

**“Sergipe na efusão
do amor materno
abraçará com
frenesi o filho que
um dia a elevará ao
pináculo da glória”:
Horácio Hora e a
Virgem de Murillo**

*Anne Mecenas Santos**

Resumo

O presente artigo tem como objetivo discutir o papel da elaboração de cópias de obras de arte como um recurso formativo, lançando o olhar para um caso específico, a cópia da Virgem de Murillo, elaborada pelo pintor negro sergipano Horácio Hora. Além disso, busca-se analisar o contexto e os incentivos concedidos ao pintor sergipano, como mecanismo para o aprimoramento da técnica e qualidade artística, algo comum no Brasil ao longo do século XIX. Ao passo, que é possível a partir do olhar para uma obra de arte, mensurar a trajetória de uma peça em virtude da trama pela qual contextos políticos definem os caminhos de exibição e a construção de uma rede de acontecimentos que permitiu ao artista sergipano ter contato com a obra do pintor espanhol.

Palavras-chave: Horácio Hora, cópia, Virgem de Murillo, pintura no século XIX.



* Professora do Departamento de História do CERES-UFRN e do Programa de Pós-Graduação em História do Ceres (PPGHC) Doutora, mestre, licenciada e bacharel em História. Membro da Rede de investigadores da Sociedade Internacional de Estudos Jesuíticos (SIEJ), com sede na EHES (França), Rede Brasileira de Estudos em História Moderna, da Red Lenguas Indígenas (Espanha), Associação de Brazilianistas na Europa (Dinamarca) e da Cátedra Marquês de Pombal (UFS).

“Sergipe in the effusion
of motherly love will
fervently embrace the
son who one day will
elevate it to the pinnacle
of glory”: Horácio Hora
and Murillo’s Virgin

“Sergipe en la efusión
del amor materno
abrazará con frenesí
al hijo que algún día la
llevará al pináculo de la
gloria”: Horácio Hora y
la Virgen de Murillo

Abstract

This article aims to discuss the role of making copies of works of art as a formative resource, throwing the look at a specific case, the copy of the Virgin of Murillo, elaborated by the black painter Sergipe Horácio Hora. In addition, we seek to analyze the context and incentives granted to Horácio Hora as a mechanism for the improvement of technique and artistic quality, something common throughout the nineteenth century in Brazil. At the same time, that it is possible from the look for a work of art to measure the paths of a piece in virtue of the plot by which political contexts define the paths of exhibition a network of events that allowed the artist Sergipe to have contact with the work of the Spanish painter.

Keywords: Horace Hora, copy, Virgem de Murillo,

Resumen

Este artículo tiene como objetivo discutir el papel de la elaboración de copias de obras de arte como un recurso formativo, lanzando la mirada a un caso específico, la copia de la Virgen de Murillo, elaborado por el pintor negro sergipano Horacio Hora. Además, se busca analizar el contexto y los incentivos concedidos a Horácio Hora como mecanismo para la mejora de la técnica y calidad artística, algo común a lo largo del siglo XIX en Brasil. Al mismo tiempo, que es posible a partir de la mirada hacia una obra de arte medir los caminos de una pieza en virtud de la trama por la cual contextos políticos definen los caminos de exhibición una red de acontecimientos que permitió al artista sergipano tener contacto con la obra del pintor español.

Palabras clave: Horacio Hora, copia, Virgen Murillo,



Para escrever esse artigo optei por iniciar pela justificativa, ou melhor, pela subjetividade que me trouxe ao tema. Nas tardes que eu acompanhava minha mãe para efetuar pagamentos e tarefas bancárias no centro de Aracaju, nos idos dos anos de 1990, ao finalizar as obrigações alguns programas eram incluídos. Geralmente, íamos tomar sorvete na sorveteria Cinelândia, que ficava ao lado do prédio do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, depois disso era o momento para pintar num velho vagão de trem que ficava na praça da catedral e, por vezes, uma entrada no antigo templo para contemplar as obras de arte. Era um deleite, vê peças tão antigas que me faziam recordar as aulas de pintura em tela. E assim, desde a infância o óleo sob tela me fascinava.

De todas as pinturas uma sempre chamou atenção: a virgem de Murillo (1617-1682). Lembro quando a vi pela primeira vez a sua cópia, elaborada por Horácio Hora (1853-1890), que repousa na catedral de Aracaju. Um belo exemplar do barroco, nas formas, contornos e cores pelas quais a virgem se apresenta ao público. Naquele momento não imaginava quem era o artista ou os caminhos pelos quais a obra passou até chegar ali. Contudo, com o tempo, a admiração só crescia e aquele foi o primeiro exemplar do êxtase do barroco espanhol que pude me deparar. A cópia se encontra cadastrada como bem móvel do patrimônio artístico estadual, como propriedade da Arquidiocese de Aracaju, sob o decreto de número 18.776, de 02 de maio de 2000, inscrito no livro de Tombo número 01-Geral- fl.27.

A noção do que representava tal quadro só fui adquirir na graduação. No longínquo ano de 2001, em meio às atividades de recepção dos calouros, as professoras Terezinha Oliva e Verônica Nunes realizaram uma “aula passeio”¹ ao centro de Aracaju. Naquela tarde de sol, voltei a contemplar o quadro da minha infância, agora com novos pedaços de um grande quebra-cabeça que o envolvia. Aquele roteiro foi tão importante para minha formação enquanto professora, que o repeti várias vezes, com alunos da educação básica e com

¹ O termo empregado no texto de aula-passeio foi uma referência ao que consistia na atividade naquele período. Atualmente, o termo mais adequado para tratar dessa atividade é aula de campo.

graduandos do curso de História da Universidade Tiradentes. As boas lições carregamos para vida.

