Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/r/renoir/3/3renoi11.jpg>>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Fig. 59 Disponível em: <<https://collections.musees-normandie.fr/ark:/16418/mma1072552/v0001.simple.highlight=de%20la%20hougue.selectedTab=record>>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Fig.60 Disponível em: <<https://collections.musees-normandie.fr/ark:/16418/mma1072554/v0001.simple.highlight=de%20la%20hougue.selectedTab=record>>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Fig.61 Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonnard-bathing-woman-seen-from-the-back-t01077>>. Acesso em: 5 jul. 2021.

ANEXOS

ANEXO I:
EXPOSIÇÕES

ANO	MÊS	EVENTO	LOCALIDADE
1923	Jun.	Exposição Brasileira de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Ago.	Exposição na Associação dos Empregadores no Comércio	Recife
	Ago.	Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Set.	Exposição no Teatro Santa Izabel (junto com De Garo)	Pernambuco
	Dez.	Liceu de Artes e Ofícios	Rio de Janeiro
1924	Fev.	Salão da Primavera	Rio de Janeiro
	Mai.	Salão da “Protetora do TURF”	Porto Alegre
	Ago./Set.	Salão da Biblioteca	Pelotas
1925	Set./Out.	Exposição da Sociedade Brasileira de Belas Artes (Rua Uruguaiana, 9)	Rio de Janeiro
	Out.	15ª Exposição de Gagarin no Brasil, Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Nov.	Salão Nacional	Rio de Janeiro
	Nov.	Salão de Honra do Palace Hotel	Rio de Janeiro
1926	Ago.	33ª Exposição Geral de Belas Artes	Rio de Janeiro
1927	Jun.	Grande Salão de Pintura do Palace Hotel (antigo Salão dos Novos), organizado pela Comissão Propagadora de Arte no Brasil	Rio de Janeiro
	Out.	“Pinturas de Gagarin” no prédio da Policlínica Geral (Av. Rio Branco, 167)	Rio de Janeiro
1928	Mai./jun.	Exposição de Arte Moderna Francesa no Salão de Honra do Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Ago.	Salão Nacional	Rio de Janeiro
	Ago.	35ª Exposição Geral de Belas Artes	Rio de Janeiro
1929	Ago.	36º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Set.	1º Salão dos Artistas Brasileiros na Biblioteca Nacional	Rio de Janeiro
1930	Ago.	37º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
1931	Mai.	1º Salão Pró-Arte	Rio de Janeiro
	Ago.	1ª Exposição de Artes Plásticas na Escola Nacional de Niterói	Niterói (RJ)
1932	Mai.	4º Salão dos Artistas Brasileiros (Associação dos Artistas Brasileiros) no Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Out./nov.	Exposição coletiva: Paulo Gagarin e Dimitri Ismailovich no Palace Hotel	Rio de Janeiro

1933	Mai.	5º Salão dos Artistas Brasileiros (Associação dos Artistas Brasileiros) no Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Jul.	3º Salão Pró-Arte	Rio de Janeiro
	Ago.	Exposição coletiva: Paulo Gagarin e Dimitri Ismailovich no Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Set.	Exposição no Salão da Associação dos Artistas Brasileiros no Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Set.	Exposição Coletiva na Associação Cristã dos Moços	Rio de Janeiro
	Dez.	Exposição coletiva na Galeria Pró-Arte: Paulo Gagarin, Oscar Rothkirch e Erwin Von Dessauer	Rio de Janeiro
1934	Mai.	6º Salão dos Artistas Brasileiros (Associação dos Artistas Brasileiros) no Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Set.	Individual de paisagens e retratos no Salão da Associação dos Artistas Brasileiros no Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Out.	Exposição comemorativa do 5º aniversário da Associação dos Artistas Brasileiros no Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Nov.	Individual no Palace Hotel	Rio de Janeiro
1937	Jun.	Exposição coletiva com Lotte Bognadoff na Nova Galeria de Arte (filial da <i>Galeria Heuberger</i>)	Rio de Janeiro
	Jun.	Exposição “Montanhas Brasileiras” na Nova Galeria de Arte	Rio de Janeiro
1939	Set.	45º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Nov.	Exposição coletiva na Associação Cristã dos Moços	Rio de Janeiro
1940	Mar.	Concurso Flamboyant na Associação Cristã dos Moços (incentivo da Sociedade Brasileira de Belas Artes)	Rio de Janeiro
	Jun.	Exposição “Outomno” na Sociedade Brasileira de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Jun./jul.	Exposição e concurso de Marinhas na Associação Cristã dos Moços (incentivo da Sociedade Brasileira de Belas Artes)	Rio de Janeiro
	Set.	46º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Nov.	Exposição na Galeria Santo Antônio	Rio de Janeiro
	Dez.	2º Salão do Rio Grande do Sul	Porto Alegre
1941	Jan.	Exposição coletiva da Associação Brasileira de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Fev.	7º Salão Nacional Paulista	São Paulo
	Jun.	Salão de Outono na Associação Cristã dos Moços	Rio de Janeiro

