

ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Incêndios e Reedificações: Construção de Verdades na Historiografia da Arte no Brasil

Ricardo Maurício Gonzaga - UFES

Resumo: A partir da percepção intuitiva de um problema relativo à atribuição de anterioridade - e, conseqüentemente, autoria - a dois pares de quadros da pintura brasileira do século XVIII, o(s): Incêndio e Reedificação do Recolhimento do Parto, um par de Leandro Joaquim, o outro de Francisco Muzzi, o texto levanta algumas questões referentes a possibilidades de revisão crítica dos processos de construção de verdades históricas na tradição da historiografia da arte brasileira.

Palavras-chave: monumento, documento, historiografia, pintura, autoria

Abstract: From the intuitive perception of a problem concerning the allocation of priority - and hence authorship - on two pairs of frames of Brazilian painting of the eighteenth century, the (s): Fire and Rebuilding of the Labor Gathering, a pair of Leandro Joaquim, the other of Francisco Muzzi, the article raises some questions regarding the possibilities for critical review of procedures for the construction of historical truths in the tradition of historiography of Brazilian art.

Keywords: monument, document, historiography, painting, authorship

Monumento x Documento

Em 2009, na palestra de abertura de um congresso,¹ a historiadora – e professora - Mirian Ribeiro de Oliveira, mencionou que sempre insistia com seus alunos para que observassem com atenção o objeto do trabalho, de modo a conquistar por meio deste aprofundamento do olhar uma capacidade superior de compreensão a partir das características específicas da obra. Poderíamos resumir assim o conselho da professora: atenção ao monumento. “Monumento” aqui na conhecida acepção de Erwin Panofski, que opõe o conceito ao de “documento”.²

Ora, o que infelizmente podemos perceber é que, em muitos casos, os procedimentos da historiografia da arte brasileira não seguem este conselho simples e fundamental. Pelo contrário. O que o artigo pretende apontar, tendo como ponto de partida um caso específico, é a tendência usual à repetição acrítica de verdades que, uma vez instituídas, se tornam absolutas, devido à inércia de processos de pesquisa que se apoiam unicamente em revisões bibliográficas do material escrito previamente sobre o assunto. Ou seja, vale o que está escrito: independentemente do grau de confiabilidade que a proposição originária possa apresentar, uma vez dito –

¹ VI CONGRESSO DO CEIB, 16 a 18 de setembro de 2009, Rio de Janeiro.

² PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.29.

ou melhor escrito – ela será daí por diante considerada como referência inquestionável relativamente àquele caso específico. Caso encerrado, portanto.

Quanto ao caso específico referido, sua análise pode não se restringir a servir como ponto de partida para a reflexão, por aparecer como sintomático em relação ao problema geral, mas, em si mesma, se aceita a argumentação, constituir-se como conquista para sua revisão específica nos processos da historiografia brasileira de arte.

Optei estrategicamente por principiar apresentando a trajetória histórica da visibilidade pública das obras envolvidas, objetivando um descondicionamento da visão construída pela tradição historiográfica, que será apresentada e analisada segundo sua própria inserção na sequência cronológica.

Um edifício, um incêndio, uma reedificação, quatro quadros

Inaugurado em 1759, o Recolhimento do Parto era uma instituição ligada à Igreja Católica (pertencia à Irmandade da Misericórdia) que funcionava num edifício de três andares, construído a partir de 1742, no centro do Rio de Janeiro. Sua finalidade era abrigar esposas ou filhas que tivessem – na perspectiva de seus maridos ou pais – se desviado das condutas condizentes com as de mulheres “honestas” e que, “arrepentidas do pecado”, deveriam lá procurar o caminho da regeneração por meio da religião.

Na noite de 23 para 24 de agosto de 1789, o edifício se incendiou; as internas foram salvas por populares e o fogo combatido com as águas do chafariz da Carioca. Apagado o incêndio, a reconstrução se deu de forma rápida, a partir de projeto do Mestre Valentim, escultor protegido pelo vice-rei, Luis de Vasconcelos e Souza, que a financiou com dinheiro do Erário Público, pelo que foi muito criticado. Em dezembro daquele ano acontecia a reinauguração.

