

UM GRANDE NEGÓCIO: TRÊS PINTURAS DE EMILIO ROUÈDE EM TROCA DE UMA CIDADE

A BIG DEAL: THREE PAINTINGS BY EMILIO ROUÈDE IN EXCHANGE FOR A CITY

Rodrigo Vivas¹

RESUMO: No acervo do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), encontramos três obras de Emilio Rouède: duas paisagens e uma representação de uma Igreja. Nada parece incomum nas obras, nem pela técnica e muito menos pelas dimensões. A assinatura do artista parece não atrair maiores interesses, razões talvez da ausência de destaque oferecido pelo museu tanto pelas obras como ao artista. Por qual razão essas obras pertencem à coleção do MHAB? Teria sido uma doação de um artista sem maiores significados? As informações sobre Rouède eram incompletas e dispersas, o que nos levou a acompanhar jornais brasileiros que circularam a partir de 1890, data em que o artista se transfere para o Rio de Janeiro, passando a ser reconhecido em diversas atividades. Seus dados biográficos já seriam dignos de interesse, mas surpreende que o artista ainda tenha produzido nas obras consideradas “sem interesse” um dos poucos registros pictóricos que sobreviveram do antigo Curral Del Rey, antes de ser destruído para ocupar a nova capital de Minas Gerais. No presente artigo, resgatamos a trajetória do pintor desde sua chegada ao Brasil, passando pelo Rio de Janeiro, Ouro Preto, até a elaboração de suas obras que se encontram no MHAB. O caminho percorrido visa lançar um olhar sobre essas obras e busca recuperar parte do contexto de sua produção.

Palavras-chave: Emilio Rouède; trajetória; obras de arte; Museu; Curral Del Rey.

1 Professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: rodvivas@gmail.com ORCID: 0000-0002-2449-6771

ABSTRACT: In the collection of the Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), we find three works by Emilio Rouède: two landscapes and a representation of a Church. Nothing seems unusual in the works, neither because of the technique nor because of the dimensions. The artist's signature does not seem to attract greater interest, perhaps reasons for the lack of prominence offered by the museum both for the works and for the artist. Why do these works belong to the MHAB collection? Would it have been a donation from an artist with no greater meanings? Information about Rouède was incomplete and scattered, which led us to follow Brazilian newspapers that circulated from 1890 onwards, the date on which the artist moved to Rio de Janeiro, starting to be recognized in various activities. His biographical data would already be worthy of interest, but it is surprising that the artist still produced in works considered "of no interest" one of the few pictorial records that survived from the old Curral Del Rey, before it was destroyed to occupy the new capital of Minas Gerais. In this article, we rescue the painter's trajectory since his arrival in Brazil, passing through Rio de Janeiro, Ouro Preto, until the elaboration of his works that are in the MHAB. The path taken aims to look at these works and seeks to recover part of the context of their production.

Keywords: Emilio Rouède; trajectory; artworks; Museum; Curral Del Rey.



ATORES EM CENA

No ano de 1885, assistimos uma cena memorável que atraiu um grande público. Uma apresentação no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, reuniria atores, um artista plástico e uma cantora num mesmo palco para apresentar *Venenos que curam*², peça teatral³ do gênero comédia, escrita por Aluísio Azevedo (1857-1913) e Emílio Rouède⁴ (1848-1908).

O evento tem suas peculiaridades à parte. Além da apresentação da própria cena, é destacada a interpretação de Mlle. Rose Merys com a canção *Amor de Artista*, escrita por Azevedo e tocada pelo maestro M. Cardoso. Não bastando, anunciava-se a presença de Rouède ao palco, não como dramaturgo, mas como pintor. Na ocasião, o artista pintaria uma tela durante 10 minutos, tempo que, apesar de já suficientemente surpreendente, foi reduzido pelo ágil pintor, que termina sua obra em não mais que 7 minutos (*O Paiz*, 1885). O fato se repete em outras apresentações. Nos dias 25 e 28 de novembro daquele ano, são entregues duas telas⁵ pintadas por

-
- 2 O tema da peça: um barão, S. Cláudio, cansado das responsabilidades de seu matrimônio, abandona sua esposa e se entrega a uma relação com Clotilde. Seu enteado, Carlos, filho do primeiro casamento da baronesa, assume a responsabilidade de fazer a ovelha desgarrada voltar ao lar. Com a finalidade de restabelecer a relação do casal, Carlos passa a cortejar Clotilde. Clotilde, ao descobrir a façanha de Carlos, que em nada se encontrava apaixonado por ela, passa a tornar sua convivência com seu amante insuportável, a existência do relacionamento bastante reprovável. O barão, por sua vez, passa a demonstrar ciúmes exagerados, insuportáveis à então amante, e arrependido, retorna para sua família, obtendo o perdão da mulher. O destino da amante, por vez, é viajar para a Europa. Comentários críticos e descritivos sobre a peça *Venenos que curam* foram publicados nos periódicos *A Vanguarda* e *O Mequetrefe* em 1885.
 - 3 Ao longo de sua trajetória, Rouède escreveu peças de teatro junto a Aluísio de Azevedo sob os títulos “*Venenos que curam*”, “*O caboclo*”, “*O inferno*”, “*Lição para maridos*”, “*Um caso de adultério*” e “*Em flagrante*”. Enquanto professor, Rouède assumiu cadeira no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, também deu aulas em seu atelier de pintura em Ouro Preto, além de ter ajudado na fundação do Ginásio de Santa Rita Durão, em Itabira do Mato Dentro. Cf.: Museu Nacional de Belas Artes (1988).
 - 4 Emílio Rouède foi jornalista, pintor, professor, fotógrafo, escritor de peças de teatro, lutou pela causa absolutista, foi preso acusado de tentar dinamitar a Estação Central do Rio. Identificado como um revoltoso na Revolta da Armada, quase foi assassinado. No que se refere a atuação de Rouède como fotógrafo podemos destacar os trabalhos de Maria Teressa Marín Torres (1998), Asensio Martín Jódar (2015), Luisa Izumi de Oliveira e Rogério Pereira de Arruda (2015). Emílio Rouède teria aprendido as técnicas em fotografia devido ao trabalho de seu pai, Laurent Rouède, conhecido como Laurent murciano, que atuou na companhia dos filhos em Murcia, Espanha, desde 1859 produzindo retratos. Rouède teria também atuado no Brasil produzindo fotografias na cidade Diamantina, no ano de 1896.
 - 5 No jornal *O Paiz* de 25 de novembro, diz-se que foi entregue uma marinha ao bilhete n° 125, enquanto no jornal *A Semana*, de 28 de novembro, informa-se que foi entregue uma tela ao bilhete número 521. Cf.: *O Paiz* (1885); “*Theatros*” (1885).

Rouède nas apresentações da peça *Venenos que curam*, ambas feitas em poucos minutos. Os trabalhos foram sorteados pelos bilhetes de número 125 e 521, respectivamente: “Foi realmente um felizão, pois além de assistir a um bom espectáculo, levou ainda um magnifico quadro decerto cobiçado por muita gente⁶” (A Semana, 1885, p. 6). A leitura da reconstituição desse evento que irá se repetir na trajetória de Rouède já nos coloca uma dúvida: como um estrangeiro que após fugir da Espanha devido a um levante insurreccional se integra tão rapidamente ao círculo intelectual e artístico do Rio de Janeiro?

Mais curioso ainda é que o interesse pela pintura teria surgido quando Rouède serviu a Real Marinha Espanhola, mas dois anos após sua chegada ao Brasil já participa de uma exposição promovida pela Sociedade Propagadora de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios⁷ (LAO-RJ) e, em 1884, da Exposição Geral promovida pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

Essa rápida inserção nos meios artísticos talvez se explique pela trajetória biográfica de Rouède. Já conhecido entre artistas, literatos e intelectuais no Rio de Janeiro, Rouède é frequentemente lembrado por pintar suas “marinhas elétricas” em apenas 5 minutos, para usarmos a mesma expressão de Gonzaga Duque. Suas telas eram então realizadas em festas da comunidade, em quermesses e eventos abolicionistas, espaços movimentados e barulhentos, longe do que se possa imaginar de um pintor pertencente às exposições acadêmicas e toda pompa que a cerca, com a intimidade e privacidade dos ateliês.

Artistas como ele, devem ter preenchido as ruas do Rio de Janeiro e de outras cidades pelo mundo. Sua diferença consiste em conseguir se mover socialmente em meios tão diversos e congregar, nos dizeres do Aluísio de Azevedo, o saber enciclopédico⁸.

6 Optamos por manter todos os textos citados com a grafia da época, tal qual o original consultado. Cf.: “Theatros” (1885).

7 É necessário destacar que Emilio Rouède também foi professor no Liceu do Rio de Janeiro, conforme consta em publicações do *Jornal do Commercio*, a respeito da frequência de professores em exercício nos anos de 1883 e 1884 na instituição. Cf.: *Jornal do Commercio* (1883a, 1883b, 1884a, 1884b, 1884c, 1884d).

8 Aqui nos referimos à crônica escrita por Aluísio Azevedo sobre Emilio Rouède na Seção *Galeria do Elogio Mútuo* do periódico carioca *A Semana*, publicada em 1886. Cf.: Azevedo (1886ab).