	Set.	Exposição comemorativa da Independência do Brasil na Associação Cristã dos Moços	Rio de Janeiro
	Set.	47º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Nov.	Exposição “Marinhas” na Associação Cristã dos Moços (incentivo da Sociedade Brasileira de Belas Artes)	Rio de Janeiro
	Dez.	"Salão de Natal” da Sociedade Brasileira de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Dez.	Grande Exposição Popular de Artes Plásticas promovida pelo Movimento Artístico Brasileiro, no MNBA	Rio de Janeiro
1942	Jan.	Salão do Movimento Artístico Brasileiro	Rio de Janeiro
	Abr.	8º Salão Nacional Paulista	São Paulo
	Jun.	Exposição “Ilustração Brasileira” e Sociedade Brasileira de Belas Artes em homenagem à excursão José Del Vechio no salão da Associação Cristã dos Moços	Rio de Janeiro
	Ago.	Exposição de Marinhas na Sociedade Brasileira de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Set.	Exposição da Independência da Associação Brasileira de Belas Artes, na Associação Cristã dos Moços	Rio de Janeiro
	Set.	48º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Out.	Exposição Coletiva na Galeria de Arte Clássica, na Travessa do Ouvidor	Rio de Janeiro
1943	Jul.	Salão de Artes Plásticas no Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Out.	49º Salão Nacional	Rio de Janeiro
	Nov.	Exposição Internacional para divulgação dos valores brasileiros (incentivo de Gustavo Capanema e do artista chileno Sergio Roberto)	Chile
	Nov./Dez.	Individual no Palace Hotel	Rio de Janeiro
1944	Set.	Salão da Primavera	Paraná
	Out.	50º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
1945	Jul./ago.	Exposição Arte Viva na ABI (com Olga-Mary e Oswaldo Teixeira)	Rio de Janeiro
	Dez.	51º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
1947	Jul.	Exposição Individual no Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Nov.	Exposição da Associação dos Artistas Nacionais no MNBA	Rio de Janeiro
	Dez.	Galeria Montparnasse	Rio de Janeiro
1948	Jan.	Exposição Beneficente em prol do Abrigo Olímpia Belém no MNBA	Rio de Janeiro
	Mar.	Galeria Da Vinci	Rio de Janeiro
	Jul.	Exposição do “JOINT” (American Jewish Distribution Committee) em prol das	Rio de Janeiro

		vítimas da Guerra na Europa no Salão da Mulher do MNBA	
	Nov.	Exposição “relâmpago” na ABI	Rio de Janeiro
	Dez.	54º Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
1949	Jan.	Exposição Internacional em Cape Town	África do Sul
1952	Jul.	Exposição Anual da Associação de Artistas Brasileiros, Palace Hotel	Rio de Janeiro
	Set.	Exposição no restaurante Assírio do Teatro Municipal	Rio de Janeiro
1953	Nov.	Salão Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
1956	Jan.	Exposição coletiva no Liceu de Artes e Ofícios	Rio de Janeiro
	Mar./Set.	Exposição na Cooperativa dos Artistas	Rio de Janeiro
1957	Mar.	Exposição Comemorativa da cidade de Petrópolis	Petrópolis (RJ)
	Mai.	Exposição na Cooperativa dos Artistas	Rio de Janeiro
1958	Mai.	Exposição Beneficente na Galeria OCA em prol da Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação	Rio de Janeiro
1959	Nov.	Exposição MNBA (8º Salão)	Rio de Janeiro
1962	Ago.	1º Salão Brasileiro de Belas Artes, no Palácio da Cultura, promovido pela Academia Brasileira de Belas Artes	Rio de Janeiro
	Dez.	33º Salão de Artes Plásticas da Associação dos Artistas Brasileiros	Rio de Janeiro
1966	Ago.	2ª Exposição Geral de Belas Artes (comemoração do sesquicentenário da Escola de Belas Artes)	Rio de Janeiro

