

# **A VIDA SILENCIOSA NA PINTURA**

**DE PEDRO ALEXANDRINO**



*Azul ufaisho*

RUTH SPRUNG TARASANTCHI

# **A VIDA SILENCIOSA NA PINTURA**

## **DE PEDRO ALEXANDRINO**



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO PARA A ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E  
ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SOB A ORIENTAÇÃO DA  
PROFA. DRA. ARACY ABREU AMARAL

SÃO PAULO, 1981

Esta Tese foi defendida em 05 de 10 de 1981 perante  
a seguinte Banca Examinadora:

Macy Abreu Amaral Presidente

Wolfgang Pfeiffer

Eduardo P. Canizal

A meu pai que despertou meu amor à arte  
e ao meu marido que sempre me incentivou

## AGRADECIMENTOS

Foram várias as fontes a que tive acesso na pesquisa do material sobre Pedro Alexandrino e a quem devo agradecimentos:

Pelos depoimentos: Alice Gonsalves, Lucília Fraga, Anita Fraga, Paulo Florençano, Esther Rocco, Túlio Mugnaini, Família de Aldo Bonadei, Renê Lefèvre, Antonio Paim Vieira, João Frange, André L. Beneteau, Bernardino Sousa Pereira, Yan de Almeida Prado, Antônio Pacheco Ferraz e em especial a Paulo Alves Siqueira pelo interesse e valiosas contribuições desde o início do trabalho.

Pela pesquisa de documentação: Biblioteca Municipal Mário de Andrade de São Paulo, Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Arquivo do Estado, Arquivos dos Jornais "O Estado de São Paulo", "A Gazeta", "Arquidiocese Metropolitana de São Paulo", "Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro", "Arquives de France", Paris, "Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Pela documentação aos arquivos particulares de: Álvaro do Amaral, Bayron Gaspar, José Cornelsen, João Falchi Trinca, Alice Gonsalves, Paulo Alves Siqueira.

Pela pesquisa da Obra: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Museu de Artes de São Paulo, Museu Antônio Parreiras, Niterói, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Museu do Louvre, Sociarte e a todos os possuidores de obras de Pedro Alexandrino que permitiram o exame e a catalogação e assim como Galerias de Arte cujos nomes estão citados na catalogação da obra.

Pela correspondência: Aleksa Celebonovic (Jugoslavia), Michel Faré (Paris).

O mais sincero agradecimento aos que mais de perto acompanharam a realização deste trabalho:

Às Bibliotecárias do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em especial Rosemaria Érica Horch e Maria Itália Causin.

À Gilda de Melo e Sousa, pela leitura e comentários quando da primeira redação do texto.

À Marta Rosetti Batista, pela leitura comentada da dissertação e contribuição na pesquisa.

À Maria Cecília França Lourenço, muitas vezes companheira de pesquisas, pelo coleguismo e observações que muito ajudaram no decorrer do trabalho.

À Annateresa Fabris pelas opiniões e interesse.

À Yone Soares de Lima pelo auxílio amigo e troca de idéias no decorrer da dissertação.

Ao Prof. Dr. Wolfgang Pfeiffer pelos valiosos comentários que emitiu quando da redação final do texto.

Ao meu marido e a meus filhos pelo apoio, paciência e interesse com que compartilharam o mundo de Pedro Alexandrino.

A revisão do texto feita por Myriam Carvalho dos Santos e Maria Lucia Lima Costa e ao trabalho de datilografia realizado por Masae Noguti.

Finalmente, à minha orientadora Profa. Dra. Aracy Abreu Amaral, pelo exame atento e minucioso, fornecendo idéias sempre valiosas e oportunas desde sua estrutura até a redação final do trabalho.

## SUMÁRIO

Introdução .....	1
I - a. Cronologia .....	9
b. Pedro Alexandrino o Artista e o Homem .....	16
II - a. Síntese da Trajetória da Natureza Morta .....	55
b. O Mercado de Arte .....	68
c. Pedro Alexandrino e a Vida Silenciosa .....	85
d. Prenúncio de uma Tendência - Primeira Fase .....	95
e. Influências Decisivas - Fase Paris .....	103
f. Reconhecimento Público - Fase Madura .....	120
III - Outras Temáticas	
a. Paisagem .....	136
b. Retrato .....	142
c. Interiores .....	145
IV - a. Relação Iconográfica e de Documentos anexos .....	149
b. Catalogação da Obra .....	226
c. Bibliografia .....	309
d. Apêndice: Textos sobre o Artista, Correspondência .....	349
e. Resumo .....	367

## INTRODUÇÃO

Na ocasião da escolha do tema para dissertação, foi objetivo a abordagem de um pintor paulistano até agora não estudado. O único acesso a obras do fim do século XIX, e inícios do XX, para análise, em nossa capital, em coleções públicas, era a Pinacoteca do Estado. Podiam ser vistos, entre outros, quadros de Almeida Jr., o único que tinha merecido até aquele momento alguma atenção. Quanto a Benedito Calixto e Oscar Pereira da Silva, outros dois artistas bastante representativos da época, eram muito poucas as pinturas que os representavam e poderiam dar maior visão de sua obra. Havia também nesse Museu uma sala dedicada a Pedro Alexandrino, com objetos pessoais, móveis, pincéis, metais e porcelanas, que estavam representadas nos quadros que cobriam a parede. Este ambiente comunicava a sensação de uma certa intimidade com o artista e o homem, o que não acontecia com os outros pintores, além de permitir ter uma idéia melhor da qualidade da pintura do artista.

Pedro Alexandrino, depois do trabalho iniciado, demonstrou ser o artista que, em sua época, a nossa sociedade de mandava. Vinha suprir as necessidades dos colecionadores, pois, seus quadros de fácil leitura, satisfaziam os sentidos, não tendo que recorrer à cultura artística, que não possuíam. Pintava com realismo objetos e frutas que faziam parte da vida ou das aspirações da sociedade paulistana; por isto, através de sua obra temos uma idéia do nosso meio no fim do século passado e até quase meados deste. Foi ele, mais que qualquer outro pintor, que nos fez entrever o nosso meio provinciano, de pouca

cultura, ao mesmo tempo que pretencioso, procurando afrancesar-se. Pedro Alexandrino foi o reflexo de uma sociedade que desejava espelhar sua riqueza e, para tal, enfeitava suas casas com objetos luxuosos e requintados, quase todos trazidos da Europa. Os quadros adquiridos no Brasil eram escolhidos por se assemelharem aos pintados por um estrangeiro. É este um dos motivos do artista "pintar como um francês", já que tinha estudado em Paris e se aperfeiçoara com os pintores de lá.

O pintor alcançou um alto nível no gênero natureza morta. Como tal, foi reconhecido pela sociedade local, continuando neste gênero por ser do agrado de seu temperamento caseiro e de sua mentalidade burguesa. Acomodando-se, não sentiu necessidade de mudar para outra temática quando se viu aceito e procurado neste meio provinciano.

Pedro Alexandrino é hoje um pintor conhecido no Brasil, estando suas naturezas mortas entre as obras mais conhecidas do início do século XX, sendo hoje encontradas em todas as coleções que focalizam este período. Seu nome consta de todos os livros que tratam da arte nacional e há reproduções de seus quadros com qualificações elogiosas, inexistindo, porém uma análise da sua obra. Para se poder entendê-la, houve necessidade de estudar antes os pintores da época, tanto no Brasil como na Europa e, em especial, a França, local onde o pintor estudou. No Brasil foram pesquisados os livros que tratam da nossa História da Arte, as exposições da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e comentários de críticos, como os de Gonzaga Duque e outros. Para compreender o ambiente provinciano de São Paulo recorri aos livros que descre

viam os costumes da época e contavam a vida dos paulistas fazendeiros de café, com atividades culturais restritas.

Também entrevistas com ex-alunos, como Alice Gonsalves, Lucília Fraga, Anita Fraga, com a família de Aldo Bonadei, Renée Lefèvre, com amigos como Paulo Alves Siqueira, Esther Rocco (esposa do pintor Rocco), Tulio Mugnaini e conhecidos, como com o pintor Bernardino Sousa Pereira e outros, ajudam a conhecer mais intimamente Pedro Alexandrino, o homem. Outras raras notícias, encontradas em revistas e jornais da época, permitiram formar a imagem, e o porquê de alguém que tinha escolhido a natureza morta como sua expressão artística. Estas entrevistas e pesquisas permitiram estabelecer fatos importantes na biografia do artista e esclarecer pontos obscuros ou controvertidos, entre eles sua cronologia, datas de suas viagens, idas e voltas à Europa, etc.

Nem sempre revelou-se fácil a coleta do material em revistas e jornais, especialmente pela falta de coleções completas; foram de grande ajuda o Instituto de Estudos Brasileiros, a Biblioteca Municipal Mário de Andrade e o Arquivo do Estado, além de colecionadores e de bibliófilos particulares que me facilitaram o trabalho, como Álvaro do Amaral, Paulo Florençano, Bayron Gaspar, José Cornelsen, João Falchi Trinca, Alice Gonsalves.

Quanto ao estudo da obra propriamente dita, as telas pesquisadas estão dispersas em museus e coleções particulares, no país e fora dele, muitas delas em fazendas, especialmente no interior de São Paulo.

Tornou-se necessário colocar Pedro Alexandrino no

espaço que ele ocupa na arte em geral. Para tal, depois de conhecer os precedentes sobre a natureza morta na Holanda e na França e estudar o século XIX deduziu-se que este gênero veio suprir uma necessidade que estes povos tinham da realidade e que era conseguida pela representação de objetos de uso cotidiano. Chardin era admiradíssimo pelos pintores realistas franceses. Conseguiu dar aos objetos que pintou, além da realidade, uma vida interior. No século XIX muitos pintores procuraram este modo de pintar e entre eles, Vollon.

Os artistas que têm por tema as coisas imóveis sentem mais intensamente as harmonias serenas e estáticas do mundo. Eles precisam da imobilidade do modelo por serem prudentes, concretos, amigos da matéria. Estes adjetivos descrevem o caráter do pintor e fazem com que possamos entender o porquê da escolha do gênero natureza morta.

Pedro Alexandrino, com exceção das viagens que fez à Europa e os estudos na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, quase não deixou a cidade natal após 1909. Mesmo em Paris e depois, na volta a São Paulo, soube isolar-se e pintar recolhido, em silêncio, apesar da amizade com outros artistas, ex-alunos e colecionadores. Tinha conhecido a pintura do passado e estava a par dos acontecimentos artísticos da época; se não os absorveu, foi porque não o atingiam, porém captou o refinamento da arte francesa convencional.

Este pintor viveu ainda na época em que a natureza morta era considerada, hierarquicamente, uma arte menor. Talvez ele também o achasse, pois nunca se aventurou a pintar quadros históricos ou de gênero, em que as figuras tivessem

mais relevo. Nos poucos retratos que fez por encomenda, não con-  
seguiu transmitir vida aos personagens. Nos quadros de gênero alcançou grande qualidade, apesar de ter produzido poucos trabalhos quando estava na França.

A dissertação consta de uma cronologia com as datas e acontecimentos mais relevantes da vida do pintor. No capítulo "O Artista e o Homem" está focalizado o ambiente em que viveu e, muitas vezes em forma de anedotas, fatos que espelham certos costumes e idéias da época, todos baseados em documentos ou depoimentos. Sua vida não foi cheia de aventuras e romances. O que se pretende neste capítulo é mostrar a imagem que dele ficou. São focalizados também os estudos do artista, os mestres, as influências que recebeu e mudanças que sofreu durante sua existência.

A seguir há um estudo conciso da natureza morta em geral, seu surgimento e o significado que teve na história da arte, sendo também rapidamente focalizados os mais importantes artistas brasileiros que se dedicaram a esta temática. Segue-se um capítulo que merece explicação: é o estudo do mercado de arte na época. Ele ajudará a entender melhor o tempo em que Pedro Alexandrino pintou, as dificuldades enfrentadas pela classe artística, como eram adquiridos os quadros e como os artistas sobreviviam.

No capítulo "Pedro Alexandrino e a Vida Silenciosa" são destacadas as características mais importantes da obra do artista, tanto na escolha dos elementos que pintou e a composição, como o colorido e a fatura. Há uma diferenciação das vâ-

rias épocas de sua obra. Para tal, a pintura foi subdividida para distinguir as diferentes fases de sua carreira e tornar perceptíveis as variações de seu estilo. São colocadas em relevo a diversidade de uma obra que tinha a tendência de ser considerada como um todo.

1. "Prenúncio de uma tendência" ou Primeira Fase: antes da ida à Europa.
2. "Influências decisivas" ou Fase Paris: estada parisiense.
3. "Reconhecimento público ou Fase Madura: volta ao Brasil.

Na primeira fase há a análise do difícil começo do pintor-decorador, o seu desenvolvimento e a lenta liberação das fórmulas que seguia. Poucos os quadros desta fase encontrados em museus. Podemos ver no Museu Nacional de Belas Artes o Cesto Entornado, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a Cozinha na Roça e no MASP um Peixe e uma Natureza Morta com Limões e Porcelana. Já nas coleções particulares aumenta um pouco o número de obras que podem ser vistas e não haveria possibilidades de serem encontradas outras, pois o artista era nesta época mais lento e produziu menos.

A fase de Paris — 1897-1905 e depois 1907-1909 — é representativa dos anos mais importantes da carreira de Pedro Alexandrino. Encontramos os quadros produzidos nesse período na Pinacoteca do Estado de São Paulo, A Copa no Museu Nacional de Belas Artes, além de outros com colecionadores.

Da fase madura, a de maior produção, encontram-se obras quase sempre em coleções particulares.

A paisagem, as cenas de gênero e o retrato são estudados em um capítulo à parte. Quanto aos desenhos, são poucos os conhecidos: trata-se de alguns esboços feitos de memória de vistas da São Paulo antiga e que estão no livro Tradições e Reminiscências Paulistanas, de Affonso de Freitas. São eles uma Fazenda da Vila Inglesa, um Matadouro e o Morro da Forca, trabalhos em que o traço não tem energia e a linha é uniforme, sem espontaneidade. Como os croquis que ele fazia para os quadros perderam-se, não podemos afirmar que todos os seus desenhos tivessem estas características. Há notícia de uma Virgem que o pintor teria feito na primeira fase, na Igreja do Carmo, mas como a igreja foi demolida, não temos documento nenhum e nem podemos ter idéia de suas qualidades.

A Bibliografia foi subdividida em livros, periódicos, catálogos de exposição e leilões relacionados diretamente ao artista. A segunda parte refere-se aos livros e periódicos relacionados ao assunto e que me fizeram entender melhor a obra de Pedro Alexandrino. Os livros estão catalogados em ordem alfabética e os periódicos em ordem cronológica.

A Catalogação da obra foi separada segundo as diferentes fases e temáticas do artista totalizando 357 obras localizadas além de cerca de 50 que não puderam ser apreciadas pessoalmente, mas de cujas referências foi tomado conhecimento.

A Documentação consta de fotos e documentos do tempo, estando aí também artigos que tratam do artista, escritos por personalidades da época, ou artigos noticiando eventos importantes.

A intenção do trabalho é divulgar a obra do pintor e ajudar a localização de sua produção, às vezes de difícil acesso ao público. Depois do estudo feito foi possível perceber o seu real merecimento como artista, observando que ele foi um pintor importante na época em que viveu e na sociedade para que pintou. Fez uma pintura de sabor francês, como ele achava que deveria ser e como os colecionadores queriam. Seus quadros agradaram e ainda agradam e podem ser encontrados em inúmeras salas de almoço. E pela análise dos quadros do pintor podemos afirmar que Pedro Alexandrino foi quem melhor reproduziu objetiva e subjetivamente a natureza morta no Brasil no fim do século passado e começos deste.

## CAPITULO I

### A. CRONOLOGIA DE PEDRO ALEXANDRINO (1856-1942)

CRONOLOGIA

1856 - 26 novembro, nasce Pedro Alexandrino Borges na Rua Líbero Badaró, antiga Rua São José, filho de Francisco Joaquim Borges e Rosa Francisca de Toledo.

1857 - É batizado a 6 de janeiro, na Paroquia da Sé.

1867 - Com 11 anos começa a trabalhar com o decorador francês Claude Paul Barandier, na decoração da Catedral de Campinas.

Trabalha por dois anos com Stevaux, francês.

1873 - Ajudante de pintor-decorador junto ao construtor Simão da Costa e logo depois de José Lucas Medeiros em igrejas e casas particulares.

Trabalha ainda com Adriano Ferreira Pinto, José Carreira e Joaquim de Andrade.

1880 - Estuda com João Boaventura da Cruz, matogrossense, que se formou na Academia Imperial de Belas Artes.

Começa a trabalhar por conta própria em retratos e decorações.

Decora a casa do Marquês de Três Rios (depois Escola Politécnica), a Casa Aguiar de Barros na Luz, a igreja de Santa Tereza, que estava sendo restaurada, o paleete na Al. Gleite, 562, hoje Colégio Maria José. Executa obras de restaurações na igreja do Carmo, hoje demolida, pintando uma Virgem no seu "plafond".

1883 - Aos 27 anos inicia estudos com Almeida Jr.

1884 - 9 de julho, casamento com Ana Justina Moreira.

- 1887 - Recebe pensão do Estado e vai para o Rio de Janeiro, para a Academia Imperial de Belas Artes, só tornando-se aluno de José Maria Medeiros (desenho) e de Zeferino da Costa (pintura).
- 1888 - 19º abril, morre a esposa Ana Justina; volta a São Paulo e casa a 26 de junho com Cândida Rosa Moreira, irmã da primeira esposa.  
Volta a estudar no Rio de Janeiro.
- 1890 - Expõe na casa fotográfica Henscher, Rua Direita, o Salto de Itu.  
Na Casa Apollo, Rua Direita, expõe o retrato de Dr. Prudente de Moraes.
- 1891 - Expõe na Casa Apollo um Retrato de Menina.
- 1892 - Volta a São Paulo sem ter concluído o curso na Academia, por suspensão da pensão. Torna a estudar e trabalhar com Almeida Jr.
- 1894 - Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro. Expõe 6 quadros.  
Ganha medalha de Ouro de Terceira Classe, com Cozinha na Roça.  
Tem ateliê na Rua Lavapés, 34.
- 1895 - Exposição com Almeida Jr no ateliê deste, na Rua da Glória, 74. Expõe 26 telas.  
Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebe medalha de Ouro de Segunda Classe. Adquirido Cesto Entornado, por 1.000,00 réis. Torna-se prof. de desenho no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

- 1896 - Exposição individual no Salão do Grêmio do Comércio, Rua 15 de Novembro, 86, São Paulo, com 26 quadros.
- É pensionado pelo Estado de São Paulo (Alfredo Pujol, secretário do interior dá-lhe o benefício), vai estudar na França.
- A 28 de abril viaja para a Europa no navio Ligúria, junto com Almeida Jr., que vai a tratamento médico e passeio.
- Estuda com René Chrétien e na Academia Carmon.
- 1899 - Estuda com Vollon. Expõe no Salon de Paris com Cuivre et Canard.
- 1900 - Morre Vollon; continua estudando com Chrétien e à noite na Escola Comunal de Quinelau.
- Participa do Salon de Paris com Huitres et Cuivre, consta da catalogação como Borgés (PA).
- 1901 - Participa do Salon de Paris com Cuivre et Bananas, consta da catalogação como Borgés (PA).
- Estuda no Atelier Lauri e com o pintor Monroy.
- 1903 - Término da pensão. Acaba com as aulas do Atelier Lauri e Monroy.
- Expõe no Salon de Paris com Retour du Marché e Asperges et Cuivres.
- 1905 - 20 de março, regresso ao Brasil. Abre ateliê na rua 7 de Abril.
- A 20 de outubro inaugura exposição individual no Liceu de Artes e Ofícios (na sala em que futuramente será a Pinacoteca do Estado). Expõe 110 quadros; 84 naturezas mortas e 26 de diferentes gêneros.

- 1906 - Expõe em Campinas no Centro de Ciências Letras e Artes, com 34 telas.
- 1907 - ? Segunda ida para a França.  
Expõe no Salon de Paris com Ananas et Verre Ancien.
- 1908 - Participa do Salon de Paris com Coings et Chaudron consta do catálogo como Pedro (A).
- 1909 - A 30 novembro, Pedro Alexandrino volta ao Brasil da segunda viagem pelo vapor Araguaia.
- 1910 - 20 março: Oficial da Academia pelo Ministère de L'Instruction Publique des Beaux Arts, Paris, France, em agradecimento pela restauração feita gratuitamente na igreja de Villeneuve.  
28 março: exposição individual no Liceu de Artes e Ofícios, com 109 quadros.
- 1912 - 1.<sup>a</sup> exposição Brasileira de Belas Artes em São Paulo; expõe A Copa.
- 1917 - Tarsila do Amaral inicia estudos com Pedro Alexandrino.  
Ateliê na Rua Jaguaribe, 20.
- 1919 - Anita Malfatti inicia estudos com Pedro Alexandrino.
- 1922 - Em agosto, expõe no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ganha a Grande Medalha de Ouro. Adquirida A Copa por 10.000,00 réis.  
Exposição de Arte Contemporânea e Exposição de Arte Retrospectiva, Centenário da Independência do Rio de Janeiro. Expõe: A Copa, Tacho e Marmelo, Cerejas e Metais.  
Participa do Primeiro Salão da Sociedade Paulista de Belas Artes no Palácio das Indústrias com Laranjas e Metal, Mangas e Metal.

Ateliê na Rua Major Sertório, 18.

Exposição individual, em Santos, na Bazar Americano, por iniciativa de Benjamin de Mendonça.

1925 - Aldo Bonadei e Lucília Fraga iniciam os estudos com Pe  
dro Alexandrino.

Janeiro: Salão do Centenário da Independência (Rio de Janeiro), Pedro Alexandrino participa com 3 telas.

1926 - Junho: Acadêmico de Mérito da Academia de Belas Artes de Gênova, Classe Pintura.

Alice Gonsalves torna-se sua aluna.

1927 - Renée Lefèvre estuda com o pintor, juntamente com Bonadei.

1928 - Maio: Primeira Exposição de Belas Artes, da Sociedade Italiana de Cultura "Muse Italiche" Palácio das Indústrias, onde é Membro do Júri.

Expõe Frutas e Metal.

1932 - Recebe Certificado da Cruzada Artística pela doação de objetos de arte em benefício dos combatentes constitucionistas.

1934 - I Salão Paulista de Belas Artes. Prêmio de Honra. Expõe: Frutas e Metal, Cerejas e Metal, Melão e Metal.

1936 - Comendador da Ordem da Coroa da Itália, título concedido por S.M.Vittorio Emanuele II, por proposta do Governo Italiano.

V Salão Paulista de Belas Artes. Medalha de Ouro. Expõe: Patos e Metal, Véspera de Natal, Pêssegos e Metal.

1939 - XIV Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sala Especial. É exposta a coleção de 7 quadros de Durval do Amaral. Prêmio Medalha de Honra.

6º Salão Paulista de Belas Artes. Expôs: Abacaxí e Metal, Maças e Metal, Mangas e Metal.

Exposição de Pintura em Santos, comemorativa do primeiro Centenário da elevação de Santos à Categoria de Cidade. Sala Pedro Alexandrino, com 15 quadros.

1940 - 7º Salão Paulista de Belas Artes. Expõe: Frutas e Metal.

1942 - 19 de julho, morre Pedro Alexandrino, de broncopneumonia.

É enterrado no Cemitério de São Paulo, às expensas do Estado.

B. PEDRO ALEXANDRINO  
O ARTISTA E O HOMEM

PEDRO ALEXANDRINO - O ARTISTA E O HOMEM

Do Anhangabaú à Imperial Academia de Belas Artes

Pedro Alexandrino, baixinho, miúdo, com rosto estreito de veias salientes, de olhar vivo, cabelo ralo e escuro, bigode aparado e fronte sulcada de rugas era um homem sem grandes preocupações com a elegância. Tinha certa vaidade, pois tingia os cabelos (mas fez um "pique" no sapato para alívio do calo de estimação) e, certa vez, quando pousava para Lucília Fraga, esta lhe pintou as rugas da testa; vaidoso, pediu-lhe que as retirasse. Outra de suas fraquezas era esconder a idade. Costumava dizer a Tarsila do Amaral que um artista jamais deveria revelá-la. Ele mesmo roubava oito anos à sua.

A casa onde nasceu ficava no Vale do Anhangabaú. Paulo Alves Siqueira, em uma conferência refere-se em certo trecho à casa do artista, descrevendo a São Paulo de então, uma cidade tranqüila:

"..... vivia os momentos felizes do Brasil imperial. Suas ruas estreitas e irregulares, calçadas de pedras toscas; os sobradinhos românticos com beirais largos; .... as amplas vivendas portuguesas, cujas paredes largas guardam a ressonância feliz dos terços e ladainhas; ..... Os becos e as ladeiras que se abrem nos largos, ou se fecham em esquinas estreitas; os lampeões pensativos ..... os chafarizes pito-

rescos ..... as taipas recobertas, ..... Entremos agora pela primitiva rua S. José, hoje Líbero Badaró; detenhamo-nos em frente à casa quase vizinha à do Exmo. Sr. Barão de Itapetininga .....<sup>1</sup>

"Na zona onde está o Parque Anhangabaú, na época em que se projetava a construção do Viaduto do Chã, sempre houve o que caçar" nos conta Afonso de Freitas. "No tempo de infância de Pedro Alexandrino, na Rua S. José, atual Líbero Badaró, em local defrente à Praça Patriarca, caçavam-se tatus e lagartos"<sup>2</sup>.