UM FRANCÊS DE SETE INSTRUMENTOS

Alguns traços biográficos de Emílio Rouède foram elaborados por seus contemporâneos, entre eles Aluísio de Azevedo e Olavo Bilac. Azevedo (1886a, 1886b) publicou na *Galeria do Elogio Mútuo*⁹, do periódico *A semana*, enquanto Bilac (1908) escreve no ano de falecimento do pintor. Rouède, segundo Azevedo, seria um “homem de talento” com um “poderosíssimo aparelho de assimilação, eternamente aberto para o mundo idêal do espírito; cada manifestação do bello que lhe passou por deante dos olhos encontrou nelle um apaixonado . . .” (Azevedo, 1886b, p. 381-382). Para Azevedo, Rouède tinha conhecimento das várias expressões artísticas, mas “nunca ficou morando com nenhuma; sua alma bohemia frequentou as republicas da Arte como um viajante sem destino que espera no imprevisto descobrir a realização de um vago idêal desconhecido” (Azevedo, 1886b, p. 381-382). A grande capacidade de aprendizagem seria um destaque de Rouède, pois . . . “quiz ser perito na arte culinaria, e foi; quiz fazer dramas, e fez; quiz inventar um processo de impressão typographica para desenhos, e inventou-o” (Azevedo, 1886b, p. 381-382). A multiplicidade de profissões que caracterizou a trajetória de Rouède também será abordado por Bilac. Rouède “montou fabricas, fundou collegios, explorou todos os ramos do commercio e da industria, foi artista, scientista, professor, — o diabo!” (Bilac, 1908, p. 01).

Em publicação posterior, encontraremos ainda uma crônica de Carlos Drummond de Andrade (1981). “Um francês de sete instrumentos” foi o termo escolhido por Drummond para caracterizar a multiplicidade de atribuições realizadas por Rouède, que foi destacada por Bilac e Azevedo. Drummond constrói seu texto a partir de um pedido realizado por “um universitário que prepara estudo sobre intelectuais franceses no Brasil descobriu, não sei onde, o nome de Émile Rouède e perguntou-me o que sei a respeito dele” (Andrade, 1981, p. 7). Não sabemos se isso de fato ocorreu ou se Drummond utiliza desse evento para construir sua crônica. Mas sabemos que Drummond tinha condições de responder, tendo em vista sua trajetória de textos produzidos sobre pintura.

9 A crônica de Azevedo parece ter sido escrita em resposta a uma crônica publicada por Rouède em 1886 e acompanha uma caricatura de Azevedo elaborada pelo pintor Belmiro de Almeida. No texto é traçado um perfil de Aluísio Azevedo com elogios a suas publicações e ações na imprensa. Cf.: Rouède (1886).

Drummond alerta que Rouède estava “completamente esquecido, e ninguém hoje lembrará suas andanças” (Andrade, 1981, p. 7). Rouède era “tudo que lhe dava gana de ser, o que constitui modalidade sutil de não ser nada, pois os dons múltiplos se guerreiam uns aos outros, e só se conciliam na maluquice do gênio” (Andrade, 1981, p. 7).

Drummond é sensível a uma observação sobre “o saber enciclopédico” ou pessoas que transitam em muitas áreas que apenas no “gênio” a guerra entre os dons não se perdem em “maluquice”. O poeta mineiro ainda nos fornece um olhar sobre uma pintura do artista ao mencionar que quem morou em Belo Horizonte por volta de 1920 e se “depara com a vista primitiva da Capital mineira” (Andrade, 1981, p. 7) que foi realizada por Rouède, pode “não se interessar pela sua arte academicamente correta, mas fica simpatizando com o autor desse documento pictórico” (Andrade, 1981, p. 7).

Lá está, a sobressair do muro do adro, a igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem (que lindo nome para um barco à vela, exclamou em decassílabo Afonso Arinos de Melo Franco), essa igreja que é uma das saudades mais cheias de remorso dos belo-horizontinos de época, pois deixaram demolir, a edificação religiosa do século 18, que daria à cidade moderna o luxo de um passado inscrito em talha de ouro. (Andrade, 1981, p. 7).

Azevedo e Bilac tiveram a oportunidade de conviver com Rouède construindo grande parte da visão sobre o artista que será reafirmada posteriormente por Drummond. Para além, dos traços biográficos cabe buscar reconstituir a passagem do artista pelo Rio de Janeiro.

SUA PASSAGEM PELO RIO DE JANEIRO

No período em que esteve no Rio de Janeiro, Rouède escrevia regularmente no jornal *Cidade do Rio*, sobre arte, política e uma coluna que recebia o nome de *Estudos Sérios*, em que se dedicava a desvendar os mistérios do cotidiano com comprovações científicas.

A atuação de Rouède chamou a atenção de Gonzaga Duque (1997) ao reafirmar suas habilidades como o que “pintava marinhas elétricas, em cinco minutos, nas kermesses de caridade” (Gonzaga Duque, 1997, p. 55). O artista não parecia interessado em criar uma obra para coleções ou museus, tendo em vista que “as lojas de molduras encheram cavaletes e vitrines com suas

tábuas, com os seus celebrizados tampos de caixas de charuto e pequenas telas de meio metro” (Gonzaga Duque, 1997, p. 55). Ainda segundo Gonzaga Duque, não constituíam “esses trabalhos uma arte nova pelo assunto nem pelo flagrante do seu expressivismo, espontâneos e vigorosos com certos toques de efeito que os tornavam tão agradáveis por elegantes sem acabamento ou excesso” (Gonzaga Duque, 1997, p. 55). Não sabemos como Rouède sobrevivia e talvez essa tenha sido uma das formas para conseguir vender suas obras com mais facilidade.

Ao acompanhar a trajetória de Rouède no Rio de Janeiro, é importante destacar o Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1884. L. Wilde (1884) foi responsável pela sua organização e ao iniciá-lo realiza uma advertência:

Apresento ao publico uma publicação de genero novo entre nós, parece-nos indispensavel alguns esclarecimentos. Os trabalhos de Bellas-Artes expostos não podem nem devem ser julgados à vista d'este catalogo, com quanto elle se componha de esboços na maior parte executados pelos proprios autores das obras que reproduzem. (Wilde, 1884)

Wilde possuía uma clara consciência da importância do catálogo como registro histórico. O problema reside nos custos para a utilização da fotografia e a solução encontrada foi que os artistas oferecessem croquis de suas obras.

A contribuição de Wilde é digna de nota, tendo sido um importante material com registros das obras de Rouède. Ao escrever que “lisonjea-nos pensar que os visitantes do palacio da Academia achem alguma utilidade este livrinho” (Wilde, 1884). Wilde conseguiu seu objetivo, pois sem o seu trabalho seria difícil resgatar as obras que participaram da exposição.

A PRISÃO DE EMILIO ROUÈDE E SUA FUGA PARA OURO PRETO

O comprometimento político de Emilio Rouède o colocou em uma situação insustentável no Rio de Janeiro, exigindo que o artista fugisse para Ouro Preto no ano de 1893. Com o risco de atentados à bomba na Revolta da Armada, os delegados passaram a exercer “severa vigilancia em toda a linha da Estrada de Ferro Central do Brazil” (“Revolta Armada”, 1893a, p. 02), segundo o que nos informam algumas reportagens publicadas no jornal *Minas Gerais*. A vigilância tornou-se necessária, pois um “grupo de malfeitores atirou para dentro daquellaconstrucçãotres bombas de dynamite. Detonaram apenas duas, dam-

nificando a boca do tunnel, sem proibir a passagem dos trens” (“Revolta Armada”, 1893a, p. 02).

Na ocasião, Emilio Rouède foi preso com “um cidadão francez” que o acompanhava e “declararam-se engenheiros e entraram no combio sem bilhetes, allegando que pelo exercício da profissão da Esrtada de Ferro Central do Brazilpossuiam passe geral” (“Revolta Armada”, 1893a, p. 02). O francês — companheiro de Rouède — alegou levar uma caixa de teodolito que se mostrou suspeita pelo número reduzido de profissionais que usavam esse instrumento naquela época no Brasil. O resultado foi a prisão de Rouède e seu amigo, que foram rapidamente liberados “desde que foram descobertos os verdadeiros auctores da tentativa brutal” (“Revolta Armada”, 1893b, p. 02-03).

Olavo Bilac, amigo de Rouède, elabora uma crônica que narra os verdadeiros motivos para a prisão do artista. Rouède foi considerado conspirador político e foge do Rio de Janeiro para “ensaiar-so numa nova profissão: a do gallino-cultor” (Bilac, 1908, p. 01). Rouède foi denunciado como um dos “conspiradores projectaram fazer voar, pela dynamite, o tunnel grande da Central” (Bilac, 1908, p. 01). Bilac é irônico ao afirmar que, como era necessário culpar alguém, “ella foi logo attribuida ao pacato criador de gallinhas” (Bilac, 1908, p. 01). Rouède teve sua casa cercada pela polícia “e, depois de varias peripécias de romance, chegou a Ouro Preto, onde o fui encontrar estabelecido como pintor e photographo, trabalhando de graça, e deliciando a gente ouro-pretana com o seu bom humor inexgottavel e as suas «blagues» descabelladas” (Bilac, 1908, p. 01).

Ouro Preto foi a cidade escolhida para a fuga, pois Afonso Pena, então presidente do Estado de Minas Gerais, “embora apoiando a causa da legalidade, não decretou o estado de sítio, e Floriano não reagiu. Minas Gerais tornou-se a meca dos exilados e perseguidos pela mão de ferro do marechal” (Rouanet, 2011, p. 29).

A passagem por Ouro Preto e pelo Curral Del Rey interessou um grupo de pesquisadores. O artista é lembrado em estudos como o de Marcelina das Graças Almeida (1997), em “Arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira”, onde é citado dentre outros que atuaram na construção da nova capital de Minas, mas sem aprofundamento na trajetória do artista.