Nobre leitor, esses primeiros parágrafos estão permeados pelas lembranças de uma aracajuana e professora de história com alma barroca. Entretanto, esse não é um artigo de memórias. Apesar da importância de evidenciar as experiências e trajetórias de vida, faz-se necessário destacar os caminhos metodológicos, teóricos e documental que regem esse artigo.

É difícil definir os percursos que permeiam uma obra de arte da sua produção até sua exibição. Esse talvez seja o maior fascínio que envolve o historiador da arte: as angústias e dificuldades pelas quais o artista se deparou durante a elaboração. Houve uma encomenda? Ao iniciar os primeiros esboços já havia ideia de onde seria exposto? Esses questionamentos podem ser acessados quando os historiadores logram realizar entrevistas com os artistas ou entrar contato com seus escritos. E a partir deles, conseguem identificar as trilhas que envolveram a produção. Ao longo do século XX, essa foi uma preocupação de Picasso, que justificou a Brassai a necessidade de registro dessas informações que não podem ser acessadas pelas referências da obra de arte quando exposta em um museu ou galeria:

Por que você acha que faço isso? Porque não é suficiente conhecer as obras de um artista – é também necessário conhecer quando ele as fez, por que, como em que circunstâncias (...). Algum dia haverá sem dúvida uma ciência – pode ser chamada de ciência do homem – que procurará saber mais sobre o homem em geral por meio do estudo do homem criativo. Com frequência penso sobre esse tipo de ciência, e quero deixar para a posteridade uma documentação tão completa quanto possível. É por isso que ponho uma data em tudo que faço (Brassai, 1967, p.100).

A ausência dessas anotações elaboradas num suporte cuja finalidade é conhecer os pormenores que influenciaram a construção de obra não pode ser um empecilho para o trabalho do historiador. Emerge assim a necessidade de buscar outros ecos que apontem para compreender o contexto de produção e os caminhos do artista.



Em muitos casos, deparamo-nos com diários ou anotações deixadas pelo artista. Mas outro tipo de suporte que nos possibilita acessar algumas informações gerais, principalmente entre os séculos XIX e XX, são os periódicos.

Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestação de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores “simbólicos”. [...] A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem até diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição a ‘iconografia’” (Panofsky, 1991, p. 53)

E se passamos dos percalços iniciais ao adentrarmos um museu, uma galeria ou um templo religioso e nos permitimos fitar nossos olhos com aquelas materializações do divino, produzidos por mãos humanas, podemos nos questionar acerca do que nos faz admirar ou repudiar a peça. Gombrich (1995) ao debater sobre os sentidos da arte, nos leva a tais questionamentos do que consiste em uma obra de arte. Assim, chama a atenção para o que e quem define qual será o objeto a adentrar no panteão dos grandes artistas e o que impossibilita acessar esse lugar.

Diante desses apontamentos metodológicos, o presente trabalho se estrutura a partir de um espectro da trajetória de Horácio Hora e da produção da referida tela da Virgem. Por meio da Resolução n. 983, de 6 de maio de 1874, o então presidente da província de Sergipe, Antônio dos Passos Miranda, autorizou a subvenção anual de dois contos de réis, repassadas por três anos para que Horácio Hora pudesse estudar desenho dentro e fora do país. Esse foi o reconhecimento às qualidades do artista que o permitiram aprofundar os conhecimentos técnicos por outras paragens.

Ao iniciar seus estudos, ele pôde fazer algo que é fundamental na constituição de um pintor: ampliar os sentidos, principalmente, o olhar. Ver e entender o que constitui cada pincelada, analisar os jogos

de luz e sombra. E desse modo, constituir o repertório imagético dos clássicos. A ida a Europa, para Horácio, marca uma nova etapa do seu conhecimento, que ele registrou para sua família em uma carta, posteriormente publicada por Balthazar Gois em sua biografia:

(...) Agora devo dizer quanto estou entusiasmado, extasiado, feliz! Quanto sou feliz de ver a que ponto chega o poder do artista! Que há de mais belo, mais encantador, mais maravilhoso do que os quadros de Raphael, de Rubens, de Miguel Ângelo, de Murillo! (Gois, 1902, p. 26).

Dessa célebre plêiade de pintores, Horácio já nos aponta suas predileções e afinidades. E esse caminho nos permite observar em suas produções um pouco desses quatro pintores. Contudo, para esse artigo buscaremos aprofundar as relações entre Horácio Hora e Murillo, mais precisamente na obra “A Virgem”. Dessa forma, ao longo desse trabalho analisaremos a partir da trajetória do nobre pintor sergipano, aspectos formativos de artistas ao longo da segunda metade do século XIX.

356



1. “Nos países onde a arte tem um valor de um Deus”

A trajetória do pintor sergipano Horácio Hora foi objeto de alguns trabalhos. Destacam-se as primeiras matérias veiculadas na imprensa ao longo do século XIX, nas quais é possível identificar elementos que tratavam da trajetória do artista, relatavam a suas viagens e as pinturas, compostas por sinopses biográficas. É o caso do texto de João Ribeiro (1881), Gumersindo Bessa (1884), e Manoel Curvelo (1890). Nesses escritos nos deparamos com uma escrita permeada pelas adjetivações acerca da qualidade técnica e da herança da genialidade. Manuel dos Passos de Oliveira Teles, na apresentação da primeira biografia, assim o descreve “nasceu dotado do fogo do talento, em um meio incapaz de acendrar-lhe o ardor da emulação” (Passos, 1902, p.4)

Em 1902, foi publicada a biografia de Horácio, produzida por Balthazar Goes. Esse escrito reúne memórias, cartas de família e

textos de jornal. No prefácio do livro, Manuel dos Passos faz menção ao receio de Bathazar quanto à publicação da biografia. E logo no início do seu livro o autor reforça: “o nosso herói, cujos traços biográficos vão ser lidos por quem puder suportar este desalinho que aqui vai, próprio dos incompetentes” (Goés, 1902, p. 19). Apesar de todas as ressalvas de Bathazar Goés quanto à publicação do texto, todos os escritos posteriores de catálogos ou verbetes, derivam dos dados lançados nesse primeiro exercício escrita.