A Igreja do Parto, vizinha do Recolhimento e que lhe emprestara o nome, abrigou, desde então, dois quadros grandes (188 cm x 224 cm, cada), de formato elíptico, tradicionalmente atribuídos a Leandro Joaquim, representando o incêndio e a reedificação do Recolhimento do Parto, que se encontram atualmente no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra do Rio de Janeiro (Figura1). Tais quadros, portanto, nunca foram perdidos de vista, tendo mantido sua visibilidade pública na cidade desde que foram pintados.

Em 1944, a historiadora Hannah Levy oferece a primeira notícia de dois outros quadros, menores (97,5 x 124 cm, cada), retangulares, de suposta autoria de Francisco Muzzi (Figura 2), mencionando, após a descrição do primeiro par de quadros,

[...] que o Sr. Raimundo de Castro Maia teve a gentileza de remeter ao S.P.H.A.N. as fotografias de duas telas de sua propriedade, que representam – o incêndio e a reconstrução do Recolhimento do Parto. Estas obras preciosas, oferecidas ao ilustre colecionador em Lisboa, trazem a seguinte inscrição: *Muzzi inventou e delineou.*³

³ LEVY, Hannah. *A pintura colonial no Rio de Janeiro*. In *Pintura e escultura*, MEC, IPHAN, USP, 1978, p. 93.

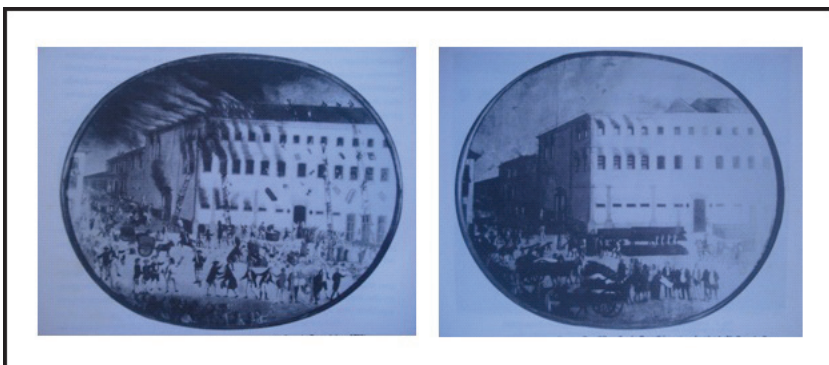


Figura 1 - Leandro Joaquim, Incêncio e Reedificação do Recolhimento do Prto, 1789, circa 1789, 188 cm x 224 cm (cada), acervi Museu Arquidiocesano de Arte Sacra do Rio de Janeiro.



Figura 2 - Francisco Muzzi, Incêncio e Reedificação do Recolhimento do Parto, circa 1789, 97,5 x 124 cm (cada), Museu da Chácara do Céu, Fundação Raimundo Otoni de Castro Maria, Rio de Janeiro, Brasil.

“Ora, sendo assim”, concluía Levy, “os painéis atualmente conservados na Igreja do Parto devem ser considerados como cópias, executadas por Leandro Joaquim, das obras de Muzzi”.⁴

A partir daí, na ausência de provas documentais que permitissem comprovar ou refutar a hipótese, a historiografia

⁴ Idem, *ibidem*, p. 93.

vem repetindo unissonamente esta “verdade”:⁵ os quadros de Leandro Joaquim são – e aqui não cabe dizer “seriam”, porque em momento algum parece pairar sombra de dúvida sobre sua contínua reafirmação - cópias dos de Francisco Muzzi, tendo sido pintados - esta a explicação encontrada para referendar a afirmação - para que permanecessem no Brasil quando os originais partiram. Tudo baseado exclusivamente na inscrição do próprio Muzzi, que se apresenta como inventor e delineador, no único – e, na visão de Levy e da tradição que se segue, suficiente - documento que estabelece a relação de anterioridade autoral entre os quadros...

Ora, convenhamos: que tribunal acataria como prova um texto de próprio punho? No entanto, Muzzi escreveu, portanto, tomemos como verdade - e passemos a repeti-la: está escrito! Vale o escrito...