André Tavares (2003), por sua vez, reafirma como a cidade de Ouro Preto, a partir de 1890, se transforma em um refúgio para os intelectuais descontentes com o governo de Floriano Peixoto. Rouède, como apontou Tavares, foi um dos responsáveis “pela gestação de uma consciência do valor do

patrimônio artístico como registro da história de uma nação” (Tavares, 2003, p. 26). O interesse contínuo de Rouède é manifestado na tentativa de construir uma história das artes em Minas:

Seu entusiasmo pelo que encontra no caminho das Minas é tal que o faz pensar na elaboração de uma história das artes em Minas, a *Origine de l'Art dans le pays de l'or*, tarefa da qual declina em função de alguém que tivesse mais tempo e condições de trabalho. (Tavares, 2003, p. 27)

Um foco semelhante às pesquisas de Tavares, pode ser encontrado nos textos de Ricardo Giannetti (2010, 2015), em *Emílio Rouède: tempo de Minas* e *Emílio Rouède: Origine de l'art au pays de l'our*. Nestes trabalhos Giannetti enfatiza a importância já descrita por Marcus Ribeiro a respeito do olhar deste artista enquanto correspondente externo, ao publicar em 1894 no periódico francês *Le Brésil Republicain*.

Ressalta-se nestes estudos a ausência de menção a importantes referências que contribuíram para a construção da biografia do artista e que aqui destacamos, dentre elas o catálogo da exposição no Museu Nacional de Belas Artes (1988), bem como as crônicas publicadas por Carlos Drummond de Andrade (1981), Olavo Bilac (1908) e Aluísio Azevedo (1886a, 1886b).

A relevância dos estudos supracitados é inegável, no entanto, persiste a necessidade do desenvolvimento de uma análise que se concentre na produção artística de Emílio Rouède, tendo em vista sua importante contribuição como pintor.¹⁰

ORIGINE DE L'ART DANS LE PAYS DE L'OR: ROUÈDE EM OURO PRETO

Rouède encontra em Ouro Preto o espaço necessário para se manter em segurança, além de se desfrutar do convívio de outros intelectuais.

10 Em 2018 Rouède foi estudado em dois artigos publicados pelo grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH). No primeiro, analisamos sua trajetória, contemplando alguns dos principais aspectos de sua atuação no Rio de Janeiro, Ouro Preto e Belo Horizonte, destacando-se a análise das três telas pertencentes ao Museu Histórico Abílio Barreto, já no segundo texto nos concentramos em pontuar a multiplicidade de atividades exercidas por artistas do século XIX, tendo como foco Emílio Rouède, Honório Esteves do Sacramento e Frederico Steckel, e a relação desta multiplicidade de funções exercidas com o conceito de itinerância, devido à constante migração por entre cidades brasileiras. Cf.: Vivas e Miranda (2018); Miranda (2018).

tuais que também escolheram a cidade mineira para seu exílio. Rouède não teria “dado à palheta e aos pinceis um momento de descanso” (“Emilio Rouède”, 1894a, p. 07), recebendo em sua casa as visitas do barão Drumond e de David Campista — à época Secretário da Agricultura. Na ocasião o atelier do artista possuía pelo menos quinze paisagens de Ouro Preto e três marinhas, possivelmente produzidas no Rio de Janeiro. David Campista teria adquirido uma de suas paisagens, a qual representava uma vista de Ouro Preto, do morro da Forca. Rouède é recebido pela imprensa mineira com elogio à sua obra como uma “verdade, iluminada pelo sopro genial do seu interprete; que a procura ou deve procurar em flagrante do bello” (“Emilio Rouède”, 1894a, p. 07).

Suas pinturas de paisagem são compradas por figuras reconhecidas da época, entre elas Affonso Arinos, que teria adquirido uma de suas “melhores paisagens” (“Uma paisagem de E. Rouède”, 1893, p. 03), na qual Rouède “procurou interpretar, com todos os flagrantes de luz, com toda a variedade de linhas, com toda a prodigalidade de agrupamento” (“Uma paisagem de E. Rouède”, 1893, p. 03), pintando por dias, “sem que, neste mimoso quadrinho, se advinho cansaço ou esforço” (“Uma paisagem de E. Rouède”, 1893, p. 03).

Rouède obteve destaque especial ao pintar a festa de Tiradentes, intitulada *21 de Abril* (Fig. 01). Trata-se de um “grande quadro à óleo” que o artista pintou por dois meses, sendo “uma bella obra em que se revelam muita observação e esmero” (“21 de abril”, 1894, p. 08), agradando aos visitantes por sua “propriedade de côres e fidelidade”. Rouède enviou um requerimento em 1898 para o Senado do Congresso Mineiro¹¹ (*Minas Geraes*, 1898) solicitando que o quadro fosse adquirido pelo Estado, no entanto, o pedido foi rejeitado.

11 “CONGRESSO MINEIRO SENADO. Acta da 31ª sessão ordinaria, aos 4 de agosto de 1898. Presidencia do sr. Antonio Martins (Vice-Presidente). . . . N. 24. A commissão de Requerimento e Partes, a que foi presente o requerimento do artista Emilio Rouède, em que pede que o Congresso lhe compre o quadro commemorativo da inauguração da estatua Tiradentes, é de parecer que seja archivado o requerimento por ser de 26 de junho de 1894, e não ter mais oportunidade. Sala das Comissões do Senado, 4 de agosto de 1898 – Joaquim Alvares, relator – Ferreira Alves – C. Sena.” Cf.: Minas Geraes, 1898.

Figura 01 - ROUÈDE, Emilio. *Inauguração do Monumento a Tiradentes (Ouro Preto)*. Óleo sobre tela, 100 x 150 cm. Coleção Helem Bessa, MG.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (1988).

Ao se analisar a foto oficial produzida no evento, notamos que Rouède adota um ponto de vista semelhante (Fig. 02).

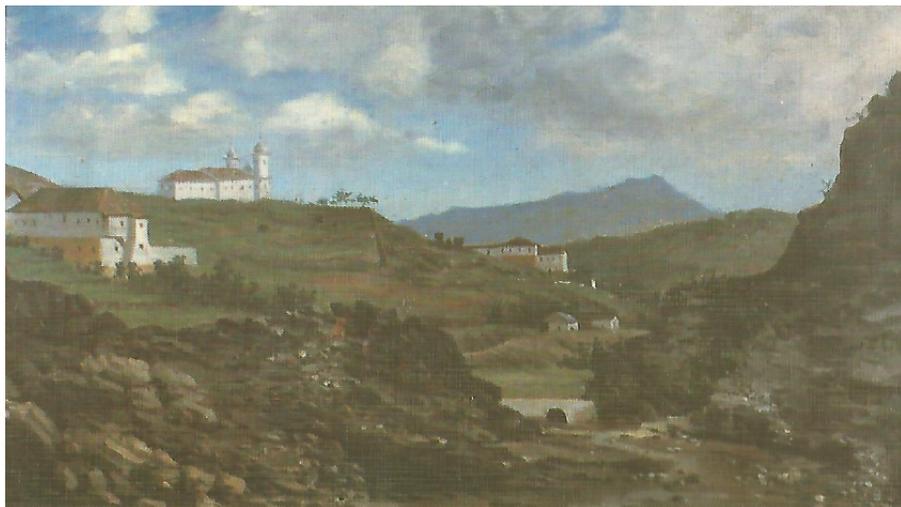
Figura 02 - *Cerimônia de inauguração da Estátua de Tiradentes em Ouro Preto (MG). Sem autoria. 21 de abril de 1894.*



Fonte: Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-b).

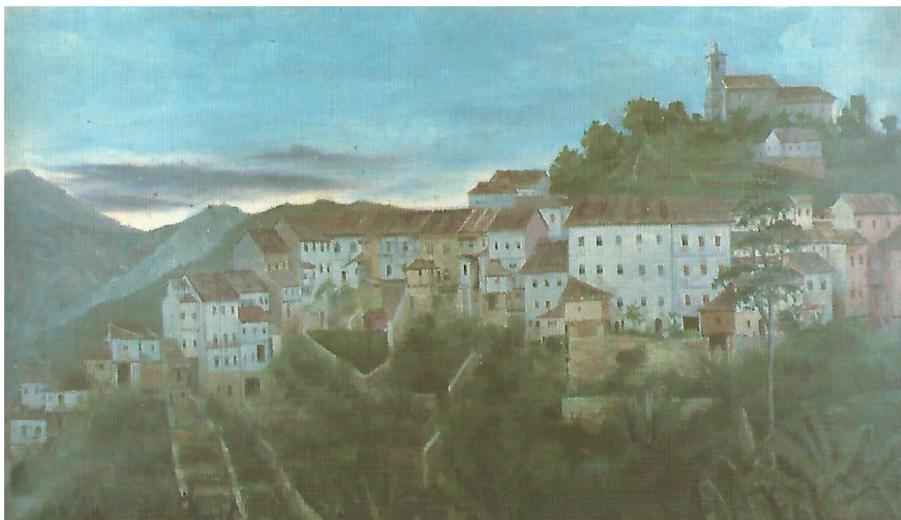
Rouède mantém sua produção na cidade de Ouro Preto, representando um conjunto de vistas como a representação da *Igreja São Francisco* (Fig. 03) e da *Igreja de São José* (Fig. 04).

Figura 03 - ROUÈDE, Emilio. Igreja de São Francisco (Ouro Preto). Óleo sobre tela, 40 x 80 cm. Coleção Helem Bessa, MG.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (1988).