* Os eventos destacados em vermelho seguem em análise para saber se são uma mesma mostra ou casos distintos.

ANEXO II
PREMIAÇÕES

ANO	PREMIAÇÕES	EVENTO/INSTITUIÇÃO
1925	Menção Honrosa de 1º Grau	Salão Nacional de Belas Artes
1926	Medalha de Bronze	Salão Nacional de Belas Artes
1927	Pequena Medalha de Prata	Salão Nacional de Belas Artes
1928	Grande Medalha de Prata (prêmio que dividiu com Yvonne Visconde)	Salão Nacional de Belas Artes
1940	6º lugar do Concurso Flamboyant (levou a melhor no sorteio de desempate com Manoel Faria) *	Associação Cristã dos Moços
	2º lugar na “Exposição de Outomno” (prêmio que dividiu com Gastão Formenti e Fernando Martins)	Sociedade Brasileira de Belas Artes
	“Aquisição Cidade Porto Alegre”	2º Salão do Rio Grande do Sul
1941	Pequena Medalha de Prata	7º Salão Nacional de São Paulo
	Prêmio particular <i>Caixa Econômica</i>	Salão Nacional de Belas Artes
	2º lugar no “Salão de Natal”	Sociedade Brasileira de Belas Artes
1942	Grande Medalha de Prata	8º Salão Nacional de São Paulo
1944	Prêmio “Prefeitura de São Paulo”	?**
1962	Medalha de Honra ao Mérito	1º Salão Brasileiro de Belas Artes (Palácio da Cultura)
	Prêmio “Mário Navarro da Costa”	33º Salão de Artes Plásticas (Associação dos Artistas Brasileiros)
1966	Prêmio “Esso do Brasil”	2ª Exposição Geral de Belas Artes (comemorativa do sesquicentenário da Escola de Belas Artes)

* O magazine *Ilustração Brasileira*, edição n.60 de março de 1940 aponta para o terceiro lugar.

** Informação retirada do livro de leilões de Júlio Louzada.

ANEXO III
OCORRÊNCIAS NA HEMEROTECA DIGITAL
Palavra-Chave: “Paulo Gagarin”

<u>ANO</u>	<u>ACERVO*¹</u>	<u>OCORRÊNCIAS*²</u>	<u>PERIÓDICOS E REVISTAS*³</u>
1910-1919	204	(zero)**	(zero)
1920-1929	762	73	23
1930-1939	161	81	20
1940-1949	380	304	35
1950-1959	132	171	15
1960-1969	80	57	12
1970-1979	206	14	4
1980-1989	37	94	2

*1 Entender como *acervo* a quantidade de periódicos e revistas que se apresentaram nos arquivos da Hemeroteca nestes anos.

*2 Entender como *ocorrências* a quantidade de vezes em que a palavra-chave “Paulo Gagarin” surge nos periódicos selecionados.

*3 Quantidade de periódicos e revistas diferentes que apresentaram ocorrência.

**A nulidade de ocorrências é devido ao ano da chegada do artista no país: Gagarin chegou ao Brasil em 1921. Sua primeira exposição noticiada pela mídia foi em 1923.