Antes de apresentar argumentos baseados na análise dos aspectos visuais presentes nos dois pares de quadros, gostaria de aludir a outro aspecto que pode ter influenciado Levy a propor a anterioridade dos quadros de Muzzi: devemos ter em mente, como possível motivação para esta proposição, o fato de ser considerada natural, como de fato era – o sentido direcional da importação de valores europeus para a arte colonial brasileira. Em outro texto, a própria Hannah Levy, escreve: “é fora de dúvida

⁵ Por exemplo: dos Santos, Amândio Miguel, *Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista*, in *Gávea, Revista de História de Arte e Arquitetura* – vol. 1, nº 1, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1984, ps. 130 a 151; Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de, *Mestre Valentim*, São Paulo: Cosac & Naify, 1999; Leite, José Roberto Teixeira, *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte europeia”.⁶ Nada de absurdo nisto. Como também não é absurdo se supor que a naturalidade deste sentido, possivelmente introjetada pela historiadora, tenha, por isso mesmo, se aplicado naturalmente ao caso específico: pintor italiano pinta, mulato brasileiro copia.

Uma perspectiva histórica

A própria Hannah Levy fornece a possibilidade de utilização da via de argumentação que adotarei inicialmente. Após mencionar no primeiro texto citado serem as fontes documentárias relativas a obras de arte profanas mais raras e difíceis de se encontrar que a documentação relativa a obras religiosas, “cuja história pode quase sempre se comprovar pelo estudo dos arquivos das comunidades religiosas”,⁷ Levy faz uma importante e, para o caso em questão, significativa, observação: “entretanto, as obras profanas oferecem muitas vezes sobre as obras religiosas a vantagem de fornecerem, pelo próprio assunto da representação, indicações bastante exatas sobre o tempo da sua execução”.⁸ Sendo assim, com as palavras da historiadora, podemos acrescentar que o:

[...] caso dos painéis do Parto prova novamente a necessidade imperiosa que têm os historiadores da arte brasileira de controlar constantemente todas as fontes existentes (intencionais e casuais, diretas e indiretas) umas pelas outras.⁹

⁶ LEVY, Hannah, *Modelos europeus na pintura colonial*. In op. cit., p. 99.

⁷ Idem. *A pintura colonial no Rio de Janeiro*. In op. cit., p.94.

⁸ Idem, ibidem, p. 94..

⁹ Idem, ibidem, ps. 93, 94.

Hannah Levy afirma também que “tudo – até as coisas aparentemente mais distantes do problema – pode tornar-se uma fonte preciosa.”,¹⁰ o que a leva a acrescentar que “a utilidade ou o valor de cada fonte depende, pois, sempre da pergunta formulada pelo pesquisador”.¹¹ Estimulados por esta perspectiva, retomemos então, por um momento, a explicação que justificaria a suposta cópia por Leandro Joaquim dos originais de Muzzi, repetida e consagrada pela tradição: teriam sido copiados “para que permanecessem no Brasil quando da partida dos originais”. Segundo esta hipótese a sequência dos fatos seria a seguinte: há um par de quadros pequenos que vão ser levados para fora do país, então pintam-se às pressas dois quadros maiores para permanecer aqui. Soa estranho: não seria o oposto? Assim: temos dois quadros grandes, cujas dimensões os transformam em um transtorno para qualquer viagem, quanto mais nos termos de uma viagem marítima transatlântica do século XVIII, então se providencia às pressas a pintura de duas cópias menores, portanto mais adequadas ao transporte, para assim homenagear o patrocinador da reconstrução do edifício, que as levará como lembrança do reconhecimento deste gesto? Soa ou não como mais plausível? A admoestação possível a esta segunda hipótese de que em relação ao transporte marítimo de obras de arte, mesmo naquela época e até anteriormente, era perfeitamente possível transportar cargas muito mais dificultosas, de fato, merece atenção: basta lembrar um

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 37.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 37.