Foi nessa casa que, em 1856, nasceu o filho de Francisco Joaquim Borges e de D. Rosa Francisca de Toledo. A 6 de janeiro de 1857 foi batizado na igreja da Sé, com o nome de Pedro Alexandrino Borges.

Pedro Alexandrino relatou a Afonso de Freitas (arquivo Bayron Gaspar) que era filho de Francisco Joaquim Borges que, por sua vez, era filho de Francisco Rabecão, figura conhecida no começo do século XIX. O pai era descendente de mineiros; a mãe, D. Rosa Francisca de Toledo, era paulistana da freguesia do Ô (Remédios). Francisco Borges tocava instrumentos musicais em igrejas e festas. Também pintava, princi-

- 
1. Paulo Alves Siqueira (Pintor e professor de desenho), "Uma Relíquia", Cidade de Tatuhy, (1934).
  2. Afonso A. de Freitas, Tradições e Reminiscências Paulistas, (São Paulo, 1955).

palmente bandeiras de São João do Divino, "promessas", como braços, mãos, pernas, ex-votos que os romeiros ofereciam, agradecendo os pedidos atendidos. Quanto ao avô Rabecão, assim chamado por tocar este instrumento, era mestre escola em São Paulo, no começo do século, como nos conta José A. Gonsalves em "Vida Anedótica de Pedro Alexandrino". Era conhecido por castigar os alunos desobedientes com varas de marmelo, que tinham bolas de cera nas pontas, e estas, arrancando fios de cabelo, aumentavam a dor. Pedro Alexandrino foi aluno do avô e com ele aprendeu a ler e escrever.

Afonso de Freitas ainda nos conta que "em 1874 Pedro alexandrino era um dos mais graduados componentes de 'saparia' daquele bairro" ..... "a 'saparia' de São Paulo não gazeava as aulas, cabulava: cabulava para ir ao banho no Tamanduateí ..... entre a ponte dos Ingleses e a Capela Sta. Cruz. Não havia 'sapo' em São Paulo que não fosse exímio nadador. Este era o local em que os estudantes nadavam e as lavadeiras lavavam roupa"<sup>3</sup>.

O Artista sempre indicou o ano de 1864 como o de seu nascimento e por isso surgiram dúvidas. Entretanto, em vários artigos, José A. Gonsalves cita o ano de 1856 e, pesquisa feita nos arquivos da Cúria Metropolitana demonstra que

---

3. Afonso de Freitas. Tradições ..... pg. 25.

ele realmente nasceu a 26 de novembro de 1856<sup>4</sup>.

Ainda criança, Pedro Alexandrino mudava-se para a rua da Liberdade. Já demonstrava então sua vocação para o desenho e a pintura. Desde a adolescência trabalhou em decoração e alguns de seus empregadores foram seus mestres.

#### A Formação do Decorador e Artista

Com onze anos Pedro Alexandrino iniciou-se no aprendizado da pintura. O primeiro professor foi o francês Barandier, que veio ao Brasil para decorar a igreja matriz de Campinas.

Cinco meses depois, ele estava com Esteveau, também decorador, com quem ficou por dois anos. Em 1873, vamos encontrá-lo como ajudante de decorador de Simão da Costa, um empreiteiro de construções. Em seguida vai trabalhar com José

---

4. Do livro de Batizados de Brancos e Libertos, nº.4, fls.175, Paróquia da Sé, consta o seguinte: "Aos seis de janeiro de mil oitocentos e cinquenta e sete, nesta Sé pus os santos óleos e batizei Pedro, nascido a vinte e seis de novembro do ano próximo passado, filho natural de Francisco Borja (era comum, na época, erros como este, portanto, leia-se Borges) e de Rosa Francisca de Toledo, solteiros ambos. Foi padrinho o Reverendo Cônego Doutor Joaquim Manoel G. de Andrade, todos desta paróquia, sob a proteção da Santíssima Virgem Maria, Mãe de Deus com a invocação de Deus".

Lucas Medeiros, com quem aprende o que lhe faltava da arte de decorar casas e igrejas. É dessa época a decoração da residência de Aguiar de Barros, na Luz, e da Igreja de Santa Teresa. Ganhava uma pataca por semana, mas cansou-se novamente. Mudou de emprego, passando a ganhar dez mil réis por semana, trabalhando com o português Adriano Ferreira Pinto. Fez a decoração do palecete do comendador Coutinho e de uma residência episcopal, no Brás<sup>5</sup>.

Adriano F. Pinto, impressionado com o talento do jovem decorador, ia mandá-lo à Europa para estudar. Pedro Alexandrino, já quase pronto para a viagem teve que desarrumar as malas, pois o protetor foi morto por um empregado<sup>5</sup>.

O rapaz encontrou outro patrão, o decorador português José Carreira, que também lhe prometeu a viagem de estudos. Mas o novo protetor é assassinado. Um cocheiro, chamado Justino, o apunhalou, na Várzea do Carmo<sup>5</sup>.

O próximo empregador foi Joaquim de Andrade. Trabalhou com ele em várias obras, entre elas a do palácio do Marquês de Três Rios, depois a da antiga Escola Politécnica. Conheceu, então, Martim Francisco de Almeida, tesoureiro do santuário de Pirapora que, entusiasmado com o talento do rapaz, resolveu mandá-lo estudar fora do Brasil. Entretanto, mais u-

---

5. Monteiro Lobato. "Pedro Alexandrino" Revista do Brasil. (1918), pg. 118.

ma vez a fatalidade o persegue. Seu protetor, durante uma cavalagada sofreu uma queda e morreu<sup>5</sup>.

Nessa época apareceu o pintor matogrossense João Boaventura da Cruz, que veio para São Paulo em companhia de um grupo de estudantes de Direito do Rio de Janeiro. Os dois trabalharam juntos no teto da igreja de Pirapora e ali recebeu o jovem decorador as primeiras lições de pintura artística.

Por volta de 1880, Pedro Alexandrino emancipa-se e começa a trabalhar por conta própria. É desse período a decoração de uma residência em Amparo, a de um palacete na Alameda Gleite, e da Virgem do forro da Igreja do Carmo, de São Paulo, depois destruída. Nessa mesma época copiava estampas compradas a 400 réis na Casa Garraux, no Largo da Sé, segundo depoimento dado a Afonso de Freitas.

#### Aluno de Almeida Jr.

O livro Os Castanhos: Episódios Provincianos, de José de Almeida Santos, descreve um jantar do qual participaram Almeida Jr. e Pedro Alexandrino: "Era um homem pequeno como um japonês, de barbicha em ponta no queixo, extremamente magro ..... Melhorava seus conhecimentos de perspectiva e valores com Almeida Jr., nessa ocasião morando em S. Paulo. Era esse o motivo de encontrarmos o pintor em Sorocaba. Viera a pass

seio, em companhia do mestre"<sup>6</sup>.

~~Atribuem~~ a Almeida Jr. (1850-1899) a escolha da temática de Pedro Alexandrino, pois este, vendo uma natureza morta do aluno, aconselhou-o a pintar só este gênero, dizendo-lhe: "é a tua arte"<sup>7</sup>.

Pedro Alexandrino serviu algumas vezes como modelo para o artista do interior paulista e podemos vê-lo no quadro Caipiras Negaceando, na figura do caboclo ajoelhado e na Conversão de S. Paulo, que esteve colocada no teto da demolida igreja da Sé. A figura de São Paulo seria a do aluno, segundo depoimento de Pedro Alexandrino a Afonso de Freitas. Por outro lado costumava copiar quadros de Almeida Jr. e chegou a reproduzir retratos femininos, um de perfil, outro de frente e a Noiva, um dos mais lindos. Copiou ainda o quadro do O Garoto e a cabeça do caipira de Amolação Interrompida. Tão fielmente o fez, que o próprio Almeida Jr. não sabia qual era o seu, segundo Pedro Alexandrino gostava de contar<sup>8</sup>.

- 
6. José de Almeida Santos, Os Castanhos Episódios Provincianos. (Buenos Aires, 1946), pg. 171.
  7. Alberto de Souza (João Alberto de Sousa, nasceu em Santos a 20.06.1870 e faleceu em S. Paulo 28.09.1927, prosador, jornalista, crítico de arte) Pontos de Vista, S. Paulo, 1909, pg. 11 a 15.
  8. Gonzaga Duque Estrada em Arte Brasileira, Rio de Janeiro, 1888, pg. 154, assim descreve Almeida Jr. "..... baixote e quase imberbe, simplório no falar e simplório no trajar a arte é para ele uma nobre profissão e não uma profissão elegante ..... Contam que indo a Paris um brasileiro importante, pediram-lhe para visitar o ateliê de Almeida Jr.... o moço conservava os mesmos gestos desconfiados, o mesmo tipo tímido e a mesma maneira de falar dos caipiras. O que fez sobretudo pasmar o visitante foi ouvi-lo dizer: "Istou morto por mipilhar nō Brasil". Podemos ver que pelo aspecto físico e modo de falar assemelhava-se a Pedro Alexandrino.

### A Pensão para a Academia

Em 1887, Pedro Alexandrino recebe uma pensão para ir estudar na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 1886 o amigo pintor-decorador Villaronga, que estava radicado em São Paulo, quis auxiliá-lo, apresentando-o ao Marquês de Três Rios. Pediu proteção, "pois caso contrário ele pintaria de verde os portões dos príncipes do Brasil". O Marquês negou-se e disse que "não protegeria patricio nenhum"<sup>9</sup>.

No Rio de Janeiro, Pedro Alexandrino foi contemporâneo de Pedro Américo (1843-1905) e de Victor Meireles (1832-1903). Estudou com José Maria Medeiros (1849-1925) e Zeferino da Costa (1840-1915). Começou logo a expor e foi sendo premiado. Entretanto, essa foi uma época muito difícil; morava num quarto cuja cama era uma esteira. Partilhava com ele desta extrema pobreza a esposa, Ana Justina Moreira, com quem se casara em 1884<sup>10</sup>. O estudante de arte comia em geral no bar da Pça Capim, onde, às vezes, um amigo alemão lhe comprava alguma comida, penalizado com tanta privação. A primeiro de abril de 1888, sua esposa morre, vítima de tifo. A perda o transtorna e ele volta para São Paulo, em busca de consolo.

Sua solidão, contudo, não durou muito. Hospedan-

---

9. De depoimento de Pedro Alexandrino a Afonso de Freitas (arquivo Byron Gaspar).

10. Segundo Paulo Alves Siqueira, Pedro Alexandrino viu a moço Ana Justina numa procissão e, encantado com sua simplicidade, apaixonou-se. O casamento aconteceu logo depois, mas a felicidade não foi muito longa.

do-se na casa do sogro, começa a reparar na jovem cunhada, Cândida Rosa Maria, a Candinha. Encorajado pelos amigos, pede-a em casamento e este é realizado no mesmo ano, na antiga Igreja de São Pedro. A noiva mal tinha 17 anos, mas o casamento foi feliz. Muito dedicados um ao outro, o marido sempre pedia a opinião da esposa quando terminava um quadro e, se algo a desagradava, ele retocava a pintura. D. Candinha sempre tratou o pintor com respeito e referia-se a ele como "seu Pedro". Tiveram dois filhos, Rubens e Van Dick, que morreram criancinhas, devido, sobretudo, à falta de recursos. O artista costumava lembrar estes fatos com amigos, como Paulo Setúbal ou com a aluna Anita Fraga.

#### A Volta à Academia e Almeida Jr.

Como a bolsa tivesse sido cortada na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, em artigo de 8 de junho de 1890, encontramos o cronista do O Estado de São Paulo pedindo ao Dr. Prudente de Moraes, governador, para não se esquecer do artista e lhe dar outra pensão. No mesmo ano Pedro Alexandrino expôs um quadro na Casa Fotográfica do Sr. Henscher, à rua Direita. Tratava-se de uma paisagem, "O Salto de Itu"<sup>11</sup>.

---

11. O Estado de São Paulo, 8 jun. 1890 "Exposto 'O Salto de Itu' na Casa Fotográfica Henscher".

Logo após, voltou ao Rio, para a Escola Nacional de Belas Artes. O pintor Villaronga lhe entregou 300 mil réis, a título de ajuda. Ficou no Rio até 1892, sem concluir o curso. Retornou a S.Paulo e voltou a trabalhar com Almeida Jr., com quem aprendera pintura antes da viagem. Os dois expuseram juntos no ateliê do mestre, à Rua da Glória, 74, contribuindo Pedro Alexandrino com 26 telas<sup>12</sup>.

Com a contratação de novos professores, vindos do estrangeiro, por Bernardelli, Diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, os artistas brasileiros se revoltaram e não mais quiseram participar da exposição, para provar que o nível tinha caído. De S.Paulo, só Pedro Alexandrino e Almeida Jr. mandaram alguns quadros<sup>13</sup>. Nesta época Antônio Parreiras visitou o ateliê de Pedro Alexandrino, à Rua Lavapés, no Cambuci e, em artigo publicado em 3 de agosto de 1894, no

---

12. "Almeida Jr. e Pedro Alexandrino". O Município. (S.Paulo) 12 out. 1895 e "Arte Paulista". Correio Paulistano. 12 out. 1895.

13. A Escola Nacional de Belas Artes, com a reforma feita na Academia de Belas Artes, importou diversos professores da Europa, por achar que os nacionais não estavam à altura. Revoltados, os nossos artistas, entre os quais Pedro Américo e Victor Meireles, por terem sido colocados à margem do corpo docente, mais Dêcio Villares, Antônio Parreiras, Aurélio de Figueiredo, Pedro Peres e Belmiro de Almeida, negaram-se a participar da exposição de E.N.B.A. Queriam provar, com a sua ausência, que a escola não se tinha beneficiado com os novos valores. Antônio Parreiras lembra do fato em Uma história de um pintor contada por ele mesmo, Niterói, 1943. Na época dos acontecimentos ele e Filinto D'Almeida trocaram correspondência através de O Estado de São Paulo, dando várias explicações sobre a desavença.

O Estado de São Paulo referiu-se às suas naturezas mortas e a uma ou outra paisagem. Comentou os quadros, criticando alguns, mas já prevendo o brilhante futuro do pintor<sup>14</sup>.

#### Enfim a viagem

Com a ajuda de Almeida Jr., em 1896, Pedro Alexandrino consegue a bolsa e vai finalmente para Paris, acompanhado de D. Candinha. Viaja com "seu Almeida", que ia a passeio e tratamento de saúde. José Almeida Santos escreve em Os Castanhos: "sofrera privações, agora fora recompensado. Ia para a Europa ..... Pedro Alexandrino lá partira para Paris, onde emudecera, só se fazendo lembrar quando remetia um ou outro quadro à Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Vivia uma vidinha burguesa, passando os verões na província, próximo à cidade ..... frequenta alguns ateliês de celebridades, aperfeiçoando-se em sua técnica"<sup>15</sup>.

O pintor paulista sempre teve admiração por tudo que era europeu e em especial parisiense. Apaixonou-se por es

---

14. Antônio Parreiras. "O pintor Pedro Alexandrino". O Estado de São Paulo. 3 ago. 1894.

15. José de Almeida Santos. Os Castanhos. Episódios Provincianos. (Buenos Aires, 1946), pg. 203.

ta cidade, apesar de não participar de todos os acontecimentos borbulhantes da época. Como gostava da vida calma, usufruía das belezas da cidade, dos museus, dos ateliês dos pintores que admirava. Gostava de passear nos parques, especialmente no de Luxemburgo, do qual deixou testemunho em várias telas. Os quentes verões, ele os passava no campo, em Villeneuve, um pequeno vilarejo. Voltaria anos seguidos à casa de Mme. Aricó, como costumava referir-se a ela. Pintou paisagens, campos e bosques dos arredores de Villeneuve, suas ruelas de casas baixas e lindos interiores da casa onde se hospedava. Foi por ter feito de graça, a pedido do padre, as pinturas de igreja desta cidadezinha que, anos mais tarde, em 1910, Pedro Alexandrino recebeu a comenda do Governo Francês.

#### Os mestres franceses

Estudou Pedro Alexandrino com René Chrétien e Antoine Vollon, do Instituto da França, na Academia Fernand Carmon, e na Escola Comunal Quinelau, onde frequentou as aulas noturnas. Ao chegar a Paris inscreveu-se na Academia de Fernand Carmon. De 1901 a 1902 estudou no Ateliê Lauri

e também foi aluno, por dois anos, do pintor Monroy<sup>16</sup>.

Sempre citou René Chrétien (1867- ) como seu primeiro professor em natureza morta. Este era um dos tantos "petits-mâîtres" que existiam em Paris na época. Dedicava-se à natureza morta e Pedro Alexandrino precisou da interferência do consul brasileiro para que fosse aceito como aluno do seu ateliê<sup>17</sup>. Chrétien, pintor honesto, conhecia a fundo sua arte e era cotado no meio dos colecionadores, sem ser seu expoente máximo.

A grande estrela em natureza morta, reconhecido por todos, era Antoine Vollon (1833-1900). O encontro de Pedro Alexandrino com Vollon é famoso, e a respeito dele o paulista tinha várias versões, que contava aos amigos jornalistas, entre os quais Monteiro Lobato. Este relata que Vollon, pintor muito cotado, considerado um dos príncipes da pintura em Paris, logo atraiu a atenção de Pedro Alexandrino. Ele queria estudar em seu ateliê, mas não encontrou vaga, pois era muito freqüentado. Em certa ocasião, achando-se em dificuldades financeiras, com D. Candinha doente, resolveu alugar o

---

16. 1901-1902 Pedro Alexandrino estudou durante esta época no Ateliê Lauri como pode ser verificado no recibo que o Diretor lhe conferiu. (Arquivo Alice Gonsalves). Em outro documento do mesmo arquivo podemos ler que Pedro Alexandrino também estudou com o pintor Monroy. Estranhamente o pintor não se referiu a estes ateliês que freqüentou.

17. "Artista Brasileiro". Diário Popular. (S. Paulo) 31 ago. 1897, pg. 1.

apartamento onde moravam e procurar um menor. Foi quando, atraído pela placa, "à louer", apareceu um distinto senhor que, ao invés de olhar os aposentos, admirava os quadros. Esse senhor voltou no dia seguinte e perguntou ao pintor se não queria estudar com ele, dizendo: "tenho um filho que não quer estudar pintura; quer tomar o lugar dele?" Saindo, deixou um cartão e Pedro Alexandrino, atônito, soube que era Vollon<sup>18</sup>. Além de aluno e professor, tornaram-se amigos, mas infelizmente Vollon morreu atropelado a 27 de agosto de 1900. Esta foi a última desgraça das que acompanharam Pedro Alexandrino; a penúltima fora o assassinato de Almeida Jr., em 1899.

Continuou freqüentando o ateliê de René Chrétien, mais como amigo que como aluno<sup>19</sup>. Já nessa época, nosso autor era um mestre em metais. De outra feita, indo ao ateliê de Chrétien<sup>20</sup>, encontrou-o desesperado por não conseguir certos efeitos num metal. Pediu então a Pedro Alexandrino uma ajuda, mas este, modestamente, se negou, não querendo pôr a mão num trabalho do mestre<sup>21</sup>.

- 
18. Monteiro Lobato. "Pedro Alexandrino". Revista do Brasil. VII, 26 fev. 1918, pg. 118.
19. Na Pinacoteca do Estado podemos encontrar um retrato de Pedro Alexandrino, por René Chrétien.
20. José A. Gonsalves. "Centenário do grande pintor paulista. Pedro Alexandrino em Paris". A Gazeta. 27 dez. 1956.
21. Desde o seu segundo ano em Paris expôs no Salon. Num ano fez a inscrição em nome de Pedro Alexandrino Borges e assinou Pedro Alexandrino. Esta diferença causou-lhe a perda do prêmio que havia ganho e Chrétien, furioso, chamou-o de "idiota".

Na França era conhecido por Monsieur Borgés. Começou nessa época a colecionar suas obras de arte. Frequentava as lojas dos antiquários, às margens do Sena, procurando móveis, porcelanas, cristais e metais. Com o tempo, seu ateliê em Paris era o mais bem montado e rico dos artistas estrangeiros.

Em 1903 recebeu uma carta do Secretário do Interior de São Paulo, Bento Bueno, que o avisava da suspensão da bolsa a partir de janeiro do ano seguinte.

Em depoimento a Afonso de Freitas, Pedro Alexandrino contou que, quando partiu do Brasil, tinha 120 contos de réis, 60 herdados do pai e o resto de economias provenientes das pinturas e decorações. Durante um ano de estada em Paris nada recebeu do Governo do Estado. Mais tarde, o Governo enviou 4.000 francos e dois anos depois mais três mil. Durante dois anos recebeu ainda 500 francos mensais. Como ele pediu ao Governador do Estado de São Paulo para que prorrogasse por mais algum tempo a bolsa, responderam-lhe para "deixar lugar para os novos". Daí em diante, ele continua em Paris, sustentando-se com sua arte. Era época de crise na cidade artística, entretanto seus quadros eram bem aceitos, coisa rara para um artista estrangeiro. Vendia-os por dois mil francos (na época um franco valia um mil réis) e também dava aula de pintura<sup>22</sup>.

---

22. Um de seus alunos, M. Damant, começou a aprender pintura com 60 anos, e depois de dez era aceito no Salon.

São inúmeras as estórias e os fatos pitorescos que cercam a vida de Pedro Alexandrino. Alguns foram contados pelo próprio artista aos amigos (outros fazem parte do anedotário que acompanha os homens de destaque).

Um dos fatos se refere ao acontecido num dos verões passados em Villeneuve; contava ele que desenhou, certa vez, na parede da casa, um relógio com uma corrente e umas chaves, por cima de um prego. Pôs um chapéu e voltou para Paris. A dona da casa, Mme Celine Aricó, pensando que de fato ele havia esquecido as chaves, quis pegá-las para mandar-lhe. Brincalhão, adorava pregar peças e não se ofendia quando era vítima de alguma, como quando anunciaram sua morte numa revista; aceitou e riu<sup>23</sup>.

#### A volta ao Brasil

Data desta época o seu conhecimento com o Barão de Rothschild, que o convidou a ir aos Estados Unidos. Como Pedro Alexandrino vacilasse, disse-lhe: "Se voltar ao Brasil daqui a cem anos será um desconhecido". Mas, na mesma ocasião, um político importante do Brasil visitou seu ateliê e pediu-lhe al-

---

23. Relato à autora por Anita Fraga em S.Paulo, 7 abr. 1975.

guns quadros, garantindo que estes seriam colocados na sala de jantar do palácio dos Campos Elísios, em São Paulo. Tendo a intenção de aceitar o convite do Barão de Rothschild, mudou de idéia e embarcou para o Brasil, disposto a voltar logo para Paris. Chegando aqui, em março de 1905, foi informado de que as paredes da sala de jantar do palácio eram de madeira e que, portanto, os quadros não poderiam ser colocados<sup>24</sup>.

Como não tinha posses para voltar a Paris, começou a trabalhar e abriu um ateliê. A 28 de outubro inaugurou uma exposição individual, no Liceu de Artes e Ofícios, com 110 quadros<sup>25</sup>. No começo houve certa relutância para a sua aceitação, pois não entendiam os empastamentos que colocava e achavam sua pintura muito forte e pessoal. Mas a temática de Pedro Alexandrino era fácil de ser compreendida, e o artista logo se tornou popular, ajudado pelo nome que trouxera da França<sup>26</sup>. Dava, também aulas de pintura, mas sempre com a idéia

- 
24. "O pintor Pedro Alexandrino". O Estado de São Paulo. 14 nov. 1939.
25. "Exposição Alexandrino. Natureza morta". A Platéia. (S. Paulo) 10 nov. 1905.
26. A cultura da época era totalmente importada do exterior, principalmente da França, tanto que José Agudo, em seu livro Gente Audaz. Cenas da vida Paulistana. S. Paulo, 1913, confessa: "a literatura francesa é um axioma, ou antes, um dogma para os esnobes que nós somos". Importavam-se da França, vinhos, tecidos, roupas, quinquilharias, objetos de toilette, perfumes, faianças, literatura e arte.

de retornar à Europa. Talvez tenha sido em começos de 1907 que realmente tenha voltado para Paris, onde ficou até novembro de 1909. Desta segunda estada quase não temos notícias, a não ser de sua participação ao Salon em 1907 e 1908. Depois da segunda viagem continuou sonhando com a volta ao "país da cultura". Aliás, este sonho nunca o deixou, pois em 1923 ainda escrevia ao amigo Gaston dizendo das intenções de volta.

Foi ficando por aqui, carregando a mágoa de não ter voltado à cidade amada.

O artista sempre foi um apaixonado pela cultura europeia e o pintor Tulio Mugnaini conta que costumava receber, em seu ateliê, na então afastada Vila Clementino, sua visita. Sentava-se no divã, recostava a cabeça na parede e falava horas a fio. O tema preferido das conversas era a querida Paris e seu passado lá vivido<sup>27</sup>.

Quando retornou da Europa, Pedro Alexandrino foi residir na Rua Sete de Abril, onde permaneceu até 1917. Mudou-se então para a Rua Jaguaribe e lá residiu até 1922, quando instalou-se definitivamente na Rua Major Sertório, na época uma

---

27. Segundo relato do pintor à autora em São Paulo, a 13 jan. 1975.

rua de casas simples, cheia de crianças barulhentas<sup>28</sup>. Por detrás das cortinas, o número 290 era diferente. Lá se escondia um museu em miniatura, pois o pintor ali distribuía as obras de arte colecionadas nos muitos anos de Paris e mesmo as adquiridas em São Paulo. Móveis antigos holandeses e franceses, quadros de artistas brasileiros e franceses, armas antigas, porcelanas da China e faiança do século XVII, cristais, lâmpadas de igreja, lampeões de procedência inglesa e francesa, candelários e brocados eram alguns dos objetos que podiam ser admirados, sem esquecer a coleção de metais antigos, com mais de cem peças, objetos que colocava em seus quadros<sup>29</sup>.

- 
28. Em São Paulo havia na época casas lindíssimas nas avenidas Paulista, Brigadeiro Luís Antônio e Higienópolis. Havia o Jardim da Luz, o Teatro Municipal, cópia em parte do "l'Opera de Paris. O comércio crescia e as Ruas São Bento, Quinze de Novembro, Direita e o Largo do Rosário fervilhavam de gente. Apareceu a luz e o bonde elétricos, fez-se a rede de esgotos e água potável encanada. O Museu do Ipiranga era muito visitado aos domingos. O Vale do Anhangabaú tinha uma avenida no meio e dos lados um original jardim "Exótico". Apesar de existirem os primeiros táxis, havia as vitórias puxadas por cavalos, bem mais baratas. Entre os jornais mais importantes havia O Estado de São Paulo, Correio Paulistano, Diário Popular, Comércio de São Paulo e Platéia. As indústrias estavam em grande evolução, especialmente a têxtil e a de produtos alimentícios. A febre amarela e a varíola estavam totalmente extirpadas. Podemos dizer que São Paulo, apesar de chegar a 340.000 habitantes em 1917, era ainda uma cidade de interior, com vontade de copiar uma capital européia, procurando adquirir hábitos e gostos, mas só o conseguindo no verniz.
29. Um exemplo da pouca cultura da época era muitas vezes contado por Pedro Alexandrino. Certa vez recebeu a visita de um professor de Direito e este, quando viu sua coleção de pratos de porcelana antiga, perguntou se o pintor não era representante de alguma fábrica de louça da Europa.

Todas as sextas-feiras reunia uns poucos amigos e alunos para um chá, em que se saboreava o bolo "feitiço". Dona Candinha o servia no ateliê, entre os quadros e objetos que o mestre amava. Nessas ocasiões era comum se ver num cavalete uma tela que, pela primeira vez, seria exibida e comentada por todos. O artista gostava de prostrar com os amigos, contar piadas, mas nunca perdeu o tom acaipirado da fala, notado até quando se expressava em francês<sup>30</sup>. Contam as alunas, Alice Gonsalves, Lucília e Anita Fraga e o amigo Paulo S. Siqueira que durante essas reuniões não se faziam críticas maldosas sobre outras pessoas.

Monteiro Lobato, em artigo publicado em 1918, aconselha os artistas a frequentarem o ateliê de Pedro Alexan-

---

30. A vida da sociedade paulista era mais familiar, a hospitalidade era grande. Havia convites para saraus ou "batepapos", enquanto se saboreava o licorzinho e comentavam-se as novidades que vinham da Europa. A sociedade frequentava clubes, como o Internacional, Atlético, de Regatas, onde jogavam e falavam mal da vida alheia. Aos domingos, a multidão ia ao Jardim Público, Parque Passeio da Cantareira e Parque Atlântico. Para os dias de tempo bom havia o velódromo, as regatas no Tietê, as corridas no Hipódromo. Nas férias os ricos iam para as praias de Guarujá e José Menino, mas em julho, pois achavam que no verão as praias eram insalubres. Quando aparecia uma companhia de ópera, era um acontecimento social muito importante. As damas vinham ao Teatro Sant'Ana nos automóveis novos, com vestidos de sedas, plumas e arminhos. Os pintores faziam quadros com cenas luxuosas, nos quais colocavam objetos caros, o que agradava aos ricos.

drino para aprenderem com ele a "transformar a pintura em religião", para conhecerem a simplicidade do mestre, "o ódio a tudo que é falso, charlatanesco, burlesco, villamarianesco, kyrialesco, idiota, cúbico ou futurístico, e o seu amor à verdade e à sinceridade" e não ligar ao "estardalhaço para a consagração das panelinhas". E diz ainda que "não basta a um artista ser artista; ele dobra de valor se é homem"<sup>31</sup>.

#### O talento reconhecido

Com a Primeira Guerra Mundial, os espíritos tornam-se mais nacionalistas e um sentimento nativista desabrocha. Manuel Bandeira nos fala a respeito da "atmosfera resultante da conflagração mundial. A guerra de 1914 provocou em todos uma revivescência do sentimento nacional, que andava adormecido por várias décadas de propaganda socialista ativa". E continua, comentando a mistura de povos em São Paulo: "sendo província de passado pobre, São Paulo, em começos do século — sem a presença do neoclássico do império — era uma mescla infindável de estilos, bem de acordo com as inúmeras na-

---

31. Monteiro Lobato. "Pedro Alexandrino", Vida Moderna, (28 fev. 1918) pg. 330.

cionalidades que aqui aportavam, atraídas pela América"<sup>32</sup>.

Depois de voltar ao Brasil e ter seu talento reconhecido, Pedro Alexandrino freqüentemente era convidado pela alta sociedade, mas preferia a paz de sua casa ou a visita a poucos amigos. Dispôs-se a viver afastado e, quando foi visitado por jornalistas que desejavam conhecer sua opinião a respeito da criação do Departamento Histórico e Artístico do Estado, disse não pertencer a nenhum sindicato. Reclamou dos artistas, "dessa arte moderna importada da Rússia". Sempre foi um ardente protetor da arte brasileira e achava que o "governo precisa olhar melhor para que essa corrente não destrua a verdadeira arte brasileira"<sup>33</sup>.

"No Brasil, os estrangeiros estão tomando conta de tudo", dizia Pedro Alexandrino "e os brasileiros, com o tempo, serão hóspedes na própria casa"<sup>33</sup>. Que este assunto era muito debatido na época podemos ver em um artigo de Menotti del Picchia, defendendo a vinda de muitas raças: "Nada mais irrisório e absurdo! São Paulo é e continua a ser, e será sempre visceralmente brasileira. Isto não impede que cem raças se debatam no seu xadrez etnológico; são justamente estes re-

---

32. Aracy A. Amaral. A Semana de 22. (S.P. 1970) pg. 50.

33. "A Criação do Departamento Histórico e Artístico do Estado", Diário de São Paulo, 7 nov. 1917.

33. Idem.

flexos infrat\u00f3rios, herdeiros e trabalhadores que, nacionalizando pelo ber\u00e7o seus filhos, tornam com a sua operosidade e talento S\u00e3o Paulo um dos mais belos e pr\u00f3speros Estados do Pa\u00eds"<sup>34</sup>. E realmente S\u00e3o Paulo era a terra do dinheiro, da poderosa lavoura cafeeira e das ind\u00fastrias que come\u00e7avam a crescer. Mas o pintor n\u00e3o aceitava esta mudan\u00e7a e reclamava contra os intrusos, que estavam tendo as gl\u00f3rias que caberiam, de direito, aos compatriotas.

Pedro Alexandrino n\u00e3o aderiu \u00e0 arte moderna e \u00e0s inova\u00e7\u00f5es que ela trazia. A Semana de 22 passou por ele sem produzir nenhum efeito. Oswald de Andrade dizia dele que era como "capa de borracha". As novidades escorriam por ele sem toc\u00e1-lo, era imperme\u00e1vel a elas. Para ele, a \u00fanica arte era a que tinha aprendido.

Quando saia \u00e0s ruas, reclamava dos pr\u00e9dios modernos. Dizia serem "uma arquitetura para caixas de \u00e1gua e garagens". Ainda se fossem como os arranha-c\u00e9us de New York, que se parecem com icebergs!" Apreciava o pouco que sobrara do barroco e, para ele, a igreja de S\u00e3o Francisco era "bem nossa". A S\u00e3o Paulo que ele amava era aquela que estava repre-

---

34. Mario da Silva Brito. Hist\u00f3ria do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de 22. (Rio de Janeiro 1971), pg. 143.

sentada na maquete do Museu do Ipiranga<sup>35</sup>. Criticava a Catedral, dizia não ser o gótico verdadeiro e justificava-se mostrando o ramo de passiflora, totalmente falso, colocado no arco da porta e não esculpido diretamente na pedra, como em Notre Dame.

#### Homenagens e prêmios

Quando Pedro Alexandrino recebia algum prêmio, ou aniversariava, os amigos e admiradores o homenageavam com um chá na Casa Mappin ou com um almoço. Este podia ser tanto no Hotel Terminus, como no restaurante "Parque Antarctica"<sup>36</sup>. Por sua vez, o artista, no dia de São Pedro, oferecia aos amigos uma grande festa.

---

35. Paulo Alves Siqueira. "Uma Relíquia". Cidade de Tatuhy. 578 (1934).

36. Era costume da época os jornais publicarem o nome dos que tinham aderido à homenagem, convidando outros a se juntarem a eles. No dia seguinte à reunião, saía um artigo contando quem havia comparecido e quem havia feito o discurso de felicitações "em belo improviso", conforme exemplo de artigo publicado em A Platéia "Pedro Alexandrino", de 29 nov, 1926.

Ao receber o prêmio da Academia de Belas Artes de Gênova, o entusiasmo foi tão grande, que pretenderam mudar o nome da rua da Abolição para rua Pedro Alexandrino. Comenta O Estado de São Paulo de 5 de outubro de 1925: "existe a rua Treze de Maio e os moradores ficariam contentes de morar em rua chamada Pedro Alexandrino"<sup>37</sup>. Amigos, admiradores, alunos e pessoas da sociedade compareciam às homenagens prestadas ao mestre, entre eles Monteiro Lobato, Paulo A. Siqueira, Prestes Maia, Julio Mesquita Filho, Amadeu Amaral, Pedro Calmon Duran, Nestor Rangel Pestana, Artur Guimarães, Clodomiro Amazonas, Henrique Vio, J. Vasth Rodrigues, Ettore Ximenes, Carlos Ekman, Victor Dubugras, Baptista da Costa, Tulio Mugnaini, Nicola Rollo, Antônio Rocco, Paulo do Valle Jr., Aldo Bonadei, Alice Gonsalves, Lucília e Helena Fraga<sup>38</sup>.

Os quadros do pintor eram muito disputados e toda família que se prezasse tinha pelo menos um deles. Este era

---

37. P. "Coisas da Cidade". "Uma lembrança à Câmara". O Estado de São Paulo. 5 out. 1925.

38. "Comendador da Coroa da Italia". Gazeta do Povo. 27 mar. 1936. Na mesma época Portinari ganhou o Prêmio na exposição Carnegie de Pittsburg.

um dos motivos porque expunha tão raramente, pois vendia quase tudo o que pintava<sup>39</sup>.

Pedro Alexandrino comentou: "ricos desta terra não gostam dos pintores paulistas. Fosse eu estrangeiro, já estaria rico"<sup>40</sup>. Realmente, quando morreu, fora suas obras e a grande coleção de arte, nada mais deixou.

Não era homem de grande cultura, mas como tinha uma inteligência viva, bom gosto e sensibilidade, ficava à altura dos intelectuais da época e muitos deles iam a seu ateliê para conversar. Frequentemente visitava Freitas Valle na Villa Kyrial, geralmente acompanhado da aluna e amiga, Lucília Fraga.

- 
39. Pedro Alexandrino dizia que os brasileiros não sabiam comprar quadros e pechinchavam de maneira ridícula. Conta José A. Gonsalves que certa vez, levou um conhecido a casa do pintor. Este, gostando muito de um quadro, perguntou quanto custava. Quando o pintor respondeu que o preço era 12 contos, o visitante bateu no bolso da calça e disse: "Tenho comigo 3\$000, se quer, levo já". José A. Gonsalves. "Centenário do Grande Pintor Paulista. Pedro Alexandrino em Paris". A Gazeta, 27 dez. 1956. Contrastante é a atitude de M.C. Rose, um parisiense que escreveu ao pintor, pedindo para adquirir uma tela que estivera exposta no Salon de 1903, "Aspargos e Cobre". O preço era 2 mil francos e M. Rose pedia para abaixar para 1.800, pois não possuía mais do que isso e teria muito prazer em ficar com a obra. Não se deve esquecer que neste salão havia 1786 quadros, muitas naturezas mortas, inclusive algumas de Chrétien.
40. "Coisas da Cidade. No Ateliê de Pedro Alexandrino". Diário Popular. s.d.

Não havia críticos de arte na época e faltavam mu seus onde se pudessem expor os objetos artísticos. Em seu meio, a opinião de Pedro Alexandrino era muito acatada e, quando surgia algum novo artista, se ele não desse seu beneplácito, o novato não seria bem aceito.

Praticamente não existia muita ligação entre Rio e São Paulo; por isso, dos pintores do Rio, só alguns eram conhecidos. Pedro Alexandrino teve alguns contatos com Antônio Parreiras<sup>41</sup>, Baptista da Costa, Belmiro de Almeida e era ami-go de Bernardelli<sup>42</sup>.

Era costume de nosso pintor aconselhar os artis-tas a visitarem a Europa e, em especial, Paris. Bernardino Sousa Pereira, sempre que encontrava o mestre, recebia o con-selho e a pergunta costumeira: "Tem pintado muito? Quando vai

---

41. Antônio Parreiras fez uma exposição individual no ateliê de Pedro Alexandrino, a 8 de março 1895.

42. Na coleção de Américo Ribeiro dos Santos existe uma carta de Henrique Bernardelli a Benjamin de Mendonça (sogro do colecionador), de 8 de janeiro de 1928. Em certo trecho conta: "Pedro Alexandrino, o bom amigo, mandou-me um senhor que não me lembro infelizmente agora o nome e me com-prou algumas aquarelas, maravilhando-se dos meus preços.. . . .".

a Paris? Precisa ir, é lá que se aprende"<sup>43</sup>.

A religião não preocupava Pedro Alexandrino. Segundo Paulo Alves Siqueira, poderia ser considerado ateu, embora tivesse um grande interesse na ritualística e tivesse amizade com Pe. Esteves, sempre citado por suas relações. Desejava um mundo sem motor. A "civilização mecânica" amargurou-lhe a vida. Dizia: "no meu tempo os soldados serviam para enfeitar a cidade ..... tinham bonitas fardas ..... hoje vestem cáqui e dão tiros nos outros"<sup>44</sup>. Permaneceu alheio à guerra, ao avião, ao rádio. Tinha em Monteiro Lobato um grande admirador. Este fez a famosa crítica a Anita Malfatti, por ocasião da exposição de 1917 e logo depois escreveu um artigo elogiando a arte de Pedro Alexandrino como sendo a única verdadeira<sup>45</sup>.

Pedro Alexandrino tinha ciúme de quem pintava natureza morta, pois achava que este era seu domínio exclusivo. Pintou até os últimos dias de sua vida; toda manhã, metodicamente trabalhava no ateliê. Talvez pela idade, ou porque estivesse desiludido com o mundo, o artista tinha perdido o entusiasmo. Apesar de respeitado, conservou-se sempre modesto. Ao

---

43. Depoimento de Bernardino Sousa Pereira à autora em Itanhaem a 9.8.1975.

44. M. "P.Alexandrino". Planalto. (São Paulo) 1921.

45. Monteiro Lobato. "Pedro Alexandrino". Vida Moderna. 330 (28 fev. 1918).

eclodir a Segunda Guerra Mundial, Pedro Alexandrino, já com cinquenta e três anos, ainda pintava do mesmo jeito calmo, em seu ateliê afastado do mundo, Na inauguração do XIV Salão Nacional de Belas Artes, setembro de 1939, no dia em que estourou a Segunda Guerra Mundial, havia uma sala em sua homenagem. Saul de Navarro, escrevendo no jornal O Globo, elogiava o mestre, dizendo não ter ele o rebuscamento dos acadêmicos, mas também sem "o desmazelo dos rebeldes que mascaram as falhas ou os defeitos"<sup>46</sup>. Nesta ocasião recebeu a Medalha de Honra, o único prêmio que ainda lhe faltava<sup>47</sup>.

#### A herança de Pedro Alexandrino

Foi envelhecendo, encurvando-se, definhando até ser atingido por uma gripe, que degenerou em pneumonia. Seu médico, Dr. Pedro Dias, grande amigo, disse que nada mais podia ser feito. No domingo, 19 de julho de 1942, às 16 horas, Alice Gonsalves fechou-lhe os olhos<sup>48</sup>.

---

46. Saul de Navarro. (Pseudônimo de Álvaro Henrique Moreira de Sousa, crítico de arte e jornalista) "O Salão de 1939". O Globo. (Rio de Janeiro) 15 set. 1939.

47. Todos os quadros do pintor inscritos nessa exposição pertenciam à coleção de Durval do Amaral. Foi este amigo e colecionador que fez os trâmites com Osvaldo Teixeira, Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, para que Pedro Alexandrino participasse da exposição.

48. Segundo depoimento verbal de Alice Gonsalves à autora, a 4 jan. 1974, em São Paulo.

Foram logo avisados os mais íntimos: Lucília Fraga e Paulo A. Siqueira. O escultor Augusto Esteves veio à noite e fez a máscara mortuária (hoje pertencente a Bayron Gaspar). Os funerais foram feitos às expensas do Estado. Todos os jornais noticiaram o seu falecimento, pranteando-o e elogiando-o. Foi hasteada a bandeira a meio-pau na Pinacoteca do Estado. As aulas foram suspensas na Escola de Belas Artes. O corpo foi velado até às 11 horas do dia 21. Estiveram presentes representantes do Prefeito, do Interventor Federal e inúmeros amigos<sup>49</sup>. Durante vários dias foram publicadas notícias nos jornais com cabeçalhos como este: "Verdadeira glória da arte nacional"<sup>50</sup>.

D. Candinha ficou morando na casa, com o filho adotivo João Frange. Foi então que descobriram dinheiro escondido por toda parte, atrás dos quadros, em vasos, pois Pedro Alexandrino não confiava em bancos. A viúva vivia no meio de muitas obras de arte e com muita economia. Começaram a aparecer colecionadores "estrangeiros" que queriam comprar as obras. Os amigos mais íntimos, entre eles Theodoro Braga, José M. da Silva Neves, Lopes de Leão, Diretor da Escola de Belas

---

49. No túmulo de Pedro Alexandrino podemos ler:

"Pedro Alexandrino Borges  
Mestre insigne da Pintura. Sua vida toda  
ela consagrada à arte, foi exemplo de per-  
severança e de probidade".

50. "Verdadeira glória da Arte Nacional". Folha da Noite. 22 jul. 1942.

Artes, Lucília Fraga, Paulo A. Siqueira, solicitaram ao Governo a aquisição do acervo para o Patrimônio Artístico, para evitar que ele passasse a outras mãos. Sebastião Nogueira Lima, Titular da Educação, depois de visitar o Ateliê de Pedro Alexandrino em fevereiro de 1944, prometeu empenhar-se junto ao interventor Fernando Costa. A 7 de novembro a Folha da Manhã anunciava a compra da coleção pertencente a Pedro Alexandrino, sendo pagos a D. Cândida Rosa Moreira Borges 250.000,00. Todos os jornais, entusiasmados, descreveram a coleção.

Na exposição do Salão de Belas Artes, em fevereiro de 1944, foi feita uma homenagem póstuma ao ilustre pintor. O busto de Pedro Alexandrino, encimado pela Bandeira Nacional, tinha do lado direito o famoso quadro Melão Europeu, hoje pertencente a D. Alice Gonsalves. Estavam lá mais alguns quadros, como Metal e Laranjas e Aspargos Rosas e Metal<sup>51</sup>.

---

51. Após a compra da coleção pelo governo, D. Candinha, agradeceu aos amigos que a tornaram possível, deu algumas lembranças do marido a cada um deles. Lucília Fraga, segundo depoimento da mesma à autora, em 17 de abril de 1975, em S.Paulo, ficou com 4 interiores do mestre, feitos na Europa. Alice Gonsalves, conforme relato à autora em S.Paulo, em 4 de janeiro de 1974, recebeu o tão almejado quadro de pêssegos, do qual o mestre jamais quis separar-se e mais uns cadernos de croquis. Estes, segundo Paulo A. Siqueira e Tarsila do Amaral, tinham os esboços dos quadros que o mestre fazia para evitar repetições na composição e, também, para o caso de querer usar novamente o mesmo tema com algumas modificações. Em depoimento à autora, em Santos, em 12 de fevereiro de 1974, Paulo A. Siqueira contou que recebeu de D.Candinha a palheta do mestre, sua cabeça em bronze, feita por Figueira e algumas paisagens muito raras, da fase Paris.

D. Cândida, agradecida aos amigos que haviam conseguido a compra da coleção pelo governo, deu algumas lembranças e quadros do marido a cada um. No fim de 1944 ainda ofereceu ao Governo do Estado os títulos honoríficos de Pedro Alexandrino, tendo sido representada por Lucília Fraga, João Fran<sup>ge</sup> e Arthur Guimarães. Eram todos os prêmios que o pintor recebera em vida: as medalhas, os certificados, como o da Cruzada Artística de 1932, agradecimento pelos quadros doados pelo mestre em benefício dos combatentes constitucionistas. As medalhas foram juntar-se ao acervo exposto na Pinacoteca do Estado, na Sala Pedro Alexandrino, então existente. Estavam nesta sala todos os quadros, os comprados à viúva e os que ele havia enviado quando estava em Paris, em agradecimento ao Governo por ter-lhe dado a bolsa. Lá também podiam se ver móveis, palhetas, pincéis, cavalete, metais, porcelanas e cristais que conviveram com o artista.

#### Alunos

Dos muitos alunos que o pintor teve, a maior parte era do sexo feminino, o que provocava reclamação de sua parte, pois dizia que moças estudavam enquanto solteiras e depois de casadas deixavam a pintura<sup>52</sup>. Tarsila do Amaral foi sua aluna

---

52. Segundo relato verbal de Lucília Fraga à autora em S. Paulo, a 17 abr. 1975.

de 1917 a 1920 e conta que levou muito tempo fazendo exercícios, até que ele a deixasse começar a pintar. Conseguiu, como ela mesma confessou, por causa disso, um traço firme, que muito a ajudou depois<sup>53</sup>. Como nos conta Aracy Amaral, de Pedro Alexandrino lhe ficaria o hábito do decalque, costume que o pintor tinha antes de entregar o quadro a um comprador. Também orientou Tarsila na construção de seu ateliê com clarabóia, sito à Rua Vitória. Neste estudaram também Olga Jaguaribe Ekman e mais tarde Anita Malfatti. Segundo Marta Rosetti Batista, seriam desta época certas telas com influência do professor, isto é, flores, goivos, flores amarelas e uma paisagem de Guarujá<sup>54</sup>.

Lucília Fraga, quando foi à casa do mestre pela primeira vez, viu-o conversando com uma linda moça, vestida segundo a última moda parisiense. Era Tarsila, que de volta da Europa, visitava o antigo professor. Pedro Alexandrino, por sinal, estava muito triste com os novos rumos que a ex-aluna havia tomado, por isto, só quando D. Candinha intercedeu resolveu aceitar Lucília como aluna. Vinha ela do Rio, onde es-

---

53. Aracy A. Amaral. Tarsila sua obra e seu tempo. (São Paulo, 1975), pg. 27.

54. Marta Rosetti Batista. Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil. (Tese de Mestrado, 1980).

tudara com Bernardelli<sup>55</sup> e este lhe recomendara Pedro Alexandrino em São Paulo. Originária de Jaú, mudou-se para a capital paulista, pois queria ficar perto do mestre. Professor exigente, fazia-a pintar estudos como um pano, ou uma maçã. Uma vez Lucília, cansada de tantos estudos, fez um arranjo de flores e o pintou. Quando Pedro Alexandrino o viu, disse: "se eu não a conhecesse, diria que é presunçosa. Passe uma espátula em tudo isso e pinte o que você é capaz". Durante a aula não colocava a mão em trabalho de aluno, mas, quando o fazia, era para apagar e também não elogiava. Certa vez, tendo gostado de um trabalho sobre rosas de Lucília, disse: "este eu levo". A aluna, por sinal, tem um quadro do mestre, em rosas amarelas, que ele fez para mostrar como se pinta.

Junto com Lucília, suas irmãs Anita e Helena frequentavam as aulas, mas quem mais aproveitou foi ela. Tornou-se das mais admiradas pintoras de flores da época. Foi sua aluna por nove anos, mas foram amigos por toda a vida.

O amor que Pedro Alexandrino sentia pelas coisas bonitas foi transmitido aos alunos e quando havia um leilão de arte, ia com eles

---

55. Segundo relato verbal à autora de Lucília Fraga (1895-1979), em São Paulo, a 17 de abril de 1975. Seus trabalhos podem ser encontrados em grande número de coleções particulares e na Pinacoteca do Estado.

para ajudá-los na escolha das peças. Certa vez, vendo Lucília pintando uma natureza morta em cima de uma mesa qualquer, mandou-lhe de presente uma mesa francesa com os pés e a trava re torcidos, à semelhança da coluna salomônica.

Outra aluna que se tornou também amiga foi Alice Gonsalves<sup>56</sup>. Vendo alguns dos antigos trabalhos de Alice, o pintor comentou: "Se sabe desenhar assim, desenha muito bem". É que tinha percebido a mão de Rocco, o professor anterior, nos trabalhos. Muito severo, mandou-a refazer os trabalhos, até que ficassem bons.