ANEXO IV
LEILÕES DA DÉCADA 1980 AOS ANOS 2000

Por Júlio Louzada

OBRA	TÉCNICA	MEDIDA	OBS.	LEILOEIRO	DATA	LOTE	CR\$	US\$
<i>Vista do Rio</i>	OST	48 x 39 cm	Com dedicação / 1941	LCM	29/04/81	187	31.000	381,06
<i>Praia das Chalupas – Niterói</i>	OST	48 x 38 cm	-	LCM	10/01/83	67	70.000	283,62
<i>Paisagem</i>	OST	33 x 41 cm	-	LCM	10/01/83	67	70.000	254,28
<i>Jardim - 1934</i>	OST	54 x 43 cm	-	LCM	30/05/83	27	140.000	131,85
<i>Rio de Janeiro – 1932</i>	OST	54 x 81 cm	-	LCM	27/10/83	236	310.000	377,12
<i>Paisagem</i>	OST	64 x 81 cm	cie	LCM	05/12/84	243	900.000	307,90
<i>Paisagem</i>	OST	33 x 46 cm	cie	LCM	05/03/85	175	1.300.000	323,62
<i>Vitória Régia</i>	OST	32 x 60 cm	-	RENOT	25/04/85	188	900.000	184,05
<i>Paisagem – 1943</i>	OST	82 x 100 cm	cie	LCM	01/07/85	65	8.000.000	1.333,33
<i>Paisagem</i>	OST	38 x 48 cm	-	GALVÃO	15/08/85	35	3.600.000	537,31
<i>Mangaratiba – 1930</i>	OST	27 x 57 cm	cie	LCM	27/08/85	119	2.000.000	290,28
<i>Vista da Baía de Guanabara - 1925</i>	OST	33 x 46 cm	cie	LCM	27/08/85	149	6.600.000	957,91
<i>Panorama da serra de Petrópolis, tomado do Alto da Independência</i>	OST	48 x 70 cm	cid	LCM	01/10/85	181	6.100.000	776,58
<i>Panorama da serra de Petrópolis, tendo ao fundo o Dedo de Deus</i>	OST	58x 77 cm	cid	LCM	01/10/85	293	5.600.000	710,66
<i>Fazenda em Teresópolis</i>	OST	65 x 80 cm	-	GALVÃO	19/11/85	Lote extra	3.050.000	340,40
<i>Mangaratiba</i>	OST	27,5 x 57 cm	cid	LCM/SP	19/02/86	167	5.000.000	378,07
<i>Paisagem</i>	OST	25 x 30 cm	-	LEILOARTE/SP	18/03/86	163	3.600	260,12
<i>Praia do Leblon</i>	OST	26 x 27 cm	cie	LCM/SP	19/03/86	278	6.000	433,53