Figura 04 - ROUÈDE, Emilio. Igreja de São José (Ouro Preto). Óleo sobre tela, 33 x 35 cm. Coleção Helem Bessa, MG.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (1988).

Rouède conjuntamente a Honório Esteves do Sacramento (1860-1933), parecem ter sido os primeiros a representar as cidades históricas para além dos relatos dos Pintores Viajantes. A pintura *Passeio a cavalo* (Fig. 05) parece destoar das outras representações colocando em cena dois personagens anônimos prestes a sumir no horizonte. Como elemento de identificação é possível ver o Pico do Itacolomi, grande referência de localização para a cidade de Ouro Preto. Essa obra parece ter sido exposta em Ouro Preto na ocasião da exposição realizada na casa Ferreira Real (“Emilio Rouède”, 1894b, p. 03). Nessa exposição, foram apresentadas quatro telas, sendo uma marinha e três paisagens de Ouro Preto.

A marinha exposta representava a Bahia do Rio de Janeiro, enquanto as três paisagens seriam dois quadros representando o pico do Itacolomy e um quadro representando o palco da antiga Casa dos Contos de Ouro Preto, que fora adquirido por Rodrigo Bretas. As obras seriam dotadas de grande zelo pela observação do natural e trabalho em perspectiva linear, preservando uma “verdade photographica, no claro escuro e uma infinidade de cores, tons, matizes, gradações e reflexos, para que o quadro saia, não só uma obra digna de pintura, como um trabalho escrupuloso de verdade” (“Emilio Rouède”, 1894b, p. 03).

Figura 05 - ROUÈDE, Emilio. *Passeio a cavalo* (Ouro Preto). Óleo sobre tela, 41 x 79,8 cm. Coleção Helem Bessa, MG.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (1988).

Apenas um ano depois de sua chegada em Ouro Preto, Rouède já anuncia no jornal *Minas Geraes* sua atividade como professor em um pequeno ateliê de pintura. O anúncio (Fig. 06) ainda informa sua anterior presença como professor no Lyceu de Artes e Offícios do Rio de Janeiro. Depois disso, em Itabira do Mato dentro, o artista funda uma escola, o Ginásio Santa Rita Durão.

Figura 06 - Anúncio da escola de desenho e pintura de Emílio Rouède em Ouro Preto.

Escola de desenho e pintura

DIRIGIDA POR
EMILIO ROUEDE

Ex-professor do Lyceu de Artes e Offícios

DO
RIO DE JANEIRO
RUA DO PARANÁ N. 19

Aula do sexo femenino

Acha-se aberta, á rua do Caminho Novo n. 3, a matricula para uma nova classe de desenho figurado, ás segundas, quartas e sextas feiras, das 2 ás 3 horas da tarde.

—O numero de alumnas é limitado a dez em cada aula.

Aula do sexo masculino

Está aberta no mesmo local a matricula para duas classes de moços, escolhendo elles os dias da semana e as horas compatíveis com os seus estudos, respeitando o tempo comprehendido entre 1 e 4 horas da tarde, reservado ao curso de senhoras.

Preço..... 12\$000, mensaes.

Fonte: “Emilio Rouède” (1894b, p. 03).

Alfredo Camarate¹² visita às aulas de Rouède e descreve o encontro em suas crônicas publicadas sob o pseudônimo Alfredo Riancho:

A descrição da sua aula e do talento das suas discipulas e discipulos não bastou àquelle carrasco da palavra, para saudar a minha chegada; obrigou-me a ir à aula, sem violencia, é verdade, mas com a serena convicção de que eu não teria direito nem coragem de me recusar ao seu amavel e imperioso convite. (Riancho, 1894b, p. 05)

O autor descreve sua experiência na aula de Rouède, falando que ela “felizmente” se diferenciava da academia e se aproximava aos princípios modernistas da arte, não copiando os grandes mestres, mas sim estimulando a criação e o talento de cada “discípulo”. Segundo o autor, na academia havia acabado as especialidades, até mesmo “a pintura e a esculptura já não têm vida independente e não são mais do que artes subsidiarias da architettura, a que acompanham como simples artes decorativas” (Riancho, 1894b, p. 05). Em sua crítica sobre a academia, ainda afirma que só havia restado a pintura do natural, tendo acabado os pintores históricos, paisagistas, pintores de gênero, pintores de marinha, de interiores, natureza morta, etc. Porém, nas aulas de Rouède, os alunos aprendiam de fato a pintar e o progresso não era artificial, mas sim consequência do método usado por ele. A visão de Camarate sobre a Academia é bastante parcial, mas é importante entender que o objetivo é valorizar o ensino de Rouède.

O autor aponta que, como resultado do ensino artístico de Rouède, os discípulos conseguiam olhar para o natural:

Desta acertada applicação dos bons e logicos processos de ensino artistico, resultou uma cousa: é que, em pouco mais de dois mezes, todos os discipulos de Emilio Rouède sabiam olhar para o natural, cousa que para os profanos parece muito facil, esquecendo-se que existe uma grande differença entre *olhar* e *ver*! (Riancho, 1894b, p. 05)

Camarate será uma figura fundamental no registro da passagem de Rouède no Cural Del Rey que trataremos posteriormente.

12 De origem portuguesa, Alfredo Camarate, nasceu em 1840 em Lisboa. Foi arquiteto e integrou a Comissão nesta função. Suas crônicas foram estudadas por Thiago Carlos Costa: “o arquiteto português relatava o cotidiano do Arraial em suas várias possibilidades, percorrendo sobre desde o formato das edificações presentes, passando pelas ruas, pessoas, costumes e hábitos, festas e outros aspectos, trafegando sempre a pé ou em lombo de animal, colhendo e narrando impressões sobre o Arraial” (Costa, 2014).

O CORRESPONDENTE DE OURO PRETO PARA A FRANÇA

Como já mencionado, no período que passou em Ouro Preto, Rouède (1895a, 1895b, 1895c) contribuiu em uma coluna no jornal *Le Brésil Republicain*, escrevendo crônicas com suas percepções sobre a riqueza histórica e artística de Ouro Preto e de outras cidades mineiras. Estas crônicas, escritas originalmente em francês, foram posteriormente publicadas em português no jornal *Minas Gerais*. Rouède reconheceu que grande parte dos “tesouros” artísticos contidos principalmente nas igrejas corriam um sério risco de desaparecerem. O seu interesse era realizar o trabalho de pesquisa, mas “A natureza de minhas ocupações, deixando poucos lazeres, não me permite excursões aos lugares, que devera primeiro visitar para que pudesse seguir em minhas narrativas uma ordem rigorosamente cronológica” (Rouède, 1895a, p. 02-03).

Rouède visou sensibilizar “aquele que, em melhores condições, quizesse dedicar seu tempo, sua actividade e sua intelligencia a uma obra tão util quanto agradável” (Rouède, 1895a, p. 02-03), recomendando a instalação, em Minas Gerais, de um centro de investigações. Esse pesquisador teria a oportunidade de trabalhar com documentos autênticos e belas construções do século XVII e XVIII e “no meio de obras d’arte originaes, moveis antigos, armas historicas e amigos hospitaleiros, escrever um livro, a que poderia dar esse titulo – Origem da Arte no pais do ouro” (Rouède, 1895a, p. 02-03).

O problema, entretanto, estaria na urgência da empreitada, devido ao estado de conservação dos documentos e bens culturais:

Ouso afirmar, — e me perdoem a franqueza, — que é tempo já de se ocupar dessa obra, porque documentos de valor desaparecem, monumentos historicos ameaçam ruina, perdem-se admiraveis esculturas, quadros de merito se deterioram; e, ainda mais, a morte vae levando a velhos de edade secular, cujos avós, chegados com as bandeiras paulistas, trabalharam na construção das primeiras egrejas e assistiram assim ao advento da arte nestas montanhas. (Rouède, 1895a, p. 02-03)

Rouède tentava alertar as autoridades locais para que prestassem atenção aos objetos de arte e dispensassem “um pouco de cuidado para os documentos sepultados nas secretarias, um pouco de respeito para os monumentos” (Rouède, 1895a). A solução seria a criação de arquivos públicos que “conservassem as paginas preciosas dos séculos passados, a fundação de

um museu para reunir os moveis, armas, trages, tapeçarias, joias, bordados, quadros e estatuas” (Rouède,1895a). Enquanto não se criavam esses espaços dedicados à memória, os bens culturais “se perdem ou vão enriquecer as coleções do Rio de Janeiro” (Rouède,1895a). Rouède concluiu que caso essas ações fossem realizadas se sentiria o “mais feliz dos mortaes” (Rouède,1895a).

A reivindicação de Rouède, realizada ainda no século XIX, é bastante reveladora de sua preocupação com o patrimônio histórico e artístico que teria consensualmente sido de interesse apenas com o grupo modernista, no século XX, na chamada Caravana Paulista ocorrida em 1924.

Apesar de relatar que não possuía tempo para se dedicar à pesquisa, Rouède tenta construir uma primeira cronologia das artes em Minas Gerais, atribuindo aos bandeirantes os primeiros marcos da “civilização no território”. Os bandeirantes possuíam o interesse pelo ouro, mas “esses homens valentes e fortes, de costumes e origens diversas, eram unidos, entretanto, por um laço poderoso: a crença em Deus” (Rouède,1895a). Essa observação é importante para compreender o processo de construção das capelas ainda rudimentares na região das Minas, pois “antes de aformosear suas casas, os bandeirantes rendiam graças ao creador que lhes prodigalisavaimmensas riquezas” (Rouède,1895a). Rouède considera que

Essas igrejas, que muito logicamente seriam desprovidas de todo sentimento artistico, pela condição humilde de seus constructores, tinham todavia o cunho accentuado do gosto europeu daquela época; e, o que é digno de nota e merece ser seriamente estudado, é que ellas apresentavam um aspecto de severa simplicidade, difficil de combinar com o gosto galante da architectura desse seculo (Rouède,1895a, p. 02-03).