A forma escolhida pelo biógrafo para apresentar a trajetória do pintor foi dividir em quatro fases. Inicialmente relatou as redes familiares e a formação do artista. Dessas redes, um caso chama atenção, ao identificar a aproximação de Horácio com outros pintores. É o caso de Torquato:²

Disseram-me então que o tinham mandado fazer por um pintor de S. Cristóvão que estava dourando uma capela no Itaperoa, engenho do Dr. Sylvio Bastos; mas afirmaram-me ser obra de um menino de Laranjeiras, o Horácio, discípulo do mestre Torquato (Goés, 1902, p. 22).

Nessa fase inicial ele executou trabalhos pontuais e pouco referenciados, primeiramente como pintor, depois numa oficina de relojheiro e retratista. Diante desse trabalho inicial alguns deputados da Assembleia Provincial o prometeram uma subvenção para custear seus estudos na Europa. Eram eles Manoel Luiz de Azevedo, Mauricio Lobo, Cardoso Melo e Martinho Garcez (Goes, 1902, p. 24). Por meio da Resolução n. 983 de 6 de maio de 1874, o então presidente da província de Sergipe, Antônio dos Passos Miranda, autorizou a subvenção anual de dois contos de réis, repassadas por três anos para que Horácio Hora pudesse estudar desenho dentro e fora do país.

² Torquato foi o pintor responsável por encarnar a imagem do Senho dos Passos da cidade de São Cristóvão no ano de 1874, após um incêndio que teria causado sérios danos. (Santos, 2021, p. 2)

O montante investido na formação do pintor deveria ser ressarcido aos cofres públicos após o prazo estipulado. Essa concessão é apresentada em todos os biógrafos do pintor, como se tratando de um auxílio fundamental. Os relatos das primeiras experiências em solo europeu, bem como da viagem de Aracaju a Paris, passando por Lisboa e Bordeaux, foi referenciada nas cartas escritas para família. Temos acesso a essas impressões por terem sido publicadas em sua biografia de 1902. Alguns elementos chamam atenção: o deslumbramento com as peças dos artistas expostas no Louvre e os estudos de francês. Além disso, como era e ainda é costume na Europa, durante o mês de agosto, boa parte das instituições se encontravam fechadas e só iniciou os estudos em fins de setembro. E até a reabertura das escolas passou um período realizando retratos.

Em 30 de junho de 1877, o professor Justin Lequien (1826-1881)³ escreveu ao presidente da Província de Sergipe. Nascido em Paris, debutou no salão de 1875, onde escultor e professor (Bénézit, 1924a, p.104). Na oportunidade, relatou a trajetória do seu então aluno Horácio Hora, evidenciando as habilidades artísticas adquiridas após seis meses de intensa dedicação aos estudos.

Senhor Presidente,

Tenho a honra de informar que há 18 meses tenho na minha escola o seu compatriota, o Sr. Horacio Hora, que frequenta os cursos diurnos e noturnos.

Em poucos meses, este jovem, que quando chegou não tinha qualquer noção dos primeiros elementos do desenho, fez rápidos progressos e é hoje um dos melhores alunos da minha escola.

Por isso, Senhor Presidente, venho informar-lhe do importante sucesso alcançado pelo Sr. Horácio Hora, que, após um concurso geral entre todas as escolas de Paris, obteve o primeiro prêmio da segunda divisão. Um belo resultado para um aluno que tem apenas oito meses de estudos e que, tenho o orgulho de informar, será seguido por outros sucessos; pois o meu aluno é uma excelente pessoa e um aluno exemplar, que me-

³ Foi enterrado no cemitério Père-Lachaise, o mesmo que Horácio Hora seria sepultado em 1890.



rece, em todos os aspectos, a benevolência e a proteção do seu governo, ao qual um dia trará honra. Espero, Senhor Presidente, que continue a oferecer ao Sr. Horácio Hora a sua benevolente proteção e ficaria muito lisonjeado se me honrasse com uma resposta. Atenciosamente, Senhor, com os meus melhores cumprimentos,
Justin Lequien (Lequien, 1902, P. 27-28).

A versão apresentada nesse texto é uma tradução do original publicado em francês no livro de Bathazar Goés que apresenta alguns erros de concordância e de grafia, o que possivelmente se deve à edição do manuscrito.⁴ Outro aspecto que merece destaque é a data da carta. Com base na documentação consultada, Horácio iniciou os estudos em outubro de 1875. Já a carta de seu professor estaria datada como 30 de junho de 1873, o que não seria possível, visto que nem a subvenção havia sido aprovada nesse período. Dessa forma, tomei como base que a viagem de Horácio para Paris ocorreu em junho de 1875, com previsão de início dos estudos em outubro do mesmo ano e analisando que no conteúdo da carta de Justin Lequien relatou que o estudante se dedica ao ofício sob sua supervisão havia dezoito meses. Chama a atenção a dubiedade quanto ao tempo, no começo da correspondência o professor destaca um período maior que um ano e em outro momento Lequien aponta que Horácio estudava havia apenas oito meses. Acreditamos que ela se refere a 30 de junho de 1876, o que é reforçado por Bathazar Goés na página 29, quanto trata do prêmio do concurso de desenho por estampa concedido em novembro de 1876 e faz menção que a carta do professor data do mesmo ano.