<i>Campos do Jordão – 1952</i>	OST	160 x 130 cm	Carimbo do SNBA /1952 no dorso	BOLSARTE/RJ	23/09/86	20	70.000	5.057,80
<i>Paisagem</i>	OST	48 x 62 cm	-	MURILO CHAVES/RJ	23/09/86	276	18.500	1.336,71
<i>Paisagem</i>	OST	65 x 81 cm	-	BOLSARTE/RJ	24/09/86	121	25.000	1.806,36
<i>Iate Clube do Rio de Janeiro - 1940</i>	OST	54 x 65 cm	cie	BOLSARTE/RJ	01/12/86	32	35.000	1.614,86
<i>Flamboyant</i>	OST	65 x 81 cm	cie	BOLSARTE/RJ	01/12/86	52	23.000	1.614,83
<i>Campos do Jordão</i>	OST	47 x 34 cm	cid	LCM/SP	23/12/87	47	18.500	785,78
<i>Ipês</i>	OST	60 x 38 cm	cie	LCM/SP	28/04/87	73	16.000	641,39
<i>Paisagem</i>	OST	34 x 42 cm	cie	LCM/SP	28/10/87	291	19.000	343,39
<i>Barcos do Mercado Velho – 1926</i>	OST	51 x 62 cm	-	LEONE/RJ	29/08/90	-	85.000,00	1.176,29
<i>Paisagem Rural</i>	OST	33 x 41,5 cm	-	LEONE/RJ	29/08/90	-	65.000,00	899,51
<i>Marinha com Flamboyant</i>	OST	51 x 75 cm	-	LEONE/RJ	18/03/91	-	50.000,00	217,28
<i>Paisagem com Flamboyant</i>	OST	81 x 65 cm	-	LEONE/RJ	18/03/91	-	250.000,00	1.086,43
<i>Marinha – 1923</i>	OST	24 x 35 cm	cie	CAVALCANTI/SP	01/05/91	-	250.000,00	946,93
<i>Jardim Botânico - 1936</i>	OST	49 x 38 cm	cie	CENTURY'S/RJ	21/05/91	-	65.000,00	235,30
<i>Paisagem da Gávea – 1953</i>	OST	55 x 65 cm	cid	CAVALCANTI/SP	02/06/91	-	1.423.500,00	5.000,00
<i>Jardim Botânico – 1936</i>	OST	48 x 38 cm	-	LEONE/RJ	08/07/91	-	70.000,00	218,42
<i>Marinha – Rio, 1923</i>	OSM	24 x 35 cm	-	MAURÍCIO KARAM/RJ	27/08/91	-	230.000,00	594,46
<i>Vitórias Régias – Rio, 1928</i>	OST	33 x 47 cm	-	LEONE/RJ	11/12/91	-	750.000,00	811,07
<i>Paisagem da Rússia - 1922</i>	aquarela	28 x 52 cm	cid	BOLSARTE/RJ	30/07/91	-	95.000,00	275,52
<i>Marinha – 1921</i>	OST	38 x 46 cm	cie	BOLSARTE/RJ	31/03/92	-	700.000,00	352,11
<i>Paisagem – 1952</i>	OST	81 x 100 cm	cid	BOLSARTE/RJ	31/03/92	-	800.000,00	402,41
<i>Roupas no varal</i>	OST	38 x 48 cm	-	LEONE/RJ	01/06/92	-	1.600.000,00	556,91
<i>Praça XV - Rio</i>	OST	47 x 33 cm	-	LEONE/RJ	01/06/92	-	2.400.000,00	834,91

<i>Vista de Fortaleza – 1930</i>	OST	36 x 44 cm	-	LEONE/RJ	05/06/92	-	1.600.00.,00	537,17
<i>Árvores Azuis</i>	OST	50 x 61 cm	-	LEONE/RJ	05/06/92	-	2.400.000,00	805,76
<i>O Pão de Açúcar</i>	OST	38 x 46 cm	-	LEONE/RJ	20/07/92	-	2.850.000,00	723,69
<i>Pedra da Gávea – 1940</i>	OST	52 x 65 cm	-	LEONE/RJ	21/07/92	-	2.150.000,00	547,96
<i>Farol de Copacabana</i>	OST	33 x 41 cm	-	LEONE/RJ	22/07/92	-	1.400.000,00	353,74
<i>Paisagem com Flamboyant</i>	OST	64 x 81 cm	-	LEONE/RJ	11/11/92	-	4.100.000,00	472,41
<i>Ilha do Farol, visto de Copacabana</i>	OSM	24 x 41 cm	-	LEONE/RJ	15/12/92	-	2.500.000,00	225,89
<i>Paisagem</i>	OST	50 x 61 cm	-	LEONE/RJ	03/06/93	-	36.500,00	842,18
<i>Vista do Rio de Janeiro com Corcovado</i>	OST	48 x 38 cm	-	LEONE/RJ	03/06/93	-	30.000.000,00	692,20
<i>Cais da Praça XV</i>	OST	48 x 38 cm	-	LEONE/RJ	23/08/93	-	65.000,00	744,51
<i>Praça XV</i>	OST	47 x 33 cm	cie	BOLSARTE/RJ	31/08/93	-	90.000,00	950,85
<i>Corcovado</i>	OST	73 x 50 cm	cid	BOLSARTE/RJ	31/08/93	-	50.000,00	528,25
<i>Ipê-Amarelo – 1935</i>	OST	130 x 65 cm	cie	BOLSARTE/RJ	14/04/94	-	1.734.464,00	1.600,00
<i>Ipê-Rosa - 1935</i>	OST	130 x 65 cm	cie	BOLSARTE/RJ	14/04/94	-	1.734.464,00	1.600,00
<i>Bico-de-papagaio – 1935</i>	OST	130 x 65 cm	cie	BOLSARTE/RJ	14/04/94	-	1.517.656,00	1.400,00
<i>Paisagem</i>	OST	66 x 81 cm	cid	BOLSARTE/RJ	10/04/95	-	2.000,00	2.229,65
<i>Marinha – Rio, 1954</i>	OST	27 x 46 cm	-	LEONE/RJ	03/05/95	-	210,00	231,53
<i>Vaso com flores – 1942</i>	OST	81 x 65 cm	-	LEONE/RJ	19/06/95	-	840,00	921,05
<i>Paisagem – Rio, 1927</i>	OST	46,5 x 37 cm	-	LEONE/RJ	01/08/95	-	480,00	512,82
<i>Paisagem com Flamboyant – 1947</i>	OST	65 x 80 cm	-	LEONE/RJ	03/08/95	-	500,00	534,18
<i>Paisagem</i>	OST	60 x 50 cm	-	LEILOARTE/SP	30/08/95	-	500,00	525,76
<i>Paisagem do Rio de Janeiro – 1934</i>	OST	65 x 80 cm	cie	BOLSARTE/RJ	27/11/95	-	1.400,00	1.450,77
<i>Jardim Botânico</i>	OST	49 x 38 cm	cie	ALOISIO CRAVO/SP	20/05/96	-	1.000,00	1.004,41