Para minimizar as considerações sobre o caráter de simplicidade das produções coloniais, Rouède afirma que “os homens em luta continua com as feras, habituados a perigos iminentes, privações, trabalhos . . . e à ausência de todas as distrações, não podiam ter os mesmos gestos e a mesma maneira de julgar que os requintados da côrte de Luiz XIV” (Rouède,1895a, p. 03).

Para Rouède, constitui-se em Minas Gerais um caráter nacional sério, sóbrio, valente, trabalhador e religioso, condições produzidas pela “influencia climatérica” e a aliança com o “elemento indígena”, que ainda sobrevivem no “caracter mineiro”. Rouède visa a estabelecer uma conexão entre as condições físicas, climáticas e as realizações arquitetônicas. Para tanto, justifica a simpli-

cidade das construções aqui realizadas que não poderiam ser comparáveis ao contexto de produção da corte de Luís XIV, por exemplo.

Visando a construir um caminho cronológico, Rouède explica que o período bandeirante se encerra com a Guerra dos Emboabas dando início ao “período português”. Em termos analíticos, Rouède possui um grande conhecimento sobre a importância dos monumentos para a História. Segundo o artista, “onde os documentos históricos escasseiam (e em Minas são difíceis de encontrar), nos monumentos é que se devem ler os mysterios do passado” (Rouède,1895a, p. 03). Essa consciência do valor da análise dos monumentos como possibilidade interpretativa do passado é bastante correta e atual. Para exemplificar tal possibilidade afirma que

Observando com attenção é que se pode reconstruir a historia, porque elles revelam o gosto e o progresso da epoca, porque sempre conservam estampado o caracterdaquelle, que os construiu. Atravez as maravilhas innumeraveis do palacio de Versalhos, quem não comprehenderá o caracterfrivolo e irre-quieto do povo francez no reinado de Luiz XIV? (Rouède,1895a, p. 02-03).

Rouède passa a mencionar as possibilidades interpretativas e demonstra amplo conhecimento dos bens culturais espalhados pelo mundo, em países como Espanha, Grécia e França. Especificamente em Minas Gerais, afirma que iria tentar se não “elucidar e resolver, ao menos estabelecer francamente certas questões, cuja elucidação se torna mais difícil sem o subsídio de documentos, que faltam ou estão amontoados nos archives das repartições do Estado, ou nas sacristias das suas velhas igrejas” (Rouède,1895a, p. 03).

Nestas passagens, percebemos que, mais que situar o leitor quanto aos monumentos, obras e espaços arquitetônicos existentes, Rouède também ocupou-se em demonstrar que o desconhecimento sobre o valor dessas obras não poderia ser atribuído à ignorância dos brasileiros. Tal fato se deveu às forças políticas e colonizadoras europeias, que reduziam o acesso ao conhecimento, visto que se “tinha todo o interesse em não fornecer ao Brazil mais do que os conhecimentos necessarios para determinar augmento dos enormes thesouros de que ella se apoderava” (Rouède,1895a, p. 03). Entretanto, o artista elenca várias forças possíveis de resistência a essas proibições

Apesar da destruição das typographies e da proibição de trabalhos em ouro, prata, sója e algodão; apesar das perseguições à familia de Felisberto

Caldeira, em Diamantina; apesar das violências praticadas por ouvidores intendentos, e das leis tyrannycas promulgadas pelas capitánias geraes; apesar, emfim, dos impostos onerosos e das injustiças sem numero; Basilio da Gabba produzia o Uruguay, Santa Rita Durão o Caramurú; Gonzaga entoava idyllios a Maria; Francisco de Mello Franco disculisava Portugal, publicando o Reino da Estupidez; Claudio Manoel, neto de bandeirante, levantava o sentimento patriótico em Villa Rica; Alvarenga Peixoto, nas Cartas Chilenas, denunciava ao povo a immoralidade dos governadores; Tiradentes, finalmente, fazendo-se o bruto-martyr da Inconfidência regava com seu sangue e fazia fructificar a arvore das liberdades brasileiras, no mesmo momento em que a Revolução franceza proclamava os direitos do homem e assignalava uma nova era na historia da civilização. (Rouède, 1895b, p. 03)

É digno de nota como Rouède possuía tanto conhecimento sobre a produção literária e histórica brasileira. Mesmo convivendo em um círculo de intelectuais seu quadro de leitura era bastante vasto. Não é necessário lembrar que Rouède se dedicava amplamente a um número bem diverso de tarefas. No período que Rouède estava em Ouro Preto foi convidado para pintar o Curral Del Rey antes que o mesmo fosse destruído.

DE OURO PRETO AO CURRAL DEL REY

Emilio Rouède é convidado pela Comissão Construtora da Nova Capital¹³ (CCNC) para realizar três pinturas¹⁴. Muitas questões se anunciam: 1) Por qual razão a CCNC, que já possuía um Gabinete Fotográfico¹⁵, decide

13 A CCNC funcionou a partir de 1884 e teve como função o estudo e planejamento da construção da nova capital de Minas, que deixou de ser Ouro Preto, para se tornar Belo Horizonte. A cidade de Belo Horizonte foi fundada em 1897, quatro anos após a instalação da Comissão. Engenheiros, arquitetos, decoradores e fotógrafos incumbiram-se da tarefa de transformar o antigo Curral del Rey em nova capital do Estado. Cf. Barreto (1995).

14 Em um registro no periódico *A Folha*, transcrito na *Revista Geral dos Trabalhos*, dá-se conta que durante uma visita de Affonso Penna, Bias Fortes e David Campista para avaliação das atividades da Comissão Construtora, havia no escritório técnico três telas pintadas por Rouède, representando pontos de Belo Horizonte. Também existe um consenso entre os pesquisadores Ricardo Giannetti, Leticia Julião e André Tavares, além de uma publicação na *Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte*, onde é mencionado que essas pinturas teriam sido solicitadas por Aarão Reis, à época chefe da Comissão Construtora da Nova Capital. Cf.: *Revista Geral dos Trabalhos* (1895); Giannetti (2010, 2015); Julião (2011); Tavares (2003); *Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte* (2014).

15 O Gabinete Fotográfico da CCNC funcionou entre 1894 e 1897, durante o período de construção de Belo Horizonte. O objetivo do gabinete era produzir documentação, a partir de registros fotográficos das obras de engenharia, que eram usados de forma complementar aos relatórios escritos sobre o andamento das obras. Após a conclusão e inauguração da

contratar o artista para representar justamente a vila que seria destruída?
2) De tantos artistas possíveis, qual a razão de ter escolhido Rouède, tendo em vista sua trajetória pouco convencional? Qual o significado dessas obras que sobrevivem no acervo do MHAB? Essas questões serão respondidas ao longo do desenvolvimento do nosso trabalho.

As crônicas de Alfredo Camarate, além de trazerem informações sobre a atuação de Rouède como professor — como pudemos ver acima — ainda fornece um raro documento em que narra o trabalho de Rouède no Curral Del Rey.

De forma amistosa, Camarate descreve sua recepção ao artista, que chegava à Belo Horizonte “a cavallo num burro cinzento, com as pernas abertas e os braços estendidos, seguindo por um camarada a cavallo e por outro animal, trazendo, à guiza de cangalhas, uma mala e uma penca de telas por pintar” (Riancho, 1894a, p. 06-07). Camarate investe em uma narrativa cômica, ao afirmar que “raras vezes abraço uma pessoa a pé, mas a cavallo, isso é que nunca; não só pela exiguidade da minha estatura, como também por que receio que, enquanto os dois braços de cima me apertam em amistoso amplexo, as seis pernas de baixo me machuquem, na mais desoladora inconsciência!” (Riancho, 1894a, p. 06-07). O papel de Camarate seria o de apresentar o Curral Del Rey para que Rouède pudesse pintá-lo, mas o artista

obrigou-me a pôr o chapéu, a descer os cinco degráos da minha escada e a correr atrás dele, como cão fradiqueiro, à cata de pontos de vista, para os seus futuros quadros. Mas, na realidade, Emilio Rouède não precisava de cicerone, para achar pontos de vista; porque ao cabo de duas horas, tinha quatro ou cinco já armados dos seus primeiros, segundos e terceiros planos foi, nas perplexidades deste embaras de choix; que me vi tonto para aconselhar. (Riancho, 1894a, p. 06-07)

Chegando ao Curral del Rey, Rouède encontra a cidade em pleno processo de edificação de uma capital moderna, porém, as telas que pintou sobre o Curral representam aquilo que em menos de cinco anos desapareceria.

cidade, as fotografias produzidas neste gabinete circularam em cartões postais e álbuns de divulgação. A origem das fotografias é identificada em sua maioria por autoria desconhecida ou atribuídas de forma genérica a algum provável grupo de fotógrafos que teria atuado na CCNC. Cf.: Bartolomeu (2003).