Conta Alice que foi ao Rio de Janeiro com o pintor, Lucília e Anita Fraga. Visitaram igrejas, becos e em tu-

---

56. Segundo relato verbal de Alice Gonsalves à autora, em São Paulo, a 4 jan. 1974.

- Alice tinha começado a estudar pintura com o pintor Rocco e este, ao partir para a Itália, pediu a Pedro Alexandrino que tomasse conta de seus alunos. O artista aceitou e quando Rocco voltou, recebeu os alunos de volta, com exceção de Alice, que preferiu ficar com Pedro Alexandrino.
- Alice Gonsalves casou-se com José A. Gonsalves que, além de grande amigo, foi um admirador e colecionador das obras do pintor.
- Alice Gonsalves (1894- ) Aluna de A. Rocco e depois de Pedro Alexandrino, seguiu os passos deste último, pintando natureza morta. Teve várias exposições individuais, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro.
- A. Rocco (1880-1944) Pintor originário de Amalfi, Itália, fixou-se em São Paulo no começo do século. Fez pintura de gênero e paisagens. Muito cotado na época, tem obras em coleções particulares e na Pinacoteca do Estado.

do ele reparava; comentava até a forma das calçadas. Pedro Alexandrino, tinha ainda a intenção de voltar a Paris e convidou Alice para acompanhá-lo. Mas esta viagem nunca se realizou.

Aldo Bonadei (1906-1974) começou a estudar com Pedro Alexandrino em 1923 e conta a irmã D. Inês<sup>57</sup> que quando ele quis estudar pintura, o pai foi procurar o artista, considerado o melhor professor de desenho em São Paulo. Foi aceito depois de um certo tempo de espera. Pedro Alexandrino mandou um cartão, convidando-o a aparecer em seu ateliê. Sempre severo, durante anos fez Bonadei só desenhar e refazer todos os trabalhos que o mestre não considerava bons. Muitas vezes colocava dois tijolos para o aluno desenhar. Alguns quadros da primeira fase de Bonadei mostram a influência do mestre, especialmente na composição triangular, na disposição dos objetos e mesmo na escolha destes. Aldo Bonadei confessava que com o professor adquiriu disciplina no desenho e na composição e sempre se referia a ele como "meu mestre Pedro Alexandrino".

Renée Lefèvre, contemporânea de Alice Gonsalves

---

57. Segundo relato verbal de Inês Bonadei à autora, em São Paulo, a 10 mai. 1977.

e Aldo Bonadei, também estudou com Pedro Alexandrino<sup>58</sup>.

Acrescente-se como discípula, ainda Maria Nogueira Pompeu, chamada Yayã, de Campinas. Foi aluna na década de 20-30, merecendo especial carinho (como podemos ver pela correspondência que mantiveram) por ter também escolhido a natureza morta como sua temática principal<sup>59</sup>.

Pedro Alexandrino era um homem simples, totalmente dedicado à sua arte. Não se preocupava com o mundo exterior, e por isto seus quadros não refletem em nada os acontecimentos universais. Sua pintura, calma e aconchegante, retrata a burguesia da época, que também vivia dentro de seus

58. Segundo relato verbal de Renée Lefèvre à autora, em São Paulo, a 15 jun. 1977.

Renée Lefèvre (1910- ) Pintora, desenhista, dedica-se à pintura de retratos, flores e desenhos da arquitetura barroca brasileira. O pintor ficou tão encantado com a ascendência francesa da futura aluna, que conseguiu logo uma vaga para aula. Compraram juntos cavalete e tintas. Foi ele quem percebeu o talento dela para a paisagem. Lembra Renée que o pintor não tinha aluno homem, mas estava satisfeito com o "mocinho", como ele chamava Bonadei.

59. Sempre que a artista ia fazer exposições o mestre se prontificava a ir a Campinas, para retocar os trabalhos. Mais tarde, em 1947, a pintora abriu uma escola oficializada com o nome de "Escola de Pintura Pedro Alexandrino", e que funcionou quase até sua morte em 1974. A correspondência faz parte do arquivo de Elza Nogueira Ferreira, Campinas.

lares, sem grandes preocupações com os acontecimentos mundiais. Através de seus alunos podemos sentir a influência que exerceu na formação de vários artistas nacionais, tanto nos mais tradicionais como nos que, depois, aceitaram a abertura de no vos horizontes.

## CAPITULO II

### A. SÍNTESE DA TRAJETÓRIA DE NATUREZA MORTA

### SÍNTESE DA TRAJETÓRIA DA NATUREZA MORTA

A natureza morta trata de pinturas que têm por tema exclusivo as coisas imóveis. Aparece sempre em um clima de sociedade de abundância e podemos encontrá-la desde os tempos dos romanos, nos seus mosaicos.

Na Idade Média havia a representação de objetos, mas eles serviam para exprimir um pensamento abstrato. Assim a rosa era o símbolo da generosidade do mártir, a romã evocava a caridade, a amoreira a prudência. No começo do Renascimento, o objeto pintado ainda possui um valor simbólico e depois participa do quadro como um detalhe. Só no início do século XVI com o Maneirismo, aparecem as primeiras telas de natureza morta, com um maior desenvolvimento no século XVII, resultado de uma visão mais realista do mundo. O vinho não é mais só para a ceia, mas para ser saboreado. Os livros perderam o valor bíblico. Como o espírito religioso desaparece, surge um gênero onde os efeitos decorativos estão mais de acordo com a ostentação do século.

Os quadros de natureza morta começaram a ganhar importância na pintura européia, especialmente nos países do norte, que se especializaram nestes temas. Será um gênero sempre presente na história da arte, como as pinturas de paisagem, retratística e histórica.

Exprimindo a imagem de coisas inanimadas, o pintor mostra a arte com todo o seu poder. Não há desenrolar anedótico nem associação de idéias, como quando vemos uma paisa-

gem com árvores e rios, que dão ao espírito um sentido de ação. Foi por causa destas duas dificuldades que o tema esteve, por séculos, em segundo plano. Hoje sabemos que uma natureza morta pode satisfazer a emoção e que com alguns objetos podemos evocar todas as harmonias do mundo: ritmos, luzes e cores. Cada época introduz os objetos de que se serve, apesar de que sempre foram pintados frutos, flores, alimentos e seus recipientes.

Os holandeses faziam quadros com vasos de flores, copos, frutos, conchas, insetos e objetos raros trazidos das Índias. Os senhores da nobreza costumavam enfeitar suas salas de almoço com quadros que representavam a "mesa posta". No começo, as cores usadas eram vivas e uma luz fria iluminava o quadro. Com o passar dos anos, os artistas se sofisticaram e começaram a fazer arranjos mais complicados que os primeiros, que eram simples justaposições. As telas, organizadas segundo um eixo diagonal, possuem uma maior harmonia de cores, usando tonalidades monocromas em tons castanhos (como Pieter Claesz) e acinzentados (como Claesz Heda; o cinza é o tom da meditação e convinha ao espírito puritano do artista). A luz é tranquila, com nuances leves, próprias de iluminação a vela.

No século XVII, cada conjunto de objetos tinha um significado correspondente a uma determinada refeição, que qualquer holandês da época saberia reconhecer. Os objetos caros representados, como o açúcar, um vaso Ming, ou um limão, são de uma mesa de um homem rico, adquirindo desta forma um significado simbólico. Fora da Holanda, depois do século XVII, a natureza morta irá adquirir um significado decorativo.

Um tema muito usado na época é o da "vanitas". Aparecem estes quadros em Leyden, onde vivem os calvinistas, que não acreditam nas vaidades humanas. Nestas telas é evocada a destruição da matéria e da própria vida através de alusões a flores murchas, frutos podres, livros velhos, pão velho e objetos que indicam o passar do tempo, como o relógio, a ampulheta e, quase sempre, uma caveira. Rembrandt, apesar de se ter dedicado muito pouco à natureza morta, fez com que muitos pintores deste gênero abandonassem a representação analítica em favor da representação realista. Willen Kalf foi quem mais aproveitou seus tons e a sua luz, usando os laranjas, amarelos e objetos não muito detalhados, sendo apenas perceptíveis os cristais e o brilho dos metais colocados na semi-escuridão.

Rubens, que não usou este tema, influenciou os pintores desta modalidade através de seus alunos. Franz Snyders foi um deles. Conseguiu um efeito monumental e dinâmico nas formas com esquemas simples e telas grandes. Daniel Seghers fez alguns quadros em conjunto com Rubens, ele pintando a imagem central e Seghers as guirlandas à volta.

Era costume de muitos pintores da época pintar objetos diretamente na parede, ou então em tela que era colocada em cima de portas ou lareiras. Estes quadros, que chamamos de "trompe l'oeil", pretendiam fazer esquecer a sua qualidade de pintura para dar uma idéia de realidade. Sugeriam a profundidade de um espaço e o espectador sentia uma continuidade entre este e o espaço em que ele próprio estava situado. As dimensões eram sempre as da natureza e a execução invisível.

Não podemos colocar em dúvida o fato de terem sido os holandeses os grandes artistas de natureza morta e de terem levado a sua arte a outros países, não deixando de influenciar, por sua vez, os próprios franceses, apesar de suas características particulares. Na França se usou muito o tema e, no século XVIII, encontramos François Desportes e Jean Baptiste Oudry que pintavam provisões, utensílios, animais mortos, cães e, como fundo, trechos arquitetônicos.

A França também aceitou o "trompe l'oeil", pintando nas paredes uma imitação de estantes e móveis. Estes artifícios atraíam as pessoas do século XVIII; era como se existisse algo de mágico na pintura. O "trompe l'oeil" foi muito popular em toda a Europa e podemos encontrá-lo também no México, Estados Unidos e em fazendas do Brasil, até o século XIX.

O grande pintor de natureza morta na França foi sem dúvida Chardin. Era chamado o Rembrandt francês. Ele não estudou os flamengos, que eram mais decoradores, e sim os holandeses, que eram mais intimistas. Pintava, com muita harmonia de ritmos e cores, objetos comuns de cozinha e provisões, que dispunha com aparente simplicidade, mas que davam a sensação de terem sido tocados pela mão do homem. Não eram objetos de luxo, como os holandeses muitas vezes usaram e isto foi corajoso de sua parte. A inovação de Chardin está na grande liberdade pictórica, sem convenções. Ele foi dos poucos mestres do século XVIII que influenciaram pintores como Manet e Cézanne. Foram muitos os seguidores de Chardin, entre eles Roland de La Porte, Jean Jacques Bachelier e Anne Vallayer-Coster.

No século XIX, na França, com a abolição das academias, foi permitido aos artistas escolher livremente seus temas e todos tinham possibilidade de expor no Salon. Porém, no fim do século XVIII eram poucos os pintores de objetos imoveis. Era a época de David e seus sucessores, que sofriam grande influência de Pompéia e da antigüidade, sendo praticamente ditadores da arte. A natureza morta era considerada como uma pintura de segundo plano, não estando no mesmo nível que os temas históricos ou mitológicos. Com o Romantismo e especialmente Delacroix e Gericault, que aceitavam a vida como ela é, a natureza morta ressurgiria. Delacroix fez quadros com frutos e flores como se elas estivessem num jardim e inspirou-se nas guirlandas de Seghers e De Heem. Quase todos os pintores românticos assim pintaram e aqui a história da natureza morta confunde-se com a história geral da pintura.

Os franceses gostavam deste tipo de expressão, pois esta temática não criava problema ou polêmica para o espectador burguês e chamava mais a atenção para as qualidades técnicas.

Antoine Bail representou aspectos humildes da vida cotidiana. Antoine Vollon foi chamado o Chardim da época. Não tratava os objetos como um poeta ou decorador, mas simplesmente como os via em cima duma mesa, infundindo-lhes realismo na representação. Com ele as mesas de cozinha voltam a ter um lugar de honra e ele dá nobreza aos objetos mais simples, mostrando sempre algo bonito em qualquer um. Suas composições perfeitas, sem arranjos artificiais, têm harmonia nas formas e

cores. Como estudou Rembrandt e Kalf, há sempre um ponto mais importante na tela, mais luminoso, que atrai o olhar do espectador. Ele fez parte do fim do Romantismo e começo do Realismo. Daquele conservou o lirismo e a fantasia e deste o gosto de representar o rústico, o simples.

Michel Faré percebe que a vida silenciosa dos objetos, aparentemente distante, fria e objetiva, tem um sentido patético. O pintor da natureza morta como que os impregna de uma força particular. Estes perdem as suas atribuições e vivem uma vida independente na obra pintada. Nada é inerte, pois tudo participa de uma atividade, de uma vida interna que o artista deve pôr em evidência com o seu dom<sup>1</sup>.

#### A NATUREZA MORTA NO BRASIL

Para entender uma obra de arte é preciso estudar o espírito e os costumes da época. Temos que distinguir, do conjunto da sociedade, que aspectos cumprem o papel condicionador da produção de arte. Nestor Garcia Canclini afirma que, quando

---

1. La Vie Silencieuse en France, pg. 7, Michel Faré.

se trata da América Latina, a "História social das tendências não se explica unicamente pelo desenvolvimento da base econômica e a elaboração cultural desse condicionamento para a classe social. Portanto, a explicação sócio-econômica interna de onde a obra foi produzida, temos que juntar o peso da importância ideológica. A dependência dos padrões estéticos europeus se produziu como consequência da dependência econômica transmitida através de livros e revistas sobre arte e viagem de artistas para Paris e Roma"<sup>2</sup>. Esta dependência não atingiu só os artistas, mas toda a sociedade. Assim herdamos, com os conceitos de estética, o preconceito de que a natureza morta era inferior às outras temáticas. Podemos ver demonstrado este aspecto em um artigo de 1905 de Alberto de Sousa, onde nos mostra o seu desprezo por estes pintores que "resvalam fatalmente para a vulgaridade da natureza morta. Posto que é a natureza morta senão a cópia exata, a cópia seca, meticulosa e fria, de objetos imobilizados, que não dependem de interpretação racional alguma, que não exigem o concurso moral do coração do artista para serem trasladados na tela"<sup>3</sup>. Estas idéias não faziam com que a burguesia deixasse de decorar suas salas de almoço com temas de frutas e objetos caseiros.

---

2. Nestor Garcia Canclini. Arte Popular y Sociedad en America Latina. (México, 1977) pg. 25.

3. Alberto de Sousa, Pontos de Vista. (São Paulo, 1909), pg.12.

Na época da invasão holandesa no Nordeste, Albert Eckhout (1610-1665), reproduziu flores, frutas e animais da terra. Estas pinturas foram levadas para a Europa e temos conhecimento delas só através de reproduções.

No Brasil Colônia não temos notícias de pintores brasileiros ou aqui radicados que pintassem nessa temática. Porém não se pode deixar de mencionar pinturas como as da Igreja S. Francisco, em Ouro Preto, no forro sob o coro, com uma decoração com vânicas, isto é, uma caveira, símbolo de vida efêmera. O mesmo gênero, pleno de simbologia, pode ser visto na Igreja de S. Francisco, em Mariana, bem como em painéis, na sacristia, em Sabará, na Matriz de N.S. da Conceição<sup>4</sup>. Quanto aos pintores que vieram com a Missão Artística Francesa (usando influências neoclássicas) não podemos citar nenhum que usasse a natureza morta, como temática de sua pintura.

Entre os pintores brasileiros que se dedicaram ao gênero no século XIX podemos citar Agostinho da Mota (1824-1878), Estevão Silva ( -1891), João Batista Pagani (1856-1891), Auguste Petit (1844-1927) todos radicados no Rio. Segundo Francisco Acquarone, todos pintavam "fotograficamente"<sup>5</sup>.

---

4. Segundo material iconográfico coletado por Dra. Aracy A. Amaral.

5. Francisco Acquarone. História da Arte no Brasil, (Rio de Janeiro, 1939).

É conveniente citar Ernst Papf (1833-1910), pintor alemão, que esteve inicialmente em Recife e Salvador trabalhando para o fotógrafo Alberto Henschel; depois foi para o Rio de Janeiro e em 1899 mudou-se para São Paulo, continuando especialmente como retratista. As naturezas mortas que produziu sentem a influência do fotógrafo, pois tentou reproduzir na tela todos os detalhes que conseguia na fotografia. Elas são convencionais, com representação de segmentos da vida cotidiana em que se sente a presença do homem, como, por exemplo, a refeição concluída. Gostou de representar orquídeas com grande fidelidade ao real, estudando os valores de luz e de cor.

Agostinho da Mota, que foi professor na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, pintava arranjos de flores e frutas brasileiras. Gonzaga Duque, em Arte Brasileira, referindo-se a ele, afirma que "não tem com quem possa sofrer confronto, posto que não tivesse um toque vigoroso e seguro, um estilo terso e nobre"<sup>6</sup>.

Aluno de Agostinho da Mota foi Estevão Silva, que fez admiráveis quadros de frutas brasileiras. Usava cores vivas sobre fundos escuros, o que dava um aspecto decorativo, quase primitivo na tela. Para Gonzaga Duque, em Contemporâneos, em suas telas "quase se lhe não encontra atenuações, meias tintas,

---

6. Gonzaga Duque. Arte Brasileira, (Rio de Janeiro, 1888).

doçuras, esbatimentos; reparem-se os frutos que viveram na tela ao contato criador de seus pincéis, cor segura, mas quase simples" e encontra um efeito vibrante nos vermelhos intensos dos cajus e amarelos das mangas, sem combinação de gama<sup>7</sup>. Estêvão Silva, gênio irriquieto e turbulento era chamado de "diamanante negro" por Artur de Azevedo. Pintou quase exclusivamente naturezas mortas e retratos. Os elementos de seus trabalhos são poucos variados, a composição é fácil: é um agrupamento de objetos de forma e cor diferentes, de modo a se obter um efeito agradável.

Antônio Parreiras, em História de um pintor conta-da por ele mesmo, declara: "neste gênero de pintura mais forte do que foi Estêvão Silva, só conheço Pedro Alexandrino, o velho pintor paulista" e "esta superioridade de Alexandrino não provém de circunstâncias de ser este mais talentoso do que Estêvão, e sim da diferença do meio em que viveram. Alexandrino passou anos em Paris e conviveu com os mestres na natureza morta, ao passo que Estêvão daqui nunca saiu"<sup>8</sup>.

O gênero exercia um fascínio nos artistas do século XIX e quase todos pintaram eventualmente, quadros com este tema. Transmitir a vida aos objetos mais humildes era um desata

---

7. Gonzaga Duque. Contemporâneos, (Rio de Janeiro, 1929).

8. Antônio Parreiras. História de um pintor contada por ele mesmo, (Niterói, 1943).

fio às suas qualidades. No Brasil, os pintores com relativa frequência fizeram este tipo de quadros. Além dos já citados, podemos encontrar no Rio de Janeiro, Henrique Bernardelli (1857-1936) que costumava pintar fruta do conde, maçãs, pêssegos e romãs. Batista da Costa, o paisagista, (1865-1926), também pintou pêssegos e melancias. Hélio Seelinger (1878-1965), aluno de Bernardelli e depois, em Munich, de Franz Stuck, pintou na natureza morta. C. Balliester gostava de pintar quadros pequenos com poucas frutas, que procurava reproduzir em todos os detalhes, com pinceladas invisíveis.

Em São Paulo, no interior na Serra da Bocaina e no Vale do Rio Paraíba, especialmente em Bananal, encontramos pinturas do espanhol Villaronga, especializado na decoração das sedes dos ricos fazendeiros de café. Trabalhava diretamente sobre a parede com pássaros brasileiros, paisagens, frutas e objetos. Várias vezes usou o "trompe l'oeil" e podemos dar como exemplo um armário cheio de utensílios que pintou debaixo de uma escada. A sociedade interiorana se comprazia com o verismo desta arte.

No interior paulista, especialmente em Botucatu, Santos e Piracicaba, Frei Paulo Maria de Sorocaba (1873-1956) também deixou uma vasta produção.

Encontramos em muitas coleções obras de Oscar Pereira da Silva. Pintou mamões, pêssegos, agrupando as frutas aleatoriamente sobre a tela, preocupado com a fatura lisa e fiel à natureza.

Clodomiro Amazonas (1889-1953) chegou a fazer

algumas naturezas mortas, mas é flagrante a influência de Pedro Alexandrino, pela escolha dos objetos e pela composição. Bem mais tarde podemos ver esta influência em J. U. Campos, (1903-1972)<sup>9</sup> especialmente no começo de sua carreira. Aliás, esta pode ser sentida em São Paulo, em quase todos os pintores que se seguiram a Pedro Alexandrino e usaram a mesma temática na fatura, quer na colocação dos objetos, ou mesmo na escolha deles.

---

9. J.U.Campos (Jurandir Ubirajara Campos) foi pintor muito apreciado pelos colecionadores de natureza morta em São Paulo.

B. MERCADO DE ARTE

MERCADO DE ARTE

Pouca importância tem sido dada ao estudo sociológico da arte e às relações existentes entre o seu mercado e a sociedade. Um dos motivos a que se deve o fato é ter sido tratada como que revestida de "uma aura quase religiosa, mística, que se manifesta seja de um modo idealista próprio da velha escola (arte como transcendência, contemplação, atividade solitária do gênio), ou seja, de um modo mais moderno, arte como 'moeda do absoluto'"<sup>1</sup>.

No seu livro Le Marché D'Art en France, R. Moulin diz que "a obra de arte foi quase sempre, ao longo da história, um fator de diferenciação social, no sentido de que foi desfrutada pela classe dominante como uma forma de distinção em relação aos estratos sociais inferiores"<sup>2</sup>.

Roger Bastide, em Arte e Sociedade, confirma que, na burguesia, se exige que a arte não seja acessível a todos e, que requeira, não só um certo grau como também uma qualidade de cultura, que seja fechada ao vulgar e aberta apenas aos iniciados. A burguesia aproximou-se da arte para proteger-se utilizando-a como barreira. Nosso gosto depende primeiramente

---

1. Poli, Francesco, Produccion Artistica y Mercado. pg. 9.

2. Moulin, Raymonde. Le Marché de la Pinture en France. pg. 25.

do agrupamento do qual fazemos parte. O camponês não sente o belo como o cidadão, assim como o operário sente de maneira diferente do burguês<sup>3</sup>.

Estudando-se o século XIX e em particular a França, vê-se que o respeito à tradição e aos cânones da grande pintura faziam com que a Academia monopolizasse a formação e o reconhecimento do pintor. O aumento do número de pintores e suas contra-ideologias fizeram com que a Academia reagisse com uma estrutura ainda mais rígida. A maior parte do público era solidária à Academia e só um pequeno grupo de "marchands" e críticos arriscou-se a reconhecer novos valores.

O artista laureava-se nas escolas de Belas Artes e tentava o prêmio da Academia de França e Roma. Expunha nos "salons" e, quando aceito, ambicionava entrar no Instituto. Era no "salon" que a burguesia, composta por industriais, grandes advogados, banqueiros, comerciantes e médicos se abastecia de quadros. Além deste, havia algumas galerias, como a Boussad et Waladon, que vendiam quadros de pintores importantes. O Hotel Drouot era o local onde se efetuavam leilões e era considerado uma espécie de templo da arte. Outras vendas eram feitas nos ateliês dos artistas.

---

3. Bastide, Roger. Arte e Sociedade. pg. 133.

O próprio Renoir explicou que mandava todo ano dois quadros para o Salon, confessadamente por motivos comerciais, porque "em Paris não há mais que quinze amadores que aceitariam um pintor que não fosse do Salon"<sup>4</sup>. Manet sempre guardou mágoa por não ter sido aceito pelo Salon. Sobre isso Poli comenta: "Além desta arte oficial existia uma tradicional, sempre do tipo acadêmico, mas destinada ao consumo particular da burguesia. Era uma arte essencialmente decorativa, intimista, que dava preponderância aos valores pictóricos, à técnica, à poesia das cores e das formas, à harmonia das composições, ao aspecto agradável dos temas (essencialmente figuras, natureza morta, paisagens). Este estilo podia ser modernizante, simples ou carregado, mas sempre relacionado com valores plásticos tradicionais"<sup>5</sup>.

A nova burguesia, surgida na segunda metade do século XIX, utilizava-se da arte para demonstrar seu status econômico e cultural. Ainda segundo Poli, na Academia, os artistas oficiais não passavam de "funcionários estatais"; mas foram surgindo pequenos grupos que se revoltaram contra tal burocracia. Começaram a aparecer galerias particulares e também alguns colecionadores corajosos. Entre os primeiros "Marchands" temos

---

4. Moulin, Raymonde. Le Marché de la Peinture en France. pg. 28.

5. Poli, Francesco. Producción Artística y Mercado. pg. 31.

Durand-Ruel, que "impôs uma organização baseada na livre iniciativa privada"<sup>6</sup>.

Começaram com os artistas da Escola de Barbizon em 1865 e continuaram em 1870 com os impressionistas (Manet). Os primeiros colecionadores compravam as obras pelo seu valor artístico, mas com o tempo perceberam que elas se transformavam em objetos de investimento rentável, susceptíveis a consideráveis valorizações. Em 1914 houve uma exposição no Hotel Drouot que demonstrou que a pintura havia adquirido peso, começando-se a fazer especulação em torno dela. Poli, em sua tese, escreve que "através da posse de uma obra de arte, a burguesia podia satisfazer, além das necessidades de prestígio cultural, também (e sobretudo) às econômicas de inversão produtiva"<sup>7</sup>.

A tremenda crise econômica dos Estados Unidos em 1929 repercutiu na economia européia e chegou também ao Brasil, alcançando naturalmente o mercado de arte. Os "marchands" e financiadores romperam contratos. Os artistas menores procuraram outras atividades. Somente por volta de 1934 a crise diminuiu e o mercado se restabeleceu. Nesse ínterim, os colecionadores aproveitaram para adquirir obras por preços pelo menos vinte vezes menores do que custavam antes.

---

6. Poli, Francesco. Produccion Artistica y Mercado. pg. 47.

7. \_\_\_\_\_ . pg. 48.

O MERCADO DE ARTE NO BRASIL

No Brasil, e especialmente em São Paulo, a burguesia se abastecia de objetos de arte quando de suas viagens para a Europa. Um artista estrangeiro era sempre mais apreciado que um nacional, pois nossos pintores eram considerados de segunda classe. Por essa razão, todos lutavam para poder estudar na França ou Itália e, com esta bagagem, conseguir, gradualmente, serem aceitos na sociedade<sup>8</sup>.

Em Paris concorriam ao Salon e, quando aceitos, o fato era noticiado por jornais brasileiros como acontecimento de destaque<sup>9</sup>.

- 
8. Em artigo do Estado de São Paulo de 19 de novembro de 1926, por ocasião do aniversário de Pedro Alexandrino, o jornalista (P.) comenta a respeito da sua obra "..... enquanto tantos brasileiros abastados não se abalançam sequer a visitar-lhe o ateliê, ou pechincham ridicularmente no preço razoável, há estrangeiros que adquirem de Pedro Alexandrino quantos quadros podem. A Galeria do Sr. Vicente Scandurra possui alguns Pedro Alexandrinos admiráveis. E o Sr. Pedro Calvo Duran, que não é abastado, possui do ilustre pintor nada menos que nove quadros que diz o conhecido emoldurador, são o pecúlio dos seus filhos".
9. O Estado de São Paulo de 26 de maio de 1899 sob o título "Pedro Alexandrino" conta da admissão do artista no Salon de Paris, com o quadro Cuivre et raisins. O Diário Popular de 31 de maio de 1901 em "Notas de Paris" avisa que o artista entrou no Salon de Paris com Cuivre et bananas. E em 1903, 7 de agosto, no mesmo Diário Popular podemos ler a notícia em "Artista Brasileiro" que Pedro Alexandrino entrou no Salon com dois quadros: Asperges et cuivres e Retour du marché.

Na volta de um artista da Europa, sempre se citavam os eventos de que tinha participado e isso fazia com que seu valor no mercado de arte aumentasse.

Em geral se vendiam trabalhos diretamente ao colecionador. No Rio de Janeiro, desde 1886 funcionava a Galeria Vieitas, mas era insuficiente para o mercado de arte carioca. Outro lugar onde o colecionador podia comprar era no Salão Nacional de Belas Artes, que existia desde 1894. Que a situação não era boa para os artistas, podemos sentir por alguns depoimentos da época.

Em 1928, a pintora Haydee Santiago, em entrevista a Tapajós Gomes para Ilustração Brasileira, comenta a respeito da situação da arte: "O nosso lindo Rio de Janeiro como mercado artístico é muito feio ..... Desolador! ..... Todas as vezes que contemplo certos palacetes magníficos de nossas ruas e avenidas, fico triste ao me lembrar que a suntuosidade é, na maioria das vezes, aparente. Em matéria de arte, são apenas museus de bronzes e quadros comerciais e às vezes até de trichromias de revistas de luxo. Belo atestado do elevado gosto artístico de seus moradores ..... Muitos de nossos artistas trabalham por amor à arte. As exposições que se sucedem são fruto do estímulo inevitável entre os próprios artistas, pois todos os que expõem sabem de antemão que seus quadros não sairão das paredes da exposição para as paredes de nossos palacetes". E amargurada continua: "Nós temos aqui um exemplo decisivo para citar: Castagneto, pintor de ontem, morto há muito pouco tempo, vendia por 2 a 5 mil réis qualquer dessas

pequenas manchas, quase que vendia para matar a fome ..... Hoje qualquer dessas manchas vale contos de réis".

Em julho de 1926, em outra entrevista de Ilustração Brasileira, João Timóteo da Costa queixa-se que o Brasil pode ser o "país ideal para qualquer ramo de atividade humana, menos as belas artes". Mas guarda uma esperança contínua de que o gosto pelas decorações de residências particulares fosse aumentando: "Eu mesmo coloquei há pouco seis painéis decorativos no palacete dos irmãos Drs. Abel e Agenor Porto". Ainda em 1926, na revista Ilustração Brasileira, Guttman Bicho, relata suas dificuldades: "Para pagar quarto e pensão e para poder comprar os meus cigarros, muito quadro, muita almofada, muita pintura 'corrigi' ..... corrigi e corrijo ainda, pois isto é um mal que não acaba". Nesta época o pintor era membro do júri do Salão de 1926 e um dos nomes mais conhecidos das belas artes do Rio de Janeiro.

Em São Paulo a situação dos artistas era ainda pior que no Rio de Janeiro. Almeida Jr., em carta a Pedro Alexandrino em julho de 1897, queixa-se do negócio de arte, que acha péssimo. Conta ele ao ex-aluno da chegada de Oscar Pereira da Silva, que se sustenta com lições particulares e do Liceu, ocupando o lugar que Pedro Alexandrino deixou vago com sua ida à Europa. Em outra carta de 10 de março de 1898, fala da exposição de Oscar Pereira da Silva, que considera "bem regular", mas que, "com muito custo tem vendido alguns quadros, dos mais baratos". Quanto a ele mesmo, diz ter encomenda e se sustentar com alguns "retratinhos" e ter esperança do governo lhe comprar uma obra que tem exposta perto do Viaduto

do Chã. As entradas que cobra pela visitaçãõ do quadro, 1\$000 não lhe cobrem as despesas de locaçãõ<sup>10</sup>.

Mesmo mais tarde poucos eram os artistas que conseguiam manter-se apenas com a pintura. A maior parte deles dava aula às senhoritas da sociedade. Pedro Alexandrino também o fez desde que voltou da França até quase o fim de seus dias, sendo essa a garantia de seu sustento<sup>11</sup>. O mesmo acontecia com Antonio Rocco e Oscar Pereira da Silva. Clodomiro Amazonas não lecionava, mas tinha no colecionador Dr. Jairo Ramos sua garantia financeira, pois este toda semana lhe comprava uma obra<sup>12</sup>. Paulo Valle Jr. não dava aulas, mas fazia ocasionais restaurações. Alguns faziam ilustrações, como Oscar Pereira da Silva, muitos, como ele, continuaram na decoraçãõ de palacetes, como por exemplo a da Vila Penteado. Dependiam das raras encomendas do Estado, como a pintura do Municipal, por Oscar Pereira da Silva ou a do Teatro Guarani, por Benedito Calixto.

Os pintores sujeitam-se às temáticas que agradam ao restrito mercado vigente. Pedro Alexandrino pinta naturezas

---

10. As duas cartas de Almeida Jr. pertencem ao acervo de Alice Gonsalves.

11. Quando da exposiçãõ de Pedro Alexandrino em 1896, antes da viagem para a Europa, participou com um quadro D. Enezia Sousa, sua aluna. Portanto, mesmo antes da estada europêia, o pintor já tinha alunos. Podemos ler a notícia em "Exposiçãõ de Quadros", no Correio Paulistano, 12 mar. 1896.

12. Segundo relato de Paulo Alves Siqueira à autora em Santos, 1973.

mortas e Rocco, vindo da Itália, abandona a temática social, produzindo pintura de gênero, paisagens e o retrato.

O artista brasileiro era aceito somente depois de muitos esforços e mesmo assim não conseguia sustento exclusivamente com a arte, devendo ter ocupação paralela. Mesmo atin- gindo a fama e sendo respeitado, como foi Pedro Alexandrino, não possuía o bastante para luxos. Este, ao morrer, deixou uma grande coleção de objetos de arte, mas nem casa própria possuía.

Não existiam galerias na época. A venda de quadros era feita através de amigos que levavam o comprador diretamente à casa do artista. Paulo Alves Siqueira, pintor, professor de desenho, levou inúmeros amigos para as casa de Pedro Alexandrino, Clodomiro Amazonas, Campos Aires, Oscar Pereira da Silva e Paulo do Valle Jr..

Com a falta de galerias de arte, além das exposições oficiais do Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro (O Salão de Belas Artes de São Paulo seria inaugurado só em 1934), os artistas expunham seus quadros em lojas, fotógrafos (Casa Apollo), antiquários (em São Paulo o antiquário Stoppel) livrarias e charutarias. Na rua S. Bento era famosa a livraria do Sr. Freire, amigo dos pintores, que costumava colocar quadros em suas vitrines.

Quando surgia uma sala vazia, por motivos de reforma ou demolição, o artista costumava alugá-la por quinze a trinta dias para lá realizar sua exposição. Em 1928 Lucília

Fraga expôs na rua da Quitanda em uma destas salas. Abriu a exposição às 5 horas da tarde e como o tema era do agrado do grande público — flores — vendeu tudo no mesmo dia<sup>13</sup>. Os saguões de hotéis, como o Esplanada e o Terminus em São Paulo, eram locais propícios para mostras. Lucílio de Albuquerque expôs em 1927 num Cine Teatro de Porto Alegre e em 1935 no antigo Teatro Trianon no Rio de Janeiro. A Associação de Artistas Brasileiros do Rio de Janeiro inaugurou, a 15 de maio de 1935, no Palace Hotel, o sétimo Salão, que constou de retratos. Ocasionalmente havia leilões, geralmente de espólios e realizados em casas de família.

Não havia relacionamento entre os artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, salvo raras exceções, como a amizade de Bernardelli e Pedro Alexandrino. Às vezes alguns vinham a São Paulo para expor, como Batista da Costa e Guttman Bicho, ambos em 1926.

Antonio Rocco (1880-1944) só chegou a fazer três exposições em 30 anos de Brasil, isso devido aos colecionadores que iam diretamente a seu ateliê, não deixando que se juntassem quadros suficientes para uma exposição<sup>14</sup>. Além disso,

---

13. Segundo entrevista com a pintora e a irmã Anita Fraga à autora em São Paulo.

14. Depoimento de D. Esther Rocco, mulher do pintor, em 1978.

possuía muitos alunos, sendo difícil distribuir o tempo entre eles e a pintura.

Pedro Alexandrino expôs no Liceu de Artes e Ofícios em 1905 e 1910, ao voltar da Europa, sendo que depois nunca mais conseguiu reunir trabalhos em número suficiente para uma exposição individual.

O grande mecenas das artes paulistas na época era o Senador José de Freitas Valle. Fazia ele parte da comissão que fornecia bolsas de estudos para que os artistas fossem estudar na Europa. Em sua casa, a Villa Kyrial, um luxuoso palacete, reuniam-se os artistas e intelectuais da época para discutir os eventos artísticos da Europa e do Brasil. Lá eram famosos os almoços aos quais era convidada a "intelligentzia" da época, sendo Pedro Alexandrino, Rocco, Segall, Bernardino, além de jornalistas, literatos, historiadores, músicos, como Sousa Lima, convidados constantes. Em junho de 1924, Lazar Segall realizou na Villa uma palestra sobre arte. Os pintores estrangeiros que chegavam a São Paulo sempre iam até Freitas Valle e este lhes conseguia uma sala para exposição, além de convidar os colecionadores da cidade. Os pintores, agradecidos, sempre o presenteavam com algumas de suas obras e foi dessa maneira que conseguiu uma verdadeira galeria com obras de artistas brasileiros, franceses, espanhóis, italianos e austríacos.

Em 1913, Lazar Segall expôs sob a proteção de Freitas Valle. Também pintores cariocas, como Batista da Costa e Rodolfo Amoedo, foram ajudados.

Como já foi dito, não havia galerias de arte em

São Paulo. Em 1918 podemos ler na Revista do Brasil a notícia que comenta a fundação da Galeria Artística do Sr. Belido: "Uma demonstração de que em São Paulo já se vai criando um ambiente de cidade grande está na possibilidade do comércio permanente de pintura séria. Até há pouco só em exposições periódicas que de longe em longe aqui se organizavam é que podia o público abastecer-se de quadro. Não existia um estabelecimento consagrado em especial a isso como os há no Rio e em todas as cidades de vulto. A primeira tentativa desse comércio foi levada a cabo pela Galeria Artística, do Sr. Belido, sob o comentário cético de toda gente".

Mas a galeria havia sobrevivido e na data do artigo já contava com um ano de existência, sendo que, nesse meio tempo, vendeu 70 quadros entre nacionais e estrangeiros. "... pouco, mas alguma coisa, num meio deseducado esteticamente como o nosso, onde a maioria da população não distingue um croqui de folhinha de uma água forte de Osvaldo e onde a 'haute' vai pelo cabresto duns menenotes de bossa estética avariada pela negocite". O artigo continua, elogiando o estabelecimento que coloca o artista em contato com o público e beneficia "a produção nacional de obras de arte". Quanto aos nomes dos artistas que eram reconhecidos e haviam vendido, constam: Chambelland, Parreiras, Ferrigno, Almeida Jr., Pedro Alexandrino, L. de Freitas, Calixto, Osvaldo Teixeira, Batista da Costa, De Corsi, Fabricatore, Salinas, Paulo Valle, Mugnaini, Brocos<sup>15</sup>.

---

15. Revista do Brasil, nº.27 Ano III, vol.VII, mar. 1918.

Infelizmente, não mais se ouviu falar desta galeria que, apesar dos elogios, não conseguiu subsistir e acabou fechando suas portas.

Que a arte não era entendida e apreciada, depreen-  
de-se do artigo de Monteiro Lobato a respeito da Exposição Ge-  
ral de Belas Artes no Rio em 1917: "A Exposição está às mos-  
cas, não vai ninguém. Parece como dizem no interior para uma  
rua deserta, 'Rua do vai um'; seria nesse caso o 'Entra um' e  
é em geral o autor de um dos quadros". E acrescenta: "Dedicar-  
se uma criatura às artes em terra assim é perpetuar heroísmo  
tangencial à loucura .....<sup>16</sup> .

Na primeira Exposição Geral de Belas Artes em São  
Paulo, feita no Palácio das Indústrias, em setembro de 1922,  
participaram os artistas da época, entre eles Pedro Alexandri-  
no, Oscar Pereira da Silva, E. Vio, Paulo Valle, Enrique Man-  
zo, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Bernardino Pereira. O  
sucesso foi relativo, devido talvez ao local de difícil aces-  
so. A cidade estava querendo incluir também os seus artistas  
na comemoração do Centenário de Independência.

A 28 de janeiro de 1923, O Estado de São Paulo a-  
nuncia que está sendo feita uma homenagem a Pedro Alexandrino  
e a lista de participantes do almoço está na Galeria Jorge,

---

16. Revista do Brasil, nº. 22, vol. VI, out. 1917.

Rua Líbero Badaró, 4 (Edifício A Gazeta). Não se sabe quando ela foi inaugurada, mas teve vida mais longa que a Galeria Artística.

Já em 1938, Santa Rosa dizia que "para a sua formação, o artista brasileiro tem contado unicamente com a sua extraordinária tenacidade. E um dos pontos que continuam a tornar difícil a aquisição da obra de arte, é tornar o público sensível às emoções da arte .....

Vê-se assim, que a capital do Estado era um lugar com mercado pequeno e poucos entendidos em arte.

Em algumas das mais antigas coleções de São Paulo, um grande número de quadros é de pintores estrangeiros, trazidos pelos colecionadores da Europa, como era o caso da Col. do Conde Lara. Havia também antiquários que traziam obras de arte e conta Bonadei que ia com o mestre Pedro Alexandrino ao Hotel do Oeste, Rua Boa Vista, para comprar antiguidades que um francês trazia. Nestas havia também muitos quadros de pintores viajantes, isto é, estrangeiros que vinham para cá, faziam a exposição, vendiam tudo e iam embora, como era o caso de Salinas. Junto estão os trabalhos dos nacionais, cariocas e paulistas. Os temas mais apreciados são: as paisagens, as cenas de gênero, o retrato, as flores. Encontramos nas melhores coleções Batista da Costa, Visconti, Oscar Pereira da Silva, Benedito Calixto, Amoedo, Antonio Parreiras, Pedro Américo, Almeida Jr., Castagneto, etc. Invariavelmente, em todas as salas de almoço encontramos a natureza morta. Algumas vezes são quadros de holandeses, como os de Yan Van Os (1744-1805), ou

de franceses, como Chrétien, mas quase sempre há um ou mais de Pedro Alexandrino<sup>17</sup>.

Na segunda metade do século XIX os barões do café queriam enfeitar suas salas e a pintura de Pedro Alexandrino correspondia a uma necessidade desta sociedade orgulhosa do status alcançado. Porém este mercado era provinciano, limitado, quase inexistentes os colecionadores iniciados em arte. Os quadros eram adquiridos para impressionar os amigos e mostrar que sabiam apreciar a arte.

Havia grande procura de natureza morta e Pedro Alexandrino pintava quase só este gênero. A falta de concorrência com outros pintores, pois ele era considerado o "mestre" nesta temática, fez com que houvesse uma certa acomodação por parte do artista. Além dos objetos refinados, como os cristais, pratos, porcelanas e frutas estrangeiras fazia telas cujos temas eram mesas de fazenda preparadas para fazer doce. Quadros que agradavam muito aos nossos fazendeiros. Nestes estavam todos

---

17. Houve coleções em que encontramos 4, 5 e 8 Pedros Alexandrinos. A natureza morta era obrigatória, mas ao mesmo tempo restrita à sala de almoço. No leilão da Coleção Djalma Fonseca Hermes 1941 (Rio de Janeiro) havia 4 Pedro Alexandrino e no da Coleção Dr. Heribaldo Siciliano de 1942 em São Paulo eram 3 as naturezas mortas do pintor. Ao lado de uma obra de Pedro Alexandrino podíamos e podemos encontrar naturezas mortas de Oscar Pereira da Silva, Perissinoto, Clodomiro Amazonas, A. Duarte, ou os cariocas Estevão Silva, A. Motta, Auguste Petit, Batista da Costa, Bernardelli.

os objetos rústicos usados, tema muitas vezes repetido, com pequenas variantes. Tinha visto isto em quadros de Chardin, a quem tanto admirava. O pequeno número dos que cultivavam a sua arte fazia com que o pintor deixasse de tentar se desenvolver artisticamente. Aliás, este desestímulo podia ser sentido em quase todos os artistas brasileiros depois que voltavam da Europa, pois, a maior parte deles produziu suas melhores obras fora da terra pátria.

Muitos pintores da época e os que vieram depois de Pedro Alexandrino e se expressaram pela natureza morta inspiraram-se nos quadros do velho mestre. Sô para citar alguns lembraremos Federighi e J.U. Campos, que não foi aluno, mas que no começo da carreira também sofreu a mesma influência<sup>18</sup>.

---

18. Visitar estas antigas coleções é realmente um privilégio. É com orgulho que os colecionadores mostram seus pequenos museus e, quando possuem alguma obra excepcional, ela é exibida com vaidade pela sua posse e por tê-la conseguido antes de outros colecionadores. Encontramos obras surpreendentes, tanto na pintura como na escultura e no desenho. Quase todos possuem também coleções de porcelanas, pratos e móveis. Os objetos de arte são tantos que estão dispostos em todas as salas, quartos e corredores, cobrindo as paredes com quadros, na maior parte das vezes excelentes. Muitos pintores que não estão quase representados nos museus aí podem ser vistos. Uma das coleções que visitamos foi a que pertenceu ao Dr. Argemiro Siqueira (depois pertencente a sua filha D. Beatriz e ao Dr. Olavo Queiroz Guimarães). O que chamou a atenção foi não só a sua qualidade como a catalogação, com a descrição e a origem. Argemiro Siqueira foi o incentivador de muitos colecionadores. Benjamin de Mendonça foi famoso colecionador e parte de sua coleção está com seu genro, Américo Ribeiro dos Santos, hoje um dos maiores colecionadores de obras do século XVIII e XIX, tanto estrangeiros como nacionais. Não podemos esquecer as coleções de Oscar Americano Neto, Arthur Guimarães, José A. Gonsalves, Ubaldo Caiuby, Waldemar Teixeira de Carvalho, José Manoel Azevedo Marques, Camargo Correia, Clube Comercial (mais tarde desfeita), Dr. Júlio Pinotti e do Dr. Rafael da Nova. Observa-se hoje, com o ressurgimento do interesse pelas obras do século XIX, muitas coleções novas que vêm se formando, dignas das antigas.

C. PEDRO ALEXANDRINO  
E A VIDA SILENCIOSA

PEDRO ALEXANDRINO E A VIDA SILENCIOSA

Considerando-se o fato de Pedro Alexandrino ter escolhido como temática principal de sua obra a natureza morta, deve-se enfatizar ser este um dos gêneros de mais difícil abordagem, pois representa objetos não vinculados à narrativa e que, silenciosamente, registram e documentam uma época e um "modus vivendi", assim como as aspirações de uma classe.

O artista em seu trabalho conciliava grande liberdade de fatura com um toque vigoroso, uma tradução justa na observação e com uma colocação que parece simples, tão natural é o lugar de cada objeto. Na maioria das vezes os situava em cima de uma mesa, de preferência em madeira rústica, que podia estar ou não semi-coberta por uma toalha.

Apesar de ser conhecido como "mestre em metais", em que não só conseguiu transmitir os volumes e as cores, como o perfeito reflexo neles dos outros objetos, não era inferior quando pintava os cristais ou as frutas<sup>1</sup>.

Sendo um realista, procurava reproduzir o que via,

---

1. Às vezes colocava um papel dobrado na base do metal para que se refletisse neste. Usava esses pequenos truques de composição para enriquecer o quadro, mostrando pleno domínio da técnica.

não só fotograficamente, mas discernindo o que devia ser retratado e o que devia ser eliminado. Colocava os objetos a uma tal distância, que os detalhes se perdiam na massa e chegavam ao olho pelo conjunto da impressão verdadeira no tom da cor, dos volume, dos efeitos de luz e sombra. Pintando os metais, conseguia sua consistência por empastamentos, espessuras de matéria, especialmente nos lugares de maior brilho do objeto (Foto 15). Pintava bronzes, peças antigas francesas e holandesas que pertenciam à sua coleção particular, aliás vastíssima. Ao mesmo tempo gostava de reunir numa só pintura dois ou três tipos de metais diferentes como para demonstrar que, para ele, não era problema reproduzir as diferenças de tom, aventura a que poucos pintores se arriscavam<sup>2</sup> (Foto 27).

Os cristais que reproduzia eram taças de cristal branco, de diferentes formatos ou verdes, bojudinhas, que faziam parte de sua coleção. A queijeira era uma peça constante e ficava ou em primeiro plano ou ao fundo, quase só esboçada, mais para dar equilíbrio à composição (Foto 33). O mesmo componente também pode ser encontrado em inúmeras pinturas de Chrétien.

Gostava muito de garrafas, colocadas habitualmen-

---

2. Os metais usados eram tachos, jarras, vasos, chaleiras, reservatórios de água, copos, travessas de prata, panelas com tampa, escumadeiras, caldeirões.

te atrás, e sempre para ajudar no equilíbrio composicional (Fotos 60 e 61). Havia as de champanhe ou então as velhas, empoeiradas, que pareciam ter saído dum porão depois de muitos anos.

As porcelanas eram em geral suportes para frutas ou então estavam colocadas atrás, em segundo plano. Eram lindas peças francesas e chinesas de sua coleção que, quando reproduzidas, davam o toque aristocrático.

Pintou às vezes flores, em particular dâlias e rosas, dentro de vasos ou esparramadas pela mesa, mas o que realmente o atraía era o brilho alternado entre metais e cristais.

#### A utilização de frutos e animais

As frutas que Pedro Alexandrino retratava algumas vezes eram estrangeiras como a uva, maçã, pera, castanhas, damascos, pêssegos aveludados, cerejas, todos importados na época para contentar o já referido desejo da burguesia de demonstrar status. O artista que nem sempre tinha possibilidade de comprá-las, às vezes recebendo a encomenda da pintura, recebia também o material para poder retratá-lo<sup>3</sup>. Porém não foram

---

3. Segundo a Sra. Davina Lara Thompson, seu pai encomendou um quadro de uvas brancas e vermelhas e levou-as ao pintor para que fossem reproduzidas no quadro (Foto 42).

são estas as que pintou. Inúmeras vezes colocou mangas suculentas, fruta do conde, abacaxí, laranjas descascadas ou não, figos, romãs, cajus, carambolas, jabuticabas, bananas, melancia e abóboras morangas, com sua linda cor. Gostava de representar as cebolas e sua levíssima casca.

Os aspargos, caros e importados, eram tema muito procurado pela sociedade (Foto 65). Deve ter sido na época a maior das "delicatessen", o máximo em refinamento gastronômico, para tê-los retratado tantas vezes. Colocava-os junto com metais e os quadros adquiriam tons ocres, castanhos e amarelados suaves.

Alguns entendidos afirmam que Pedro Alexandrino, antes de sair do Brasil, pintava temas brasileiros, característica que teria perdido com a ida à França. Se fizermos um estudo estatístico das frutas que pintou no decorrer da sua carreira, veremos que antes da viagem usou tanto uvas e maçãs como bananas, mangas e romãs. E na volta, reproduziu maçãs, pêssegos, cerejas, castanhas, mas inúmeras vezes colocou em seus quadros laranjas, abacaxís, mangas, mamões, jabuticabas, marmelos e goiabas.

Na Europa era muito comum o tema da natureza morta com objetos de música, arquitetura, desenho, em que eram representados os instrumentos das diferentes artes. Pedro Alexandrino não os usou e, se algumas vezes colocou um instrumento musical, como por exemplo o bandolim, este estava ao lado de outros componentes não sonoros (Foto 13). Outro tema muito comum na Europa era o da caça, isto é, representação

de troféus do esporte, como coelhos, lebres, ou pássaros.

Pedro Alexandrino poucas vezes pintou animais. Contudo, na Pinacoteca do Estado vemos um coelho dependurado pelas patas num prego da parede, no mesmo estilo usado nos quadros europeus (Foto 16). É verdade que esta pintura foi feita na França (e depois oferecida ao Governo do Estado de São Paulo como agradecimento pela bolsa recebida) e sentimos nele a influência que o artista recebeu do meio em que estava. O coelho está magistralmente retratado; seu pêlo, tratado com largos toques, faz com que sintamos seu calor.

Quanto às aves, Pedro Alexandrino pintou patos selvagens, que davam um colorido vivo com suas patas laranjas aparecendo no meio das penas escuras. Na França pintou o ganso e (Foto 11), uma vez, o peru<sup>4</sup> (Foto 18).

Gostava de pintar a refinada lagosta que, com seu colorido vermelho, dava um tom vivo e camarões rosados, em travessas de porcelana ou esparramados pela mesa (Foto 52). O peixe apareceu poucas vezes (Foto 1).

Suas mesas geralmente são simples e não há acúmulo de objetos raros, como acontece às vezes em alguns trabalhos de Vollon<sup>5</sup>. Como era colecionador de objetos antigos e

---

4. Exemplos deste tema podem ser apreciados na Coleção da Pinacoteca do Estado.

5. Vollon tinha facilidade em representar objetos preciosos, pois foi diretor do Louvre durante muitos anos e tinha acesso às peças raras que lá se encontravam.

preciosos, sempre colocava algum metal, prata ou porcelana. Ainda respondendo às críticas que se fizeram e fazem ao pintor por ter sido pouco nacionalista, devemos destacar seus inúmeros e excelentes quadros representando mesas de cozinha de roça, com objetos bem rústicos. São tachos, peneiras de bambu, laranjas, escumadeiras, gamelas, em suma, tudo que é necessário para a feitura de doces típicos brasileiros (Fotos 34, 35, 36, 37, 39, 40 e 41).

#### Características individualizantes

A iluminação dos quadros em geral é sempre a mesma. A luz vem da base ou do lado direito desta, deixando o fundo escuro ou na penumbra. Estes fundos eram pintados sem nuances, com pinceladas pequenas, às vezes invisíveis no começo de sua pintura, isto é, antes de sua ida à Europa. Era compacto, o ar não circulava. Na França aprendeu a pintar os fundos de pinceladas largas, desordenadas, usando pouca tinta, de tons castanhos ocres. Estas pinceladas oblíquas conferem dinamismo ao quadro, fazem com que o ar circule em volta dos objetos.

No fim da vida os fundos serão castanho-esverdeados ou avermelhados, isto é, constituídos de pinceladas castanhas entrelaçadas com as verdes ou vermelhas. A pincelada é ainda mais desordenada e rala, deixando aparecer a textura da tela.

A composição de suas naturezas mortas é geralmente triangular e, às vezes, retangular, mas sempre equilibrada. Quando triangular a escolha recai em triângulo equilátero, ficando o ponto mais importante no meio do quadro; ou um triângulo retângulo, em que o ponto fundamental é colocado lateralmente. Para o equilíbrio da composição, no outro lado fica horizontal ou diagonalmente colocado um objeto, em geral no primeiro plano, para ter mais força e compensar um objeto maior no lado oposto. Sabemos que o peso é um dos fatores que determinam o equilíbrio, o outro é a direção. A faca ou a escumadeira enviezadas foram muitas vezes usadas para dar a direção que deve seguir o olhar e, com isto, ajudar na distribuição do peso do quadro. Um galho de louro, em geral ao fundo, só esboçado, também ajuda na estabilidade composicional.

Os objetos que Pedro Alexandrino costumava pintar se repetiam muitas vezes, só mudando as relações das formas escolhidas (Fotos 48 e 49). As distâncias entre as coisas representadas variam sempre e o que conta são as linhas e as cores formadas pelos objetos. Sabemos que o pintor ficava um tempo considerável a dispor seus modelos. Como dava muita importância à composição, procurava esconder com sabedoria o esforço que isto lhe proporcionava, para dar uma perfeita impressão do natural. Em alguns quadros são visíveis a olho nũ

certas mudanças que fez na tela durante a sua execução<sup>6</sup>.

Para conseguir equilíbrio Pedro Alexandrino usou também a cor. O lugar de cada fruta, de cada objeto é minuciosamente calculado em função da tonalidade, luminosidade, matéria e proporções. Pintava uma lagosta vermelha, uma maçã ou um ovo para equilíbrio de um objeto escuro maior do lado oposto do quadro. Uma superfície escura tem que ser maior para compensar uma clara; daí muitos quadros de Pedro Alexandrino, pelo fato de estarem na penumbra, terem somente alguns objetos iluminados. Outra característica para conseguir maior estabilidade no quadro é colocar o peso maior na base, regra sempre obedecida.

Quanto à cor, o artista gostava da quente harmonia dos tons castanhos, ocres e amarelos, vistos em quadros de Chardin e Chrétien. Usava o vermelho para chamar a atenção de um determinado ponto ou para equilíbrio. Os amarelos tinham a mesma finalidade, especialmente nos metais, nos lugares de maior brilho. Os verdes foram usados com certa parcimônia, o azul, raríssimas vezes, o roxo nunca.

A pincelada grande e solta no fundo era menor nos objetos de primeiro plano. Os que ficavam à sombra, no último

---

6. No quadro Mangas, encontrado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, pode-se ver a olho nu o arrependimento do pintor: um vaso que foi apagado (Foto 54).

plano, eram só esboçados, sem detalhes, deixados para serem completados pela imaginação.

Para melhor entendermos o desenvolvimento da abordagem da natureza morta na obra de Pedro Alexandrino esta será dividida em várias fases:

1. Prenúncio de uma tendência. Antes da ida à Europa, ou primeira fase.
2. Influências decisivas. Estada na França, ou fase Paris.
3. Reconhecimento público. As últimas transformações. A volta ou fase madura.

D. PRENÚNCIO DE UMA  
TENDÊNCIA - PRIMEIRA FASE

PRENÚNCIO DE UMA TENDÊNCIA

Primeira fase:

Pedro Alexandrino antes de viajar à Europa era já um pintor especializado em natureza morta e como tal reconhecido. Apesar de certas falhas e da necessidade de conhecer novas técnicas, já é patente no artista um clima de tranquilidade de que, àquela época, transparece em seus quadros. Nunca foi homem de grandes ambições e jamais lhe percebemos rasgos de genialidade, mas será sempre um trabalhador honesto, principalmente consigo próprio. Pintou no começo quadros pequenos com carambolas, frutas do conde, laranjas, mangas, empregando um número limitado de objetos escolhidos mais por suas formas do que por seu valor. Os fundos são muito escuros, sem pincelada visível, a composição é muito simples, os frutos são colocados na mesa sem grande preocupação de profundidade. É nesta fase que podemos dizer que sofreu certa influência de Estevão Silva. Este também elaborava suas frutas com cuidado, valendo-se de um acabamento alisado, com pincelada miúda de certa forma invisível, quase um primitivo, como sentimos algumas vezes em Pedro Alexandrino, na pintura dessa fase<sup>1</sup>.

---

1. Encontra-se no MASP um quadro de um peixe, assinado P. Alex<sup>no</sup> Borges e datado de 1886. O fundo é liso, chapado, castanho escuro e tem representado somente um peixe dependurado. A maior preocupação que o artista teve foi a fidelidade em reproduzir o animal, especialmente na feitura das escamas, o que conseguiu magistralmente, fazendo lembrar quase o "Trompe l'oeil". (Foto 1).

Não podemos esquecer que este último foi aluno e amigo de Almeida Jr., chegando os dois a exporem juntos. Como era de se esperar, sofreu alguma influência do professor, especialmente na fatura de pinceladas lisas e nos fundos escuros que o pintor ituano usava nos quadros de tema religioso e nos retratos (obras mais comerciais). É interessante compararmos uma das raras naturezas mortas de Almeida Jr., uma melancia cortada, com outra do mesmo tema de Pedro Alexandrino. A fruta está cortada e disposta, igualmente, e ambos usam a faca (a do professor em cima da melancia, a do aluno enviesada na mesa para dar mais profundidade). Este quadro fornece-nos uma prova da real vocação de Pedro Alexandrino para este gênero, pois ele consegue, na representação da fruta, uma umidade e maciez que o professor não alcançou (Foto 5). Isto possibilita-nos rever a postura de Almeida Jr. que, segundo alguns, teria levado Pedro Alexandrino à sua temática principal, revelando a ele sua vocação fundamental, ao perceber que o aluno se sobressairia neste gênero.

Mas Pedro Alexandrino logo se liberta dessas influências e parte para quadros maiores, que executa com toques pequenos e rápidos, vibrantes, mais ou menos encostados, o que permite ao artista dar à fatura de cada objeto a perfeição e a sua essência. Em dois quadros de coleção particular, datados de 1891 (um com abacaxi, mangas e um leque chinês; o outro, com uma fruteira de metal com uvas, peras e uma melancia despedaçada no primeiro plano) vemos estas características apontadas, que lembram as composições flamengas (Foto 4). O arranjo é bem disposto, mas um tanto artificial, duro, faltando a leveza

e a espontaneidade que o artista iria adquirir posteriormente. Sente-se ainda a lembrança do pintor que decorava os palacetes de São Paulo, copiando gravuras<sup>2</sup>.

Em 1891 Pedro Alexandrino expôs dois quadros no salão da "Fotografia Alemã" e D. Veridiana Prado os adquiriu. Filinto D'Almeida jornalista do O Estado de São Paulo (2 agosto 1894) lembra-se de ter visto os obras deste "artista que se iniciaria em um gênero relativamente ingrato". Antônio Parreiras também no O Estado de São Paulo descreve estes quadros, que o surpreenderam, declarando nesta ocasião que o desenho apresentava firmeza; afirmou a superioridade em relação a Estevão Silva na composição. Constatou porém um conhecimento ainda incompleto na iluminação, especialmente quando natural, mas o vê como um cultor da forma, "minucioso e rigoroso". Muitas vezes se descuidava propositalmente dos planos afastados, a fim de produzir "o vago misterioso"<sup>3</sup>.

Pouco antes de viajar para a Europa Pedro Alexan-

- 
2. Existe ainda desta fase de pintor-decorador um palacete situado na Al. Gleite, 562, hoje Colégio. É dele com certeza a sala pintada, teto e paredes com medalhões que representam paisagens e naturezas mortas, cabeças de veado, formas florais e figuras alegóricas. Existem no mesmo local outros quartos decorados, mas não temos a certeza de sua autoria. Segundo depoimento de D. Alice Gonsalves, Pedro Alexandrino só se referia a esta sala de almoço, às outras, não (Foto 84).
  3. Filinto D'Almeida. "Pedro Alexandrino". O Estado de São Paulo. 2 ago. 1894. De 1893 se conhece um quadro estranho, cuja temática focaliza um chapéu velho de abas largas, saindo de seu interior bananas e laranjas. (Col. Nelson Mateus). (Foto 7). Já encontramos a faca enviesada no canto inferior. Como todos os quadros da época, a pincelada é miúda, com preocupação de retratar os objetos com fidelidade.
  - Antônio Parreiras. "O Pintor Pedro Alexandrino". O Estado de São Paulo. 2 ago. 1894.

drino pintou alguns quadros que merecem ser citados. Um deles é Cozinha na Roça (1894), hoje na Pinacoteca do Estado (Foto 3). Com esta obra ganhou uma Medalha de Ouro na Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro. A composição é cuidada, o desenho apurado, os claros-escuros evidenciados. Enfatize-se aqui que é esta uma característica do artista que sempre procurou dar destaque aos objetos através do uso de fundos escuros e da luz proveniente da base ou de um lado, conseguindo assim uma dramaticidade muito grande. Destacam-se ao fundo um fogão rústico de tijolos, na frente um tacho de cobre que serve de suporte a um balaio com laranjas; no chão, uma gamela com laranjas descascadas. A composição, bem mais complexa que nos quadros anteriores, é em diagonal, as pinceladas são mais livres e o fundo espatulado. As laranjas são muito trabalhadas e, no cobre, a riqueza de matéria pictural está no lugar de maior brilho. A cor é dada pelas laranjas e pelo brilho do tacho; o resto do quadro é em tons cinzas e terras de siena. Filinto D'Almeida elogia o trabalho, especialmente o estudo dos detalhes e a impressão de simplicidade natural dos objetos<sup>4</sup>.

---

4. "Pedro Alexandrino". Filinto D'Almeida. O Estado de São Paulo. 2 ago. 1894. O jornalista viu a Cozinha na Roça ou Preparativos para o Doce, como Parreiras o chama, no ateliê do pintor, pronto para seguir para a Exposição da ENBA. Além dele havia outros que seguiriam para o Rio de Janeiro, como um Fiasco de Chianti em que "aveludou o pincel" e uma Abóbora Moranga e uma Cesta Velha cujo arranjo Filinto D'Almeida não aprovou, pois acha falho de espontaneidade. Estado de São Paulo, 4 ago. 1894. Há outros quadros com araticuns, outro com mamão e um samburá com jabuticabas, que "falece de naturalidade, a redondeza própria, e o brilho úmido da casca negra que o pintor não conseguiu reproduzir achando o fundo mal acabado, sem nitidez, defeito das telas de Pedro Alexandrino". Já Parreiras acha que nos fundos ele foi "vítima de querer formar o natural, mania sempre má.....". Estado de São Paulo 3 ago. 1894.

Antônio Parreiras também tece elogios a respeito do quadro que considera "por si só suficiente para fazer a reputação em nosso meio artístico" e julga-o superior aos trabalhos do pintor Agostinho da Motta. Ressalta o cobre, "magistralmente sentido, com pinceladas grossas bem lançadas, onde o emplastro da tinta se alisa e toma a forma do metal". Quanto às laranjas, sente "um pouco de exagero no tom" ..... e acha a gamela de madeira "descurada", por não dar bem idéia do material, enquanto a taquara do balaio "foi tratada com tal esmero e talento que melhor não se podia fazer"<sup>5</sup>.

1895 é representado por dois quadros importantes. Um deles é uma natureza morta com limões, hoje no MASP (Foto 8) e o outro o Cesto Entornado, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, adquirido por 1.000\$000 pelo próprio Museu na Exposição do Salão Nacional de Belas Artes de 1895 (Foto 6). Trata-se de um cesto virado aparecendo uma abóbora moranga, bananas, mangas, limões. A luz vem do canto esquerdo inferior, deixando o lado direito na penumbra. Os contornos das frutas são marcados. A 1ª de junho de 1895 o Correio Paulistano comen

---

5. Antônio Parreiras. "O Pintor Pedro Alexandrino". O Estado de São Paulo, 3 ago. 1894.

ta a exposição de Pedro Alexandrino, Almeida Jr. e alunos, admira o Cesto Entornado definido "de uma verdade que dá impetos de apalpar"<sup>6</sup>.

Às vésperas da viagem, Pedro Alexandrino fez uma exposição individual, no Salão do Grêmio do Comércio (inaugurada a 10 de março de 1896), constando de 26 quadros, (sendo um crayon de uma aluna do pintor, D.Enezia Sousa). Sobressaem telas com cebolas, maraçujs, mangas, pêssegos e o quadro Abacaxi, Limões e Vaso que o Correio Paulistano (12 março 1896) considera "um primor no tocante às frutas", embora "um pouco descuidado no estudo do jarro de flores" (Foto 8). Este quadro consta de um vaso chinês com folhagens ao fundo, um lenço de algodão amarrado, formando uma trouxa com limões; mais à frente há uma penca de bananas e uma travessa de porcelana com abacaxi. A composição é triangular, o equilíbrio perfeito, o tratamento de muita minúcia, com a preocupação de reproduzir a realidade<sup>7</sup>. Com este quadro o artista ganhou a segunda Medalha de Ouro no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

- 
6. "Exposição de Pintura". Correio Paulistano. 16 jun. 1895. Nesta mesma exposição temos no repertório quadros de araticum, ameixas, mangas, cebolas (pastel), romãs, melancia, repolho, cenouras, figos, rabanete e uvas.
7. Nesta fase os quadros são quase sempre datados, o que o autor fará raramente depois. Quanto à assinatura, usa nesta fase P. Alex<sup>no</sup> Borges e P. Alex<sup>no</sup>. Mais tarde assinará sempre P. Alexandrino.

ro. A exposição se encerrou no dia 21, mas no decorrer dela os jornais noticiaram a aquisição dos quadros pela sociedade paulista. Logo após o término da mostra, o artista embarca para Paris, para ver e estudar os quadros dos grandes mestres europeus.

E. INFLUÊNCIAS DECISIVAS - FASE PARIS

## INFLUÊNCIAS DECISIVAS

### Fase Paris

Pedro Alexandrino ao chegar a Paris procurou naturalmente os ateliês onde se aprendia a arte tradicional. Tinha o intuito de melhorar sua técnica, sem tentar inovações. Todos os brasileiros tinham uma visão fantasiosa da Europa, Paris em particular, como o lar da arte, mas da arte tradicional.

Os impressionistas que hoje aceitamos e admiramos com tanta naturalidade eram, na época, um pequeno grupo ridicularizado pela maior parte do público. Reuniam-se, discutiam seus problemas e as inovações na pintura, expunham juntos, mas só um pequeno número de intelectuais entendia esta revolução. Lionello Venturi afirma que no período final do impressionismo, o público, depois da guerra da Comuna, estava ainda adverso a todas as inovações; o que explica as reações contra suas exposições, separadas do salão oficial<sup>1</sup>.

Pedro Alexandrino, teve contato com a pintura dos

---

1. Venturi conclui no capítulo em que estuda os impressionistas: "No fim do século XIX os artistas, com suas palavras, traziam as primeiras luzes a vir, enquanto a crítica dos literatos se desorientava sempre mais nos elogios ou na condenação, ambas arbitrárias". Em Lionello Venturi, Storia della Critica d'arte, Torino 1964, p. 272.

impressionistas, alguns já afamados, como Manet e, se tivesse um caráter mais curioso, certamente teria procurado o grupo<sup>2</sup>. Porém, para o tema natureza morta, esta técnica não satisfazia. Mais construtivo, gostava de composições elaboradas, formas sólidas com objetos bojudos, cores sóbrias e para os impressionistas interessavam o efeito pictórico e as cores claras.

Como veremos mais tarde, o paulista com certeza visitou algumas exposições, pois existem alguns quadros, como por exemplo Os Pêssègos (Foto 22) e algumas paisagens que têm todas as características impressionistas. São estes um dos poucos laivos desta influência; estes quadros deviam ter um sentido especial para ele, pois jamais quis separar-se deles enquanto vivo, apesar de muitos colecionadores terem insistido em adquiri-los. Hoje, o fato de não ter usado o impressionismo colabora com certo preconceito, ratificado, pela escolha do tema natureza morta, que era visto com certa má vontade.

Por isto, antes de entrarmos no estudo da obra propriamente dita de Pedro Alexandrino, faz-se necessário abordar o preconceito existente hoje em relação à sua pintura e

---

2. Pedro Alexandrino certa vez contou ao pintor Paulo Valle Jr. que na época havia em Paris cerca de 50.000 artistas profissionais, sendo talvez 100 aqueles que seguiam a "arte dissidente".  
De anotações de Afonso de Freitas (Arquivo Bayron Gaspar).

ã de outros pintores da época. O fim do século XIX e o começo do século XX viram florescer um tipo de arte pictórica realista muito apreciada pelos contemporâneos, como lembra A. Celebonovic, e que acabou caindo no esquecimento e quando citada posteriormente, o foi sempre com "severas reservas". Não era este o único meio de expressão pictórica; havia correntes menores, que entravam em conflito com os realistas. Hoje, reconstituindo esta época, referimo-nos às correntes menores, que se tornaram importantes só mais tarde. Por isto devemos "re-descobrir um gênero que merece seus títulos de glória, pois, sem ele, nosso passado artístico nos pareceria truncado. E se quisermos ter uma imagem exata da época, devemos reconsiderar as obras desconhecidas, que devem ter seu lugar na arte, "tendo em conta as particularidades que as distinguem de toda corrente contemporânea"<sup>3</sup>.

Atualmente são desvalorizados não só a técnica, que obedecia aos princípios da época, mas também os ideais morais nos quais o pintor se inspirava. Ninguém se importa com o significado destas obras, que constituem um documento insubstituível para compreender o passado e as ligações com o presente. Lembra Celebonovic: assim como não é indispensável ter o

---

3. Alexa Celebonovic, Peinture Kitsch ou Realisme Bourgeois, Paris, 1974, p. 13.

espírito religioso para admirar a arte medieval, também não é necessário aderir ao liberalismo econômico para apreciar a pintura realista burguesa dos fins do século XIX. Se conhecermos os dogmas e as regras que inspiraram a Idade Média, nossos julgamentos ganharão em penetração e objetividade. E Celebonovic conclui que este mesmo raciocínio é aplicável à pintura burguesa, tendo-se em conta seus ideais e aspirações<sup>4</sup>.

Se admitirmos que a arte pode refletir o mundo interior do indivíduo, por que não podem as obras de arte exprimir idéias e crenças morais de uma sociedade? Na época realista a pintura mostrou um modo de vida submetido ao código moral burguês, em cujo ambiente não há obras grandiloquentes e sim aquelas que o tocam diretamente. Temos a imagem da existência de um grupo social relativamente pequeno, que dispõe de poder econômico e político.

Em correspondência mantida com Alexa Celebonovic, encontramos opiniões relevantes, que devem ser analisadas. O estudioso diferencia Pedro Alexandrino dos pintores que se identificaram com o realismo burguês da época. Para ele a obra do pintor brasileiro serviu aos contemporâneos como uma substituição dos quadros antigos (como os de Chardin), que eram muito caros e inatingíveis.

Para Celebonovic a natureza morta não é um tema res

---

4. Carta de A. Celebonovic à autora, Belgrado, 17 jan. 1978.

trito à burguesia; abrangia um público maior. Não é o espelho desta sociedade refinada e não reflete seus valores morais. Talvez este critério sirva para a Europa, mas, no Brasil, quem adquiria os quadros de natureza morta era a alta e média burguesia, portanto, ela é o espelho deste nosso meio. Pedro Alexandrino pintou alguns quadros com peças luxuosas e outros com objetos rústicos. As telas que Celebonovic viu são fotos de quadros de mesas com preparativos para fazer doce: achou-as rústicas, não sabendo que eram a representação de um status, por ser a nossa burguesia formada, em sua maioria, por fazendeiros, os barões do café. X

Comentando a pintura de Pedro Alexandrino, Celebonovic a define como "sincera" embora "um pouco antiquada para a época". Ele pintava no método que fica "entre o realismo de um Courbet e um realismo acadêmico de seu Professor, René Chrétien". Mas, ao mesmo tempo, ele se "inspirou na lembrança de Chardin" e talvez em "alguns mestres holandeses do século XVIII"<sup>4</sup>.

Realmente, a lembrança de Chardin (Foto 115) pode ser evidenciada no quadro Gateau de Noces, pela escolha dos objetos usados para pintar, pela composição, pelo colorido e pela fatura (Foto 9).

São inúmeros os exemplos em que se evidencia a influência de Chrétien, pois os fundos que Pedro Alexandrino passou a usar em Paris são derivados do mestre, assim como o repertório dos objetos muitas vezes se assemelha, como também a composição e especialmente, o tratamento de algumas frutas, co

---

4. Carta de A. Celebonovic à autora, Belgrado, 17 jan. 1978.

mo podemos ver em Frutas e Flores (Foto 12).

Quanto a Courbet, podemos sentir a influência do seu estilo em alguns quadros, como por exemplo O Melão Europeu (Foto 10). Neste a fatura de Pedro Alexandrino é livre e com a preocupação de captar só os elementos mais importantes, com pinceladas largas e enérgicas.

Dos mestres holandeses sentimos as presenças na iluminação de certos quadros, quando o pintor usa mais dramatiicidade, isto é, os fundos muito escuros e só determinados objetos sobressaindo nos pontos de maior brilho, como por exemplo em Ganso e Metal (Foto 11). Estes mesmos efeitos de luz são encontrados muitas vezes em Vollon, o grande professor de Pedro Alexandrino.

#### A escolha dos mestres

"Um pintor escolhe como guia o mestre cujas obras encarnam seus próprios sonhos".

Max Friedlaender, De l'art et du connaisseur. Paris. 1969, p. 256

Pedro Alexandrino inscreveu-se na Academia de Fernand Carmon e começou a estudar também com o pintor

René Chrétien<sup>5</sup>. Logo seguiu os parisienses no interesse que sentiam pelo Salon, onde, pela grande quantidade e variedade de quadros, podiam formar uma opinião. Todo ano eram expostos alguns milhares de quadros. Podemos deduzir que o gosto médio do público se dirigia a paisagens, retratos, nus, cenas românticas e natureza morta, quadros que decoravam os lares burgueses.

Pedro Alexandrino nestas exposições viu as naturezas mortas de Vollon e ficou fascinado. Esta era a arte que ele queria aprender, mas infelizmente no ateliê de Vollon não havia mais vagas. Vedete dos salões, Vollon era consagrado com honrarias e medalhas. Já vimos anteriormente como o pintor paulista acabou, apesar de tudo, encontrando-se com o grande pintor, tornando-se seu discípulo e amigo<sup>6</sup>.

Pedro Alexandrino ia regularmente ao Louvre, onde

- 
5. "Artista Brasileiro". Diário Popular, 31 de agosto 1897. Um viajante descreve a visita ao ateliê de Pedro Alexandrino na Rua Dunquerque e diz que ele começou a estudar com René Chrétien só depois que o ministro, Dr. Pisa, intercedeu por ele. Conta que Chrétien tem como especialidade o metal polido, muito apreciado na Europa.
6. Podemos ler no Dicionário Benezit: "Vollon é um desses excelentes pequenos mestres que a França produziu em todas as épocas. Sem merecer ser levado aos pináculos, estes talentos não devem ser esquecidos e suas produções têm um charme indelével . . . ." Sua produção de natureza morta era considerável, pintava caça, peixes, cristais, porcelanas, metais, tudo vivificado por um reflexo de luz e uma infinita gama de cores. Dictionnaire des Peintres Sculpteurs Dessinateurs et Graveurs. (Paris, 1948).

podia encontrar todas as modalidades da natureza morta, desde os holandeses até os seus contemporâneos. Se analisarmos as obras feitas em Paris, podemos realmente dizer que captou o espírito da época. Procurou em tudo pintar como um parisiense e não se envergonhava disso. Pelo contrário, depois que voltou ao Brasil insistia com os artistas nacionais para irem estudar em Paris e, se um pintor não tinha ido, no seu entender ele não era completo<sup>7</sup>. Ainda no Louvre viu também as pinturas de Chardin, pintor muito admirado na época pelos realistas, entre os quais os seus professores e percebeu que o grande pintor não introduziu em suas composições nenhuma anedota, nenhum detalhe supérfluo; tudo foi realizado em função da forma dos objetos, de sua matéria, dos reflexos da luz, lição que procurou sempre seguir. O artista francês tem um estilo amplo, pouco minucioso, onde os vazios desempenham um papel cada vez mais significativo e insiste sobre a qualidade do cobre e as belezas dos materiais<sup>8</sup>. Os objetos que pinta, o modo de reu-

---

7. Entrevista de Bernardino Sousa Pereira à autora, a 9 de ago. 1975, em Itanhaém.

8. Quando deram uma lebre a Chardin para pintar, ele disse: "devo esquecer tudo o que vi e mesmo a maneira como estes objetos foram tratados por outros ..... devo colocá-lo a uma distância tal, que não veja mais os detalhes. Eu preciso me preocupar sobretudo em imitar bem, com a maior veracidade, as massas gerais, os tons da cor, a redondeza, os efeitos de luz e das sombras". De P.J. Mariette, Chardin, Paris, 1979, p. 356.

ni-los, o variar sobre um mesmo tema serão influências que Pe  
dro Alexandrino carregará pelo resto da carreira, sentindo-se  
muitas vezes em sua obra o silencioso mundo de Chardin, feito  
de objetos simples e humildes, nos quais se sente o uso coti-  
diano, em geral composto de utensílios de cozinha e uma fatu-  
ra de grande rigor.

Quanto às influências específicas que teve de Vol  
lon, não foram tão intensas, apesar da grande admiração que  
por ele sentia. É conhecido que admirava o aveludado dos pê-  
segos e aprendeu do mestre esta técnica, que consistia em vâ-  
rias mãos de tinta transparente, como veladuras, especialmen-  
te com contorno da fruta, para conseguir o efeito (Foto 116).

Foi com Chrétien que Pedro Alexandrino mais convi-  
veu durante sua estada parisiense e dele adquiriu o tratamen-  
to dos fundos, de pinceladas largas desordenadas, a tinta usa-  
da com economia, onde podemos às vezes perceber a textura da  
tela (Foto 117). Também nos objetos colocados em segundo plano  
temos o mesmo tratamento livre, freqüentemente só esboçado, mal  
perceptível na semi-escuridão. Os objetos que ficam no primei-  
ro plano são mais detalhados, mas nunca contornados, mesmo os  
que chamam mais a atenção e na feitura destes encontramos cer-  
ta influência de Vollon. Quanto à iluminação, Vollon, Chrétien  
e depois Pedro Alexandrino gostavam de colocar o fundo da o-  
bra no escuro, deixando aparecer só as formas mais importantes  
ou os metais nos quais podemos ver refletidas as peças vizi-  
nhas, repetindo-se que em todos eles a luz vem de um canto in-  
ferior deixando iluminada só uma parte do quadro. Mas podemos

dizer que Vollon dava mais dramaticidade aos seus quadros, enquanto Chrétien<sup>9</sup> e Pedro Alexandrino mais realidade, influência que, em ambos, vem dos quadros de Chardin. Quanto ao colorido, em alguns Pedro Alexandrino usou cores monocromáticas de certa forma semelhantes à dos holandeses e à de Chardin, como podemos ver no quadro Ostras (Foto 13), onde todos os objetos têm cores ocres, cinzas e amarelos suaves, quentes e ricos de nuances e uma luz vibrante envolvendo e ligando-os entre si.

#### A realidade como ponto de partida da imaginação

X Pedro Alexandrino queria reproduzir o cotidiano, hábitos alimentares, equipamentos domésticos de uso diário. Por isto, em determinados momentos ele empregará objetos luxuosos e frutas caras e em outros objetos simples e rústicos. Se procurasse a verdadeira representação da realidade, usaria uma pincelada lisa, que lhe permitiria captar um objeto em seus mínimos detalhes. Mas ao contrário ele usa uma pincelada larga; portanto, transcende da reprodução do real.

---

9. Pedro Alexandrino quando veio ao Brasil trouxe vários quadros do pintor e amigo René Chrétien, que foram muito admirados pelos colecionadores. Alguns deles, em suas idas a Paris, começaram a adquirir quadros do artista. Mais tarde Beneteau, dono da Galeria Itá, trouxe inúmeras obras, o que explica existirem tantos quadros de Chrétien nas coleções particulares do Brasil.

Venturi, estudando o realismo, afirma que "determinados artistas limitam-se a reproduzir o que vêem e sentem perante o objeto real; outros consideram que a impressão que recebem da realidade é apenas o ponto de partida da imaginação, que poderá proceder autonomamente, até os limites de suas possibilidades"<sup>10</sup>. Em Pedro Alexandrino esta afirmação é perfeitamente pertinente, pois suas obras representam os objetos sem a preocupação de detalhes fotográficos, de pormenores supérfluos e exprimem sua reação pessoal ante a realidade que lhe serve de tema.

Relembre-se que o artista, como homem caseiro, que levava uma vida calma e encasulada, sem ambições ou problemas, transmitiu nos seus quadros esse aspecto do ambiente burguês e que, do mesmo modo como os holandeses, antigamente, gostavam de representar os objetos caros e orientais que possuíam, também os parisienses, demonstrando um certo gosto de ostentação de "nouveau riche", queriam enfeitar suas salas com quadros que mostrassem o seu "status" e bem estar. Em Pedro Alexandrino, também, encontramos quadros com porcelanas caras, bandolim, ou uma bolsinha de baile, confeitos, pratas, representação do ambiente requintado de uma família abastada (Flores e Doces Foto 13). Por ter captado o gosto dos franceses, era dos poucos

---

10. Lionello Venturi. Para compreender a pintura de Giotto a Chagall. Lisboa, 1968, p. 104.

pintores estrangeiros cujos quadros eram adquiridos pela burguesia local<sup>11</sup>.

Ao estudarmos a obra de Pedro Alexandrino em Paris podemos ver as modificações que sofreu. O quadro Ganso e Metal de 1898 tem o fundo escuro, compacto, sem profundidade (Foto 11). O mesmo tipo de tratamento encontramos em Bananas e Metal, sendo que neste estão visíveis alguns detalhes no fundo, isto é, estão perceptíveis os tijolos da parede (Foto 15). Já em Aspargos, o fundo é leve, transparente, de pincelada solta, tinta rala de tonalidades castanhas (Foto 16). Igual é o fundo de Ostras, talvez não com tanta atmosfera, mas bem livre (Foto 14).

Quanto à execução, depois destes quadros todos os que se seguem terão este mesmo tratamento. Aquelas que encontramos com fundo compacto são ainda lembrança do aprendizado do Brasil. Foi o convívio com Chrétien que fez surgir os novos tipos, que transmitem tanta atmosfera ao quadro. Mesmo estas obras de fundos de tonalidade escura devem ter sido mais claros e profundos, apesar de agora só percebermos os contornos dos objetos, pois as tintas escuras devem ter absorvido

---

11. Uma cópia de Retour du Marché foi adquirida pelo Visconde de Villeneuve, por 7.000,00 francos. Em São Paulo a outra versão foi vendida em 1905 por 4.000,00 réis ao Governo do Estado e encontra-se na Pinacoteca do Estado.

os tons mais claros, como se observa em Ganso e Metal. (Todos os quadros acima citados podem ser vistos na Pinacoteca do Estado).

A composição de Pedro Alexandrino em Paris se tornou mais complexa, como podemos ver no Peru Depenado ou Retour du Marché (Foto 18) nome com o qual participou do Salon<sup>12</sup>. A composição é em diagonal, dando profundidade aos objetos que repousam ao redor da cadeira com o peru, em volta da qual a tela se organiza e se equilibra. O vermelho vivo dos tomates se destaca no chão, dando uma nota alegre ao resto do quadro, que é escuro, estando só os dois componentes principais iluminados. A Copa, outro quadro importante da produção parisiense, consta de uma mesa de frutas, copos de variadas formas e vaso com flores; no fundo, uma fonte de metal e, na frente, um banco de tora, com um metal em cima. Os objetos estão sabiamente reunidos e o acúmulo deles não prejudicou o equilíbrio perfeito desta tela de grandes dimensões à qual o artista conseguiu dar faustosidade e grandeza<sup>13</sup> (Foto 17).

A pincelada torna-se mais larga, como podemos ver em Bananas e Metal, não havendo preocupação com detalhes. O mes

- 
12. O Brasil acompanha de longe o progresso do pintor. O Estado de São Paulo, 1899:P.A.no Salon com Cuivre et Raisins; Diário Popular, 7 ago.1903: P.A. no Salon com Asperges et Cuivres e Retour du Marché; Diário Popular, 31 mar.1901, P.A. expõe Cuivre et Bananas no Salon (Foto 15).
13. A Copa foi adquirida pelo MNBA em 1922, por 10.000,00 réis. Participou das individuais de Pedro Alexandrino em 1905 e 1910 em São Paulo e na Exposição de Pintura Brasileira em Portugal em 1941. Em 1959 esteve presente na Exposição de Natureza Morta do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Foto 17).

mo tratamento livre foi reservado para as dâlias em Flores e Doces (Foto 13).

O Melão Europeu, que consta de um melão cortado em cima de uma bandeja de prata, foi tratado com pinceladas grandes; muita atenção foi dada à fruta, com muito material na casca e polpa. O efeito é dos mais realistas. Participou este quadro de muitas exposições e trouxe muitas glórias ao artista, tendo sido apreciadíssimo na época (Foto 10).

O gosto pelas formas cilíndricas se acentua, como podemos ver pelo uso dos objetos que retrata como em Flores e Doces (Foto 13) ou em Metais Porcelanas e Morangos, onde quase todos os objetos são arredondados e convexos, refletindo-se uns nos outros (Foto 20).

Quanto às incursões ao impressionismo, Pedro Alexandrino possuía um quadro de pêssegos (Foto 22) no qual aparecem três deles, sendo um aberto ao meio e uma pera. Tanto as frutas, como o fundo, têm um tratamento impressionista<sup>14</sup>.

Os quadros desta fase são em geral grandes; ex: Pato e Metal, Metais e Patos, A Copa. Mas encontramos também pequenas telas que valem pela sobriedade da composição, como Gâteau de Noces (Foto 9) em que aparece um pão doce, um ramalhe-

---

14. Além da descrição acima há mais dois quadros; num se destacam Pêssegos (Col. Esther Mindlin); o outro é Pêssegos e Uvas (Col. Joaquim Bravo Caldeira) (Foto 23) ambos com uma paisagem ao fundo, tendo frutas e paisagens recebido tratamento impressionista.

te de violetas e um ramo de laranjeira espetado no bolo. O quadro O Pão é composto por uma bengala de pão, garrafa de vinho empalhada e um cálice. Chama a atenção pela maestria com que os objetos foram reproduzidos, pela fina luz castanho-cinza animada pelo amarelo ténue do pão e pelo avermelhado do vinho (Foto 19). Do mesmo nível é um Maço de Aspargos Crus, onde a luz pálida banha o esbranquiçado do aspargo e a escumadeira de metal (Foto 21).

Outras vezes miniaturizava, isto é, diminuía os objetos em relação à natureza, tornando mais complexa a solução de construção e composição como encontramos em Jarra, Xícaras e Limão (Foto 25) e Melão e Metal (Foto 24). (O melão que aparece em um deles será depois reproduzido sozinho em tela maior, dando origem ao Melão Europeu).

Pedro Alexandrino durante sua estada parisiense refinou-se e conheceu certas sutilezas que não podia aprender com os pintores do Brasil, resultando daí a já citada imensa admiração que tinha pela pintura européia e também pelo seu público. Sempre achou que os parisienses, cultos e refinados, exigiam mais de um artista e este por sua vez se esforçava muito, tanto levado pela concorrência de outros pintores, vivos ou mortos (nos museus), como pelo comprador que, além de entender e apreciar, tinha maior campo de escolha, pela grande quantidade de artistas que existiam.

Na Revista Renascença o engenheiro de Aboyn comenta que ficou impressionado ao ver estes quadros parisienses. Não sabe o que chamava mais a atenção: se "o colorido, os efeitos de luz, a imitação fiel da natureza o calor e vida com que são

traçados" nos quadros de Pedro Alexandrino. Não saberia qual dos trabalhos preferir e qual a qualidade maior, se "o desenho simples e belo, o arranjo impecável a disposição atraente, os detalhes, o conjunto empolgante ....."<sup>15</sup>.

Os quadros da fase Paris são dos mais importantes da obra do pintor, e com razão. Conseguiu transmitir neles atmosfera, tornou a composição mais apurada, destacou a consistência dos diversos materiais que pintou.

Reconhecer estes quadros não é difícil; há uma maior dramaticidade, conseguida pela iluminação que banha os objetos. A pincelada solta, principalmente no fundo, resulta em maior detalhismo de algum objeto do primeiro plano.

---

15. Eng. Aboyn, Revista Renascença, Rio de Janeiro, 1904. Os quadros que o jornalista viu em São Paulo são os que o artista enviou ao Governo do Estado como agradecimento pela bolsa conseguida. São eles: Ostras, Pato e Metal, Aspargos e Frutas e Flores. Nestes quadros, ao lado da assinatura podemos ver a dedicatória "off. ao Estado" e a palavra Paris. Nesta fase o artista assinava P. Alexandrino, Paris é, como já dissemos, datava raramente.

F. RECONHECIMENTO PÚBLICO - FASE MADURA

## RECONHECIMENTO PÚBLICO

### Fase madura

A natureza morta, apesar de certos preconceitos, tornou-se de novo, no século XIX, um dos gêneros dominantes, presente em todas as coleções. Foi temática a que, em geral, todos os pintores se dedicaram, inclusive no Brasil. Foi como que sentido um desafio nos objetos imersos em silêncio, que parecem ter uma vida secreta. Banfi sente poeticidade na natureza morta que reside, precisamente, em não se apanhar a imagem fotográfica, mas a "demonicidade íntima do real"<sup>1</sup>. Esta demonicidade que Michel Faré chama de "segredo patético", Pedro Alexandrino conseguiu captar e transpor para a tela<sup>2</sup>.

Voltando ao Brasil em 1905, Pedro Alexandrino faz uma exposição dos trabalhos que trouxe, constando de 84 naturezas mortas e 26 paisagens<sup>3</sup>. A exposição, realizada no Liceu

- 
1. Antonio Banfi. "A Natureza Morta". Filosofia da Arte. Rio de Janeiro, 1970, p. 67.
  2. Michel e Fabrice Faré. La Vie Silencieuse en France. Fribourg, 1976.
  3. A exposição foi inaugurada a 2 de outubro de 1905. Toda a imprensa noticiou: O Diário Popular e o Comércio de São Paulo comentam a presença de Dr. Jorge Tibiriçá, Presidente do Estado. A Platêia focaliza a exposição durante cinco dias em que o jornalista analisa os vários temas apresentados, elogiando a natureza morta que "pinta como um mestre" e "pouco se importa que a burguesia considere mal empregados seus dias". Elogia "os interiores de grande beleza", a paisagem onde "os planos estão concluídos com muita naturalidade".

de Artes e Ofícios, foi elogiada pela imprensa, que noticiou terem sido vendidos todos os quadros<sup>4</sup>. Wenceslau de Queiroz, em Panoplia, noticia a exposição, contando que o "fato assumiu proporções de um grande acontecimento para o nosso meio"; comenta que Pedro Alexandrino "lá estava radiante de alegria, se tal manifestação se pode dar em um homem como ele, que sempre se vestiu de preto (longa sobrecasaca e calças pretas) e trazia, inalteravelmente, um rosto de poucos amigos, máscara dura e nada expressiva de caboclo desconfiado". Atribuía-lhe 30 anos e detinha-se em sua descrição física (na verdade tinha 48). "Negros cabelos, pele morena, barba preta e rala, estatura meã: os traços característicos de seu tipo físico, que jamais fazia esquecer o seu lídimo creolismo de origem. O mesmo acanhamento de Almeida Jr., que foi seu mestre, se notava em Pedro Alexandrino: era também tímido, de aparência modesta e gestos embarçados. Apesar de ter estado em Paris durante tantos anos, jamais perdeu ele uma certa 'gaucherie', peculiar ao nosso caboclo paulista". Elogiando-lhe a obra, continua dizendo que Pedro Alexandrino será sempre o nosso primeiro pintor de seu gênero, a natureza morta. "O pintor possui excelentes olhos, um

---

4. Todos os quadros foram vendidos, menos A Copa, da qual o artista não quis se desfazer enquanto não fosse adquirida por um museu. E de fato hoje ela está no MNBA do Rio de Janeiro.

pincel consciencioso e sentimento de harmonia de cores. Alexandrino sabe copiar a natureza sem a ofender, transmitir a frescura nas flores e frutas; e encontra verdade no colorido e desenho"<sup>5</sup>.

É admirado, criticado, incompreendido, elogiado. Abre seu ateliê em uma casa modesta que consegue transformar, com os objetos que trouxe de Paris, em ambiente sofisticado, europeu. A produção de logo depois da volta é praticamente do mesmo nível artístico do da França. Ao retornar, Pedro Alexandrino, mantendo-se na atitude de raramente datar seus quadros, deixou-nos a dificuldade de darmos a época certa de cada um<sup>6</sup>. Temos que aceitar como provável a data que os colecionadores nos dão, isto é, quando dizem ter adquirido o quadro. Portanto, as obras que vão de 1905 a 1920, e muitas até 1935, são semelhantes, na fatura, composição e colorido, aos da França. O que muda devagar é o tamanho deles. Aqui os quadros serão menores e menos majestosos. O pintor sente-se à vontade em sua pátria, usando os já referidos temas: mesas de cozinha de fazenda, utensílios e frutas necessários para se fazer doces, com acessórios modestos e seu gênio se revela melhor nestas formas rústicas que a luz acaricia, refletindo-se docemente. Os tachos e escumadei

---

5. Wenceslau de Queiroz, "Pedro Alexandrino". Panoplia, jun.1917. p. 57-62. W. de Queiroz, poeta-jornalista, crítico de arte, escreveu vários livros, nasceu em 1865 e faleceu em 1921.

6. Pinta em tela e com tintas estrangeiras, coisa que sempre fará.

ras resplandecem em sua luz dourada e as laranjas, das quais se sente a porosidade e moleza da polpa descascada, estão apoiadas em peneiras de bambu. Tudo se destaca sobre um fundo de transparências, pintado numa quente harmonia de castanhos. A execução é rápida, firme sem o acabamento ou o polimento de alguns objetos, como em outras telas da mesma época. Este mesmo tema o artista retomou inúmeras vezes, com variações na disposição ou troca dos objetos. Isto pode ser verificado se compararmos o quadro Tacho e Laranjas (Foto 34), em que ao fundo temos um pote de cerâmica e rosas com o quadro Tacho e Laranjas (Foto 35), em que no mesmo lugar se encontra uma cesta de vime<sup>7</sup>.

Pedro Alexandrino desenhava em pequenos cadernos as composições de seus quadros e os guardava para não se repetir<sup>8</sup>. Apesar disto, algumas vezes o artista chega a se copiar com prazer, às vezes com pequenas mudanças, quase fazendo pensar que se satisfazia com suas obras. Usou, por exemplo, as mesmas castanhas, um copo transparente, com água, a garrafa com vinho rubro e uma peneira no quadro Natureza Morta com Castanhas (Foto 56) e no Castanhas, Metal e Vinho (Foto 66).

Falando de seus fundos, Monteiro Lobato crê que

---

7. Digno de lembrar desta série é o quadro Marmelo e Metais, Col. Olavo Queiroz. (Foto 36).

8. Segundo depoimento de Tarsila do Amaral em seu artigo ("Pedro Alexandrino") 17 nov. 1936 no Diário Popular. Estes cadernos, que pertenceram a Alice Gonsalves, hoje estão perdidos.

"não há restrições a lhe fazer. Todo quadro exige um certo fundo, e aquele só, e este segredo Pedro Alexandrino possui, que fica em harmonia com o resto, achá-lo a esse, a precisamente esse que é pintado é o único e insubstituível ....."<sup>9</sup>.

Pedro Alexandrino sentia às vezes a nostalgia dos temas grandes e de vez em quando voltava a eles como em Metais e Patos (Foto 44). No quadro, imponente, a luz incide com dramaticidade. Continua persistindo o gosto pelas formas cilíndricas, como podemos ver nos vários metais, onde o brilho é admiravelmente sentido e até mesmo nos arredondados dos corpos dos patos, que chamam a atenção pelo ventre claro e pela eliminação de detalhes. A toalha caída e a cabeça pendente do pato projetada para a frente dão profundidade à tela. Como era seu costume, estudou com cuidado o lugar de cada objeto, a justaposição das formas. O vermelho das rosas, que se destacam no fundo do quadro, dá unidade à composição. O fundo surdo, queimado, quente, mas de tinta rala, dá leveza e atmosfera<sup>10</sup>.

Para prover a sua subsistência, Pedro Alexandrino

9. Monteiro Lobato. "Pedro Alexandrino", Revista do Brasil. 1918, p. 121.

10. Vendo este quadro veio à nossa memória o pintor Chardin, que certa vez argüido por um artista a respeito do uso das cores, falou:—"Quem lhe disse que se pinta com cores? — Então, com que? Retrucou este — Servimo-nos das cores — respondeu Chardin, mas pintamos com o sentimento". In: La Vie Silencieuse, Michel e Fabrice Faré, Fribourg, 1976, p. 169.

dá aulas às senhoritas da sociedade<sup>11</sup>, tem encomendas, mas ao mesmo tempo sofre por ver que o colecionador prefere quadros de pintores europeus, mesmo que sejam inferiores aos dele. Luta muito para ser aceito e, de fato, alguns anos depois, toda casa que se prezasse devia ter na sua sala pelo menos um quadro seu. Mas o artista sente a diferença entre o colecionador da Europa e o nacional; este quer o quadro para enfeitar a sala e para lhe dar "status", mas não entende nada de arte (salvo raras exceções). Esta situação, com o correr do tempo, faz com que o artista se sinta desestimulado, mesmo não tendo competidores entre os pintores brasileiros em sua temática. Todo este ambiente faz com que sinta que não se exige dele o máximo que pode dar e um ou outro quadro começa a ter uma composição mais simples. Ele mesmo dirá amargurado a Paim Vieira: "É bom para brasileiro"<sup>12</sup>.

Porém, honesto consigo mesmo, fará quadros como a Melancia Partida (Foto 59), em que a vemos em fatias sobre uma salva de prata. Esta, que representará inúmeras vezes, tem o metal tratado com empastamentos de tinta e na melancia vemos a eliminação de todo detalhe supérfluo; assim mesmo, a consistência e cor da fruta foram admiravelmente captados.

---

11. A pintora Colette Pujol tentou durante anos estudar com Pedro Alexandrino, sem nunca o conseguir. É que depois de 1930 o artista aceitou raros alunos e mesmo estes com muita má vontade, pois não gostava de lecionar. Relato da pintora à autora, em São Paulo, 30 jan. 1980.

12. Segundo relato do artista à autora, em São Paulo, 1974.

Com o passar do tempo, Pedro Alexandrino passou a pintar numa luz sempre mais clara, de tonalidades neutras, sem grandes contrastes, mas tendo sempre um ponto em que a cor era mais viva, como encontramos em Jabuticabas (Foto 43), em que os tons ocres castanhos predominam no fundo, na cesta com fruta e são quebrados pelo brilho da bandeja, de tal modo que um canto avança para fora da mesa — aumentando a profundidade — apoiada em cima de uma toalha de renda que também cai e cujo bordado chama a atenção pela liberdade com que foi tratado, e um efeito realista foi conseguido.

A produção de Pedro Alexandrino após sua volta ao Brasil é abundante e praticamente igual, mas destacaremos duas obras: na primeira vemos uvas, metal e vidros e na outra quase os mesmos objetos, dispostos de modo diverso. As uvas são verde-azuladas, os pêssegos amarelo-rosados, o tacho brilha em todos os tons, o vinho é vermelho, o bocal esverdeado, o guardanapo branco e todas estas cores, colocadas em oposição recriam em nossos olhos uma harmonia perfeita: Uvas, Metal e Vidros (Foto 49) e Uvas e Metal (Foto 48).

† Pedro Alexandrino passa a ser solicitado, e seu ateliê muito visitado; é convidado para os serões de Freitas Valle e outras personalidades. Influiu muito na sua obra o seu modo de vida, seu relacionamento com a sociedade, os amigos que tinha. Hoje muitos o criticam por não ter um estilo próprio, brasileiro. Porém esquecem-se que na época todos pintavam assim. Por que Estêvão Silva é mais brasileiro que Pedro Alexandrino? Só por que representou mais frutas brasileiras? Quanto à técnica, ele usou também a estrangeira, só que a de Pe-

dro Alexandrino era mais refinada e atualizada.

O artista muitas vezes aceita encomendas que não são plenamente de seu agrado; mas, o que fazer? A crítica da época é quase unânime em celebrar a perfeição de sua obra no gênero da natureza morta; apenas alguns a rebaixam. É o caso de Alberto de Sousa que, comentando a volta do pintor, em artigo de 1905, elogia o artista e suas "belas e vigorosas aptidões", mas lamenta que seja desperdiçado o talento em "uma arte que chamo mecânica"; põe em destaque "a precisão dos toques, a firmeza das pinceladas, a exatidão da perspectiva ..." mas "não desenvolve o duplice poder da emoção e da imaginação". Menciona a "vulgaridade da natureza morta" como uma verdadeira aberração. Diz ele "que idéias elevadas e que proveitosas cogitações podem sugerir-nos, por exemplo, uma loira penca de bananas amadurecidas, um punhado de cidras descascadas, um pouco de tomates e de cebolas desordenadamente espalhadas sobre a mesa entre grosseiros utensílios de cozinha? Podem, quando muito, acordar-nos o instinto inferior da gula"<sup>13</sup>.

Em contrapartida, a 13 de janeiro de 1917, quando da visita do jornalista ao ateliê de Pedro Alexandrino, O Jornal do Comércio (R.J.) confessa que realmente antes havia uma di-

---

13. Alberto de Sousa. "Pedro Alexandrino". Pontos de Vista 1909, p. 11-15. João Alberto Sousa nasceu em Santos em 1870 e faleceu em 1927. Foi prosador, jornalista, crítico de arte, com vários livros publicados, entre eles Os Andradas.

ferença nos vários temas da arte, mas "hoje não é erro afirmar que tudo é pintura. Porque na arte moderna, o valor dos objetos representados é secundário; o que se deve procurar é o tratamento artístico em tom, cor, estrutura e expressão. A qualidade pictórica do trabalho é que vale". No mesmo artigo se queixa "do absentismo de tantos anos", confirmando mais uma vez que foram poucas as suas mostras individuais e as suas participações em exposições. O comentário procede, porque já vimos que tudo o que Pedro Alexandrino pintava, vendia diretamente ou através de amigos, aos colecionadores e raramente tinha no ateliê mais do que um ou dois quadros. Aceitava encomendas como no caso de Fim de Festa, (Foto 47), quadro de grandes dimensões onde vemos uma mesa apresentando, em desordem aparente, xícaras espalhadas de porcelana, pratos com bolo, queijo, fruteiras com uvas, guardanapos jogados, vaso com flores, copos com restos de vinho. Há um fato raro neste trabalho: é vermos, ao fundo, a reprodução dos quadros que estão na parede.

Monteiro Lobato, em artigo de fevereiro de 1918 na Revista do Brasil<sup>14</sup>, lembra que o gênero de pintura a que se dedica Pedro Alexandrino é dos mais ingratos, pois "força o pintor a extrair poesia dos materiais de si menos aptos a su-

---

14. Monteiro Lobato. "Pedro Alexandrino". Revista do Brasil, fev. 1918, p. 118.

gerir-nos impressões poéticas". Em outro artigo, também de 1918 em Vida Moderna<sup>15</sup> aconselha a todos os jovens pintores em formação a lhe visitarem o ateliê e tomarem o artista como modelo de probidade e honestidade.

Monteiro Lobato não era o único a apreciar a arte de Pedro Alexandrino. Wenceslau de Queiroz acha que não há pintor de natureza morta que reproduza na tela um objeto com mais carinho que ele. É o "primus inter pares", quando se trata de interpretar flores, frutas, em suma, tudo o que os espanhóis chamam de "bodegones". É para o jornalista um colorista delicado e harmonioso<sup>16</sup>.

Trabalhador e honesto com sua arte, Pedro Alexandrino continua usando com habilidade as formas côncavas e convexas e os espaços, com um gênio consumado do ritmo. O colorido muitas vezes é rico e o conjunto equilibrado, como podemos ver em Metais e Uvas (Foto 42), ou em Cerejas e Metais (Foto 45)<sup>17</sup>. No primeiro contrastam a prata, o metal, as frutas com o fundo neutro, onde se percebem garrafas de vinho empoeiradas, quase esmaecidas. Em Cerejas e Metais aparecem o cobre, o bronze, a transparência dos vidros, o vermelho das cerejas,

15. Monteiro Lobato. "Pedro Alexandrino". Vida Moderna, fev. 1918, nº. 330.

16. Wenceslau de Queiroz. "Pedro Alexandrino". Panoplia. jun. 1917, p. 57-62.

17. Com o quadro Metais e Cerejas Pedro Alexandrino ganhou o Prêmio de Honra do Salão Paulista.

o branco da travessa de porcelana e da toalha e também o fundo neutro, que faz com que o ar circule em volta de todos os objetos.

Em certa ocasião começaram a aparecer falsificações de Pedro Alexandrino. Como muitas vezes levassem até ele quadros para que ele os reconhecesse, isto levou o artista a tentar um estratagema, isto é, passou a lambuzar os quadros pelas costas com os restos da tinta. Achava ele que, assim haveria mais dificuldade na fraude<sup>18</sup>.

A descrição da obra de um homem que pintou metodicamente, todos os dias, por tão longo tempo, não teria fim. Podemos dizer que na maioria das vezes fez quadros bons e alguns, excelentes. Enumerá-los seria uma repetição. A importância da às transparências, aos brilhos, ao fundido, ao efeito de conjunto, será a preocupação do artista. Uma visão sintética fará surgir de uma penumbra misteriosa objetos e frutos.

#### As últimas transformações

Em 1936 Tarsila do Amaral visita o ateliê de Pedro Alexandrino, seu primeiro professor. Encontra o pintor, depois

---

18. Estes quadros apresentam hoje, no lugar dos restos de tinta, bolhas que aparecem na frente da tela.

de 30 anos, vivendo a saudade de Paris. Na casa a "luz velada envolve tudo numa atmosfera européia, porque decididamente a gente se sente fora do Brasil" conta Tarsila. "Pedro Alexandrino tem poucos quadros novos para mostrar. Os colecionadores se apressam em vir buscá-los ainda com tinta fresca". Como fazia 12 anos que não o via, encontra-o fisicamente o mesmo, "com a mesma saudade de Paris, onde viveu respeitado à custa de seu trabalho". No seu ateliê, nada mudou. Falando de sua pintura, acha que chegou "ao apogeu e dali não arredou", mas não vê "sintomas de pesquisas nem de decadência" e acrescenta: "a sua arte sem pretensões à genialidade criadora é sólida, porque ele é incontestavelmente um mestre do desenho naturalista, é sincera porque a alegria das cores transborda dos seus quadros em pinceladas firmes conscientes, é honesto porque não transgride na sua arte os princípios que adotou como sendo verdadeiros"<sup>19</sup>.

Mas Tarsila, talvez afetivamente ligada ao antigo mestre, não viu ou não quis ver que sua pintura já não é mais a mesma de quando foi sua aluna. Como o artista viveu muito, sua arte apresenta sinais do tempo; idoso, continua com os temas que lhe deram sucesso, agrupa seus modelos favoritos. O desenho continua correto, mas o toque já é menos enérgico, a

---

19. Tarsila do Amaral. "Pedro Alexandrino". Diário de São Paulo, 17 nov. 1936.

cor já se torna mais suave. Os fundos são somente manchados, a parecendo toda a textura da tela, tão rala é a tinta. Os próprios metais algumas vezes chegam a ficar transparentes, não se sentido o volume e o peso de antes, e a profundidade é quase indefinida<sup>20</sup>.

Pedro Alexandrino precisa sobreviver e segue pintando; como é conhecido, tem sempre um comprador à espera de um trabalho seu. Hoje, muitos críticos e colecionadores que deparam com um trabalho desta fase julgam que toda a pintura é dessa qualidade<sup>21</sup>. Todavia, de vez em quando a chama se reacende e o mestre se sente de novo estimulado, talvez à solicitação afetiva de um amigo. É o caso do quadro Mangas (Foto 74) da

---

20. Exemplos desses sintomas podemos ver nos quadros da Col. Paulo A. Siqueira, um com uma abóbora cortada (Foto 76), outro com um abacaxi e um copo (Foto 77). Falta neles a energia dos quadros anteriores, não há um ponto que chame mais a atenção, não existe dramaticidade e a cor é morta, sem vida. Podemos ver o mesmo no quadro Metal, Vidros, Maças, Col. Abrão Zarzur (Foto 78), onde a composição é semelhante às que fazia anteriormente, isto é, havia um metal bojudo, uma garrafa de champanhe, cálices de cristal e no primeiro plano, maçãs esparramadas. Há equilíbrio, mas o metal não tem a qualidade dos anteriores, o brilho não tem vida e parece que o pintor não viu os reflexos dos objetos em volta e os pintou imaginários, usando a sua longa prática. As maçãs têm um colorido exagerado, os copos e garrafas ainda são ótimos, transparentes. E, estranhamente, o pintor volta a contornar os objetos, técnica que utilizava antes de ir para a Europa, onde aprendera a fazê-los fundindo-os com o resto do quadro.

21. Num quadro por ex., da Col. Caio Alcântara Machado, Pêssegos e Uvas (Foto 86), pode-se ver uma pintura de pincelada desordenada, tinta rala, os pêssegos sem consistência e contornos. O pintor parece ter esquecido o aveludado que aprendeu com Vollon.

tado de janeiro de 1937, no qual as frutas, no primeiro plano, são maduras, de casca vermelho-amarelada e em alguns lugares manchadas. O metal tem o brilho e volume bem cuidados, as garrafas e queijeira apresentam transparência<sup>22</sup>.

Já Frutas, Metais e Flores (Foto 75) representa um dos raros quadros de grandes dimensões desta época, 95 x 145 cm. Temos uma mesa parcialmente coberta por uma toalha, uma travessa de metal com uvas e pêssegos, uma queijeira, um cálice de cristal e um metal alto e bojudo. A pincelada é grande e solta, nervosa; não existe preocupação pelo detalhe e sim sobre o efeito do conjunto. O fundo é castanho ralo, com pinceladas verdes esparsas. É comum encontramos pinceladas deste tom nos quadros da última fase. Neste destacam-se o queijo, os vidros e os pêssegos, mas os metais deixam a desejar.

Reconhecemos os quadros da velhice pela pincelada desordenada de tinta rala que o artista emprega. Renuncia aos empastamentos espessos que colocava nos pontos onde o brilho era maior. As famosas facas, que costumava colocar enviesadas para ajudar na composição e dar profundidade, chegam a ficar transparentes. A fruta, antes sentida na sua casca e polpa, é agora somente contornada e preenchida muitas vezes por uma cor atípica, tão artificial é o tom.

---

22. O quadro da Col. Luciana Figueiredo Ferraz foi pintado para o irmão do grande amigo que foi Paulo A. Siqueira.

## CAPITULO III

### OUTRAS TEMÁTICAS

A. PAISAGEM

PAISAGEM

Pedro Alexandrino é pouco conhecido como paisagista e realmente este foi um gênero ao qual se dedicou pouco, embora não deixando de praticá-lo. Por este motivo não podemos deixar de mencioná-lo, mesmo não sendo indispensável para o estudo de sua obra. Trouxe-lhe mais críticas que glórias, o que confirma mais uma vez a sua verdadeira vocação.

Muito jovem ainda, pintaria uma pequena paisagem de Pirapora, hoje na Pinacoteca do Estado, na qual ainda o tratamento é muito pesado, a pincelada inexistente; tudo é duro, alisado e só, sentimos a preocupação de reproduzir o que vê. (Foto 99).

Pintará, já mais tarde, o Salto de Itu, em que se observa, em primeiro lugar, ser o quadro relativamente grande, pois o artista fez sempre paisagens de pequenas dimensões (Foto 100). A pincelada é imperceptível, refletindo um tratamento quase ingênuo, especialmente quando se trata das pedras, das quais não sentimos o peso<sup>1</sup>.

A 2 de agosto de 1894 O Estado de São Paulo nos dá a notícia de uma exposição em conjunto com Almeida Jr., no ateliê deste.

---

1. "Exposto um quadro de Pedro Alexandrino na luxuosa Fotografia do Sr. Henscher, à Rua Direita, Capital". O Estado de São Paulo, 8 jun. 1890. O quadro hoje faz parte da Col. Anézio Urbano.

Em certa ocasião Filinto D'Almeida, visitando o ateliê de Pedro Alexandrino, viu cópias de quadros de Almeida Jr., de naturezas mortas e de paisagens. Embora não satisfeito com algumas, notou que tinha havido "progresso" depois que o pintor visitara uma exposição de Antônio Parreiras e o pincel estava "ganhando firmeza" em A Olaria. O artista tinha conseguido acertar nos planos, na cor das árvores e na terra dos caminhos<sup>2</sup>.

Antes de viagem para a Europa o artista expôs no Grêmio do Comércio 21 naturezas mortas e 5 paisagens. A crítica comentou que quanto às paisagens o resultado não era tão bom "por mais que se esforçasse"<sup>3</sup>.

Realmente, além de não ser esta a sua temática vocacional, nota-se nele, como em todos os outros da época, a falta de uma procura de cores tipicamente brasileiras, o que só ocorreu com os modernistas.

Pedro Alexandrino pintou a maior parte das telas deste gênero em Paris, no Parque de Luxemburgo e no campo em Villeneuve, onde passava as férias de verão. Para o artista, retratar paisagens constituía uma espécie de repouso: há uma série de quadros de cantos de vilarejos, com casinhas de um

---

2. Filinto D'Almeida, "Pedro Alexandrino". O Estado de São Paulo, 2 ago. 1894.

3. "Exposição de Quadros". Correio Paulistano. 21 mar. 1896.

lado e ruelas que atravessam a tela, ou então com um quintal da casa de campo<sup>4</sup> (Fotos 103 e 104).

Há mudança de estilo nos quadros feitos no interior francês. São em geral grupos de árvores, campos e estradas. Sentimos sempre a preocupação em reproduzir o que vê, portanto as cores são sempre verdes de tons diferentes e o céu cinza azulado. Há liberdade maior da pincelada, a não preocupação com a minúcia. As árvores, pintadas várias vezes movidas pelo vento, são representadas com pinceladas maiores e dão sensação de movimento (Foto 105). Pelo tipo de iluminação percebemos um trabalho "in loco".

Todavia, o que chama a atenção são alguns quadros que o pintor fez do parque de Luxemburgo. São mais manchas, sempre com água e as árvores refletindo-se nela. São estes que nos dão a certeza de que o mestre conheceu o impressionismo. No Jardim de Luxemburgo (Fotos 106 e 109) a pincelada é rapidíssima, larga, não há preocupação com o desenho, só com as sombras e a luz, isto é, a captação de um instante, com todos os reflexos luminosos.

---

4. Um exemplo pode ser visto na Pinacoteca do Estado. O céu é cinza, o resto do quadro de tons castanhos e verdes. A preocupação é reproduzir as zonas claras e as sombreadas. Da mesma época é uma pontezinha por cima de um canal com barcos e casas dos lados (Pinacoteca do Estado, Foto 107) e uma rua-zinha de interior com as paredes das casas, com trechos na luz e outros na sombra e uma figurinha com um cântaro de metal na cabeça (Col. Dr. Roberto Villela Monteiro). Aqui a pincelada é mais solta, sem a preocupação do detalhe.

Mas podemos constatar que, quando o pintor retoma o mesmo tema no ateliê, desaparecem as características impressionistas diante da preocupação em reproduzir a natureza fielmente, faltando a força da espontaneidade. Os contrastes dos claros-escuros ficam mais suaves e o quadro mais calmo, sem o impacto dos anteriores.

Pedro Alexandrino, ao voltar ao Brasil, expôs no Liceu de Artes e Ofícios 84 naturezas mortas e 26 paisagens, tendo o Diário Popular criticado sua pintura ao dizer que as "poucas paisagens que lá estão se ressentem de uma grande fraqueza, pouco dizendo, nada sentidas"<sup>5</sup>. O Comércio de São Paulo também sente o artista "bom na natureza morta e fraco na paisagem"<sup>6</sup>.

Wenceslau de Queiroz, in Panoplia, elogia muito as naturezas mortas, mas tem restrições quanto às paisagens. O cronista sente que ele se especializou num só gênero e "tudo que faz fora dele nos parece medíocre"<sup>7</sup>. Continua dizendo que "não há dúvida que Alexandrino nas suas paisagens pôs em jogo a sua habilidade técnica, mas isto somente não basta, porque lhe faltam a intenção estética, a concepção, o sentimento ...." Não acredita que o artista possa vir a ser um grande paisagista, porque "ninguém acreditará na moderna evolução de sua

---

5. "Exposição de Pintura". Diário Popular, 30 out. 1905.

6. "Exposição de Pintura". Comércio de São Paulo, 29 out. 1905.

7. Wenceslau de Queiroz, "Pedro Alexandrino". Panoplia, 17 jul. 1917.

psiquê". Esta não é somente a opinião do cronista, mas também dos colecionadores da época e perdura até os dias de hoje: ele e pintor maior na natureza morta e faz-se restrições à paisagem e ao retrato.

A falta de estímulo (da crítica) fez com que o pintor se dedicasse pouco à paisagem depois que voltou ao Brasil. As telas com esta temática são em geral cantos de prais. Guarujá com o Hotel de La Plage (Col. Pedro Santoro) ou então, o mar. Está esquecida a fase Paris, volta à pincelada miúda, às cores pastosas, à preocupação de reproduzir exatamente o que vê, mas falta a força anterior. São mais exercícios de quem saide férias e não quer deixar de pintar. Realmente, quem vê estes quadros não tem porque se entusiasmar.

Para dar as características da paisagem de Pedro Alexandrino há necessidade de subdividi-la em diferentes épocas:

- 1 - Antes da ida à Europa, em que encontramos a preocupação de copiar o que vê, com uma temática simplista de pincelada miúda (Fotos 99 e 100).
- 2 - Na França fará quadros realistas (Fotos 102, 103, 104 109) e alguns impressionistas (Fotos 105, 106, e 109) pintando quase sempre no local, com muita liberdade de pincelada e espontaneidade.
- 3 - Quando de novo no Brasil, volta a um estilo pesado e à composição simples (Fotos 111 e 112).

B. RETRATO

### RETRATO

Pedro Alexandrino não foi um retratista. Só fez alguns retratos por encomenda e a pedido de amigos. (Estava mais à vontade no seu ofício de pintor quando fazia naturezas mortas).

Quando jovem e amigo de Almeida Jr., fez algumas cópias de quadros do mestre. Assim temos a cabeça do caipira de Amolação Interrompida (Foto 89), A Noiva e um Perfil de Mulher, que copiou duas vezes (Foto 87). Trata-se de uma mulher com o busto descoberto e numa cópia Pedro Alexandrino cobriu-o com um véu. Copiou também o quadro O Garoto, no qual aparece um menino que arrebentou um papel e assoma pelo vão obtido. Nestes trabalhos a única preocupação é copiar o mais fielmente possível, o que conseguiu.

Quanto ao retrato propriamente dito, destaca-se o da mãe dele (Col. Alice Gonsalves). A cabeça aparece num fundo escuro e está iluminada pelo lado direito. Pelo tipo de iluminação e pincelada, lembra os retratos holandeses.

De 1887 temos uma pequena cabeça de criança, de perfil, e só este é iluminado, estando o resto na sombra. O quadro é assinado P. Alex<sup>no</sup> Borges e datado. Nas costas consta o nome da criança: Mario Pupo.

Em 1890 expôs na Casa Apollo (Rua Direita) o retrato do Dr. Prudente de Moraes, emoldurado em uma concha de flo-

res<sup>1</sup>.

Outro retrato de criança foi exposto em 1891 na vitrine da Casa Apollo e o cronista achou a obra não inteiramente perfeita, mas ao mesmo tempo a confundiu com um trabalho de Almeida Jr.<sup>2</sup>.

Para a Câmara Municipal de Bananal Pedro Alexandrino fez os retratos de Bernardino de Campos e Rubião Jr., um pouco antes da viagem para a Europa<sup>3</sup>.

Depois da volta são muito poucos os retratos. Em 1935 pintou o do Dr. Alberto Penteado, mas executado depois da morte dele e, portanto, feito a partir de uma fotografia. Talvez por este motivo o modelo, que está representado em três quartos, tenha o colorido forte, exagerado, a tinta pastosa. Falta-lhe vida<sup>4</sup>. Aliás, uma das grandes dificuldades de Pedro Alexandrino era transmitir vida aos personagens que pintou. Copiava com facilidade os traços fisionômicos, mas tinha dificuldade em transpor a emoção para a tela. O pintor provavelmente tinha consciência desta sua falha e por isto evitou, sempre que pôde, fazer retratos, pois não sabia como animar uma figura. Não foi um pintor que conseguisse penetrar no caráter da pessoa. Via o retrato com os olhos de quem está acostumado a pintar naturezas mortas, não alcançando seu fundo psicológico.

---

1. "Delicado Presente". Correio Paulistano, 30 out. 1890.

2. "Retrato". Diário Popular, 20 jun. 1891.

3. Correio Paulistano, 24 abr. 1894.

4. Na Pinacoteca do Estado podemos encontrar o retrato de Antônio Martinho Nobre.

## C. INTERIORES

INTERIORES

Os interiores que Pedro Alexandrino pintou são admiráveis, mas infelizmente em pequeno número. Conhecemos ao todo uma dezena e foram todos pintados durante a estada na França. São em geral quadros pequenos em que é retratada a casa do artista em Paris (sala de jantar, ateliê) (Fotos 92 e 98) e interiores de casa de campo (Fotos 95 e 96).

Reconhecemos neles uma influência muito grande dos holandeses. A luz entra quadro adentro iluminando aposentos que aparecem através de portas abertas, entrevendo-se pequenas figuras sentadas, trabalhando. Destes quadros Pedro Alexandrino não quis se desfazer, apesar de muitos colecionadores insistirem em comprá-los. Sua aluna Lucília Fraga herdou 4 deles. Num está D. Candinha, esposa do pintor, sentada perto de uma janela, de onde chega a luz, descascando cidra (Foto 93). Vê-se uma porta aberta e através dela aparece outro quarto. Em outro vemos Mme. Arico, a dona da casa de campo onde passavam as férias, sentada perto de uma mesa oval (Foto 94). Do lado direito uma porta aberta dá para o quintal e de lá vem a luz. Do lado esquerdo outra porta dá para um quarto na penumbra. O jogo de luzes e sombras é muito cuidado, as figuras são somente esboçadas; quanto à execução, os toques são rápidos e vibrantes.

Outro quadro semelhante (Foto 95) representa um velho camponês encostado a uma parede de madeira almofadada.

Uma porta aberta deixa ver um canto de cozinha onde, numa parede, estão dependurados utensílios de cozinha, de metal. Mesmo aqui, em dimensões reduzidas e com poucos detalhes, vemos o mestre do metal.

Num quadro que Pedro Alexandrino presenteou ao amigo e pintor Antônio Rocco em 1922, com dedicatória, temos uma visão interna de cozinha rústica de interior europeu (Foto 96). Aparece o teto com as vigas à mostra, uma lareira, um fogão e uma mesa. Ao lado dela uma figura sentada. O quadro, de muita perspectiva, tem grande profundidade, é de tons castanhos, sendo muito bons os claros-escuros. A pincelada é pequena, mas desordenada. Lembra outra cozinha que o pintor deve ter visto, a de Almeida Jr., pintada em 1895, o mesmo teto inclinado, cores ocres e tratamento semelhante, só que é típica de interior brasileiro e a de Pedro Alexandrino, do interior francês.

Pedro Alexandrino representou também o apartamento parisiense. Num quadro vemos o ateliê iluminado pela clara bôia com móveis espalhados, metais, o quadro Peru Depenado e o cavalete do artista (Foto 98). Outro representa a sala de almoço; uma mesa redonda posta, onde estão colocadas peças de cristal. No meio do quarto há uma porta aberta e através dela aparece uma figura de mulher. No umbral, pratos de porcelana. O quadro é excelente, caracterizado pelos claros-escuros e a pincelada nervosa, sem preocupação pelo detalhe (Foto 97). Ainda outro do apartamento parisiense mostra um canto da sala, com a mesa posta para o chá, a lareira com vasos de porcelana e qua

dros na parede (Foto 92).

As figuras são representadas sempre em pequena escala, vistas sentadas. O artista se afastou da cena e miniaturizou sua composição. A cor que predomina em todos é a quente harmonia dos castanhos e os claros-escuros são explorados especialmente nos raios de luz, que passam pelas janelas e portas e se adentram pelo quarto. A perspectiva e profundidade são muito bem cuidadas. É o ambiente querido, que Pedro Alexandrino sempre gostava de relembrar. Talvez por causa disso não quisesse se desfazer deles, pois eram a recordação e o símbolo vivo de sua estada parisiense.