único caso, o da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, “construída com pedras de lioz cortadas em Portugal”,¹² e transportadas para o Brasil na primeira metade do século XVIII. Acontece que estas pedras vieram “como lastro dos navios que voltavam carregados com produtos da terra”,¹³ o que justifica economicamente seu transporte, o que não acontece em relação ao caso dos quadros analisados. Pelo contrário: trata-se aqui de uma mudança feita às pressas, visto que, em função dos acontecimentos relacionados à Inconfidência Mineira, o vice-rei Luis de Vasconcelos seria forçado a retornar a Portugal em meses, sendo substituído por José Luís de Castro, o Conde de Resende, em cujo mandato seriam julgados os inconfidentes.

A proximidade das datas – o incêndio aconteceu em agosto de 1789; a reinauguração em dezembro; a viagem de retorno de Luis de Vasconcelos a Portugal em março de 1790 – aparece como mais um reforço à esta hipótese: pouco tempo para copiar, conseqüentemente, quadros menores. Evidentemente, não se trata de apresentar este coeficiente de plausibilidade e verossimilhança como prova de veracidade da hipótese. No entanto, se, como lembra ninguém menos que Eric Hobsbawn, “a mera experiência histórica sem muita teoria sempre pode nos dizer muita coisa sobre a sociedade contemporânea”,¹⁴ não seria a recíproca igualmente verdadeira, ou seja, por uma questão de bom senso, o que vale para nós, na

¹² LEMOS, Carlos A. C. et al. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.126.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 126.

¹⁴ HOBBSAWN, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.39.

contemporaneidade, não seria em grande parte aplicável a situações históricas, à medida que

[...] isso em parte acontece porque os seres humanos são quase os mesmos, e as situações humanas são, de tempos em tempos, recorrentes. Da mesma forma que os mais velhos podem frequentemente dizer “já visto antes”, assim também os historiadores, com base no registro acumulado de muitas gerações. E isso é muito relevante.¹⁵

Ou seja: não é razoável supor que, invertendo os termos de Hobsbawn, mas mantendo sua lógica, quadros “portáteis” justifiquem sua realização como cópias de outros maiores, verdadeiros trambolhos, para efeito de facilitação de transporte, ontem, hoje e sempre?

Uma perspectiva visual

Vou me referir agora aos aspectos visuais mencionados acima, cuja análise na verdade deu origem a todo este processo de revisão a que me propus, desde que as evidências se me apresentaram como tal.

Meu processo de aproximação com os dois pares de quadros foi marcado desde o início por uma desconfiança. Esta se insinuou, diria, num primeiro momento, pela via da intuição, instalando-se num plano pré-verbal, a partir do próprio fato plástico, isto é, da percepção da realidade sensível daquelas pinturas. Esta percepção não se conformava à linha temporal historiográfica que parecia de uma vez por todas decidida a partir da interpretação da inscrição de Muzzi.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 39.

Acontece que o *Incêndio* de Muzzi aparece à percepção como muito mais “frio” do que o de Leandro Joaquim e, por isso mesmo, muito mais próximo de ambos os quadros da *Reedificação* que deste *Incêndio*. Por que o *Incêndio* de Muzzi parece mais frio? Porque os elementos constituintes da imagem da pintura estão mais agrupados em conjuntos estruturais, tornando sua percepção mais clara do que a que ocorre no outro quadro, “esfriando”, portanto, o calor local da cena representada.

Ora, o processo de formação da imagem na pintura é sempre um processo de organização dos elementos captados pela visão. Caminha-se, portanto, no percurso interno de um mesmo processo, sejam quais forem as diretrizes estilísticas e/ou as intenções do artista, de fases menos organizadas, para fases mais organizadas estruturalmente. Como fica claro nos *Incêndios*, assim como nas *Reedificações*, este vetor formativo, condicionado pelos processos organizativos relativos à composição bidimensional, atua sobre as formas, agrupando-as em conjuntos cujos limites tendem a configurar-se como mais e mais geométricos, a cada etapa do processo, o que resulta no incremento de sua clareza perceptiva e, conseqüentemente, no esfriamento da cor local relativa ao momento da captação primeira do fato originário, gerador do tema.

No nosso caso, por exemplo, percebemos que, se no quadro do *Incêndio* de Leandro Joaquim, as duas escadas da direita estão alinhadas como paralelas, enquanto a da esquerda aponta para outra direção, em Muzzi *todas as três* estão alinhadas em paralelas. Além disso, se os carros de

pipa d'água em Leandro Joaquim estão em continuidade orgânica com os demais elementos figurativos da multidão em dinâmico frenesi, em Muzzi estes elementos são redimensionados de modo a aparecer como estruturais, estabelecendo mais uma diagonal, igualmente paralela às das escadas. Ainda: a parábola formada pelos jatos d'água de duas mangueiras, em continuidade linear apenas sugerida e organicamente absorvida pela mancha pictórica no quadro de Leandro Joaquim, apresenta-se, em Muzzi, de forma muito mais explícita e artificial, distante um ponto a mais na lógica da cadeia de representação, na direção dos processos de estruturação geometrizarante.

Tudo parece, portanto, apontar para a conclusão lógica de que seria possível sustentar, sem grandes riscos, que Leandro Joaquim pintou o incêndio do ponto de vista do momento em que o recolhimento está em chamas e que Muzzi, por sua vez, o teria pintado “a frio”, do ponto de vista distante dos fatos, proporcionado pela mediação dos quadros do outro. Lembrança vivida, então, no máximo, da perspectiva do momento da reconstrução do edifício.

Uma perspectiva textual

Na seqüência da pesquisa, outro elemento, este agora de natureza verbal, veio se apresentar de modo a clarear o processo crítico daquela intuição inicial, fazendo-a emergir ao nível seguinte - aquele em que as percepções visuais transmutam-se em verbais.¹⁶

¹⁶ A esse respeito ver em HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo – Parte I*, Petrópolis: Vozes, 2002 a distinção entre os conceitos de compreensão, interpretação e proposição.

Tratava-se da descrição do processo que aparece no artigo *Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista*, de autoria de Amândio Miguel dos Santos. Lá, o autor, partindo da aceitação tácita da linha temporal estipulada pela hipótese de Levy,¹⁷ enunciava, a partir de análise cuidadosa e acurada:

“O pintor [Leandro Joaquim] redimensionou a composição, movimentou as figuras, deu mais dinamismo às cenas, pronunciou o contraste entre luz e sombra, alongou as figuras e colocou-as mais próximas umas das outras, dando a intenção de solidariedade entre os observadores do acontecimento. Destacamos também a colocação de figuras do “povo” na parte inferior do elíptico que narra o Incêndio. Representadas a meio corpo como um grupo de espectadores, elas induzem à continuidade cênica, o que não ocorre na obra de Muzzi, onde as figuras são rígidas e distantes, colocadas como parte de um cenário. Verificamos igualmente que Leandro Joaquim teve uma intenção de dramaticidade intensa ao representar a cena do salvamento, por um religioso, da *Imagem de N. Sra. Do Parto* retirada intacta das chamas devastadoras, que nos faz presumir um apelo emocional do artista com o acontecimento, não observado na tela de Muzzi, neutro agregador de fatos previamente documentados e asseverados.¹⁸ - (os grifos são meus).

Se transcrevo na íntegra a descrição de dos Santos é por acreditar que, de fato, tudo já estava aí indicado, ainda que de modo inconsciente e, conseqüentemente, não conclusivamente manifesto.¹⁹ Foi aí, revigorando-se no embate com esta descrição, que a vaga intuição inicial, “verdade” imagética, encontrou apoio para se consolidar, opondo-se à direção imposta pela tradição historiográfica

¹⁷ “A obra de Leandro Joaquim alcançou esta interpretação nas pinturas do *Incêndio* e da *Reconstrução do Recolhimento do Parto* [...] que copiou, em forma elíptica, das telas retangulares de Muzzi”, DOS SANTOS, Amândio Miguel, *Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista*, p. 145.

¹⁸ Idem, *ibidem*, op. cit., p. 146.

¹⁹ A própria ordem de apresentação dos quadros no corpo do artigo – os de Leandro Joaquim anteriormente aos de Muzzi – parece igualmente apontar para uma compreensão não consciente do problema.

ao processo formativo dessas imagens, que então passava a emergir de forma marcadamente antinatural - e aqui, se arrisco esta expressão, é porque quer me parecer ser possível mesmo nomear certa “naturalidade” inerente a este processo.

Assim, acredito poder afirmar que, como as passagens grifadas no texto de dos Santos revelam, tudo aponta para a presença testemunhal do quadro do “Incêndio” de Leandro Joaquim como tendo sido o primeiro, pintado no “calor da hora” da captação dos elementos factuais. Senão vejamos:

Leandro Joaquim:	Francisco Muzzi:
<ul style="list-style-type: none"> • Figuras mais movimentadas; • Cenas mais dinâmicas; • Contraste entre luz e sombra mais pronunciado; • Figuras mais próximas umas das outras; • Figuras do “povo” na parte inferior do elíptico: continuidade cênica; • Dramaticidade intensa na representação da cena do salvamento da imagem de N. Sra. do Parto; • Apelo emocional do artista com o acontecimento. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Figuras menos movimentadas; ▪ Cenas menos dinâmicas; ▪ Contraste entre luz e sombra menos pronunciado; ▪ Figuras menos próximas umas das outras; ▪ Ausência de tais figuras; ▪ Figuras rígidas e distantes, como parte de um cenário; ▪ Ausência da representação do salvamento da imagem ▪ Neutro agregador de fatos previamente documentados e asseverados.

É quase impossível não acrescentar ao último item descrito para os quadros de Muzzi - “neutro agregador de fatos previamente documentados e asseverados”: *pelos quadros do outro*, documentos prévios, realizados por testemunha do fato, de onde advinha o “apelo emocional do artista com o acontecimento”!

Outro item notável que emerge da descrição de dos Santos é o que faz referência à presença da “representação da cena do salvamento da imagem de N. Sra. do Parto” intensamente dramática no *Incêndio* de Leandro Joaquim, em oposição à “ausência da representação do salvamento da imagem” no quadro de Muzzi. Aqui, mais uma vez, para além dos argumentos relativos às evidências visuais, a que este aspecto também se agrega, gostaria de recuperar um dado mencionado acima, quando fiz referência às críticas de que o vice-rei teria sido alvo pelo fato de ter financiado com verbas do Erário Público uma obra vinculada a interesses particulares, da Igreja: não seria extremamente inconveniente que a representação do salvamento da imagem religiosa denunciasse em Portugal o vínculo do prédio socorrido com a Igreja Católica? Não seria, portanto, logicamente desejável que esta fosse eliminada da cópia que seria levada para a metrópole?

Os exemplos desta ordem poderiam prosseguir - tais como a oposição eliminação/acréscimo de figuras populares - que, contando com a capacidade dedutiva do leitor, dispensam comentários - se não esbarrassem na exiguidade do espaço.

Uma questão de estilo

Outra via de análise visual desponta da comparação dos quadros com outros atribuídos ou já aceitos como de autoria dos pintores em questão, Leandro Joaquim e Francisco Muzzi. Por aí, a aproximação mais proveitosa

parece ser com o outro - único – conjunto de paisagens, já agora mais que simplesmente “atribuídos” a Leandro Joaquim:²⁰ os ovais do Passeio Público (Figura 3), que - sintomaticamente - apresentam características formais muito semelhantes às dos quatro quadros do Recolhimento do Parto, com os quais formam um conjunto estilisticamente homogêneo. Acresce-se a esta homogeneidade o fato de este conjunto de ovais ter sido pintado para decorar dois pavilhões do Passeio Público, obra cujo projeto foi encomendado ao Mestre Valentim pelo vice-rei Luís de Vasconcelos, tendo sido inaugurada em 1785, quatro anos antes, portanto, do incêndio do Recolhimento. Ora, um destes ovais retrata, além dos arcos da Lapa e das igrejas da Lapa e de Santa Tereza, a Lagoa do Boqueirão, que seria aterrada para que em seu lugar fosse construído o Passeio Público. Surge então a questão: se o quadro tivesse sido pintado após a inauguração do Passeio Público, não seria mais lógico e razoável que este tivesse sido retratado, em lugar da antiga lagoa? Esta cadeia argumentativa parece fazer a datação de pelo menos uma parte do conjunto dos ovais - em especial este quadro - retroceder, portanto, ao período até mesmo anterior à inauguração do Passeio, o que o estabeleceria como referência prévia em relação a realização dos *Incêndios e Reedificações*.

Por outro lado, quanto a identificar um conjunto de características estilísticas na obra de Muzzi, isto é dificultado pela carência de amostras, já que apenas se

²⁰ Para o problema da autoria dos ovais ver: PORTUGAL, Norma Botelho; MELO, Jorge Cordeiro de. *Atribuição ou autoria? Os ovais de Leandro Joaquim*. In *Anais do Museu Histórico Nacional*, volume 35, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2003.

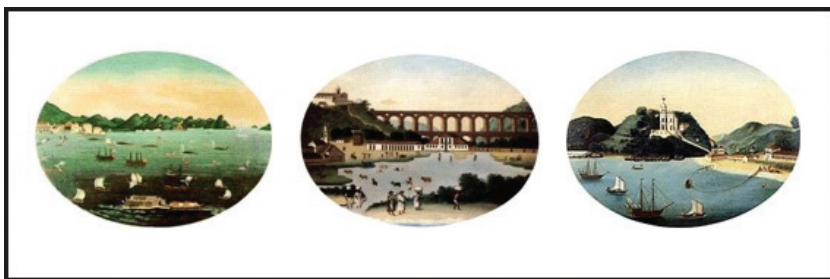


Figura 3 - Leandro Joaquim, Ovais do Passeio Público, circa 1783, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

conhecem de sua autoria comprovada alguns desenhos de cenários e figurinos e um *Mapa botânico* que se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Portanto, de duas uma: ou a obra de Leandro Joaquim, incluídos os ovais do Passeio Público, foi influenciada como um todo pela cópia dos quadros de Muzzi do Recolhimento do Parto (mas como poderia, já que estes provavelmente teriam sido pintados em data posterior?), ou, mais uma vez – o que parece muito mais lógico – os quadros de Muzzi são cópias dos de Leandro Joaquim, do que decorre naturalmente sua semelhança com toda a obra deste.

Estas as evidências. Aceitá-las significaria, no mínimo, repensar a facilidade com que a prova “documental”, ainda que escrita por punho próprio, se impôs aos processos historiográficos de modo a se estabelecer, pela inércia da repetição, como tradição.

Não se trata, no entanto, como o título do artigo pode erroneamente sugerir - de se propor o incêndio dos arquivos, o menosprezo pelas provas documentais ou o despreço pela tradição historiográfica. Em absoluto: o que se pretende aqui é justamente ampliar - seja pela via

da análise das características formais do “monumento”, seja pelo recurso ao cruzamento com outras possibilidades de reconstrução histórica - tais como o aprofundamento do entendimento das circunstâncias contextuais - a base de alternativas da própria pesquisa documental. Com a finalidade única de se fortalecer as estruturas do edifício da tradição historiográfica de modo a torná-lo suficientemente sólido, apto, portanto, a resistir a possíveis - e até desejáveis - incêndios ocasionais.

E sair ainda mais fortalecida das decorrentes reedificações.

Referências Bibliográficas:

DOS SANTOS, Amândio Miguel, Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista. In *Gávea, Revista de História de Arte e Arquitetura* – vol. 1, nº 1, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1984

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo – Parte I*, Petrópolis: Vozes, 2002.

HOBBSAWN, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEMOS, Carlos A. C. et al. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LEVY, Hannah. *A pintura colonial no Rio de Janeiro*. In *Pintura e escultura*, MEC, IPHAN, USP, 1978.

_____. *Modelos europeus na pintura colonial*. In *Pintura e escultura*, MEC, IPHAN, USP, 1978.

PANOFSKI, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PORTUGAL, Norma Botelho; MELO, Jorge Cordeiro de. *Atribuição ou autoria? Os ovais de Leandro Joaquim*. In *Anais do Museu Histórico Nacional*, volume 35, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2003.