O novo projeto de cidade previa a demolição de três igrejas existentes do Curral Del Rey (Matriz da Boa Viagem, Capela do Rosário e capelinha de Sant'Anna), que deveriam ceder lugar às novas construções que estivessem mais condizentes com o projeto da Comissão Construtora. Como forma de compensação, o governo Estadual previa a construção de um novo templo da Boa Viagem com um “estilo gótico-lombardo”. A este respeito, Hélio Gravatá (1977, p. 123) comenta:

a história da demolição dos velhos templos do Curral del-Rei – Matriz da Boa Viagem (primeira capela antes de 1718 e igreja construída entre 1755 e 1793), capela do Rosário e capelinha de Sant'Anna – mostra que a medida foi, de imediato, cogitada pela própria comissão construtora da nova capital mineira, que via nos três edifícios religiosos empecilhos para a execução do planejamento da cidade.

A existência material de construções que remetessem ao passado do curral pareciam um empecilho às ações modernizantes da Comissão. Como justificar a destruição dos monumentos de uma cidade? Como oferecer uma compensação social para algo tão drástico, tendo em vista o papel que as igrejas cumpriam neste período¹⁶? A justificativa foi publicada no jornal *Le Brésil Republicain* de 22 de agosto de 1894. A compensação seria realizada a partir do convite realizado ao pintor Emilio Rouède que foi confiado “a elaboração de três telas fixando aspectos do velho arraial, que ficariam como memória do Curral del-Rei para a posteridade” (Gravatá, 1977, p. 124). A primeira vista, pode nos parecer estranho, mas essa alternativa foi apresentada e realizada “por uma absoluta necessidade que o distinto chefe da comissão se vê constrangido a suprimir as duas igrejas que se trata [Boa Viagem e Rosário]” (Gravatá, 1977, p. 124). A destruição das igrejas foi executada posteriormente a pedido de Aarão Reis que, em “profundo respeito pelo passado e pelos edifícios antigos . . . encomendou ao bem conhecido pintor Émile Rouède três grandes telas; . . . para conservar,

16 Nas memórias sobre o curral, escritas por Abílio Barreto, o autor demonstra que a igreja cumpria um papel importante nas relações políticas e sociais. Era na Matriz da Boa Viagem que ocorriam as eleições e conflitos em detrimento dos posicionamentos políticos: “as eleições realizavam-se na igreja e eram renhídisimas, terminando, muitas vezes, em sérios conflitos, nos quais a lógica dos argumentos era substituída pela da pancadaria...” Cf.: Barreto (1995).

na câmara municipal da nova capital a lembrança da antiga Belo Horizonte” (Gravatá, 1977, p. 124).

Inúmeras questões podem ser levantadas sobre essa discussão. A primeira se refere à ideia do impacto da destruição dos monumentos e da cidade. Ao escrever uma justificativa pública no jornal, é um claro indicativo que poderia haver resistências da população em geral. Não podemos esquecer que estavam destruindo importantes templos que mesmo se não fossem reconhecidos pelo valor artístico, com certeza associava-se ao valor identitário.

É importante destacar a importância da pintura como registro simbólico, tendo em vista que podemos encontrar o registro de fotografias realizadas inclusive nos mesmos pontos de vistas das obras produzidas por Rouède. Essa discussão nos possibilita demarcar a importância da pintura e seu valor associado à memória e a história. As fotografias não possuíam o mesmo valor de destaque, tendo em vista que Rouède também poderia ter se utilizado da fotografia como registro. Não podemos esquecer que Rouède também era fotógrafo.

As capelas de Sant’Ana e do Rosário foram demolidas no período de 1894 e 1897, mas o trabalho de convencimento para a destruição da Matriz não foi tão fácil. A primeira exigência do então bispo de Mariana era que se construísse o novo templo para depois destruírem a matriz. Em 1911, João Martinho de Almeida promoveu a demolição do frontispício da igreja, “sob o pretexto de estarem as torres ameaçando ruína” (Barreto, 1950). Segundo Abílio Barreto (1950), a demolição completa da matriz ocorreu em 1932, “por haver sido construída ao lado a Catedral”.

Rouède teve que lidar com essa delicada questão. Por um lado, escreveu uma série de artigos no *Le Brésil Republicain* defendendo a preservação dos monumentos históricos, sendo contratado para representar parte do Curral Del Rey que seria destruído.

Ao observar as três obras, nos deparamos com cenas que dificilmente levantariam associações ao projeto moderno experimentado pela cidade de Belo Horizonte naquele período. A visão dos quadros não se torna plataforma imaginária de uma grande realização moderna, ou sequer de seus processos de construção, mas acaba por caracterizar uma típica cidade colonial mineira ou uma vila rural.

O olhar de Emílio Rouède teve como preferência três locais da cidade: a antiga Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem¹⁷, para a qual também dedicou-se em escrita no periódico *Le Brésil Republicain*; a Rua de Sabará, que dava acesso à matriz, e uma vista panorâmica, tomada do Cruzeiro.

Como mencionamos anteriormente, Rouède publica um conjunto de observações sobre a Matriz de Nossa Senhora de Boa Viagem que nos parece importante destacar antes de analisar a obra. Descreve Rouède que “estudando a igreja de Bello Horizonte que minhas supposições se converteram em inabalável convicção” (Rouède, 1895b, p. 03). Nas palavras do artista, este santuário “apresenta, exteriormente, todos os traços característicos dos edificiosconstruidos antes da elevação do territorio das Minas à categoria de capitania geral”, sendo uma “Solida muralha quadrada, encimada por um florão coroado de cima cruz de fino gosto; aos lados uma torre terminando em pyramide; grande portal bem porporcionado, acima do qual se abrem duas janellas: eis o conjuncto da fachada” (Rouède, 1895b, p. 03).

A capela é considerada simples e modesta pelo pintor, o que, entretanto “inspirava real sentimento de respeitosa devoção e, involuntariamente ideias melancolicas invadem a imaginação e o espirito do observador” (Rouède, 1895b, p. 03). A arquitetura, para o artista, teria sido desenvolvida pelos bandeirantes

Desejar-se-hia que os bandeirantes tivessem podido continuar o desenvolvimento de seu gosto artistico cheio de original simplicidade. Pensa-se que esses homens, que tinham tão poderoso sentimento religioso, iniciados com o tempo nos segredos technicos da arte de construir, teriam, talvez, creado outra cousa mais do que o medalhão e esses requintes de ornamentação que, com rara excepções, formam o estylo que o governo da metropole lhes impôz, aniquilando-lhes a liberdade (Rouède, 1895b, p. 03).

17 Construída, segundo Abílio Barreto “entre os anos de 1788 e 1793”, a matriz teria sido um local de grande importância nas relações sociais e políticas dos curralenses/belo horizontinos, ainda conforme o autor “as eleições realizavam-se na igreja e eram renhidíssimas, terminando, muitas vezes, em sérios conflitos, nos quais a lógica dos argumentos era substituída pela da pancadaria...”. A Matriz da Boa Viagem naquele tempo se situava “no cruzamento das ruas de Sabará, Capão e General Deodoro, formando estas duas últimas como que um segundo plano do povoado”, nas proximidades do córrego Acaba-Mundo. O templo, ao qual Rouède teria se encantado, fora destruído durante a mudança da capital de Minas, restando poucos registros. Cf.: Barreto (1995).

A organização do cemitério na fachada da igreja “que o visitante é obrigado a atravessar para chegar ao interior do templo” (Rouède, 1895b, p. 03) remetiam “os antigos tempos em que Portugal oppunha toda a sorte de obstaculos ao que significasse tendencia para o progresso, submettendo a medidas tyrannicas todo aquelle que ultrapassasse nivel moral concedido por El Rey a seus vassallos de além mar” (Rouède, 1895b, p. 03). Lembra o artista as proibições ao acesso ao conhecimento, parafraseando¹⁸ Alexandre José de Mello Moraes: “As artes e as sciencias eram prohibidas, como o era tambem a propagação de livros que podessem desenvolver o talento dos brasileiros” (Rouède, 1895b, p. 03).

Rouède relata ter sentido um “certo prazer, ao contemplar a fachada deste santuario, em comparar seus constructores a esses primeiros chistãos que erguiam templos ao Creador em regiões aridas e ignoradas.” (Rouède, 1895b, p. 03), imaginando o bandeirante “traçar planos, ir, vir, dar ordens, correr muito atarefado em direcções diversas, levantando a sotaina suja de terra avermelhada” (Rouède, 1895b, p. 03), também imaginava a presença de ajudantes, sobretudo “meninos de côro preparando a argamassa e fazendo-a passar a magros homens queimados pelo sol, que de trôlha na mão levantavam pouco a pouco, seriamente, religiosamente mesmo, as paredes do santuario...” (Rouède, 1895b, p. 03). Ao entrar no templo, o artista ainda nos coloca a imaginar que “todas essas figuras phantasticas se transformavam em pequenos abbades da regencia buliçosos, trafegos, que conversavam e riam, arrancando-me impiedosamente as doces impressões que experimentava” (Rouède, 1895b, p. 03).

Mas Rouède deixa de se impressionar ao entrar na Matriz de Boa Viagem, pois acreditava que ele concentraria “o mesmo gosto simples e severo que havia observado no exterior, tendo o espírito ainda dominado pelo aspecto do pequeno cemitério e a imaginação cheia de lembranças dos antigos tempos, senti um mal estar moral em presença do contraste que se apresentou a meus olhos” (Rouède, 1895c, p. 05).

18 O texto a que Rouède faz referência foi publicado por Alexandre José de Mello Moraes em 1877: “As artes, as sciencias eram prohibidas, como era prohibida a entrada ele livros que podessem instruir os talentos e os genios brasileiros. Em todos os nascidos no Brazil havia ardente de liberdade; porque o europeu olhava para o americano como de superior para inferior.” Cf.: Moraes (1877).