<i>Flamboyant e o muro</i>	OST	101 x 142 cm	-	LEONE/RJ	01/06/96	-	1.200,00	1.201,68
<i>Araucárias – 1937</i>	OST	48 x 33 cm	-	LEONE/RJ	05/06/96	-	180,00	180,23
<i>Paisagem Azul</i>	OST	50 x 61 cm	-	LEONE/RJ	22/07/96	-	1.000,00	992,35
<i>Paisagem Urbana, Rio de Janeiro – 1927</i>	OST	49 x 56 cm	cid	ALOISIO CRAVO/SP	10/08/96	-	1.000,00	988,23
<i>Flamboyant – 1946</i>	OST	65 x 82 cm	cie	BOLSARTE/RJ	07/10/96	-	2.200,00	2.125,60
<i>Paisagem com igreja – 1953</i>	OST	77 x 53 cm	-	LEONE/RJ	14/10/96	-	700,00	674,37
<i>Paisagem o Rio de Janeiro com Corcovado ao fundo</i>	OST	38 x 48 cm	-	LEONE/RJ	18/10/96	-	700,00	674,37
<i>Paisagem do Rio – 1931</i>	OST	50 x 60 cm	cid	CENTURY'S /RJ	23/10/96	-	760,00	732,17
<i>Vaso com Flores - 1943</i>	OST	73 x 60 cm	-	IPANEMA/RJ	04/12/96	-	230,00	222,48
<i>Paisagem de Inverno da Rússia – 1928</i>	OST	76 x 46 cm	-	LEONE/RJ	12/12/96	-	500,00	481,60
<i>Mar Raivoso – 1922</i>	guache	37 x 55 cm	cie	CENTURY'S /RJ	20/06/96	-	110,00	109,72
<i>Paisagem do Rio</i>	OST	48 x 38 cm	-	LEONE/RJ	21/01/97	-	400,00	383,32
<i>Paisagem do Sul – 1951</i>	OST	55 x 38 cm	-	PALÁCIO/MG	19/03/97	-	680,00	641,32
<i>Rio de Janeiro</i>	OST	49 x 56 cm	cie	ALOÍSIO CRAVO/SP	05/04/97	-	1.300,00	1.228,11
<i>Marinha – 1948</i>	OST	35 x 45 cm	cie	ALOÍSIO CRAVO/SP	05/04/97	-	700,00	661,29
<i>Rua Jardim Botânico – 1930</i>	OST	60 x 50 cm	-	LEONE/RJ	22/04/97	-	400,00	376,32
<i>Pedra da Gávea vista do Jardim Botânico</i>	OSTCC	24 x 17 cm	cid	CENTURY'S /RJ	11/06/97	-	300,00	279,48
<i>Morro Dois Irmãos visto por São Conrado</i>	OSTCM	25 x 15 cm	cid	CENTURY'S /RJ	14/06/97	-	300,00	279,22
<i>Campos do Jordão – 1945</i>	OST	33 x 41 cm	cie	ALOÍSIO CRAVO/SP	21/06/97	-	500,00	463,95
<i>Árvore Azul – 1944</i>	OST	41 x 33 cm	-	LEONE/RJ	17/10/97	-	690,00	627,27
<i>Paisagem do Rio com Corcovado</i>	OSM	25 x 15 cm	cie	CENTURY'S /RJ	22/10/97	-	170,00	154,43