No ímpeto de mostrar os avanços do pintor, o tutor destaca a habilidade adquirida. Algo que poderia ser mensurado com o prêmio conquistado, primeiro lugar no Concurso Geral das Escolas de Paris, no qual competiu com alunos de todas as escolas da “cidade luz”. A formação de Horácio Hora em Paris se realizou na Escola de

⁴ Essa carta foi também publicada em francês no livro de autoria de Ana Conceição Sobral de Carvalho e Verônica Maria Menezes Nunes intitulado *Horácio Hora* e publicado no ano de 1982.

Belas Artes, como discípulo de Justin Lequien Fils na Escola Municipal de Desenho e Escultura. Horácio foi agraciado pelo título de aluno-modelo e primeiro prêmio do Concurso das Escolas de Paris, no certame das classes adultas de 1876 e 1877. Não foi possível identificar qual a peça apresentada para essa premiação, visto que o catálogo desse concurso não se encontra disponível até o presente momento. Encontramos a obra *Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artisttes Vivantes, Esposés au Paulais des Champs-Élysées*, de maio de 1877. No entanto, não há menção a Horácio Hora.

360
»»» «««

E outro aspecto significativo está relacionado ao conhecimento prévio do artista sergipano. Ao contrário do que era destacado nos jornais quanto à genialidade natural do pintor, o professor evidenciou as limitações iniciais e reforçou o esforço atinente à arte. Ressalta, que Horácio acompanhava diariamente duas classes, uma pela manhã e outra pela noite. Além disso, aproveitava os momentos livres para visitar exposições e museus a fim de conhecer e aprimorar o repertório acerca dos artistas. Assim, diferente do que consta na ampla biografia do pintor, o professor não apresentava a genialidade natural do pupilo.

A finalidade da correspondência consistia em evidenciar o esforço e dedicação do aluno às classes. E pode ser lido como um pedido de prorrogação de sua estadia que, conforme o documento de autorização de sua saída, estava próxima do fim. O mestre francês balizou a justificativa nos possíveis feitos realizados com o aprimoramento da técnica por meio dos estudos.

Em 1880, chega a Sergipe uma nova carta de autoria de Lequién. Dessa vez, publicada no *Jornal de Sergipe* e por meio dela é possível acompanhar os feitos de Horácio, que nesse período foi o terceiro colocado num concurso realizado em “dezembro de 1878; três medalhas de prata e uma de bronze; dois álbuns de desenho de ornamento, um diploma de Acadêmico de mérito e membro correspondente da Academia de Bellas-Artes da Bahia” (Goés, 1902, p. 29). No que tange ao processo de formação, deu continuidade aos estudos com Lequién e passou a frequentar as aulas de pintura com Alexandre Cabanel (1823-1889). Lecionou na *École des Beaux Arts* (Bénézit, 1924b, p. 821-822).

A carta foi publicada no período em que se anunciava a chegada de Horácio à Bahia, retornando da residência na Europa. Isso ocorreu apesar das solicitações de prorrogação e do presente dedicado à Província, a cópia da Virgem de Murilo, planejada em 1877 (Goes, 1902, p. 29). O regresso ao seu torrão não foi evitado.

A carta abaixo publicamos, dirigida ao exm. sr. dr. Theophilo⁵, presidente desta província, testemunha à evidencia o quanto adiantamos e honra sobremaneira ao nosso distintíssimo patricio.

Em breve vê-lo-emos entre nós, e Sergipe na efusão do amor materno abraçará com frenesi o filho que um dia a elevará ao pináculo da glória.

Ao sr. presidente da província de Sergipe, 27 de setembro de 1878.

Senhor – há três anos que é meu aluno o sr. Horácio. Hora, vosso compatriota, que recebe uma pensão de sua província para estudar a pintura em Paris.

Este moço em pouco tempo tem feito rápidos progressos na arte, e depois de 18 meses de estudo em minha Escola, onde obtive os primeiros prêmios, foi recebido na Escola Nacional de Belas-Artes, onde ocupa um lugar distinto, e finalmente admitido na oficina do sr. Cabanel, membro do Instituto, onde estuda todos os dias a pintura vindo depois à tarde à minha Escola.

O sr. Horacio Hora fez uma excelente cópia de um grande quadro de Murillo que ofereceu a sua província.

Podeis, portanto, senhor ficar convencido dos progressos do vosso jovem compatriota.

Então, porém terminados os três anos de estudos, e é indispensável que ele continue a trabalhar e a seguir as lições de seu eminente professor, o sr. Cabanel, a fim de adquirir maior cópia de conhecimentos, e para isto, venho pedir que tenhais a bondade de continuar a conceder ao sr. Horácio Hora a sua pensão por mais três anos ainda, persuadido de que este tempo é indispensável para o futuro dele.

Continuando os seus estudos ele poderá depois tornar-se um artista distinto, que há de fazer honra à província, que o terá assim auxiliado em sua carreira artística.

Dignai-vos, sr. presidente, aceitar a segurança dos seus sentimentos mais distintos J. Lequien. Diretor da Escola Municipal de Desenho e escultura do 10º. Arrendondamento. (Jornal de Sergipe, 12 de junho de 1880, p. 4).

A preocupação quanto ao retorno e à tentativa de ampliação do prazo para continuidade dos estudos, ressaltam algo comum ao período: a relação que pintores brasileiros estabeleceram com a Europa após os financiamentos públicos à formação artística. Algo comum no império. Podemos destacar Pedro Américo, que estudou na Escola de Belas Artes de Paris e tentou a prorrogação de sua estadia junto ao imperador Pedro II (Zaccara, 2017, p. 139). Outro exemplo, foi Victor Meireles, que realizou viagens de estudos na condição de bolsista da Academia Imperial de Belas Artes, viagem iniciada em 1853, e só retornou em agosto de 1861. Durante esse período realizava um estudo para elaboração da Primeira Missa no Brasil e conseguiu uma prorrogação de bolsa por mais dois anos (Franz, 2017, p. 316).

Ao longo do século XIX, várias artistas utilizaram dessa estratégia para aprimoramento dos estudos e ampliação do repertório técnico. Tal tema foi aprofundado por Quirino Campofiorito, na sua obra “A proteção do imperador e os pintores do segundo reinado 1850-1890”, na qual faz uma ampla análise da relação entre D. Pedro II e os pintores.

Os problemas não se extinguiram com a concessão da subvenção. É destacado na documentação de Horácio Hora como ele vivia em constante situação de dificuldade na capital francesa, em decorrência do atraso no pagamento. Em sua última carta, Lequien relata que uma das alternativas de Horácio em forma de agradecimento a subvenção concedida consistiu em uma “excelente cópia” da virgem de Murilo.



2. “Horácio Hora na tela escura que tem faz nascer, muitas vezes, uma virgem”

(...) Agora devo dizer quanto estou entusiasmado, extasiado e feliz! Quanto sou feliz de ver a que ponto chega o poder do artista! Que há de mais belo, mais encantador, mais maravilhoso do que os quadros de Raphael, de Rubens, de Miguel Angelo, de Murilo. O grande Museu do Louvre que tenho frequentado, reúne todas as celebridades do mundo e atesta quanto mérito tem aqui a arte: estas visitas cada vez mais animam e me dispõem para o trabalho. Hei de ser artista (Goes, 1902, p. 26).

O escrito epistolar revela o deslumbre relatado pelo próprio Horácio Hora. Trata-se da carta endereçada à família logo após sua chegada a Paris. Horácio, em suas visitas ao Louvre, se deparou com a tela do pintor espanhol Bartolomé Esteban Murillo, “Imaculada de Soult” ou “Imaculada do Venerables”. Os dois nomes atribuídos a tela refletem a trajetória da peça. O Hospital dos Venerables Sacerdotes fica em Sevilla e abriga um fabuloso conjunto de obras de diversos artistas locais.

A Virgem foi encomendada pelo arcebispo da catedral de Sevilla, Justino da Neve y Chaves (1625-1685) (Falcón, 2011, p. 1). Possivelmente, foi pintada na década de 1660. E dessa amizade permitiu a formação de um significativo conjunto de peças de Murillo para o patrimônio religioso de Sevilla. Posteriormente, a tela foi incorporada ao Hospital de los Venerables Sacerdotes, fundado pelo arcebispo:

La estrecha amistad de nuestro Bartolomé com Don Justino Neve, zeloso agente en la construccion y adorno del hospital de los Venerables sacerdotes de esta ciudad, fue ela causa de que pintase el año de 1678 tres excelentes cuadros para esta casa. Dos estan em sua igreja, y el tercero em el refectório. Figuran los primeros a san Pedro Llorando, que exceden e sua vida y ternura al de Ribera; tan conocido por su es-



tampa, que procuró imitar; y uma Concepcion superior à todas las que hay de su mano em Sevilla, tanto por la belleza de color, quanto por el buen efecto de color, quanto por el buen efecto y contraste del claro-oscuro. El refectório representa à la Virgen sentada em uma nuve diáfana y transparente com su Hijo santíssimo, que reparte roscas y panecillos, suministrados em canastos por angeles mancebos, à unos sacerdotes peregrinos, que estan em primer termino (Bermudez, 1806, p. 93-94).

O templo é uma apoteose do barroco espanhol. O hospital consistia em uma importante instituição de caridade para padres pobres, anciãos ou doentes. A obra é referenciada como a mais bela Virgem de Murillo (o artista fez várias telas com o mesmo tema). E para Bermudez, ela segue um padrão, com elementos inspirados nas telas de Ticiano e Anthony van Dyck (1599-1641) pintor flamenco que trabalhou no “taller de Rubens”.

Com igual propriedade imito nuestro Bartolomé el color de las carnes em lo que solamente Ticiano y Wand-Dick son comparables. Habra quien tenga esto por exageracion, pero se desengañará si viene à Sevilla y ve el quadro de la Natividad de la Virgen, las Concepciones de la Catedral, Venerables y Capuchinos, los graciosos niños que contienen y otros lienzos que he referido (Bermudez, 1806, p. 93-94).

Em março de 2025, o Hospital dos Venerables Sacerdotes estava aberto ao público e abrigava o Centro Velázquez. Ao retornar ao espaço em agosto do mesmo ano, deparei-me com o prédio fechado. O objetivo da nova visita ao espaço era registrar imagem de alta resolução da reprodução que se encontrava exposta no pátio, o que não foi possível. Havia algumas informações que constavam junto com os dados gerais da obra, reforçando o testemunho de que a peça foi abrigada por um período ali e então saqueada pelos franceses. A reprodução feita em tamanho original serve como uma recordação de uma ausência forçada, evidenciada a todas as pessoas que visitam o local.



Dos muros do convento dos *Venerables*, em Sevilla, a Virgem foi levada a Paris como espólio de guerra. Ao buscar percorrer os caminhos pelas quais a tela passou, permite-nos problematizar os espólios de guerra, os saques e os encontros com outros públicos.⁶

O general Jean-de-Dieu Soult (1769-1851) durante a invasão francesa à Espanha, foi chefe do exército na Andaluzia no período de 1810 a 1814. O general Soult ao sair de Sevilla levou consigo um conjunto de 38 telas de Murillo que ficaram em sua posse. O espólio de guerra das obras de artistas espanhóis por parte dos franceses durante a Guerra de Independência Espanhola (1808-1814) é uma das feridas do conflito. Acredita-se que mais de mil peças foram levadas (Stampa Piñeiro, 2011, p. 310). Após seu falecimento os herdeiros, venderam A Virgem ao Museu do Louvre, no ano de 1852. A tela foi adquirida pelo valor de quinhentos e oitenta e seis mil francos de ouro. Acredita-se que existem quadros em outras instituições, entre os quais o Museu de Belas de Budapeste, a National Gallery em Londres, o Ermitage em São Petersburgo, além de instituições nos Estados Unidos, Áustria, Itália, Suíça e Canadá (Stampa Piñeiro, 2011, p. 412).

A tela retornou a Espanha em 1940. Foi resultante de uma tratativa feita pelo governo espanhol durante a 2ª Guerra Mundial, entre o ditador Francisco Franco (1939-1975) e os nazistas que ocupavam a França de Vichy (1940-1944). Ela é incorporada ao acervo do Prado, onde pode ser encontrada, na sala 016. Na imagem 1 é possível observar a tela:

⁶ No ano de 2012, foi realizada uma exposição do quadro no local em que ficava até o século XIX. O prédio foi restaurado pela Fundación Focus-Abengoa.

Imagem 1: Murillo. La Inmaculada “de Soult”. 1708. Museu do Prado.



Óleo sobre tela. 274 x 190 cm.



Ao observar a tela no Museu do Prado, chama a atenção a posição e forma como ela se encontra destacada no espaço. A qualidade da moldura promove maior profundidade e direciona o olhar do expectador. Podemos dividir a observação da tela por quadrantes para facilitar a leitura. Vale a pena destacar que os anjos constituem uma outra moldura que expõe as qualidades e atributos da Imaculada. Eles também carregam lírios simbolizando a pureza e o amor. O cortejo angelical situa alguns olhos fixos para Virgem, alguns para baixo e três para fora da tela. No caso do anjo que fita diretamente ao expectador aos pés da Virgem, parece um convite para acompanhar o quadro. Contudo, é importante lembrar que essa leitura muda diante da forma como ela é exibida nos espaços pelos quais a tela ficou.

Outro elemento perfeitamente elaborado na tela consiste na lua disposta abaixo dos pés de Maria: parece bailar em contato com as delicadas vestes brancas que estão no entorno. A lua crescente representa a pureza, a concepção sem pecado. E ela brilha como reflexo da própria divindade de Maria. Os tons de branco usado para

as vestes e para a lua são similares, mas não contrastam e nem se sobrepõem. Toda a roupa da Virgem tem um leve e delicado movimento. Os traços serenos do rosto de Maria merecem atenção, com seu olhar para o céu, contemplando o sagrado. Como também o gesto feito com a mão direita, cujos dedos em três fazem alusão a Santíssima Trindade. O jogo de luz e sombra, composto pelo degradê de cores estabelecidas pelo esfumado, reforça o caráter místico e reiteram o movimento do quadro.

Diante dessa perfeição da Virgem, Horácio se debruça a estudar e projetar o seu esboço no ano de 1877. O objetivo era oferecer uma tela à matriz da capital da província de Sergipe, cuja padroeira era Nossa Senhora da Conceição. A execução desse trabalho disputou a atenção do artista com outros. Um desses trabalhos teria sido uma tela oferecida à matriz de Laranjeiras (não foi possível identificar qual tela foi doada). Outro foi de uma tela que versava sobre questões do Brasil para a exposição de 1878 (Góes, 1902, p. 29). Contudo, não foi encontrado em nenhum dos oito catálogos da exposição universal de Paris de 1878, quaisquer referências sobre a participação de Horácio Hora.

A cópia de Horácio Hora tem as medidas do original. Contudo, apresenta algumas imprecisões. Vale a pena ressaltar o rosto dos anjos que perde um pouco do caráter angelical e o efeito na composição da tela, principalmente no anjo que foi esboçado para olhar o público que encara a pintura. Outro elemento que evidencia algumas dificuldades na execução pode ser observado no jogo do esfumado dos anjos. Esse ponto também é impactado na constituição da palheta de cores adotada na tela, visualmente observada nos tons de rosa. Gumersindo Bessa faz uma análise ácida da tela:

A tela de Horacio Hora, a que aludo, é um espécimen da escola clássica, representa a Virgem de Murillo, com os olhos impregnados de infinita ternura elevados para o firmamento, circundada de risinhos e barbigudos serafins, pousando os pés sobre um escabelo de nuvens, e erguendo as mãos na atitude do êxtase. O quadro não comunica impressão alguma que eleve o espírito de quem o contemplar: é uma tela morta

que nem ao menos inspira uma oração aos que a veem com olhos místicos. Sem valor estético, ela tem, todavia, um alto valor moral, porque é um sinal inequívoco e permanente da gratidão do artista para com a mãe pátria que o protegeu.

Se é verdadeiro o dito de Lessing: que o maior louvor que podemos tecer a um artista é esquecermo-nos dele, absorvidos pela contemplação da sua obra: é também verdade que Horácio Hora nunca será louvado pelos que virem o quadro da matriz do Aracaju (Bessa, 1902, p. 48).

O desconforto com a tela da Virgem o fez afirmar que a sua produção foi um “consumo improdutivo dos cofres provinciais” (Bessa, 1902, p. 48). Esse trecho destacado na citação faz parte de uma longa matéria na qual Gumersindo Bessa ressalta o caráter genial de Horácio Hora por meio de minuciosa análise da tela Peri e Ceci. O artigo em sua totalidade é um primor, que só podemos nos deleitar em virtude da publicação na íntegra feita por Balthazar Goés na biografia de Horácio. O texto foi escrito em fevereiro de 1884, como assinou o autor. Contudo, a publicação ocorreu no jornal em 24 de abril de 1887. Só se encontra disponível a última parte, intitulada conclusão que integra o volume 17, por isso a citação utilizada no texto foi do livro e não do artigo.

De forma geral, a profundidade da pintura que, deveria apontar para a imensidão, tanto no olhar da Virgem para o céu quanto no jogo com os anjos, apresenta problemas. Na constituição das vestes de Maria falta leveza, há um peso que fica ainda mais evidente com a lua desproporcional e confusa. Ressalta-se que Horácio fez uma mudança nessa cópia na textura do cabelo da Virgem: em Murilo ele é mais claro e levemente ondulado. Já o artista sergipano optou um cabelo mais cheio, cacheado e escuro.

Essas observações não diminuem a qualidade do trabalho executado pelo pintor sergipano. É uma leitura que permite identificar dificuldades técnicas iniciais que foram solucionadas em sua fase de maturidade, como na famigerada pintura Outono. Assim, essas questões evidenciam o processo de amadurecimento técnico, no qual ele executava um de seus primeiros trabalhos na Europa e se prontificava a copiar uma tela que é considerada a obra-prima de



um dos maiores baluartes do barroco espanhol. Com isso, a minha observação difere do apontado por Carvalho e Nunes.

Durante a estadia na França, em 1877, ele projetou a cópia da “Virgem” de Bartolomé Esteban Murilo para oferecer à Matriz da capital de sua província. Como cópia é um trabalho excelente, porém sem criatividade nenhuma, assim sendo, vai de encontro ao seu espírito de pesquisa bem como pertence a linha de estilo barroco, anterior ao período cultural em que viveu. Trata-se de uma obra de arte emocional no tratamento, cuja técnica de composição consiste num padrão irregular de luz, sombra e cor, como também o tema e o modo de apresentação são considerados representativos, mostrando através do culto à Santa Virgem a sua inocência (Carvalho; Nunes, s/d, p. 35)

Podemos aqui inferir sobre algo interessante atinente à questão da cópia enquanto prática comum no aprimoramento dos artistas. Ao visitar um museu ou galeria de arte é recorrente nos depararmos com alunos que adentram aqueles espaços para além do deleite das peças expostas. Estão naquele lugar para analisar minuciosamente as pinceladas, as sombras, as cores, a forma e como se construiu a perspectiva. Esse é um exercício de dessecamento do quadro, quase como um cadáver que muito mais tem a contar. Ou, ainda, como um espírito dos grandes gênios da arte, a iluminar e inspirar seus jovens aprendizes. Por meio do exercício da cópia aperfeiçoam sua técnica e podem então aprofundar seu traçado. Assim, não há como criar expectativa acerca do caráter criativo na cópia de em uma Virgem que já possuía um conjunto de elementos muito bem definidos desde o Concílio de Trento.

Após a finalização da tela, aparentemente, a maior dificuldade foi para o envio da peça, por conta de ausência de recursos para as despesas com embalagem e transporte. Além disso, havia as taxas a serem pagas na alfândega:

O certo é que, depois de muitos e grandes embaraços para sair o quadro da Virgem da Alfandega de Aracaju,

pois o respectivo Inspetor não queria dispensá-lo do imposto como mercadoria estrangeira, só em agosto de 1879 foi ele posto em exposição no palácio do Presidente, onde teve inúmeras visitas, e depois colocado, com grandes festas, na capela-mor da matriz, onde ainda hoje se acha (Góes, 1902, p. 30)

Apesar da descrição apontada por Balthazar Goés acerca da recepção da tela na capital da Província de Sergipe, não foi possível identificar nos jornais notícias que cotejassem tal informação. No entanto, a referência à tela passou a ser feita sempre que se tratava da trajetória do pintor sergipano. João Ribeiro o fez em um artigo publicado no Rio de Janeiro, em uma passagem na qual se coloca enquanto um crítico de arte:

Um dia lembrou-se da pátria e numa enorme tela encarnou a forma ideia da Virgem. Dos antros do passado Murillo como que espiava o enorme pensamento do discípulo. Há nesse quadro a transpiração de uma grande ideia; sente-se que se está perto do sol; há como que um calor que poreja da tela, como as pérolas rorejam das pálpebras da mulher santa (Ribeiro, 1881, p. 3).

Outro episódio no qual a Virgem foi referenciada ocorreu durante a viagem do Conde d'Eu ao visitar a cidade de Aracaju, onde foi levado a conhecer a catedral e lá se deparou com a tela de Horácio Hora exposta na matriz da Conceição. No relato feito no periódico a *Recepção*, detalha-se o entusiasmo com a tela e evidenciou conhecer o artista (*Recepção*, 1889, p.1).⁷

Considerações finais

Neste artigo discorreremos sobre os deslocamentos de pessoas, obras de arte e olhares. Um percurso iniciado nos grandes salões dos templos sevilhanos seiscentistas, arrancados como espólio de

⁷ O artigo de Santos (2017, p. 23) trata da viagem do Conde d'Eu às Províncias do Norte e faz uma análise acerca da tela de Horácio com base no artigo do jornal a *Recepção*.



guerra no emergir do oitocentos e expostos ao olhar do jovem pintor sergipano Horácio Hora no portentoso Museu do Louvre em meados da mesma centúria. Um olhar contemplativo e extasiado, que poucos anos depois resultaria no exercício de cópia, como atividade necessária ao aprendizado e como testemunho de seus avanços na apropriação técnica da arte.

Um testemunho que ambicionava a ampliação de sua permanência em solo europeu, para aprender com os grandes pintores franceses e que também se tornaria uma dádiva a ser perpetuada na matriz da capital provincial. Guarneçada no templo que é tido como igreja-mãe da Arquidiocese de Aracaju, esse trabalho inicial de Horácio Hora atravessou o tempo e perpetuou a imagem de um sergipano negro oitocentista que sonhava em se tornar um grande artista.

De igual modo, ao longo do último quartel do século XIX diferentes intelectuais sergipanos se preocuparam em biografar ou analisar as pinturas de Horácio Hora. Assim, ainda no século XIX, os escritos críticos e biográficos passavam a contribuir para a monumentalização do herói das artes.

Referências

- BARRETO, Luís Antônio. **Memórias de Sergipe: Personalidades Sergipanas** – Cândido Faria. In: Correio de Sergipe. Aracaju, 2007.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. **Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs & Graveurs**. Tôme Premier A-C. Paris: Editeur Ernest Grund, 1924.a.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. **Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs & Graveurs**. Tôme Troisième L-Z. Paris: Editeur Ernest Grund, 1924.b
- BERMUDEZ, Cean. **Sobre el estilo y gusto em la pintura de la escuela sevillana**. Cadiz: Casa de Misericordia, 1806.
- BESSA, Gumersindo. Tela de Horácio Hora. Conclusão. **A reforma**. n. 17. Aracaju: 24 de abril de 1877, p.3-4.
- BESSA, Gumersindo. Pery e Cecy. Tela de Horácio Hora. In: GÓES, Balthazar. **Biografia de Horácio Hora: um pintor sergipano**. Impressor do Estado de Sergipe, 1902, p. 46-52.

BITTENCOURT, Liberato. **Sergipanos Ilustres**. Rio de Janeiro, 1912.

BRAGA, Theodoro. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

BRASSAL. **Picasso and Co**. Trad. de Francis Price. Londres: Thames & Hudson, 1967.

CARVALHO, Ana Conceição Sobral de; NUNES, Verônica Maria Menezes. **Horácio Hora**. Coleção José Augusto Garcez. Aracaju: Governo do Estado de Sergipe, 1982.

CARVALHO, Ana Conceição Sobral de. **Álbum Horácio Hora**. Aracaju: Secretaria do Estado da Cultura, 2004.

COLL, Jorge. “Primeira Missa” e invenção da descoberta. In: NOVAIS, Adauto (Org.) **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 107-120.

CURVELLO, Manuel. **Horácio Hora**. O republicano. ano II, n. 151, Aracaju, 01 de junho de 1890, p. 3.

FALCÓN, Teodoro. **El canónigo Justino de Neve y la Iglesia de Santa Mari ala Blanca de Sevilla**. Laboratorio de Arte, 23, 2011, p. 589-599.

FRANCO, Candido Augusto Pereira. **Compilação das Leis Provinciaes de Sergipe (1835 a 1880)**. Aracaju: Typographia de F. das Chagas Lima. p. 921

FRANZ, Teresinha Sueli. No último ateliê de Victor Meirelles: um acervo privado para estudo de sua biografia. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel Portela (org). **Oitocentos**. O ateliê do artista. Tomo IV. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, p. 309- 328.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira**. 1920, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm>.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916. Rio de Janeiro: Typographia Rôhe, 1916.

GÓES, Balthazar. **Biografia de Horácio Hora**: um pintor sergipano. Impressor do Estado de Sergipe, 1902.

GUIMARÃES, Danielle Virginie Santos. **Catálogo de Pintores Sergipanos: 1850- 1950**. São Cristóvão, Monografia: Departamento de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal de Sergipe, 2007.

Horácio Hora. **Jornal de Sergipe**. n. 52. Aracaju: Typografia de Sergipe, 12 de junho de 1880, p. 4.



HUMBERT, Ana Carolina. **Entre a Pena e o Pincel: João Ribeiro pintor e crítico de arte no Brasil**. 81 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) – Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Pintores negros do oitocentos**. Editado por Emanuel Araújo. São Paulo: MWM-IFK, 1988. (Coleção MWM - IFK).

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

RECEPÇÃO. De S. A. Imperial o Sr. Conde d'Eu. **A Reforma**. N. 147. Ano III. Aracaju, 4 de setembro de 1889.

RIBEIRO, João. Horácio Hora. O pintor sergipano. **O Globo**. 22 de outubro de 1881, p. 3.

RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1941.

SANTOS, Magno Francisco de Jesus. Mergulhados em uma profunda tristeza: tensões políticas na Ordem do Carmo de São Cristóvão (1874-1882). **SÆCULUM** – Revista de História [v. 26, n. 45]. João Pessoa, jul./dez. 2021, p. 37-56.

SANTOS, Magno Francisco de Jesus. Os factos para apadrinhar a arte: Thomas Georg Driendl e as pinturas da Matriz Basílica de Aparecida. **Tempo** 24(2). Niterói: Mai-Ago, 2018, p. 254-279.

STAMPA PIÑEIRO, Leopoldo. **Pólovra, plata y boleros: memorias de testigos y combatientes en la Guerra de la Independencia (1808-1814)**. Marcial Pons, 2011.

TELES, Manuel dos Passos de Oliveira. A proposito deste livro. In: GÓES, Balthazar. **Biografia de Horacio Hora: um pintor sergipano**. Impressor do Estado de Sergipe, 1902, p. 3- 13.

VALDIVIESO, Enrique. El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa. **Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras**, 37, 261-267.

VALE, Vanda Arantes do. A pintura brasileira do século XIX - Museu Mariano Procópio. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/artistas/mprocopio.htm>>.

ZACARRA, Madalena. Pedro Américo de Figueiredo e Mello: considerações sobre um ateliê itinerante. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel Portela (org). **Oitocentos**. O ateliê do artista. Tomo IV. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, p. 135- 152.