O interior da Matriz da Boa Viagem não agradava à Rouède, que chegou a afirmar que nela “domina um estylo Luiz XV de mau gosto, como dá-se na mór parte dos monumentos construidos em Minas pelos portuguezes do seculo passado” (Rouède, 1895c), havendo raras exceções a esse “mau gosto”, o artista cita como exemplo desta exceção a igreja de São Francisco de Paula, em Ouro Preto. O problema no estilo Luiz XV, para Rouède, consistia no fato de que “os mestres daquellaepoca jamais produziram obras d’arte ou erigiram monumentos, que inspirassem o menor sentimento religioso” (Rouède, 1895c, p. 05), mesmo possuindo toda “a delicadeza, profusão, leveza e opulencia dos ornatos” (Rouède, 1895c, p. 05).

O mau gosto, no entanto, não consistia num dado qualitativo do estilo em si, e sim em sua aplicação ao religioso. Para demonstrar tal ponto, cita a percepção dos pintores franceses Pierre Mignard, Charles-André Van Loo e François Boucher que “compreenderam perfeitamente que esse estylo mais adapta-se às scenas galantes das Pompadour e das Dubarry, às caçadas e bailes campestres do que ao serviço religioso dos templos” (Rouède, 1895c, p. 05).

Para Rouède, a simplicidade do exterior da Matriz da Boa Viagem parecia “mais sincero, mais christão, ainda que mais modesto, do que o interior desse santuario, que está mais de accôrdo com os conhecimentos do europeu no seculo findo” (Rouède, 1895c, p. 05). Este contraste na diferença de estilo seria, nas palavras de Rouède, um indício de que “tenha havido uma interrupção na construcção deste templo” (Rouède, 1895c, p. 05), o que “faz-me crer que foi começado pelos bandeirantes e terminado por artistas portuguezes, vindos com os primeiros capitães generaes que governaram as Minas do Brazil” (Rouède, 1895c). Também havia indício de que um curioso fez intervenções nas pinturas originais do teto da igreja, pois “lá estão completamente estragadas, algumas cabeças, entretanto, que foram menos trabalhadas pelo restaurador demonstram que aquellas pinturas não eram destituidas de real merecimento” (Rouède, 1895c, p. 05).

Rouède ao construir sua obra, visa estabelecer as conexões desse passado ideal e mais rudimentar que tanto o agrada do ponto de vista estético. Na obra *Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem* (Fig. 07), Rouède constrói uma sensação de isolamento em um ambiente neutralizado pelo cotidiano rural. Se comparado a monumentalidade com que se apresentam as construções, especialmente da igreja centralizada na tela, a população local e seus modos de viver parecem reduzidos. O foco é, sobretudo, a igreja e as cons-

truções antigas de seu entorno. Não fosse a presença de um burro e o carro de bois que segue seu caminho diagonalmente, poder-se-ia imaginar este ambiente como uma cidade abandonada e parada no tempo, aspecto que se justificaria até mesmo pelo uso das cores pouco contrastantes. Tudo é conduzido harmonicamente e por compensação. Os brancos do céu são repetidos nas construções, assim como há pouca variedade tonal nos aspectos do verde e dos marrons da vegetação e chão de terra batido. Rouède parece oferecer mais do que foi solicitado, pois a sensação é de um tempo imóvel, mas com grande valor à edificação. O protagonismo é dado à própria Igreja que seria destruída. Rouède parece querer ambientar o local no imaginário que construiu sobre os primeiros construtores, “esses primeiros chistãos que erguiam templos ao Criador em regiões áridas e ignoradas” (Rouède, 1895c, p. 05).

Figura 07 - *ROUÈDE, Emilio. Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, 1894. Óleo sobre tela, 80 x 110 cm.*



Fonte: Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-a).

Emilio Rouède representa uma vista da Igreja exibindo sua lateral e parte de sua entrada. A igreja é posicionada quase ao centro da tela, ladeada por algumas casas e caminhos de terra, por onde passa um carro de bois.

A noção de distância é construída pelos contrastes cromáticos entre o marrom da terra e o amarelado da igreja e de algumas casas em relação ao céu, iluminado por uma tonalidade azul claro. De um modo geral, as cores são utilizadas nesta tela de forma harmônica, sem grandes contrastes e com a manutenção de um certo equilíbrio.

Figura 08 - SALLES, João da Cruz. *Largo da Matriz (Vista do Largo da Igreja da Matriz)*, 1895 (data provável). Fotografia, 20,5 x 27,5 cm.



Fonte: Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-c).

O ponto de vista escolhido por Rouède não é aleatório, a igreja é o centro irradiador da cidade. O interesse por este ponto de vista também se repete em uma das fotografias (Fig. 08) de autoria de João da Cruz Salles — fotógrafo que atuou no Gabinete Fotográfico — que, comparando-se à pintura de Rouède, temos uma representação que introduz o observador na obra, ao deparar-se de imediato com a grandeza da igreja. A noção temporal é um aspecto fundamental para comparar a fotografia e a pintura. Rouède, ao construir poucas nuances cromáticas, faz com que todos os objetos possuem o

mesmo imobilismo. O carro de bois parece tão imóvel quanto a Igreja e a paisagem natural. A fotografia já visa captar a ação humana no espaço, a partir da movimentação das pessoas que atravessam a ponte.

VISÕES SOBRE A MATRIZ DE BOA VIAGEM: CAMARATE E ABÍLIO BARRETO

Camarate realizou suas observações sobre a Matriz de Boa Viagem. Para contextualizar sua argumentação, menciona que Belo Horizonte teria apenas duas igrejas, o que destoava do grande número de templos existentes em vilas e povoações do Estado de Minas. Especificamente sobre a Matriz de Boa Viagem

A que fica no centro da população e que é matriz, tem uma fachada de estilo barroco; mas representa um mau exemplar desse mau estilo de que Minas possui edifícios notáveis, pela pureza desse gênero arquitetônico pesado e destituído desses donairosos lineamentos que, nos outros estilos, parecem emergir do solo e, por meio de altos campanários, agulhas e cúpulas, levarem as preces dos fiéis ao etéreo seio de Deus (Camarate, 1894. p. 02).

Essa consideração se aproxima da descrição realizada por Abílio Barreto sobre a construção. No primeiro momento, Barreto realiza uma descrição da Igreja ao informar que foi “erguida ao centro do Largo que lhe tomava o nome, no cruzamento das ruas de Sabará, Capão e General Deodoro, formando estas duas últimas como que um segundo plano do povoado” (Barreto, 1995, p. 248). Abílio Barreto considerava a igreja um “templo mal estilizado, exteriormente deslegante, acaçapado, de linhas incorretas, sem ornato, pesado e desproporcional” (Barreto, 1995, p. 248).

É possível perceber que Rouède, Camarate e Barreto estão de acordo no que se refere à construção da Igreja. Para Rouède, entretanto, o que de fato interessava seria justamente esse caráter rudimentar da construção que se aproximava dos primeiros construtores.

A obra *Rua do Sabará* (Fig. 09) apresenta uma visão em perspectiva de uma rua de terra, na qual um caminho se abre, da extremidade inferior da tela, afunilando-se em curva até seu eixo central, quase formando uma pirâmide. O observador é colocado de modo centralizado, frente a este caminho,

como em um convite a percorrer em zigue zague o mesmo trajeto realizado pelo carro de bois, que é guiado mais a frente.

As casas representadas ao longo do caminho, dos lados direito e esquerdo, apresentam assimetria, causando a sensação de um caminho íngreme, que necessita ser percorrido a passos lentos. Pintadas em cor branca, laranja, azul e vermelho, as casas representam a maior variação de cores no quadro, conduzindo o olhar de quem observa.

A amplidão do espaço se dá pelo contraste entre um céu representado em cores muito claras e o restante da composição em tons escuros, causando indissociabilidade entre figuras, terra e casas representadas. As palmeiras ao fim do caminho são responsáveis não apenas pela noção de continuidade, como também de verticalidade, ainda que este sentido seja alterado pelo artista, ao reproduzir uma palmeira tombada do lado esquerdo da tela.

O local — que atualmente corresponde “à região próxima ao quartel do primeiro batalhão da polícia militar, na praça Floriano Peixoto” (Barreto, 1995) — à época possibilitava o acesso a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, sendo “uma das mais retas e largas” (Barreto, 1995, p. 244) da região.

Figura 09 - ROUÈDE, Emilio. *Rua do Sabará*, 1894. Óleo sobre tela, 70,5 x 111 cm.



Fonte: Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-c).

A região também foi representada no mesmo período pelo fotógrafo João Salles (Figs. 10 e 11) em vistas diferenciadas da escolhida por Rouède. Em uma das fotografias, Salles apresenta um panorama da região, em que é possível verificar parte do topo de uma igreja à esquerda, e à direita algumas casas, construídas em boa parte da extensão da rua. Há uma grande concentração de vegetação e parte de algumas montanhas, visíveis ao fundo.

Figura 10 - SALLES, João da Cruz. *Panorama da Rua de Sabará (Casário na Rua Sabará)*, 1895 (data provável). Fotografia, 20,5 x 27,2 cm.



Fonte: Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-a).

Figura 11 - SALLES, João da Cruz. *Rua de Sabará (Vista Parcial da Rua Sabará)*, 1895 (data provável). Fotografia, 27 x 21 cm.



Fonte: Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-d).

A outra fotografia de João Salles apresenta uma visão mais próxima da Rua de Sabará, representando as casas e a pequena ponte que dava acesso à igreja Matriz da Boa Viagem. Cabe destacar a diferença entre o ponto de vista da pintura e da fotografia.