<i>e Pão de Açúcar</i>								
<i>Paisagem Serrana do Rio de Janeiro</i>	OSTCC	22 x 27 cm	cid	CENTURY'S /RJ	23/10/97	-	120,00	109,00
<i>Paisagem</i>	guache	54 x 29 cm	cie	ALOÍSIO CRAVO/SP	05/04/97	-	300,00	283,41
<i>Paisagem com Árvore – 1949</i>	OST	41 x 33 cm	-	LEONE/RJ	17/08/98	-	-	724,63
<i>Paisagem com Flamboyant – 1944</i>	OST	75 x 50 cm	-	BELAS ARTES/RJ	13/08/98	-	-	682,88
<i>Barcos em Marina</i>	OST	54 x 65 cm	-	LEONE/RJ	02/06/98	-	-	521,24
<i>Vista do Rio de Janeiro com a Pedra da Gávea</i>	OST	38 x 48 cm	-	LEONE/RJ	29/01/98	-	-	472,16
<i>Gravatás em vaso verde – 1941</i>	OST	38 x 48 cm	-	LEONE/RJ	18/08/98	-	-	425,89
<i>Paisagem Serrana</i>	OST	65 x 81 cm	-	LEONE/RJ	18/08/98	-	-	420,66
<i>Flamboyant</i>	OST	50 x 73 cm	-	VALDIR TEIXEIRA/RJ	25/06/98	-	-	346,14
<i>Paisagem do Rio</i>	OST	100 x 120 cm	-	VALDIR TEIXEIRA/RJ	24/06/98	-	-	346,11
<i>Morro Dois Irmãos/RJ</i>	OSM	24,5 x 16 cm	-	LEONE/RJ	13/10/98	-	-	252,58
<i>Paisagem vista da Serra</i>	OST	98 x 130 cm	-	LEONE/RJ	12/06/99	-	-	729,10
<i>Paisagem Praiana – 1945</i>	OST	65 x 81 cm	-	LEONE/RJ	08/06/99	-	-	513,40
<i>Árvore Florida</i>	OST	61 x 50 cm	-	LEONE/RJ	20/08/99	-	-	334,21
<i>Paisagem com casario em Guapy – 1939</i>	OST	32 x 40 cm	cie; no dorso, carimbo de participação da obra no VIII SPBA de 1942.	CENTURY'S /RJ	27/05/99	-	-	267,44
<i>Paisagem do Guapy</i>	OST	33 x 41 cm	cie	MARC CHAGALL/SP	16/01/00	-	-	941,82
<i>Convento de São Bernardino, Angra dos</i>	OST	93 x 153 cm	cie	CENTURY'S /RJ	25/08/00	-	-	767,54

<i>Reis/RJ, 1938</i>								
<i>Flores – 1943</i>	OST	77 x 60 cm	-	LEONE/RJ	15/02/00	-	-	675,29
<i>O Corcovado, Rio de Janeiro/RJ</i>	OST	41 x 33 cm	-	LEONE/RJ	01/06/00	-	-	549,45
<i>Paisagem Praiana – 1945</i>	OST	65 x 81 cm	-	LEONE/RJ	28/07/00	-	-	391,71
<i>Flamboyan t na Ilha de Paquetá, Rio, 1941</i>	OST	64 x 80 cm	cid	CENTURY'S /RJ	26/86/00	-	-	383,77
<i>Marinha – 1945</i>	OST	48 x 38 cm	cie	CENTURY'S /RJ	06/06/00	-	-	299,66
<i>Paisagem – 1926</i>	OST	48 x 38 cm	-	BELAS ARTES/RJ	29/01/00	-	-	239,02

LEGENDAS:OST: *óleo sobre tela*OSM: *óleo sobre madeira*OSTCC: *óleo sobre tela colado em cartão*OSTCM: *óleo sobre tela colado em madeira*CIE: *canto inferior esquerdo (assinatura)*CID: *canto inferior direito (assinatura)*

ANEXO V
RONDÓ DO PALACE HOTEL

No hall do Palace o pintor
Cícero Dias entre o Pão
De Açúcar e um caixão de enterro
(É um rei andrógino que enterram?)
Toca um jazz de pandeiro com a mão
Que o Blaise Cendrars perdeu na guerra.

Deus do céu, que alucinação!
Há uma criatura tão bonita
Que até os olhos parecem nus:
Nossa Senhora da Prostituição!
- “Garçom, cinco martinis!” Os
Adolescentes cheiram éter
No hall do Palace.

Aqui ninguém dá atenção ao préstitos
(Passa um clangor de clubes lá fora):
Aqui dança-se, canta-se, fala-se
E bebe-se incessantemente
Para esquecer a dor daquilo
Por alguém que não está presente
No hall do Palace.

Manuel Bandeira

ANEXO VI
NOTA CELSO KELLY

KELLY, Celso. Pintura Moderna. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 25 mai. 1928, n.753, p.2.

NOTAS DE ARTE
PINTURA MODERNA

É, sem dúvida, muito curiosa a exposição da moderna pintura francesa, organizada no Palace Hotel, por iniciativa do ilustre pintor príncipe Paulo Gagarin.

Obras especialmente vindas da França para esse fim representem enorme variedade de tendências, o que demonstra como é intenso o movimento revolucionário na arte francesa.

A mostra do Palace encerra produções de real valor, apesar da bizarra maneira que, a muitos, parecerá ilógica e incompreensível.

Para o Brasil, tem essa exposição uma significação especial e acentuada importância na nossa educação artística.

Enquanto, na Europa, mal grado a exaustão de sua gente, se pratica a mais moderna e vivida das artes, - entre nós, estamos paralisados na pintura do século passado, no romantismo francês ou em falsas imitações do impressionismo, já em via de desaparecer. As formas sintéticas, as composições decorativas, o colorido vibrante, a liberdade de tema e de técnica – são apenas conhecidos de certos espíritos mais avançados.

A razão do nosso atraso está na rota antiquada que ainda segue a Escola de Belas Artes, perfeitamente oposta às tendências moderna, que ela combate e hostiliza. Único centro de ensino, nesse gênero, consegue, por tal motivo, imprimir nefasta orientação nos nossos principiantes. Dessa forma, propagam-se lamentavelmente as escolas que na Europa não tem nenhum adepto.

A exposição de pintura moderna, do Palace, trouxe para o Rio as últimas novidades da pintura francesa, havendo de, por esse modo, influir nos nossos pintores, quase todos passadistas impenitentes.

Os trabalhos expostos são da autoria de Brianchon, Buhot, Bersier, Brabo, Chivenon, Cochet, Mlle. Crissay, Mlle. Cornier, Deshayes, Favory, Mlle. Galtier-Boissiere, Giraud, Mlle. Georges, Harrison, de la Hongue, Lecaron, Karbowsky, Jacquemot, Legueult, Mlle. Marbotte, Molt, Mlle. Lausanne, Mme. Nivoulies, Mlle. Abigail Lattes, Portal, Roblin, Mlle. Tirmau, Ziem, Dresel, Danchez, Brandel, Pinard, Pastré e Mlle. Feure.

Juntamente com esses trabalhos figuram algumas pinturas de Paulo Gagarin. Gagarin se torna cada vez mais interessante, progredindo abertamente. É um dos mais sadios e fortes modernistas.

Por todos esses motivos, há de se constituir uma nota de sucesso a presente exposição do Palace.

- C. K.