A obra *Panorama do Arraial* (Fig. 12) exhibe em primeiro plano um caminho de terra em diagonal envolto a uma vegetação rasteira dominado pela cor verde. O trabalho de perspectiva realizado pelo artista se dá pela diferenciação das cores, que reduzem de intensidade à medida que se aproximam do fundo, que exhibe um céu iluminado por um azul claro. O ponto de vista escolhido pelo artista, conforme já mencionado anteriormente, é apontado pelo Arquivo Público Mineiro como sendo do alto do Cruzeiro, um dos lugares cogitados para a construção da nova Catedral.

Figura 12 - ROUÈDE, Emilio. *Panorama do Arraial, 1894*. Óleo sobre tela, 111 x 80 cm.



Fonte: Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-b).

Rouède parece cumprir bem o desafio de representar tanto os monumentos como também a paisagem natural descaracterizada e destruída. A escolha realizada por Rouède transforma-se em uma “norma” ou um ponto de vista privilegiado que parece corresponder aos interesses da Comissão Construtora.

FINAL DA VIDA E ESQUECIMENTO

Em 1897, Rouède muda-se para São Paulo e passa atuar como jornalista do *Correio Paulistano*, escrevendo três peças teatrais em parceria com Armando Erse de Figueiredo, também conhecido por João Luso. Igualmente, promove diversas exposições individuais e, no Catálogo do Museu Nacional de Belas Artes, Ribeiro dá destaque para a exposição que ocorreu na Casa Aguiar, noticiada pelo *Diário Popular* em 1897. No fim de sua vida, muda-se para Santos, onde passou seus últimos dias como redator do jornal local *Cidade de Santos*, também dando continuidade à sua produção artística.

Assim como muitos artistas que viveram no Brasil, Rouède morreu esquecido. Muitas de suas obras permanecem pouco conhecidas, fato que é intensificado pela dificuldade no resgate das mesmas por estarem espalhadas em coleções privadas. Apesar disso, sua importância é inegável, como foi possível comprovar através de suas pinturas de marinha e suas paisagens tanto naturais quanto dos monumentos de Ouro Preto e do Curral Del Rey antes de sua destruição. Seu trabalho é um retrato de sua personalidade viva e ativa, influenciando as diversas tendências e pintores paisagistas no decorrer do tempo.

REFERÊNCIAS

21 de abril. (1894, 21 de junho). *Minas Geraes*, (165), 08.

A Nova Capital. (1895, de agosto). *Revista Geral dos Trabalhos*, (02), 257-260.

Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-a). *Largo da Matriz da Boa Viagem, tela de Emílio Rouède*. http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe_dados_documento.php?intCodigoDoc=MHAB0096%2093&strTipo=OBJETOS

Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-b). *Panorama do Arraial, tela de Emílio Rouède*. http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe_dados_documento.php?intCodigoDoc=MHAB0092%2093&strTipo=OBJETOS

Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (n.d.-c). *Rua do Sabará, tela de Emílio Rouède*. http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe_dados_documento.php?intCodigoDoc=MHAB0095%2093&strTipo=OBJETOS

Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-a). *Casario na rua Sabará, fotografia*. http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=32164

Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-b). *Cerimônia de inauguração da Estátua de Tiradentes em Ouro Preto MG, fotografia*. http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=30036

Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-c). *Vista do Largo da Igreja Matriz, fotografia*. http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=32167

Acervo Iconográfico do Arquivo Público Mineiro (n.d.-d). *Vista parcial da Rua de Sabará, fotografia*. http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=32165

Almeida, M. G. (1997). Arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira. In M. A. Ribeiro & F. P. Silva (Orgs.), *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte* (Coleção Centenário, pp. 70-112). C/Arte.

Andrade, C. D. (1981, 21 de dezembro). Um francês de sete instrumentos. *Jornal do Brasil*, p. 7.

Azevedo, A. (1886a, 27 novembro). Galleria do elogio mútuo VI: Emilio Rouède. *A Semana*, (36), 01-02.

Azevedo, A. (1886b, 27 de novembro). Galeria do elogio mutuo VI: Emilio Rouède. *A Semana*, (100), 381-382.

Barreto, A. (1950). *Resumo histórico de Belo Horizonte*. Imprensa Oficial.

Barreto, A. (1995). *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – História Antiga e História Média*. Fundação João Pinheiro.

Bartolomeu, A. K. C. (2003, de julho). Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte: O Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897). *Varia História*, (30), 50.

Bilac, O. (1908, 13 de junho). Sem título. *Correio Paulistano*, p.01.

Camarate, A. (1894, 28 de março). Por montes e vales. *Minas Gerais*, p. 02.

Costa, T. C. (2014). *O escritor andarilho por entre montes, letras, vales e memórias: Alfredo Camarate e a construção de Belo Horizonte* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais].

Emilio Rouède. (1894a, 3 de janeiro). *Minas Geraes*, (2), 07.

Emilio Rouède. (1894b, 8 de março). *Minas Geraes*, (64), 03.

Giannetti, R. (2010). Emilio Rouède: tempo de Minas. In A. Valle & C. Dazzi. *Oitocentos – arte brasileira do Império à República* (Tomo 2, pp. 540-550). Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte. http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a43.pdf

Giannetti, R. (2015). Emilio Rouède : Origine de l'art au pays de l'our. In R. Giannetti. *Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX* (pp. 33-46). Autêntica.

Gonzaga Duque, L. (1997). *Graves & Frívolos (por assuntos de arte)*. Sette Letras.

Gravatá, H. (1977). Émile Rouède, a arte mineira e a velha matriz do curral del-rei. *Revista Barroco*, (9), 123-124.

Jódar, A. M. (2015). Laurent Rouède un fotógrafo francés en la Murcia del siglo XX. *Imafronte*, (24), 165-195.

Jornal do Commercio (1883a, 11 de outubro), (283), 03.

Jornal do Commercio (1883b, 10 de dezembro), (343), 02.

Jornal do Commercio (1884a, 13 de setembro), (256), 06.

Jornal do Commercio (1884b, 26 de setembro), (269), 01.

Jornal do Commercio (1884c, 14 de novembro), (317), 05.

Jornal do Commercio (1884d, 11 de dezembro), (344), 04.

Julião, L. (2011). Sensibilidades e representações urbanas na transferência da Capital de Minas Gerais. *História (São Paulo)*, 30(1), 114-147.

Minas Geraes (1898, 16 agosto), (180), 01.

Miranda, G. (2018). Itinerância e polimorfismo: atuação de artistas durante a construção da capital mineira. In M. Tognon (Coord.), *XIII Encontro de História da Arte – Arte em confronto: embates no campo da história da arte* (pp. 427-436). UNICAMP/IFCH/CHAA.

Moraes, A. J. M. (1877). *A independencia e o Imperio do Brazil, * ou, a independencia comprada por dous milhões libras sterlinas e o Imperio do Brazil com dous imperadores no seu reconhecimento, e cessão : seguido da constituição politica do patriarchado, e da corrupção governamental, provado com documentos authenticos*. Typ. do Globo. <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/518651>

Museu Nacional de Belas Artes (1988). *Emílio Rouède (1848-1908)*. Colorama.

O Mequetrefe (1885, 20 novembro), (392), 07.

O Paiz, Rio de Janeiro, n. 327, 25 nov. 1885, p. 01.

Oliveira, L. I., & Arruda, R. P. (2015). Cultura fotográfica em Diamantina (MG), 1862-1900. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 176(467), 183-218.

Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (2014), 1(1).

Revolta Armada (1893a, 26 de setembro). *Minas Geraes*, (260), 02.

Revolta Armada (1893b, 27 de setembro). *Minas Geraes*, (261), 02-03.

Riancho, A. (1894a, 11 de julho). Por montes e valles: XXVII. *Minas Geraes*, (185), 06-07.

Riancho, A. (1894b, 5 de agosto). Por montes e valles: XXXI. *Minas Geraes*, (209), 05.

Rouanet, S. P. (Org.). (2011). *Correspondência de Machado de Assis: Tomo III – 1890-1900*. ABL.

Rouède, E. (1895a, 10 de janeiro). A arte em Minas. *Minas Geraes*, (08), 02-03.

Rouède, E. (1895b, 12 de janeiro). A arte em Minas. *Minas Geraes*, (10), 03.

Rouède, E. (1895c, 13 de janeiro). A arte em Minas. *Minas Geraes*, (11), 05.

Rouède, E. (1896, 20 de novembro). Galeria do Elogio Mutuo V: Aluizio Azevedo. *A Semana*, 2(99), 373-374.

Tavares, A. (2003, agosto). Émile Rouède, Olavo Bilac e a criação de uma história das artes em Minas Gerais no século XIX. *Rotunda*, (02), 26-33.

Theatros (1885, 28 de novembro). *A Semana*, (48), 06.

Torres, M. T. M. (1998). *El Museo Salzillo en Murcia*. Real Academia Alfonso X El Sabio.

Uma paisagem de E. Rouède (1893, 27 de outubro). *Minas Geraes*, (291), 03.

Venenos que curam (1885, 17 de novembro). *A Vanguarda*, (02), 01.

Vivas, R., & Miranda, G. (2018). Emilio Rouède: das marinhas à cidade moderna. *19&20*, XIII(1). <https://doi.org/10.52913/19e20.xiii.01>

Wilde, L. (Org.). (1884). *Catálogo Ilustrado: Exposição Artística na Imperial Academia de Bellas-Artes do Rio de Janeiro*. Lombaerts & Comp. http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf