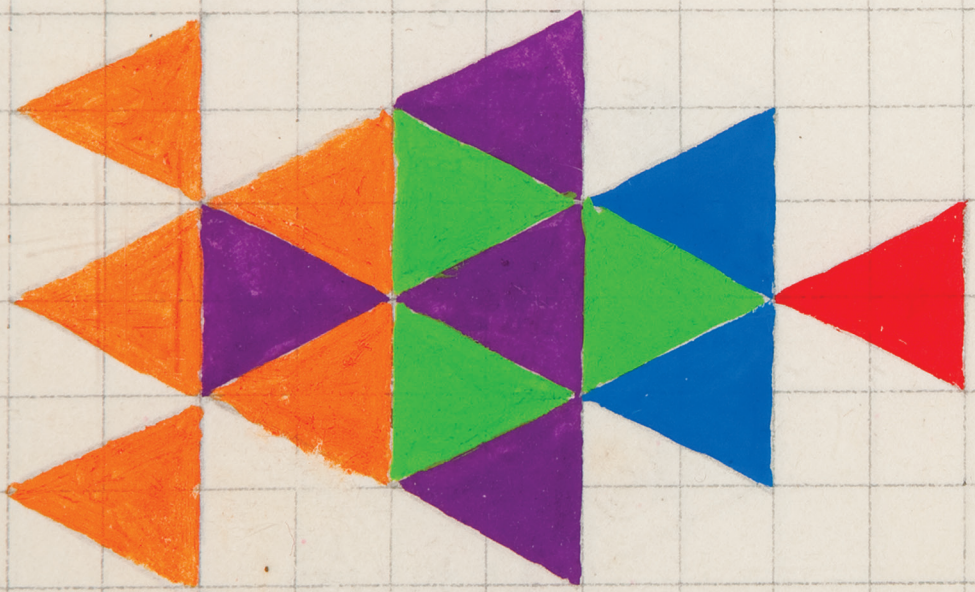
ISSN 2236-0719

Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

TERRITÓRIOS DA HISTÓRIA DA ARTE



Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica
Uberlândia - 2014

Volume 1

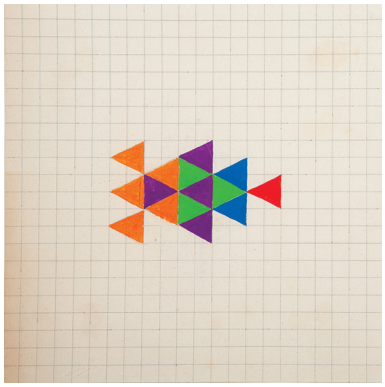


Imagem principal:

‘Willys de Castro
Uberlândia, MG, 1926 - São Paulo, SP, 1988
Projeto para pintura, 1957/1958
guache sobre papel quadriculado, 11 x 11 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.
Doação de Hércules Barsotti, 2001.

Crédito Fotográfico: Isabella Matheus.’

XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

TERRITÓRIOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica

Uberlândia - 2014

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Reitor: Prof. Dr. Elmiro Santos Resende
Vice-Reitor: Prof. Dr. Eduardo Nunes Guimarães
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - PROPP
Pró-Reitor: Prof. Dr. Marcelo Emilio Beletti

Instituto de Artes - IARTE
Diretora: Profa. Dra. Renata Bittencourt Meira

Programa de Pós-Graduação em Artes
Coordenador: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva
Secretária: Raquel Borja Peppe

XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Comitê Científico
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Jens Baumgarten (UNIFESP/CBHA)
Letícia Squeff (UNIFESP/CBHA)
Maria Elizia Borges (UFG/CBHA)
Paulo Knauss (UFF/CBHA)

Comissão de Organização do XXXIV Colóquio do CBHA
Claudia Valladão de Mattos (UNICAMP/CBHA)
Roberto Conduru (UERJ/CBHA)
Maria Berbara (UERJ/CBHA)
Mirian Nogueira Seraphim (IFMT/CBHA)
Renato Palumbo Doria (UFU/CBHA)
Luciene Lehmkuhl (UFU/CBHA)
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Alexander Gaiotto Miyoshi (UFU)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (34: 2014: Uberlândia-MG)
v. 1
Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte, Uberlândia, MG, 26 - 30 de agosto de 2014 / Organização: Marco Antonio Pasqualini de Andrade - Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2015 [2014].
1302 p. 2v: 16 x 23 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Andrade, Marco Antonio Pasqualini de. III. Anais do XXXIV Colóquio do CBHA.
CDD: 709.81

SUMÁRIO

11. **Apresentação**

COMUNICAÇÕES LIVRES

15. **Alfredo Andersen, de pintor marinheiro a norueguês caboclo**
Amélia Siegel Corrêa

23. **Inventário dos ladrilhos hidráulicos dos prédios ecléticos tombados em Pelotas, RS: 1870-1931**
Andréa do Amaral Dominguez e Carlos Alberto Ávila Santos

33. **Pintura como documento do vestuário: a imagem ou o desejo da realidade**
Fernanda Binotti Pereira Colla e Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro

43. **Athos Damasceno: um discurso fundador da historiografia da Arte do Rio Grande do Sul**
Joana Bosak de Figueiredo

49. **As decorações murais dos ambientes internos dos prédios Ecléticos de Pelotas/RS**
Fabio Galli Alves

55. **Contribuições de Belém à historiografia da arte contemporânea brasileira**
Gil Vieira Costa

65. **Tradição e modernidade no pensamento crítico de Manuel de Araújo Porto-Alegre**
Marcos Florence Martins Santos

SESSÃO 1

Limites e perspectivas da história da arte do século XIX

79. **A recepção crítica das obras de arte e o entendimento da modernidade no século XIX**
Ana Maria Tavares Cavalcanti

89. **Studio studies e fotografias de ateliês de artistas brasileiros no começo do século XX**
Arthur Gomes Valle e Camila Carneiro Dazzi

99. ***Sessão das Cortes de Lisboa,* de Oscar Pereira da Silva: percursos de uma investigação**
Carlos Rogerio Lima Junior

107. **Sincretismo temático e ressignificação do sagrado em "Recompensa de São Sebastião" de Eliseu Visconti**
Christian Conceição Fernandes

115. **Do pintor Willem Roelofs e a paisagem no século XIX**
Felipe da Silva Corrêa

121. **Augustus Earle: Pintor Viajante.Cenas de Gênero e Paisagens Brasileiras**
Guilherme Goretti Gonzaga

131. **Diálogos Inverossímeis na Poética Utópica de Modesto Brocos y Gomez (1852 – 1936**
Heloisa Selma Fernandes Capel

137. **Territorialidade da história da arte baiana oitocentista**
Luiz Alberto Ribeiro Freire

147. **A representação da vida moderna: Jardin des Plantes de Jules Scalbert no acervo do Museu Mariano Procópio**
Maraliz de Castro Vieira Christo

157. **A Pintura e a Fotografia de Retrato - a coleção D. João de Orleans e Bragança no IMS**
Márcia Valéria Teixeira Rosa

165. **A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880**
Maria Antonia Couto da Silva

175. **Alguns destaques do acervo oitocentista italiano do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (RJ) e sua importância para a história da arte brasileira do século XIX**
Maria do Carmo Couto da Silva

181. **Trajetórias da "Fundação de São Paulo" de Oscar Pereira da Silva**
Michelli Cristine Scapol Monteiro

191. **Imagens na "construção de territórios" latino-americanos: Argentina e Brasil**
Rosangela de Jesus Silva

203. **1906 e 1984 – Dois anos, duas histórias para Belmiro de Almeida**
Samuel Mendes Vieira

213. **O estudo dos acervos e a historiografia da arte brasileira do século XIX: os desenhos do Museu D. João VI**
Sonia Gomes Pereira

223. **Indagações quanto à obra Sem pão, de Maria Pardos**
Valéria Mendes Fasolato

233. **Um olhar sobre a construção de uma História da Arte das mulheres**
Viviane Viana de Souza

SESSÃO 2

História da arte comparativa: perspectivas teóricas, métodos e práticas

249. **As Representações Escultóricas de Iracema na Cidade de Fortaleza, Ceará**
Camila Andrade Lima

257. **Uma composição textual a partir do estudo do método Warburgiano de análise de imagem**
Caroliny Pereira

267. **Curitiba e seus Artistas: O Silêncio do Olhar**
Clediane Lourenço

275. **Anacronismo e sobrevivências na luta do herói contra o dragão**
Fabio Fonseca

281. **Os Anos de Formação de Edgar Wind no Círculo de Hamburgo (1927-1933)**
Ianick Takaes de Oliveira

287. **A obra de arte como artífice do medo: citações plásticas no cinema de Dario Argento**
Letícia Badan Palhares Knauer de Campos

295. **Contribuições do Conceito de Nachleben de Aby Warburg para a Historiografia da Arte**
Luciana Marcelino

303. **Redesenhos e reflexões em Amador Perez: uma iniciação ao olhar**
Ludmila Vargas Almendra

311. **Os Jardins Privados dos Casarões Ecléticos Pelotenses**
Mariane D´Avila Rosenthal

323. **Aquela de braços erguidos**
Martinho Alves da Costa Junior

333. **O método comparativo no estudo da obra de Visconti e as ilusões de fumaça**
Mirian N. Seraphim

345. **O método comparativo como único recurso: os retábulos da Catedral de Campinas**
Paula Elizabeth de Maria Barrantes

355. **Em nome da fé: a iconografia judaica na Europa cristã entre os séculos XIII e XVI**
Rafael Augusto Castells de Andrade

365. **Gino Severini e a crítica de arte brasileira e italiana nos anos 1940-1950**
Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

375. **A Gênese da Arte Islâmica segundo Warburg**
Katia Maria Paim Pozzer

383. **O Inferno Musical: Reflexões Sobre o Autorretrato de Hieronymus Bosch**
Tiago Varges da Silva

SESSÃO 3

Conectando histórias da arte (1): desdobramentos da tradição clássica em contexto global

399. **Desdobramentos da tradição clássica em contexto global**
Luiz Marques e Maria Berbara

401 . **O classicismo na imagem escultórica do índio brasileiro durante o Império**
Alberto Martín Chillón

409. **A transferência de teorias práticas artísticas da Itália para o Peru**
Alexandre Ragazzi

421. **O crânio. Uma reflexão sobre suas epresentações na Arte Colonial**
Andreia de Freitas Rodrigues

429. **Tratados de Arquitetura e o Livro dos Regimentos: uma sutil referência**
Angela Brandão

439. **A Retratística na Academia Brasileira - A Recepção da Tradição e a Glória Nacional**
Elaine Dias

447. **A fábrica da Villa Adriana: a imitatio aegyptiaca e a aemulatio graeca**
Evelyne Azevedo

455. **Perspectivas vertiginosas - O *primitivo* de Lionello Venturi e o Renascimento Global**
Fernanda Marinho

463. **Os retratos de Carlos V por Tiziano Vecellio: a construção da imagem do imperador**
Gabriela Paiva de Toledo

471. **Duas Lucrécias Francesas: Caracterizações do Suicídio na Tragédia do Século XVII**
Juliana Ferrari Guide

477. **Sibilas do Tijuco, século XVIII: reinvenção do mito antigo na arte luso-brasileira**
Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

485. **A Aula de Nu e o Gênio Nacional - o Estudo do Desenho em Portugal Setecentista**
Raquel Quinet Pifano

491. **A presença clássica no território urbano contemporâneo: Belo Horizonte e suas esculturas**
Rita Lages Rodrigues

499. **As Alegorias de Roma no Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda**
Rogéria Olimpia dos Santos

507. **O Juízo final na tradição cristã: desdobramentos iconográficos na América espanhola**
Tamara Quírico

SESSÃO 4

Conetando histórias da arte (2): desdobramentos das tradições modernas

521. **O moderno e seus desdobramentos**
Vera Beatriz Siqueira

527. **Há muito mar por detrás de nós**
Amanda Reis Tavares Pereira

535. **A construção de um cânone para arte latino-americana: a análise de uma narrativa em comum dos anos 1970 aos 1990**
Carla Guimarães Hermann

545. **Uma transfiguração além-mar: trânsito de imagens entre Europa e Brasil Colonial**
Clara Habib de Salles Abreu

555. **A problemática da exposição dos Presépios Napolitanos nas coleções mundiais**
Eliana Ambrosio Daibert

563. **O exótico moderno e o moderno exótico**
Elisa de Souza Martinez

575. **A modernidade em Eliseu Visconti: uma lição apontada por Mário Pedrosa**
Fabíola Cristina Alves

583. **Poéticas do informe na Arte Contemporânea no Brasil**
Fernanda Pequeno

591. **Recepção Crítica na Invenção das Origens: Nazareno Confaloni e a Construção do Moderno**
Jacqueline Siqueira Vigário

599. **A Transmutação Iconográfica na Obra Religiosa de Benedito Calixto em São Paulo**
Karin Philippov

605. **Dissenso historiográfico e pragmatismo do gosto**
Luís Edegar Costa

611. **A conquista de território das artes decorativas na Escola Nacional de Belas Artes**
Marcele Linhares Viana

619. **Poltronas para o Dois Candangos - Relato de um canteiro experimental na nova capital do Brasil (1962-1965)**
Marcelo Mari

627. **Alfredo Volpi e o retorno à ordem internacional**
Marcos Pedro Magalhães Rosa

635. **Informais na Bienal de São Paulo: gravura premiada e o olhar crítico**
Maria Luisa Luz Tavora

645. **O nome do mestre na construção de uma reputação "Moderna": o caso de Celso Antônio**
Marina Mazze Cerchiaro

653. **Nuances da passagem de Vieira da Silva e Arpad Szenes pelo modernismo brasileiro**
Milena Guerson Lamoia

661. **A Atualização do Discurso Pictórico na Produção Fotográfica de Joel-Peter Witkin**
Paula Cabral Tacca

669. **Contradições Milionárias : Visões do Modernismo Brasileiro e além**
Patricia Dias Guimarães

677. **Linguagem moderna, apropriações contemporâneas: o efeito cinema nos espaços expositivos**
Patricia Ferreira Moreno

683. **A obra de Cícero Dias nas décadas de 1920/30: surrealista?**
Priscila Sacchettin

689. **A República de Don Quixote: anacronismos e classicismos na modernidade do novo Estado nacional**
Rogéria Moreira de Ipanema

697. **Unheimlich: Ilustrações de um navegador contemporâneo**
Sara de Oliveira Lima Scholze

709. **O que a arte contemporânea pensa do museu: Smithson, Heizer, Oppenheim, Bochner, Kaprow, Broodthaers**
Tatiana da Costa Martins

721. **O Campo Ampliado da Escultura Moderna no Horizonte das Práticas de Site Specificity**
Tatiana Sampaio Ferraz

733. **Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes plásticas no Brasil (1915-1954)**
Thiago Gil de Oliveira Virava

APRESENTAÇÃO

A História da Arte, em sua trajetóriade constituição como campo de conhecimento, percorreu caminhos diversos, aventurando-se por territórios familiares e/ou desconhecidos, criando modos e métodos próprios para o seu fazer. Foi estabelecendo suas próprias bases sobre a escolha de determinados objetos, cada vez mais ampliados para além daqueles consagrados ao campo artístico,que chegou a limites e fronteiras simultaneamente tênues e abrangentes.

O lugar de origem da investigação, por sua vez, seja ele físico ou simbólico,também migrou, segundo o interesse e a disseminação dos investigadores, com a noção de centro único deixando de fazer sentido e a produção de conhecimento espalhando-se e fragmentando-se.

Na contemporaneidade chegou-se mesmo a delinear o fim dos limites territoriais. Pretenso fim que já foi parte das utopias modernas. Assistimos hoje, contudo, ao acirramento das disputas por territórios – seja entre pessoas, países, grupos sociais, religiões, culturas ou campos de conhecimento. A História da Arte não está imune a estes processos, sendo também atravessada por uma série dedisputas, nem sempre visíveis ou perceptíveis, sendo necessário que o historiador da arte constantemente situe e reconfigure suas práticas e métodos diante das tensões do território.

A proposta do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, à realizar-se entre 26 e 29 de agosto de 2014 em Uberlândia, Minas Gerais, é refletir sobre os Territórios da História da Arte, nos diversos espaços e tempos formados a partir das relações estratégicas nas quais se produz e se dissemina a História da Arte – considerando que a noção de território comporta acepções culturais, políticas, naturais, econômicas, materiais e simbólicas, disseminadas em diferentes disciplinas e áreas do conhecimentos. Territórios que podem se configurar como espaços de constituição de identidades, como campos de força e de disputas, como redes contínuas, intercaladas ou sobrepostas, como lugares de pertencimento, de conquistas e conflitos, de relações de poder e afetividade – existentes também na complexa geografia da investigação sobre o objeto de arte.Panorama diante do qual algumas questões emergem:Quem são os historiadores da arte? De onde vêm? O que estudam? Quais seus pontos de partida? Quais seus contextosde produção e de circulação? Quais suas afinidades e seus distanciamentos? Com quem e com o que estabelecem parcerias?

Convocamos deste modo pesquisadores da História da Arte de diversas origens, geográficas e teóricas, a participarem do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte com painéis e comunicações nos quais apresentem seus objetos de estudo, demonstrando como os tratam e percebem seus significados e valores. Esperamos assim poder, mapeando nossos territórios de atuação e produção de pensamento, delinear as estratégias de seus alargamentos.

COMUNICAÇÕES LIVRES

Alfredo Andersen, de pintor marinheiro a norueguês caboclo

Amélia Siegel Corrêa
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Resumo: O texto analisa uma série de autorretratos do pintor norueguês radicado no Paraná, Alfredo Andersen. Pela construção da sua autoimagem, podemos ver como ele buscou equacionar a complexa relação de proximidade e distância com a sua identidade norueguesa e brasileira. Para tanto, utilizamos o caminho teórico oferecido por E. Gombrich, com a distinção entre rosto e máscara, pois a plasticidade do homem permite que ele construa diferentes representações de si, que marcam com tamanha força a percepção dos indivíduos, que chegam a se sobrepor à própria fisionomia. Seus cinco autorretratos trazem as formas como buscou construir a sua autoimagem, que foi mudando com a passagem do tempo, e refletindo as alterações na forma como queria ser reconhecido.

Palavras-chave: Autorretrato. Alfredo Andersen. Identidade. Arte brasileira. Noruega.

Abstract: This paper analyzes a series of self-portraits of the Norwegian artist who settled in the brazilian state of Paraná, Alfredo Andersen. By the construction of his self-image, we can see how he sought to equate the complex relationship of proximity and distance with his Norwegian and Brazilian identity. Therefore, we use the theoretical path offered by E. Gombrich, with the distinction between face and mask, because the plasticity of man allows him to build different representations of themselves, with such force that mark the perception of individuals who come to overlap the face itself. His five self-portraits show us the ways he sought to build his self-image, which has changed with the passage of time, and reflecting changes in the way he wanted to be recognized.

Keywords: Self-portrait. Alfredo Andersen. Identity. Brazilian Art. Norway.

O famoso texto "O experimento da caricatura"[1] de Ernst Gombrich recuperou suas primeiras manifestações no século XVII e aplicou sobre elas o seu conhecido modelo *schemata – correção.* O argumento suscitou vários debates intelectuais, que levaram o historiador inglês a refiná-los em diálogo com psicólogos e filósofos, que foram seus principais interlocutores. O resultado pode ser visto em *A máscara e o rosto,*[2] onde ele buscou dar conta da questão da

[1] In: GOMBRICH, E. **Arte e ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. p.279-303.

[2] GOMBRICH, Ernst. La maschera e la faccia: : la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte. In: BLACK, M; GOMBRICH, E; HOCHBERG, J. **Arte, percezione e realtà**: come pensiamo le immagini. Torino: Einaudi, 2002.

fisionomia, em que defende uma identidade de base nas múltiplas variações que podem existir do rosto de um indivíduo, a despeito das mudanças que o tempo e as emoções produzem. Em termos aristotélicos, utilizados pelo autor, haveria uma substância, e todas as mudanças seriam meros acidentes.

Essas são questões provocadoras e interessantes para a análise de um conjunto de autorretratos, pensados de uma perspectiva histórica e sociológica. Haveria uma identidade de base – neste caso norueguesa – que estaria presente da primeira à última imagem que o pintor Alfredo Andersen (1860-1935) realizou de si? Em termos fisionômicos, talvez, mas pensando em processos identitários, não. Percebe-se de fato na visualização das obras uma continuidade em relação à fisionomia, mas a forma como ele se representa se altera sensivelmente. Daí a necessidade de recorrer a outro caminho, oferecido pelo próprio Gombrich: a distinção entre rosto e máscara, que serve como categoria alternativa de reconhecimento. É a plasticidade do homem que permite que ele construa diferentes representações de si, que marcam com tamanha força a percepção dos indivíduos, que chegam a se sobrepor à própria fisionomia, como resta evidente no caso de Andersen.

Seus cinco autorretratos trazem as formas como o pintor buscou construir a sua autoimagem, que foi mudando com a passagem do tempo, e refletindo as alterações na forma como queria ser reconhecido. Como colocou Elias, a prática de produzir imagens de si é um exercício que exige boa dose de autodistanciamento,[3] e neste sentido é significativo que ele tenha florescido como gênero[4] na Europa no mesmo momento em que a autobiografia emerge como gênero literário.

O primeiro e o último são os mais diferentes da série, e contrastam em quase tudo, mesmo a fisionomia parece ser outra. O primeiro (Figura 1) tem mais a ver com o que Gombrich chamaria de aparência individual, por não trazer – ou então por mostrar poucos elementos que pudessem configurar uma *máscara*. O que não quer dizer que não existam elementos a serem *lidos:* é um homem jovem, numa pose séria e vestido de maneira formal. O quadro não é datado, mas não é difícil imaginar que se trata de um homem na faixa dos 30 anos de idade, provavelmente executado pouco antes – ou pouco depois – de aportar no Brasil, pois numa fotografia conhecida de 1892 tirada no Porto de Cabedelo, o pintor usa o mesmo bigodinho da tela em questão.

Ainda sem cavanhaque nem óculos, o jovem pintor tem um olhar sério e compenetrado neste registro convencional que fez de si, sob um fundo escuro e levemente manchado. Um lapso considerável de tempo se deu entre esse primeiro e os demais, todos de meados da década de 1920 em diante. Nesse meio tempo, contudo, enviou algumas desenhos de si para a família na Noruega. Voltaremos a este ponto. Mas pensando em telas, quais teriam sido as motivações para que esperasse mais de 30 anos para que retornar ao gênero? Em termos

[3] ELIAS, Norbert. **Envolvimento e alienação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p.83.

[4] O primeiro autorretrato como uma obra separada e distinta de uma representação maior foi a do *Buffone Gonella* executado por Jean Fouquet, concluído por volta de 1450. GINZBURG, Carlo. **Jean Fouquet**: Ritratto del buffone Gonella. Modena: Franco Cosimo Panini, 1996.



Figura 1 - ANDERSEN, A. *Auto-retrato.* s/data. 37,5 x 31cm.

gerais, pode-se pensar no contexto de dificuldade financeiras que enfrentava no Paraná (onde se instalou no final do século XIX), e que os embates da vida social e a competitividade no campo artístico que o direcionavam para o seu interior e para a família. Mas além destas, havia mais variáveis: a idade avançada e a constatação de um caminho sem volta que fizera rumo

ao Brasil colocavam a necessidade, tanto social quanto subjetiva, de deixar consolidada uma imagem de si.

O crescimento dessas produções dizem também de uma mudança sobre como era concebido o papel do artista na sociedade, sendo que o autorretrato reforçava essa importância.[5] O autorretrato tinha, também, o caráter de uma afirmação de uma posição social, o que era fundamental na trajetória do nosso artista.

Nessa série de autorretratos de Andersen, alguns elementos iconográficos ajudam a pensar a construção da autoimagem que realizava. O chapéu de marinheiro está presente em três deles (Figuras 2, 3 e 4), compondo um tipo de máscara, elemento que evidencia a projeção do imaginário do artista sobre si num papel com o qual se identificava: homem do mar. O mesmo tipo de chapéu pode ser observado em outras pinturas que realizou de marinheiros. Como colocou Gombrich, apreendemos a máscara antes de notar o rosto, é ela que gera a distinção, sinal de reconhecimento. Contudo, o tipo de chapéu utilizado também se aproxima daqueles usados pelos pintores, criando assim uma amálgama que mescla a máscara de pintor com aquela de marinheiro. Exemplar desse argumento é o *Auto-retrato* (Figura 2) no qual o chapéu azul somado ao jaleco de pintura branco por sobre a camisa com gravata azul conflui justamente para essa leitura, que tem no cigarro aceso no canto da boca outra marca distintiva que o acompanhou. Esses elementos se sobrepõem ao próprio rosto, até porque o chapéu faz sombra sobre ele: aqui a máscara social se impõe, e ele aparece menos como indivíduo e mais como tipo: pintor-marinheiro vinculando sua autoimagem à sua identidade artística, mas também, indiretamente, à origem norueguesa.



Figura 2 - ANDERSEN, A. *Auto-retrato*. s/data. 31 x 25cm.

[5] WEST, Shearer. **Portraiture**, New York: Oxford History of Art, 2004, p.164.

O auge da produção dos autorretratos de Andersen coincide com dois momentos, aparentemente contraditórios, mas intrinsecamente ligados: primeiro com o aumento do *status* da profissão artista, pelo qual ele tanto trabalhou. Neste caso, os autorretratos funcionavam como uma espécie de ferramenta publicitária do artista. Por outro lado, o aquecimento do campo e a concorrência gerada por ele fez com que críticas e oposições à sua figura, até então quase que sacralizada,[6] começassem a emergir. Mas havia mais elementos por trás da confecção de autorretratos, especialmente se considerarmos também aqueles desenhados a lápis sobre papel, que Andersen enviava para amigos e parentes na Noruega. Por meio deles, criava um duplo de si e se fazia presente entre a família norueguesa. O retrato seria uma forma de combater a ausência, colocando-se como contraparte do esquecimento.



Figura 3 - ANDERSEN, A. *Auto-retrato*. 1926. 34 x 26,5cm. Museu Alfredo Andersen.

Na sequência de imagens pintadas a partir de 1926, há alguns elementos permanentes, como a indumentária: Andersen está sempre de camisa, gravata, às vezes terno, uma espécie de boina ou chapéu que protege os olhos da luminosidade, e por vezes o cigarro no canto da boca. A luz vai paulatinamente se tornando mais relevante até chegar à última tela, quanto ela adquire centralidade. Em todos ele já aparece um homem de idade, com uma carreira consolidada, o que repercute na autoconfiança que emanam dessas imagens. A recorrência

[6] Andersen era considerado o "pai da pintura paranaense". Ver: CORRÊA, Amélia. **Alfredo Andersen**: Retratos e paisagens de um norueguês caboclo. São Paulo: Alameda, 2014.

desse modelo sugere uma autoimagem relativamente estável, em que ele se faz mostrar do pescoço para cima como um pintor norueguês, sério, com seu cigarro.

No *Auto-retrato* de 1926 (Figura 3), Andersen está com o rosto voltado para a esquerda, usando camisa clara, gravata e terno marrom claro, predominando os tons pastéis e amarronzados, bem ao gosto escandinavo. O pintor usa cavanhaque e bigode, porta um óculos redondo, com armação fina e dourada, a boina de marinheiro e entre os lábios levemente abertos segura um cigarro de palha. Uma luminosidade vem da esquerda e do alto, fazendo com que a aba da sua boina faça sombra sobre seus olhos. Essa tela foi um presente que Andersen ofereceu ao Sr. Sigmond, colecionador dos seus trabalhos e que tantos favores lhe prestou. No ano seguinte, Andersen viajou à Noruega graças ao auxílio financeiro prestado pelo compatriota.

Dois anos depois, o pintor usa-se como modelo para alguns experimentos estéticos, e traz algumas novidades compositivas em relação aos anteriores. Se pensarmos o autorretrato como um elemento autobiográfico, a visão que o artista constrói tem de necessariamente se conectar com a sua vida. Assim, sua autorrepresentação seria indicativa do seus sentimentos ou de um estado de espírito quando a obra foi concebida. Na tela de 1928, a cronologia é um elemento fundamental: foi o ano em que Andersen retornou da Noruega (Figura 4). Os cronistas locais comentam que teria recebido propostas de trabalho, e que foi incentivado pela família a voltar a residir na Noruega, afinal vivia permanentemente em dificuldades financeiras. O pintor tinha quase 70 anos de idade na ocasião, uma prole de quatro filhos e vários netos, e seria por demais arriscado retornar nessa situação.

Não se sabe se o autorretrato foi concebido em sua terra natal ou após o retorno ao Brasil. Faz pouca diferença: ao revisitar suas raízes após quase 35 anos, o pintor realiza uma pintura de si diferente de todas as outras, vinculando sua identidade com a paisagem brasileira, mais especificamente o Rocio de Paranaguá, que figura do lado esquerdo da tela.[7] O fato de ela ser apenas pernunciada na faixa mediana da tela dá a sensação de um sonho, ou de um pensamento, afinal definitivamente não se trata do fundo homogêneo da composição. Essa foi a única ocasião em que o pintor inseriu um pano de fundo para compor um autorretrato, e a forma como a paisagem foi inserida a coloca como irradiadora da luz que invade o rosto do pintor, que usa a boina para proteger os sensíveis olhos claros. Os traços são menos definidos e mais soltos e curiosamente ele não está usando os óculos que sempre o acompanhavam. A distância do Brasil repercutiu numa outra forma de se representar, como se ajudasse a perceber o quanto aquela luz e aquela terra lhe faltavam. Essa afirmação encontra eco também numa carta que enviou à sua filha, na qual ele reclama do mau tempo, da escuridão e, melindroso, fala da saudades de casa – e mesmo do gato.[8]

Se em momentos de dificuldade ele pensava em retornar, a viagem de 1927-1928 mostrou que seu caminho trilhado no Brasil não tinha mais volta. Tanto que, no autorretrato de 1932 (Figura 5), não apenas a imagem que o artista construiu de si mudou, como também a sua forma

[7] O local tinha um lugar afetivo especial para Andersen, que realizou muitas pinturas do lugar.

[8] Carta enviada por Alfredo Andersen à Alzira Andersen em 1.º de fevereiro de 1928. Acervo do Museu Alfredo Andersen.



Figura 4 - ANDERSEN, A. *Auto-retrato*. 1928. 35 x 27cm.

de pintar se transformou, já prenunciadas na tela de 1928. Andersen está de frente, e podemos vê-lo da cintura para cima. A luz está mais forte que nunca, mas agora, ao invés da tradicional boina, o pintor usa um chapéu de palha tipicamente caboclo. O braço direito estendido mostra o pincel, como se fosse uma cédula de identidade. Ele que tantas vezes retratou seus alunos



Figura 5 - ANDERSEN, A. *Auto-retrato*. 1932. 76 x 53,3cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

pintando, pela primeira vez se representa com o instrumento do seu ofício. Andersen está mais altivo do que nas imagens anteriores e agora assume definitivamente a *máscara* de pintor brasileiro.

E como se na tela de 1932 a passagem cronológica do tempo se submetesse à velocidade da fatura, ao manejo mais rápido do pincel. As primeiras são obras mais fechadas, acabadas, a penúltima já deixa ver com clareza a cerda do pincel, tem traços mais grossos e soltos e na última o inacabado é deliberadamente um recurso da modernidade que quis conferir à tela. Nela Andersen cria uma nova fórmula, como se estivesse reinventando a si de uma forma mais moderna e autoral. Se nos anteriores segue as recomendações acadêmicas de praxe – peso e tonicidade à figura, destacada de um fundo escuro –, nos dois últimos, pós viagem a Noruega, a situação é diferente. A paisagem, a luz, a pincelada, o chapéu de palha trazem novos elementos para a leitura da sua identidade. De marinheiro escandinavo a pintor brasileiro, esse conjunto ajuda a compreender como os processos sociais se refletiam na sua pintura e na representação de si. Aqui realidade e representação se confundem: trocou a boina pelo chapéu de palha, o cigarro pelo pincel, criando a imagem de um norueguês caboclo.

Referências bibliográficas:

CORRÊA, Amélia. **Alfredo Andersen**: Retratos e paisagens de um norueguês caboclo. São Paulo: Alameda, 2014. (no prelo).

ELIAS, Norbert. **Envolvimento e alienação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GINZBURG, Carlo. **Jean Fouquet**: Ritratto del buffone Gonella. Modena: Franco Cosimo Panini, 1996.

GOMBRICH, E. **Arte e ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, Ernst. La maschera e la faccia: : la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte. In: BLACK, M; GOMBRICH, E; HOCHBERG, J. **Arte, percezione e realtà**: come pensiamo le immagini. Torino: Einaudi, 2002.

WEST, Shearer. **Portraiture.** New York: Oxford History of Art, 2004

Inventário dos ladrilhos hidráulicos dos prédios ecléticos tombados de Pelotas, RS: 1870-1931

Andréa do Amaral Dominguez
Carlos Alberto Ávila Santos
Universidade Federal de Pelotas - UFPEL

Resumo: Qualquer artefato é um pequeno fragmento de uma cultura, posto que contém elementos peculiares a uma determinada época e local. Pode ser um objeto de arte ou de utilidade funcional, ou ainda reunir as duas funções. Neste projeto, temos como proposta de análise o ladrilho hidráulico – como bem integrado ao patrimônio arquitetônico eclético pelotense – em inventariação. O objetivo dessa comunicação, cuja pesquisa se encontra em estágio inicial é, então, apresentar parte do inventário proposto, cuja função original é o registro dos bens culturais e materiais. A inventariação, é a sistematização que concorre para o conhecimento real e específico dos bens, implica no reconhecimento dos valores dos mesmos e induz ao tombamento. Para este registro utilizaram-se fichas experimentais, plantas e fotografias realizadas durante as visitações aos casarões selecionados.

Palavras chave: Arquitetura; Ecletismo; Ladrilho Hidráulico, Patrimônio.

Resumen: Cualquier artefacto es un pequeño fragmento de una cultura, que tienen muchos elementos propios de un determinado tiempo y lugar. Puede ser un objeto de arte o utilidad funcional, o combinar ambas funciones. En este proyecto, nos propusimos analizar la baldosa hidráulica - qué tan bien integrada del patrimonio arquitectónico ecléctico Pelotas - en el inventario. El propósito de esta comunicación, cuya investigación está en su etapa inicial y luego se presenta el inventario propuesto, cuyo original función es el registro de los bienes culturales. El inventario, que contribuye a la sistematización y el conocimiento específico de los bienes, implica el reconocimiento de los mismos valores e induce inflexión. Para esto, hemos utilizado las fichas experimentales, plantas y fotografías tomadas durante las visitas a las casas seleccionadas.

Palabras clave: Arquitectur; El eclecticism; Baldosas hidráulicas; Patrimonio.

Considerações sobre o ladrilho hidráulico e a cidade de Pelotas-RS

O ladrilho hidráulico é um produto artesanal, produzido à mão, peça por peça, em processo de fabricação que se manteve igual, desde o início do século XIX ao XX. Com a

descoberta do cimento pelo químico britânico Joseph Aspdin, em 1824, o ladrilho hidráulico encontrou sua formulação final. No início do século XX, o ladrilho ganhou notoriedade, devido ao movimento do Art Nouveau, na Espanha, na França, em outros países. Os artefatos acabaram conquistando renomados arquitetos e grandes artistas, como Gaudi e Cadafalch. As peças quadrangulares foram introduzidas no Brasil pelos imigrantes italianos.

O material passou a ser utilizado nas áreas "frias" das residências. Daí em diante, uma casa modesta utilizava ladrilho liso ou algumas peças com desenho simples em uma ou duas cores, formando "tapetes" ou mosaicos. Nas casas mais abastadas, o desenho era mais sofisticado, com formas mais elaboradas e com mais cores.

Os ladrilhos medem 20cm x 20cm. São fabricados com argamassa de cimento e areia e uma camada fina superficial prensada, na qual se utiliza cimento branco e/ou cinza e corantes. Nesta camada são feitos desenhos, normalmente lisos, mas que podem apresentar relevo, que tornam as peças antiderrapantes. Outra característica é o direcionamento dos desenhos em relevo para facilitar o escoamento da água da chuva. Além disso, há ladrilhos táteis recomendados para os passeios públicos, que seguem normas de adequação para sinalização de alerta para os deficientes visuais.

Quem mais utiliza o ladrilho hidráulico, atualmente, são órgãos públicos que fazem áreas de calçamento externo com peças antiderrapantes. A resistência do ladrilho ao desgaste é alta, sendo por isso recomendado para áreas de muita circulação. A durabilidade das peças, permite que ainda hoje se possa ver e pesquisar estas manifestações, como em Pelotas e muitas outras cidades do Rio Grande do Sul.

> "Transmitir uma memória e fazer viver, assim, uma identidade não consiste, portanto, em apenas legar algo, e sim uma maneira de estar no mundo. Viviana Pâques observa que não compreendemos todos os segredos de um ofício quando aprendemos apenas a técnica de fabricação de uma obra de arte" (CANDAU, 2012, p. 118).

O ofício de ladrilheiro é mantido através da pedagogia do ver e fazer. A transmissão do ofício acontece em Pelotas, hoje, de maneira semelhante ao que se fazia no século XIX, quando os operários formavam seu know how na aprendizagem diária, com artesãos vindos da Europa que transmitiram a técnica e perpetuaram a tradição de ladrilheiro. Assim, a organização social do trabalho é um rico objeto de observação das relações entre as escolas artísticas e as produções artesanais:

> "As formas artísticas são diretamente condicionadas pelas formas sociais. Se estas são estáveis e duradouras, aquelas também o são. A cada transformação social, corresponde uma transformação artística, consequentemente acompanhada de novas ideias e concepções do que seja Beleza, como acontece, alias, em todos os campos do conhecimento ou da expressão humana" (CAVALCANTI, 1963, p. 34).

Esta transformação social de que nos fala Cavalcanti está no centro do recorte temporal que propomos. Historicamente, vivemos em um período que marca o surgimento de atitudes conservacionistas e restauradoras para os monumentos e o patrimônio histórico e cultural.

> "A consagração do monumento histórico aparece, pois, diretamente ligada, tanto na Grã-Bretanha quanto na França, ao advento da era industrial. Mas esse advento e suas consequências não são interpretadas de modo idêntico nos dois países, no que se refere à sua influência sobre o destino das sociedades ocidentais" (CHOAY, 2006, p. 137).

Desta forma, destacamos que cada nação tem posturas distintas em relação aos monumentos, que mantém e asseguram a memória e identidade dessas nações. Já no sul do Brasil, as povoações se firmavam em pilares agrários, tendo nas charqueadas o grande propulsor de riqueza e cultura para as famílias. Enquanto uma grande parte da população, em sua maioria escravos, trabalhava de sol a sol, alguns dos filhos dos fazendeiros embarcavam em viagens culturais ao velho mundo para saciar sua sede de ideias. Nesse período, a cidade de Pelotas, na região Sul do Estado, tornava-se no decorrer dos anos de 1800 na "Princesa do Sul", mantenedora financeira dessa sociedade em ascensão.

Esse novo núcleo urbano crescia à sombra de influências arquitetônicas e de planejamento vindo da Europa. Deste intercâmbio cultural, chegou nas bagagens dos viajantes também o ladrilho hidráulico. Alimentando a demanda dos novos prédios que eram construídos para os patrões e para seus empregados. Cada qual com um estilo próprio e adequado às suas necessidades e gostos predominantemente díspares.

> "Os negócios efetuados na Tablada impulsionaram as atividades produtivas, tanto rurais, como urbanas. O já citado estudo de Gutierrez aborda a combinação, no espaço produtivo das charqueadas, através da utilização da força de trabalho escrava, da atividade de produção de charque (que era exercida nos meses estivais) com a produção de ladrilhos e telhas (nos meses sem tarefas com o gado). Esta relação complementária repercutia no espaço urbano, pois produzia uma ampla disponibilidade de materiais para a construção civil a baixo custo, que servia como alternativa de investimento urbano dos grandes proprietários (GUTIERREZ, 1993, p.178, apud Soares, p. 5, 2004).

Configura-se assim a elaboração dos ladrilhos hidráulicos nos períodos de entressafra da indústria do charque. As identidades dos habitantes deste novo mundo nascido da miscigenação com os índios, os negros e os europeus, produziu uma identidade nacionalmente brasileira e, de certa forma, mais gaúcha e regional. Os ladrilhos hidráulicos são ainda produzidos em Pelotas, porém com o diferencial da modernização, o uso de prensa-hidráulica para a finalização das peças que facilita a operação para o artesão. Hoje são feitas novas aplicações dos ladrilhos, como tampos de mesa de uso externo, revestindo paredes em diversos ambientes das casas, e mesmo como piso, onde não há o revestimento total do ambiente.

Acreditamos que o ladrilho hidráulico deva ser alvo dessa pesquisa detalhada pela sua importância como parte integrante do acervo arquitetônico eclético patrimonializado da cidade e como representante artístico da cultura e das sociedades, brasileira e pelotense, de uma época tão marcante e respeitada da história municipal. É um produto que se mantém presente no mercado atual da construção civil, e impregnado de memória da formação social dessa região brasileira (Figuras 1 e 2).

Inventário, o instrumento para preservação

A proteção dos bens patrimoniais começou a ser institucionalizada e normatizada no início do século XX, através de debates sobre a preservação em eventos internacionais, como o Congresso Internacional de Arquitetos Modernos (CIAM), realizado na capital Grega em 1931, originando a Carta de Atenas. A partir desse, outros encontros originaram novas Cartas Patrimoniais, com o objetivo da preservação, conservação e restauração dos bens considerados como patrimônio das nações ocidentais.

Nossa proposta metodológica é o inventário. O conceito de inventário está ligado ao conhecimento, à listagem e a descrição das características dos bens materiais. Concomitantemente associado a catalogação e registro, identificação, de documentação e



Figura 1 - Exemplo de ladrilho táctil de uso externo.



Figura 2 - Exemplo de ladrilho liso de uso interno. Fotos: Andréa Dominguez e Daniela Xú.

classificação, ele vem sendo também reconhecido como instrumento de gerenciamento do planejamento da conservação. Na área do patrimônio cultural, a pesquisa histórica, aliada ao levantamento físico dos artefatos analisados, constitui a base das informações dos inventários, pelos quais é possível conhecer melhor os bens culturais.

Nas palavras de Rozisky, encontramos alicerces para construção e justificativa do uso do inventário:

> "Observa-se uma consolidação de uma cultura preservacionista ligada à área patrimonial. O patrimônio cultural tornou-se referencial da Memória e da História. Dessa forma, o inventário é uma maneira de proteção da cultura. Caso perca-se um bem material, ou uma obra apresente lacunas, existindo os registros (desenhos, fotos, descrições, aerofotogrametria, etc) que identifiquem como foi o original ou, como era realizada a técnica, é possível manter esse bem material pelo menos como recordação. Sendo

> assim, é necessário um banco de dados e de imagens com a descrição dos materiais e as técnicas, que são utilizadas na criação desses artefatos, para que estas obras e tecnologias, que são referências culturais próprias de épocas passadas, não se percam no tempo. Para preservar a memória coletiva, que é essencial para a identidade de qualquer indivíduo." (ROZISKY, 2014, p. 28).

Buscamos, assim, teorias metodológicas associadas a essa técnica de investigação. Encontramos uma série de procedimentos para este fim comentados por Castriota, que defende como função original do inventário:

> "a de produzir um registro de bens culturais a serem protegidos – passando a constituir um tipo de diagnóstico interdisciplinar, que forneça bases mais seguras de dados, bem como metodologias de análise e interpretação para a ação e execução de políticas governamentais mais consistentes, que, respeitando as particularidades locais, utilizem-nas como base para o desenvolvimento" (CASTRIOTA, 2009, p. 190).

Para produzir tal registro buscamos ferramentas tradicionalmente utilizadas, como as fichas para os registros de diversos parâmetros relativos à constituição dos ladrilhos hidráulicos, além de outras formas de registro, como fotografias para análise iconográfica dos desenhos das peças individualmente e em mosaico.

Muitas instituições desenvolveram relatórios, fichas de registro e critérios de preservação adequados aos bens culturais que seriam preservados. Desses vários documentos e instrumentos, selecionamos algumas instâncias de abordagem que consideramos convenientes para nossa pesquisa. São elas: a instância cultural, considerando o valor histórico e/ou referencial dos ladrilhos para a população; a instância técnica que analisa os valores construtivos, de fabricação das peças de ladrilho; a instância estética que vai considerar os valores a partir da ótica da história da arquitetura e das artes aplicadas (design de superfície); e a instância paisagística que abordará a relação do ladrilho com seu entorno (Figuras 3 e 4).

Elaboramos uma ficha de inventário experimental para os primeiros testes de adequação ao nosso objeto. Nessa ficha constam as principais informações sobre o prédio em estudo e a localização do cômodo onde os ladrilhos são usados. Essa primeira ficha refere-se ao hall de entrada do casarão número 2 da Praça Cel. Pedro Osório que é utilizada pela Secretaria Municipal de Cultura (SECULT). Trata-se de um prédio assobradado, que serviu de residência, em estilo eclético, no pavimento térreo encontramos 11 cômodos com ladrilhos hidráulicos; no primeiro pavimento encontramos apenas 2 cômodos com ladrilhos hidráulicos. Já efetuamos o registro fotográfico de todos os cômodos em que foram encontrados ladrilhos (Figura 5).

Temos ainda 21 prédios para visitar e registrar as ocorrências dos ladrilhos, além da segunda fase de nosso trabalho que é fazer um levantamento das fábricas e/ou manufaturas que já se estabeleceram em Pelotas desde 1870. Para tanto efetuaremos visitas ao arquivo jornalístico da Biblioteca Pública da cidade para buscar esses registros



Figura 3 - Exemplo de mosaico: em ladrilho táctil.



Figura 4 - Exemplo de mosaico em ladrilho liso. Fotos: Daniela Xú.



Figura 5 - Prédio da Secretaria Municipal de Cultura, na Praça Coronel Pedro Osório, nº 02. Foto: Andréa Dominguez.

em possíveis anúncios. Os prédios de tombamento municipal são os seguintes: Clube Comercial, Prefeitura Municipal de Pelotas, Mercado Central, Solar da Baronesa, Instituto de Letras e Artes (ILA), Conservatório de Música e Sanep, Grande Hotel, Sobrado do Barão da Conceição, Jóquei Clube de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas (ICH), Estação Ferroviária (RFFSA). Tombados em nível estadual são: Casa da Banha, Mitra Diocesana-Catedral São Francisco de Paula, Instituto João Simões Lopes Neto e Castelo Simões Lopes. Também temos os tombamentos federais nos seguintes locais: Casarão 2, Casarão 6, Casarão 8, Teatro Sete de Abril, Caixa D'água da Praça Piratinino de Almeida e o Obelisco Republicano.

Enfim, executaremos esse inventário com enfoque qualitativo em relação ao objeto de estudo e as considerações dos fatos do passado em relação às transformações socioculturais e o desenvolvimento da cidade como ente vivo e harmônico influenciado pelo relevo e clima da localidade da "Freguesia de São Francisco de Paula".

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Andréa Jorge do. Petroglifos do abrigo de Caemborá, um referencial para a criação de design para ladrilhos hidráulicos; monografia de pós-graduação apresentada junto ao Curso de Pós-Graduação em Design de Estamparia, Santa Maria, 2008.

CANDAU, Joël. Memória e Identidade. São Paulo: Contexto, 2012.
CASTRIOTA, Leonardo Barci. Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo:Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.
CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.
GUTIERREZ, E. B. Negros, Charqueadas & Olarias - um estudo sobre o espaço pelotense. Pelotas: Editora UFPel, 1993.
GUTIERREZ , Ester Judite Bendjouya e NEUTZLING, Simone. O patrimônio urbano da rainha da fronteira. Bagé. RS. Revista Memória em Rede, Pelotas, v.2, n.5, abr / jul. 2011.
FONSECA, Márcia Souza e FERREIRA, André Luis Andrejew. Etnomatemática e arte na construção de ladrilhos hidráulicos – aproximando saberes. XIII CIAEM-IACME, Recife, Brasil, 2011.
MAGALHÃES, M. O. Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história da cidade de Pelotas (1860-1890). Pelotas: EdUFPEL / Livraria Mundial,1993.
ROZISKY, Cristina Jeannes. Arte decorativa: forros de estuques em relevo Pelotas, 1876 / 1911; Dissertação apresentada ao PPGMP do ICH da UFPEL, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Pelotas, 2014
SCHELEE, A. R. Arquitetura Pelotense. In MOURA, R. & SCHLEE, A. R. 100 imagens da
arquitetura pelotense. Pelotas: Palotti, 1998, pp. 17-23.
SOARES, Paulo Roberto Rodrigues. A cidade meridional do Rio Grande do Sul: cidade pampeana ou brasileira? In: Horizontes Urbanos. Pelotas: Armazém Literário, 2004, v.1, p.118-138. Acessado em http://www.fee.tche.br/sitefee/download/jornadas/1/s14a2.pdf
http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do;jsessionid=0F77E2D7F52895D1B82020AC2A65387E?id=14318&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional. Acessado em 09/2012

Pintura como documento do vestuário: imagem ou desejo da realidade

Fernanda Binotti Pereira Colla
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Maria Izabel Branco Ribeiro
Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP

Resumo: Imagens em geral e particularmente as obras de arte constituem documentos de valia para historiador, dado suas várias abordagens da vida cultural e das relações sociais. Para o pesquisador de história da indumentária tornam-se referências fundamentais em razão da dificuldade de conservação de seu objeto de estudo. As artes e as vestimentas tem sistemas de representação próprios. O uso de obras de arte como fonte de pesquisa para vestuário sem consideração pelas diferenças dos respectivos códigos e dos contextos da obra leva a equívocos e impedem que o testemunho da imagem seja efetivo.

Palavras-chave: retrato, história do traje, sistemas de representação.

Abstract: Images in general and particularly works of art are important documents for researchers because they are related to different aspects of culture and society. They are fundamental for history of fashion researchers due the fragile characteristics of their object of study. There are different representation systems used to the arts and to fashion subjects. Using works of art as research documents in history of fashion projects disrespecting their representation codes and their contexts leads to misunderstandings and prevents an effective testimony.

Keywords: portrait, history of fashion, representation codes.

O surgimento de novas abordagens da história a partir das primeiras décadas do século XX destacou vários aspectos relacionados às imagens, inclusive seu valor como fonte documental. Em certos casos, as próprias referências visuais são o objeto da pesquisa em curso. Em outros, trazem narrativas ou marcas que as qualificam como registro do objeto de pesquisa.

Apesar da pesquisa em História tradicionalmente recorrer à análise de textos e a dados estatísticos, o uso de imagens como fonte pesquisa não é prática recente. Para os arqueólogos são importantes meios para compreensão de práticas diárias e sistemas simbólicos de sociedades sem registros escritos, e de situações em que os textos não fornecem informação suficiente.

Peter Burke cita que os afrescos em catacumbas romanas também no século XVII eram fundamentais para estudos da história do Cristianismo primitivo. Lembra também que já no

início do século XVIII historiadores se reportavam à importância da Tapeçaria de Bayeux como testemunho dos navios, vestimentas, armas, habitações e hábitos na Normandia e na Inglaterra no século XI.

A obra de arte como testemunha

Burke considera as imagens como testemunhas oculares do passado[1] e ao ponderar sobre seu uso como evidências de outros tempos, chama a atenção para questões que relativizam sua aura de fidedignidade.

Frente à impossibilidade de acesso aos fatos e ao mundo social, as imagens apresentam sempre versões, que incluem idealizações, sátiras, manipulações para diversos tipos de interesses e possibilidades de distorções de leitura provocada pelo distanciamento temporal. Devem analisadas de acordo com seus vários contextos (aspectos sociais, condições regionais, características culturais e variações temporais), e inclusive os códigos de representação usados e convenções adotadas para sua realização. Assim sendo, para compreensão de uma imagem é fundamental buscar sua função e os interesses dos atores envolvidos em sua gênese.

Para Burke é impossível uma imagem ser representativa de seu tempo, mas apenas de aspectos de sua época e de setores da sociedade, uma vez que resultou de olhares e interesses específicos.

Uma imagem vale por mil palavras. As imagens levam vantagem nessa contabilidade pela quantidade de informações que contem e por apresentarem retórica própria, capaz de comunicar experiências não verbais. São dotadas de poder de persuasão, vinculado à credibilidade a elas atribuída. No caso das obras de arte, um dos atributos para apreciação tradicionalmente implica na correspondência ao que é convencionado como real, ou ao menos, verossímil. Correspondência que mesmo frágil, com o passar do tempo, pode ter crescer em autoridade em razão do peso da tradição. Resulta que as imagens de outra época, são apresentadas às gerações futuras como provas materiais do passado, revestidas de credibilidade mítica.

Dentro dessa perspectiva, as imagens devem ser lidas como textos, procurando detalhes, informações nas entrelinhas e ausências. Para tanto deve haver aptidão para compreender a escritura e um letramento visual deve ser efetivo. Para essa leitura as metodologias da história da arte oferecem balizas valorosas e os estudos por elas propiciados esclarecem olhares e ampliam repertórios.

Os trajes e os códigos da arte

Algumas das peculiaridades das peças de vestuário e adornos corporais constituem entraves para seu estudo. Em geral são objetos frágeis constituídos por materiais orgânicos ou por peças delicadas de difícil conservação. Mesmo quando sobrevivem à passagem do

[1] Peter Burke**. Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence**. New York: Cornell University Press, 2008., pag. 32

tempo, poucos trazem evidências de seu uso, da identidade do portador, local e época de origem. Nada dizem também do juízo em que eram tidos, da praticidade, conforto ou de seu prestígio. Entre as referências que completam suas informações estão as obras de arte, que não devem ser consideradas transcrições fiéis do objeto original e sim como representações a partir de um código.

Para o historiador as peças de vestuário originais e seus registros em obras de arte, levantam questões além das estéticas.

Michel Vovelle desenvolveu nos anos 1960 ampla pesquisa sobre ex-votos feitos na Provença entre meados do século XVII e final do século XX. Analisou milhares deles com o objetivo de estudar a comunicação com o sagrado e a esperança de milagre em situações de perigo, em cenário da vida cotidiana. Além desse resultado, obteve dados relativos à história cultural e demográfica, sobre a familiar, hábitos alimentares, doenças frequentes, gestos, sistemas de habitação, mobiliário, vestuário e as alterações surgidas em diferentes grupos sociais no local ao longo do período.[2] Suas observações dos trajes, permitiu análises sobre hábitos de trabalho e discussões sobre continuidade e mudança de vestuário de diferentes grupos sociais na região. Fernand Braudel também recorreu às pinturas para constatação do alcance da difusão de padrões franceses e espanhóis de vestuário na Inglaterra, Itália e Polônia nos séculos XVII e XVIII.[3]

O especialista em vestuário também reconhece a importância dos registros feitos pelos artistas e muito os utiliza. Porém principalmente ao tratar de temas anteriores ao uso da fotografia, tendem a recorrer às reproduções de obras de arte. Discute sobre peças de vestuário, mas apresenta ao leitor as suas representações pictóricas e gráficas. Resulta que o imaginário constituído principalmente para o público não especialista passa a ser o regido pelo código das artes e não mais pela linguagem específica da indumentária, em correspondência com a tecnologia e aspectos materiais de seu tempo.

A descrição das peças de indumentária requer sistemas de imagens com recursos próprios para comunicação eficaz e objetiva, em que os detalhes das roupas sejam evidenciados, as proporções respeitadas, as formas delineadas com correção e para que as indicações dos materiais sejam precisas.

Embora as artes tenham sistemas de representação próprios e o vestuário demande indicador específico para suas necessidades, a visualidade para descrever a história do vestuário vem se confundindo com os códigos das artes visuais.

A análise do vestuário em obras de arte coloca em evidência questões sobre sistemas de representação. Gombrich afirma que a linguagem da arte requer o domínio de sistema complexo de *schemata* para representação do mundo visível. Afirma que o artista ao iniciar esse processo não tem como ponto de partida sua experiência visual do objeto a ser

[2] Michel VOVELLE. Imagens e imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Editoria Ática, 1997, pag. 116-118.

[3] Peter Burke. Eyewitnessing.The Uses of Images as Historical Evidence. New York: Cornell University Press, 2008., pag. 81.

representado, mas sua ideia ou conceito, que articulará e adaptará conforme às necessidades de tempo e de seu meio.[4]

Retratos da realidade

O estudo dos retratos apresenta exemplos eloquentes dessas questões. O conhecimento de padrões estabelecidos no Renascimento para a pintura de retratos auxilia o pesquisador de roupas na identificação das características dos trajes e suas adequações aos usos culturais e hábitos sociais do personagem retratado. Se a promoção e a permanência das feições do modelo são as finalidades do retrato, a semelhança é objetivo a ser alcançado. Desse modo, as escolhas do traje, os adornos, o local e os objetos usados devem ser coerentes com gênero, profissão, virtudes, crenças, situação familiar e condição social. Regras tácitas da conduta pressupõem que o pintor deva produzir imagens com significativo grau de realismo, dentro dos limites do decoro e permitem que proponha visões do desejável.

Ao contrário dos instantâneos fotográficos e das imagens dos paparazzi, o retrato pintado nada tem de casual. Neles a situação é planejada, guarda-roupa é escolhido, cenários construídos e poses estudadas, para que a pintura legue à posteridade os atributos almejados do retratado.[5]

No século XVII os retratos de corte passaram a ser regidos por códigos mais intricados, os códigos se tornaram mais estritos, no sentido de que o personagem apresentado, além dos caracteres de sua individualidade, está investido com as marcas da instituição que representa. Beirando a pintura de história, algumas dessas obras utilizam recursos retóricos para descrever as identidades políticas de seus retratados, discorrer sobre a teoria do Estado e sobre as atribuições do príncipe.[6]

Em 1802 Napoleão Bonaparte encomendou a Jean-Antoine Gros (1771-1835) o retrato que foi a referência para os demais, fixando sua imagem como Primeiro Cônsul. Dele foram feitas várias cópias para enviar a personalidades e cidades, como objetivo de reforçar laços de lealdade (Figura 1).[7]

Em **Napoleão como 1º Cônsul** 1802, (205 x 127 cm, Museu Nacional da Legião de Honra, Paris) Gros precisou adaptar o rosto e a postura de obra realizada anteriormente.[8] Usou o corte de cabelo curto e alterações de traje e atitude, como estratégia para justapor à imagem já constituída de general de seu personagem, a de legislador e administrador. O colocou em escritório, com um par de luvas em gesto cortês na mão esquerda e com a direita apontando

[4] Ernst Gombrich. **Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

[5] Javier Portús Pérez**. El retrato español del Greco a Picasso**. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005. Peter Burke. A Fabricação do Rei. **A construção do da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

[6] Javier Portús Pérez.. Op. Cit. Pag. 37.

[7] Gary Tinterow; Phillip Conisbee. Portraits by Ingres. Image of an epoch. New York: Metropolitan Museum of Art/Harry N. Abrams, 1999,pag. 178.

[8] Napoleão se recusava a posar para a maioria dos retratos, Gros adaptou os estudos feitos a partir da sessão de pose para **Bonaparte em Arcola**, 1796. Posteriormente muitos artistas usaram o retrato de 1802 de Gros para a imagem de Napoleão ou recorriam a idealizaçõess ou a anotações feitas em encontros rápidos. Gary Tinterow; Phillip Conisbee. Op. Cit. pag. 178.



Figura 1 - *Napoleon as first cônsul*, Antoine-Jean Gros, 1802.

para grandes folhas de papel onde estão escritos nomes de cidades. As calças brancas com bordados de volutas e palmetes em ouro nas laterais e tratamento que indicam serem em seda, indicam grande formalidade; o ajustamento excessivo ressalta a musculatura da perna e conferem ao modelo anatomia heroica, mas são irreais, por não possibilitarem movimento. O mesmo aconteceu com a casaca consular em veludo vermelho. Interessado em ressaltar a imponência do retratado, o pintor alterou a proporção do tronco, diminuindo a cava para destacar os ombros. Os ornatos de palmetes bordados em ouro na casaca e as insígnias (o estandarte com a águia romana, as coroas de louros, e que adornam a faixa cruzada ao peito são alusivas à função consular e suas derivação da república romana. A impressão de luxo é dada pelo contraste das cores (branco, vermelho e ouro) e pelo tratamento das superfícies diferenciadas dos materiais (seda, veludo bordado). O gosto pelos uniformes sempre acompanhou Napoleão e mesmo quando em função civil, há resquícios do traje militar, na gola alta e caída, na echarpe em torno do pescoço e nas botas húngaras. A opção pela elegância do traje ajustado, contradizia sua orientação aos alfaiates para fazerem roupas largas, por serem mais fáceis de vestir, conforme seu camareiro Constant.[9]

Napoleão em 1804 encomendou a Ingres (1780-1867) outro retrato, com o objetivo presentear a cidade de Liege, onde havia sido aclamado um ano antes. Em N**apoleão Bonaparte, Primeiro Cônsul**, 1804 (Museu de Belas Artes de Liège), o pintor trabalha a partir da obra de Gros retratando o comitente com feições mais jovens e com maneiras menos impositivas. Sua casaca vermelha tem transpasse maior, deixando a frente da culote mais exposta, que nesse caso também é em veludo vermelho. As culotes, as meias de seda, os sapatos com fivelas e a substituição da faixa cruzada ao peito pelo cinto para prender a bainha da espada diminuíram o caráter militar do traje,. A mão esquerda dentro da jaqueta completa a postura adequada à nova função, alusindo aos oradores e juristas romanos. A preocupação com texturas diferencia os tecidos (veludo do traje e a seda das meias) e evidencia suas características: maleabilidade, amassados, possíveis desgastes, brilhos. O amassado do veludo e o enrugado das meias conferem mais realismo à obra e dão maior informalidade e humanidade à figura do cônsul do está manifesto no retrato de Gros.

A comparação entre o traje (coleção Museu de Estocolmo) usado por Sophia Magdalena (1746-1813) em cerimônia de coroação como rainha da Suécia em 1772 e o **Retrato de Sophia Magdalena em Traje de Coroação**,1773-1775 de Lorenz Pasch (coleção Museu Hermitage, São Petersburgo) traz considerações sobre as alterações feitas pelo artista para adaptar o vestido ao código do retrato de corte (Figuras 2 e 3).

O traje original é um vestido de corte em estilo francês, em brocado prata com padrão de pequenas coroas bordadas em prata e ouro dispostas em faixas diagonais, decote redondo com acabamento em renda, ampla saia horizontal com panier, cintura em V, corpete com recorte em V, sobressaia contígua à cauda longa, um pingente, mangas ¾ com babados. Talvez

[9] LE BOURHIS, Katell. **The Age of Napoleon. Costume from Revolution to Empire. 1789-1815**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989, pag. 196.



Figura 2 - *Retrato de Sophia Magdalena em Traje de Coroação*, Lorenz Pasch, 1773-1775.

originalmente o corpete ostentasse outros adornos, que não resistiram à passagem do tempo. No retrato o artista alterou as proporções do vestido para melhor evidenciar o porte e tornar mais visíveis as feições da rainha. Para tanto restringiu em muito a largura da saia e adicionou barrado decorativo na mesma tonalidade dos pingentes, de modo a acentuar o ritmo vertical, evidenciou bordado em prata no corpete e aprofundou o decote e o circundou de modo mais decoroso com larga faixa de renda, dando-lhe forma quadrada para evidenciar o rosto. Eliminou a sobressaia para diminuir o volume lateral e anexou a cauda na parte posterior da saia. Em razão de necessidades da obra também alterou características do tecido: acentuou o tom dourado; simplificou o padrão do brocado,



Figura 3 - Vestido original da coroação da Rainha Sophia Magdalena da Suécia, 1772.

para enfatizar as linhas tridimensionais e lhe conferiu textura mais fina para permitir que a rainha fizesse uma pequena prega com a ponta de dois dedos, gesto que dá a ela maior suavidade.

As versões da História

A tradição acadêmica da pintura histórica desenvolveu recursos de retórica com vistas à exaltação do herói, à comunicação de ideais e transmissão de memórias dignas. Composições grandiloquentes e com objetivos pré-determinados apresentavam seus atores caracterizados de acordo com os papéis desempenhados e com as indicações necessárias para que a leitura desejada fosse feita, inclusive por gerações futuras – exigências que deixavam restrita a manifestação de pontos de vista do artista.

A Batalha do Avaí, 1872-1877 (Museu Nacional de Belas Artes, RJ, 6 x 110 m) de Pedro Américo (1843-1905) representa um caso bem particular. Contratado em agosto de 1872 foi para a realização de painel sobre a Batalha de Guararapes, o artista propôs a mudança do tema para um episódio recente, acontecido em 11 de dezembro de 1868, durante a Guerra do Paraguai (1864-1870). Pedro Américo trazia da Europa propostas modernas de integração de acontecimentos da realidade presente ao universo da pintura, como no caso da temática e da narrativa romântica de Géricault e de Delacroix, e do encontro com os grandes Panoramas. Sua pintura não ficou imune à experiência da fotografia. Além de considera-la como recurso revelador da verdade do mundo e depositário da memória, entendia os novos hábitos de percepção trazidos pelas câmeras abriam possibilidades para a linguagem pictórica.

Fiel à pesquisa histórica e acreditando ser a vitória no Avaí devida a heróis individuais, é certo que Pedro Américo usou a fotografia para a pintura de oficiais como Caxias e Osório e provavelmente também para os rostos dos outros 400 personagens. Usou também para travar combate entre as várias possibilidades de narrativas.

A obra mostra a batalha como cenário de terror e apresenta a guerra como confronto da civilidade frente à barbárie, identificadas pelo modo como apresenta soldados brasileiros fardados versus paraguaios esfarrapados.[10] A intensidade do drama que atinge os civis, apavora os animais e atinge a natureza.

A pintura mostra o campo de batalha, transformado em lamaçal pelas chuvas, e embora sem detalhes, identifica os dois exércitos, com interesse em destacar o brasileiro, fardado impecavelmente em azul. Identifica os soldados paraguaios pelas calças brancas e túnicas vermelhas, já quase em andrajos e não se detém em descrever os trajes dos civis, atitude coerente com o foco de sua narrativa.

Pedro Américo estava municiado para representar com precisão o exército brasileiro. Em sua época estúdios fotográficos no Rio de Janeiro vendiam fotografias de soldados e cenas da guerra, ainda era possível colher depoimentos de antigos combatentes e dispunha de uniformes reais como referência. O próprio Duque de Caxias lhe enviou a farda para garantir fidelidade

[10]Lilia Moritz Schwarcz. **A Batalha do Avaí**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

da descrição, e não lhe poupou críticas por ser retratado com o dólmã desabotoado. Não está clara a intenção do artista, embora justificasse como defesa, a busca de contrastes de cor entre farda desabotoada e a pelagem do cavalo do comandante.[11] Atitudes que indicam a busca pela verdade concomitante com articulação de dados para a criação de narrativas tangentes às versões oficiais.

Considerações finais

Os exemplos acima demonstram o interesse de pintores em retratar as facetas de seus personagens. Trajes, gestos, iluminação e atributos são alguns dos recursos utilizados para conferir que o herói ultrapasse as limitações de sua humanidade para adentrar em território mítico. É raro que o traje seja o centro da atenção do artista. O ajustamento das pences em um colete é tema para alfaiate. Pintores não se incomodam com o comprimento das saias, mas se importam com elas se o assunto for a proporção dos corpos e a composição de sua obra.

Arte é linguagem e como tal demanda o domínio de códigos que variam de acordo com tempo e local. Artistas constroem seu vocabulário plástico com referência a saberes que remontam às tradições imagéticas, apreendendo padrões de outros artistas e obras, alterando-os de acordo com suas necessidades e idiossincrasias.

Os valores intrínsecos numa sociedade definem quais os códigos que serão usados e quais serão descartados. Culturalmente as influências são ainda maiores e podemos distinguir modelos e proporções quando as comparamos com outros fatores presentes no período. O período social influencia a proporção das silhuetas, definem quais são os materiais, aviamentos e procedimentos de fabricação de peças. Por esse motivo, conseguimos identificar alguns pontos comuns e centrais quando analisamos o campo das Artes, a Arquitetura, a Literatura e os comparamos com o vestuário. Identificamos e categorizamos o período ou a sociedade.

No limite entre o real e o desejado, o homem é desafiado entre o ser e o parecer. Procura em seus valores criar uma imagem de si mesmo que o identifique, o descreva e o faça fazer parte de uma categoria que o represente e que individualmente o faça “pertencer”.

As obras de arte se tornam aliadas na busca pela preservação da imagem desejada, sendo ela fiel ou ainda uma aspiração de status, poder ou pertencimento.

O especialista em estudar temas relacionados com o vestuário, em suas pesquisas, reconhece aspectos importantes nos registros feitos pelos artistas em suas obras, mas para preencher lacunas e melhor fundamentar seus estudos, necessita buscar informações em outros tipos de documentos.

Descrições técnicas, detalhes de matérias primas, moldes, maquinário de época, fornecem as limitações e possibilidades do período de maneira a poder reconstruir o traje de modo adequado.

[11] Vladimir Machado. “A fotografia na pintura espetacular de Pedro Américo” . III Encontro de História da Arte. IFCH/ UNICAM, 2007. http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/MACHADO,%20Vladimir.pdfacesso em 28/7/2014.

O pesquisador que amplia seus estudos e análises garante uma leitura fiel do período e do personagem. Mas principalmente, valoriza sua pesquisa e contribui para que a história seja retratada e contada através dos tempos e que cumpra seu papel de ciência, que apresenta e traz reflexões do homem social e a relação direta com seu tempo.

Referências Bibliográficas:

BATTERBERRY, Michael; BATTERBERRY, Ariane. **Fashion. The mirror of History**. New York: Greenwich House, 1982.

BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei. A construção do da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

BURKE, Peter. **Eyewitnessing.The Uses of Images as Historical Evidence**. New York: Cornell University Press, 2008.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista. O vestuário na obra de arte.** São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado, 2009.

GINZBURG, Carlo ; DAVIS, Anna. "Morelli, Freud and Sherllock Holmes: Clues and Scientific Method." **History Workshop**, Oxford University Press, n. 9 (spring, 1980).

GOMBRICH, Ernst. **Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.**

LE BOURHIS, Katell. **The Age of Napoleon. Costume from Revolution to Empire. 1789-1815.** New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

MACHADO, Vladimir . "As vicissitudes das encomendas no século XIX: A encomenda a Pedro Américo da pintura Batalha do Avahy em 1872". **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_avahy_encomenda.htm acesso em 27/9/2014.

MACHADO, Vladimir. "A fotografia na pintura espetacular de Pedro Américo" . **III Encontro de História da Arte**. IFCH/ UNICAM, 2007. http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/MACHADO,%20Vladimir.pdf acesso em 28/7/2014.

PÉREZ , Javier Portús. **El retrato español del Greco a Picasso**. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005. SCHWARCZ Lilia Moritz. **A Batalha do Avaí**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

VOVELLE, Michel**. Imagens e imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX**. São Paulo: Editoria Ática, 1997.

Athos Damasceno Ferreira: Um Discurso Fundador na Historiografia da Arte do Rio Grande do Sul

Joana Bosak de Figueiredo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: Athos Damasceno Ferreira (1902 - 1975), autor de "Artes Plásticas no Rio Grande do Sul", publicado em 1971, pela Livraria do Globo constitui-se em um estudo pioneiro até hoje, seja na amplitude, seja na proposta de abarcar uma história da arte no Rio Grande do Sul, do período missionário (cerca de 1750), até o início do século XX (1903) em fontes ainda não totalmente evidenciadas. Como articulista em jornais de Porto Alegre, como no Diário de Notícias, Athos Damasceno Ferreira também deixou valiosa contribuição aos estudos de um panorama das artes e da cultura do Rio Grande do Sul; marca ainda presente em suas publicações como "História Caricata do Rio Grande do Sul" (1962), e "Palco, salão e picadeiro" (1956), não tendo sido estudado como objeto específico de pesquisa até o presente momento e constituindo um rico acervo de estudo em artes.

Palavras-chave: Athos Damasceno Ferreira; historiografia da arte; acervos

Abstract: Athos Damasceno Ferreira (1902 - 1975), "Artes Plásticas no Rio Grande do Sul"s author, published in 1971, by Livraria do Globo is a pioneer study even today, in its extent, or in its proposal to embrace an Art History of the Rio Grande do Sul, from Missões period (c. 1750), until the beginnings of XX century (1903) in sources not totally revealed yet. As a columnist in Porto Alegre's newspapers, such as Diário de Notícias, Athos Damasceno Ferreira either left a valuable contribution to studies of a panorama of Arts and culture of Rio Grande do Sul; lable that still remains in his publications as "História Caricata do Rio Grande do Sul" (1962), and "Palco, salão e picadeiro" (1956), and doesn't be studied as specific issue till these days and constituting a rich archive in Art Studies.

Keywords: Athos Damasceno Ferreira; historiography of art; archives

Athos Damasceno e a escrita da História da Arte no Rio Grande do Sul

Athos Damasceno Ferreira, foi um poeta, cronista, tradutor, romancista, crítico literário, historiador e crítico de arte e da cultura em Porto Alegre, a partir dos anos 1930. Cronista em veículos como "Eco do Sul", "A Máscara", "Ilustração Rio-Grandense", "Tribuna Ilustrada", "Gazeta do Povo", "A Federação" e "Correio do Povo", todos jornais de Porto Alegre, da primeira

metade do século XX. Foi, ainda, colaborador efetivo da histórica revista "Província de São Pedro", dirigida por Moysés Vellinho, entre os anos 1945 e 1954. A referida amostragem de veículos aos quais estava vinculado permite inferir que Athos Damasceno participava ativamente senão da *intelligentsia* local, da cena cultural.

O foco de seus estudos e escritos é a cidade de Porto Alegre em seus aspectos literários, jornalísticos, visuais; no cenário artístico e "sentimental" da cidade, como gostava de dizer[1] este que é considerado pelo amigo e historiador Guilhermino Cesar, primeiro biógrafo, "a maior escrita de um homem só sobre a capital do Rio Grande do Sul".[2] "Sujeito-signo", segundo Maria Beatriz Papaléo, autora da primeira tese sobre Damasceno, em que analisava a obra literária; o poeta - como na tese é referido e analisado - é responsável por nos brindar com "a representação de um passado desprovido de brilho e magnificência, retratado muito mais em seus aspectos hilários, pitorescos e ingênuos" (PAPALÉO: 1996, p. 362). Para a autora, Damasceno é o responsável, através de sua poesia, de um "inventário popular da cidade", posto que era um "artífice minucioso do cotidiano" (Ibidem).

Articulando, então, em sua prosa pesquisa histórica, humor, cenas do cotidiano, das festas populares - como o carnaval - e os mais diversos tipos de manifestações artístico-culturais, criou um vasto campo de estudos sobre a cultura visual e a arte de seu tempo e dos séculos anteriores no estado do Rio Grande do Sul, principalmente o século XIX.

Contemporâneo de um grande crítico, iniciador da área no Rio Grande do Sul, como Angelo Guido, Athos Damasceno produziu uma incrível quantidade e variedade de pesquisas pioneiras, como "Artes Plásticas no Rio Grande do Sul", publicado em 1971, em que discorre sobre a produção artística no estado desde o período de desenvolvimento do projeto jesuítico-guarani nas Missões, em torno de 1755, até o início do século XX.[3]

Athos Damasceno deixou, igualmente, estudos sobre a imprensa caricata,[4] a imprensa literária,[5] o cenário artístico-cultural na área do teatro e da música[6] e, ainda, sobre a indumentária regional[7] e outras formas de patrimônio imaterial, hoje muito em pauta em projetos de lei, como os doces de Pelotas.[8]

É fundamental ressaltar que, até o presente momento, Athos Damasceno Ferreira, em que pese seu papel fundador de historiador da arte no Rio Grande do Sul, com os estudos anteriormente referidos, não tem sido estudado - senão citado - como tal pelo campo da História da Arte. Artigos e teses importantes e produzidas a partir do Rio Grande do Sul, como os de

[1] FERREIRA, Athos Damasceno. Imagens sentimentais da cidade. Porto Alegre: Editora do Globo, 1940.

[2] *Apud* PAPALEO, Maria Beatriz. Athos Damasceno Ferreira: Rivarol na Província. Tese de Doutorado em Letras. Porto Alegre: UFRGS, 1996, p. 363.

[3] Idem. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora do Globo, 1971.

[4] Idem. A Imprensa Caricata no Rio Grande do Sul no Rio Grande do Sul no Século XIX. Porto Alegre: Editora do Globo, 1962.

[5] Idem. A Imprensa Literária de Porto Alegre no Século XIX. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1975.

[6] Idem. Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX. Porto Alegre: Editora do Globo, 1956.

[7] Idem. Apontamentos para o Estudo da Indumentária no Rio Grande do Sul. In: Separata da coleção Fundamentos da Cultura Rio-Grandense. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da URGS (UFRGS), 1962.

[8] Idem. Breve Notícia e Ligeiras Considerações acerca da Arte Doceira no Rio Grande do Sul. In: VALLANDRO, Amélia. Doces de Pelotas. Porto Alegre: Editora do Globo, 1959.

Neiva Bohns, Paula Ramos, Paulo Gomes e Úrsula Rosa da Silva, citam Athos Damasceno como referência, mas não se detêm na investigação desse autor.

Entretanto, na área dos Estudos de Literatura e na História, esse intelectual tornou-se alvo de investigações mais pormenorizadas. Seu papel como historiador importante no debate sobre o regionalismo no Rio Grande do Sul dos anos 1930 tem sido abordado sistematicamente por Gabriela Corrêa da Silva, em seus trabalhos de conclusão de graduação e mestrado em História na questão de uma escrita da História do Rio Grande do Sul.[9]

Pois este mesmo tema nos parece fulcral na sua produção no que se refere à arte no Rio Grande do Sul, haja vista à pesquisa de uma vida inteira, em que temas como a cultura visual e mesmo a indumentária não foram relegados a um segundo plano.

Além das obras já citadas, é possível encontrar esse "discurso fundador" da história da arte em seus escritos e pesquisas pessoais, hoje depositados como arquivo pessoal no acervo do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Neste acervo é possível ter acesso a pastas e documentos escritos de próprio punho, recortes de jornal e anotações diversas que ajudaram a compor os artigos e livros escritos ao longo de quase cinco décadas de pesquisas. Temas como o carnaval, a cenografia, a fotografia, os pintores do Rio Grande do Sul e os salões de arte em Porto Alegre aparecem nesse material com grande importância, mostrando as fontes desse nosso "Vasari" agauchado, que nem sempre cita suas fontes e não apresenta referenciais teóricos, algo completamente compreensível em se tratando de sua época e de seu não-pertencimento ou filiação acadêmicos, muito embora colaborasse com veículos de dentro da academia - como a coleção Fundamentos da Cultura Rio-Grandense, publicada pela Faculdade de Filosofia da então URGS, nos anos 1960 e 1970.

Este artigo tem, portanto, o compromisso de apresentar a obra de Athos Damasceno Ferreira, como fundador de um discurso historiográfico sobre as artes no Rio Grande do Sul e está inserida no projeto de pesquisa Athos Damasceno Ferreira e a Crítica da Cultura do Rio Grande do Sul do Século XIX.

Ainda que fosse apenas um mero compilador de notícias de viajantes dos séculos XVIII e XIX, como Arsène Isabelle, Avé-Lallemand, Saint-Hilaire, de notícias dos jornais oitocentistas e mesmo da tradição oral regional, mesmo assim o seu papel como identificador de um regionalismo muito específico e de um campo cultural autônomo no Rio Grande do Sul já no século XIX permitiram a esse autor inserir-se como fundador desses estudos de forma tão sistemática no estado, já que até o momento não se produziu, por um historiador da arte apenas, uma visada panorâmica e histórica das artes visuais no Rio Grande do Sul como a proposta por Athos Damasceno Ferreira. Passando pelos padres jesuítas João Batista Prímoli - responsável pela Igreja de São Miguel das Missões - e José Brasanelli - autor de algumas das mais significativas esculturas e conjuntos escultóricos das Missões nos territórios então contíguos e que hoje se configuram como do Rio Grande do Sul, Argentina e Paraguai - e chegando à Exposição de

[9] CORRÊA DA SILVA, Gabriela. O Regionalismo Sul-Rio-Grandense de Athos Damasceno e sua Polêmica com Vargas Netto (1932). Trabalho de Conclusão de Curso/Licenciatura em História. UFRGS, 2011. http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/36951/000819255.pdf?sequence=1

1901, em Porto Alegre, esse pesquisador nos presenteia com mais de 500 páginas de história da arte do Rio Grande do Sul.

A presença de mais de 130 artistas, dos jesuítas aos pioneiros da fotografia, no início do século XX, estão neste panorama, ainda não igualado em termos de extensão geográfica, temporal e numérica.

O cunho memorialístico também se faz presente. Ao longo de cinco décadas de extensa produção intelectual, literária e poética, Athos Damasceno se constrói como autor de uma cidade - Porto Alegre - e de uma região, o sul, através do Rio Grande em suavização intrínseca com a grande região fronteiriça que faz o entorno do Rio da Prata, palco do projeto jesuítico. Ao historiar a região e a sua cidade, de forma sentimental e engajada, Athos Damasceno se insere como autor comprometido com o passado, seu presente e um futuro das letras e das artes do Rio Grande do Sul. Sua escrita é a um tempo memória e história, testemunho e documento. Pesquisador e inventor, Athos Damasceno nos brinda com a possibilidade da existência de um tempo em que era possível uma história "total": quando ainda se tinha tudo por fazer e as fontes exíguas exigiam do pesquisador quase a sua confecção.

Nesta história "total" se deseja entender a construção de uma "identidade" da arte do Rio Grande do Sul, quando os artistas eram poucos e cabiam em 520 páginas.

Evidenciar a sua contribuição de forma mais expressiva e lançar luz à sua produção escrita e intelectual em sua contribuição à historiografia da arte do Rio Grande do Sul é, hoje, mais que um desafio e uma necessidade: mas um acerto de contas com a própria História da Arte do Rio Grande do Sul.

Referências Bibliográficas:

BOHNS Neiva Maria Fonseca. Continente improvável. Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

_____. Estabelecer-se ou perambular: os desafios dos artistas na Província de São Pedro. In: CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima e MALTA, Marize (org.). [Com/Con]tradições na História da Arte. Campinas: UNICAMP, 2011 .

CORREA DA SILVA, Gabriela. Da ficção à história: a escrita da História de Athos Damasceno Ferreira (1940 - 1974). Anais eletrônicos do XI Encontro Estadual da APNPUH 2012. Rio Grande: FURG, 2012. Disponível em: http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/18/1344882953_ARQUIVO_Anpuhtextofinal.pdf, acessado em 23 de outubro de 2013, às 22:43.

_____. O regionalismo sul-rio-grandense de Athos Damasceno Ferreira e sua polêmica com Vargas Netto (1932). Trabalho de Conclusão de Curso em História. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

FERREIRA, Athos Damasceno. Apontamentos para o estudo da indumentária no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia/UFRGS, 1957.

_____. Artes plásticas no Rio Grande do Sul. (1755 - 1900) - Contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

_____. Breve Notícia e Ligeiras Considerações a Cerca da Arte Doceira no Rio Grande do Sul. In: VALLANDRO, Amélia (org.) Doces de Pelotas. Porto Alegre: Editora Globo, 1959.

_____. O Carnaval Porto-Alegrense no Séc. XIX. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

_____. Fotógrafos de Porto Alegre no século XIX. In: Colóquios com a minha cidade. Porto Alegre: Editora Globo; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1974.

_____. Imprensa Caricata do Rio Grande do Sul no século XIX. Porto Alegre: Editora Globo, 1962.

_____. Imprensa Literária de Porto Alegre no século XIX. Porto Alegre: Edições UFRGS, 1975.

_____. Jornais críticos e humorísticos de Porto Alegre no século XIX. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.

_____. Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX. Contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.

_____ *et al*. O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Secretaria da Cultura, 1975.

GOMES, Paulo César Ribeiro. Alguns comentários sobre Pedro Weingartner. In: 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_pg.htm>, acessado em 23 de outubro de 2013 às 22:32.
GUIDO, Angelo. Forma e Expressão na História da Arte. (Tese de Concurso) Porto Alegre: Edição do Autor, 1938.
_____. Pedro Weingärtner. Porto Alegre: SEC, 1956.
NIKOLAIEWSKY, Alfredo. Os desenhos de Pedro Weingartner. In: 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_an_desenhos.html>, acessado em 23 de outubro de 2013 às 22:02.
PAPALÉO, Maria Beatriz. Athos Damasceno Ferreira: Rivarol na Província. Tese de Doutorado em Letras. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
_____. Athos Damasceno Ferreira: Rivarol na província. In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo. Discurso, memória, identidade (org.). Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000, p. 361 - 369.
RAMOS, Paula Viviane. A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo: Revista do Globo (1929 - 1939). Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
_____. Artistas ilustradores: a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna através da ilustração. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
SILVA, Ursula Rosa da. A fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido. A crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias. Tese de Doutorado em História. Porto Alegre: PUC-RS, 200

As decorações murais dos ambientes internos dos prédios Ecléticos de Pelotas/RS

Fabio Galli Alves - Universidade Federal de Pelotas - UNIPEL
Carlos Alberto Ávila Santos - Universidade Federal de Pelotas - UNIPEL

Resumo: O trabalho “As decorações murais dos ambientes internos dos prédios Ecléticos de Pelotas/RS” pretende inventariar as decorações murais pictóricas e a técnica empregada nestas decorações como pintura artística, morouflage, escaiolas, pintura com estêncil, afresco e o efeito tromp l’oeil de nove prédios, cinco originalmente de uso privado, três de uso semi-público e um de uso público, construídos entre o período de 1878 e 1927 em que se desenvolveu o historicismo eclético na arquitetura da cidade, no centro histórico de Pelotas, considerando que o inventário seria o primeiro e imprescindível instrumento para preservação deste tipo de bem integrado ao patrimônio arquitetônico o quais expressam os valores econômicos, culturais, estéticos e ideológicos daqueles que idealizaram os prédios e que ainda carecem de uma política clara e específica para sua salvaguarda.

Palavras-Chave: ecletismo. bens Integrados.técnicas decorativas.

Abstract: The work “ The mural decorations of indoor environments of buildings Eclectic Pelotas/RS “ intends inventory pictorial mural decorations and the technique used in these decorations as artistic painting, morouflage, escaiolas, paint with stencil, fresco and tromp l’ oeil effect of nine buildings, originally of five private use, three semi - public use and public use, built between the period 1878 and 1927 when it developed the eclectic historicism in architecture of the city, the historic center of Pelotas, whereas the inventory would be the first and indispensable instrument for the preservation of this type of well-integrated into the architectural heritage which express the economic, cultural, aesthetic and ideological values of those who devised the buildings that still lack a clear and specific policy for their protection.

Keywords: eclecticism. integrated goods. decorative techniques.

O trabalho desenvolve inventário das ornamentações pictóricas dos interiores de nove construções ecléticas pelotenses, com funções distintas. De uso originalmente privado são as antigas residências: de Alfredo Gonçalves Moreira, filho do Barão de Butuí; do Barão de São

Luis; do Conselheiro Francisco Antunes Maciel; do Senador Joaquim Augusto Assumpção; da família Vidal. De uso semipúblico: o Clube Caixeiral; a Biblioteca Pública Pelotense; o Teatro Guarani. De uso público: o Paço Municipal. Os limites temporais da pesquisa são os anos de 1878 e 1927. A moradia do Conselheiro Maciel determinou a data inicial, o casarão da família Vidal definiu a data final. As técnicas referem-se às pinturas artísticas, às pinturas executadas com a técnica do estêncil, às escaiolas, à *marouflage* e aos efeitos em *tromp l'oeil*. Esses bens integrados ao patrimônio edificado de Pelotas carecem de uma política clara e específica para a sua salvaguarda, para que não se percam esses testemunhos característicos do ecletismo historicista, que se desenvolveu na cidade entre os anos de 1870 e 1931 (SANTOS, 2007).

Em arquitetura, o universo das artes decorativas e os temas que lhe são correlatos estão agregados às caixas murais – às fachadas e às superfícies das paredes interiores das edificações. Dentre esses, nos interessa o estudo dos motivos, das técnicas e dos materiais utilizados nos diferentes procedimentos pictóricos. Esses bens expressam os valores econômicos, culturais, estéticos e ideológicos daqueles que idealizaram os prédios – os proprietários, os construtores, os artistas e artesãos. Importa, ao observá-los, as diferentes técnicas utilizadas para a feitura dessas ornamentações, como também a aparência final de cada uma delas, posto que esses bens integrados à arquitetura incorporam intenções que transcendem o mero desempenho da função inculcada por sua forma, dando-lhes novos sentidos, sempre como marcas da cultura que os trouxe à luz. As Cartas Patrimoniais,[1] elaboradas por organismos internacionais, divulgaram normativas criadas no âmbito da comunidade de especialistas da área, com o objetivo da preservação e da conservação dos monumentos considerados como patrimônio. No Brasil, a proteção do patrimônio cultural da nação foi efetivamente posta em prática com o decreto-lei n° 25, de 30 de novembro de 1937. Porém, somente em 1977 foi tombado na cidade de Pelotas, o conjunto de casarões ecléticos 2, 6 e 8 erguidos no entorno da Praça Coronel Pedro Osório. Em Pelotas, a proteção dos bens imóveis existe desde a promulgação da Lei n°.4568, do dia 07 de julho de 2000. Aproximadamente, 22 edificações são tombadas, enquanto que os bens inventariados somam mais de 2000 exemplares. O Manual publicado pela Secretaria de Cultura municipal (SECULT),[2] responsável pelos tombamentos e pelos inventários dos prédios, garante a preservação total dos primeiros. Determina a salvaguarda das caixas murais dos bens imóveis inventariados, mas permite reformas nos interiores desses edifícios. Isso quer dizer que, menos de 3% do total de bens pelotense têm a preservação de suas características interiores garantida por algum mecanismo legal. E, mesmo nas edificações que possuem proteção máxima – aquelas tombadas, como o Grande Hotel – observa-se que não há um critério claro ou específico para preservação dos bens integrados aos ambientes internos referido em CALDAS.[3] O que decorre no desaparecimento desses elementos em reformas ou restaurações efetuadas nas edificações.

[1] A primeira foi a Carta de Atenas, redigida em 1931, durante o Congresso Internacional de Arquitetos Modernos/CIAM.

[2] SECULT. Manual do usuário de imóveis inventariados. Pelotas: Nova Prova, 2008.

[3] CALDAS,Contrapontos entre teoria e prática da conservação/restauração do patrimônio histórico edificado: o caso do Grande Hotel de Pelotas/RS. Universidade Federal de Pelotas, 2013.

O inventário em desenvolvimento pretende localizar, identificar, classificar e registrar as decorações murais, as técnicas e os materiais utilizados, os aspectos formais e estéticos destes bens integrados aos ambientes interiores dos prédios ecléticos estudados. Além do inventário, a investigação tem como instrumentos: a pesquisa bibliográfica em livros específicos da área; o registro fotográfico das diferentes ornamentações; a descrição das variadas técnicas e dos materiais utilizados; as leituras – formal e iconográfica/iconológica – desses elementos. Considera-se então, que o inventário é o primeiro e imprescindível método para o conhecimento das decorações pictóricas ainda existentes nos interiores dos prédios ecléticos pelotenses, para o reconhecimento dos valores dos mesmos e para a preservação desses bens integrados.

As ornamentações dos casarões analisados exploraram diferentes técnicas pictóricas. A seguir, discorreremos sobre cada uma delas.

As pinturas artísticas eram efetuadas a mão livre pelo artista, *in loco*, representavam paisagens, naturezas mortas, alegorias e cenas mitológicas. Normalmente, os temas eram relacionados à função dos ambientes e completavam o conjunto da decoração. O uso da técnica do estêncil, com motivos decorativos repetitivos ou de preenchimento, complementavam a iconografia das pinturas artísticas, compondo frisos, medalhões e guirlandas, valorizando as criações ornamentais.

As pinturas com estêncil utilizavam moldes feitos em fibra, papelão, papel, madeira fina, ou ainda em lâminas metálicas. Os motivos eram desenhados e recortados/vazados nesses materiais. Quando feitos com o papel ou o papelão, os moldes eram cobertos com camada de cola, para dar maior resistência ao instrumento. Depois, as máscaras eram fixadas à superfície mural e recebiam uma demão de tinta, para que o motivo fosse estampado na parede. Partindo de um desenho pré-concebido, as formas poderiam ser sobrepostas, compondo arranjos coloridos – orgânicos, geométricos, antropomórficos, florais. Sendo necessário um molde para cada demão de tinta que compunha a decoração, aplicadas em sequência como descreve SOUZA.[4] Bastante explorada na ornamentação do final do século XIX, a técnica do estêncil foi muito empregada nos prédios ecléticos pelotenses.

As escaiolas compunham grandes painéis retangulares ou quadrangulares, que imitam mármores coloridos emoldurados por frisos. A técnica das escaiolas ou escariolas[5] pelotenses é um tipo de estuque liso, conforme indica ROSISKY 2014.[6] Assemelha-se ao afresco e pertence à família dos estuques como consta no dicionário de arquitetura de CORONA & LEMOS.[7] A pintura é executada sobre a massa estucada de cal e pó de mármore, ainda fresca, e usa pigmentos diluídos em água. Recebe durante o processo uma solução de sabão e polimento com a colher de pedreiro, que acelera a reação da cal e a fixação do pigmento, formando uma superfície polida e brilhante. Alguns autores denominam a técnica como estuque lustrado. Os

[4] SOUZA FILHO, 1960.

[5] Em pesquisa realizada sobre os termos escaiola ou escariola, encontramos os dois verbetes para definir a técnica. O último, normalmente foi utilizado pelos profissionais da região.

[6] ROZISKY, Universidade Federal de Pelotas, 2014.

[7] CORONA,LEMOS, 1972

executores utilizavam diversos artifícios para obter o resultado final. Desde a fabricação dos pincéis com fibras de estopa, às esponjas marinhas, às penas de ganso, ao papel amassado. As tarefas eram executadas em equipe. São mais representativas as geometrizações que constituem painéis e simulam o mármore, em suas variadas cores e veios conforme a pesquisa de ALVES.[8] No decorrer da pesquisa, constatou-se que todos os prédios pesquisados possuíram ou possuem escaiolas em seu interior, daí a grande relevância dessa técnica ornamental em Pelotas.

Sobre Marouflage, não foi encontrado termo que corresponda à técnica na língua portuguesa, que em francês denomina o processo utilizado para fixar as telas pintadas em separado que, depois de secas, eram agregadas aos tetos e às superfícies murais. Os invernos frios e úmidos da França inviabilizavam o desenvolvimento do afresco nas superfícies murais e nos forros dos ambientes, dado que a umidade arruinava com as decorações. Os artistas franceses substituíram o afresco pela *marouflage*. No teto da Galeria dos Espelhos, no Palácio de Versalhes, Charles Le Brun utilizou esse procedimento descrito por JANSON.[9] A técnica utilizava adesivos, que poderiam ser de diversas origens: cola de peixe, cera, resina ou ocre vermelho, e ainda algumas receitas com branco de chumbo e óleo, resina e cargas para dar densidade e aderência das telas sobre as paredes e tetos. De maneira geral, as pinturas executadas em suportes têxteis, foram concebidas pelos artistas para serem aplicadas na estrutura arquitetônica, sem o uso de bastidor ou molduras. Neste reduzido tipo de obras singulares, cabe-se observar uma diversidade de tecidos colados nas áreas murais dos espaços arquitetônicos internos descritos por MORA e PHILIPPO.[10] Na cidade de Pelotas, foram localizados exemplares dessa técnica no hall de entrada da Biblioteca Pública Pelotense.

As decorações em *tromp l'oeil,* a tradução literal dos termos franceses é "engano do olho", utilizados para definir as pinturas que causam ilusão de ótica ao espectador com efeitos da perspectiva para simular as volumetrias de elementos arquitetônicos, compondo, por exemplo: falsas sacadas com balaústres, colunas, arcos e pórticos, relevos ou esculturas conforme a coletânea sobre o assunto em MARIANI.[11] O *tromp l'oiel* foi utilizado em Pelotas nos frisos que emolduram os painéis executados na técnica da escaiola, sugerindo relevos que na verdade não existem.

São raros os diagnósticos históricos e críticos que remetem às técnicas que constituem os bens integrados da arquitetura eclética de Pelotas. Os registros são escassos e os testemunhos tendem a desaparecer por falta de conservação. Nas edificações analisadas até o momento, foram detectados vestígios ou exemplos íntegros destas técnicas de revestimento decorativo, cujo conjunto compõe o ambiente arquitetônico. Mas, não estão claros os critérios adotados para a proteção ou para a restauração dos bens integrados, o que prejudica a permanência dos exemplares e a percepção integral dos ambientes internos das edificações ecléticas da cidade.

[8] ALVES, Universidade Federal de Pelotas, 2011.

[9] JANSON, 1972.

[10] MORA,PHILIPPOT, 2003.

[11] MARIANI, 1997.

A dissertação em andamento deverá contribuir para o reconhecimento dos valores históricos e artísticos desses elementos característicos do final do século XIX e início do XX, como também para a preservação desses bens.

Referências Bibliográficas:

ALVES, Fábio G. Termos e modos de fazer relacionados ao estuque denominado de escaiola nos revestimentos de paredes no século XIX. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis) Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, 2011.

CALDAS, Karen V. Contrapontos entre teoria e prática da conservação/restauração do patrimônio histórico edificado: o caso do Grande Hotel de Pelotas/RS. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, 2013.

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos. Dicionário da arquitetura brasileira. São Paulo: EDART, 1972.

JANSON, H. W. Historia del Arte. Barcelona: Labor, 1972.

MARIANI, Marina. Tromp l'oeil. Barcelona: De Vecchi, 1997.

MORA, Paolo & PHILIPPOT, Paul. La conservacion de las pinturas murales. Bogotá: Universidad Externado de Colômbia e ICCRON, 2003.

ROZISKY, Cristina J. Arte decorativa: forros de estuques em relevo Pelotas, 1876/1911. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, 2014.

SANTOS, Carlos A. A. Ecletismo na fronteira meridional do Brasil: 1870-1931. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Área de Conservação e Restauro) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2007.

SECULT. Manual do usuário de imóveis inventariados. Pelotas: Nova Prova, 2008.

SOUZA FILHO, Ferraz. Manual do pintor. São Paulo: Lep, 1960.

Contribuições de Belém à historiografia da arte contemporânea brasileira

Gil Vieira Costa
Universidade Federal do Pará - UFP

Resumo: Neste artigo busco situar a produção artística contemporânea em Belém (Pará) enquanto objeto de estudo para a historiografia da arte contemporânea brasileira, evidenciando as relações estabelecidas entre grupos e instituições de diferentes cidades brasileiras e estrangeiras. Por meio do estudo de caso da polêmica, nos jornais, entre os artistas José de Moraes Rego e Osmar Pinheiro abordo questões como o chamado neocolonialismo, a construção pela historiografia do conceito (e de um cânone) de arte contemporânea brasileira e a projeção da arte contemporânea de Belém no circuito nacional.

Palavras-chave: Arte contemporânea brasileira. Belém. Neocolonialismo

Abstract: In this article I situate contemporary artistic production in Belém (Pará) as an object of study for the historiography of Brazilian contemporary art, showing the relations between groups and institutions of different Brazilian and foreign cities. Through the case study of controversy in the newspapers among artists José de Moraes Rego and Osmar Pinheiro, I approach issues such as the so-called neocolonialism, the construction by the historiography of the concept (and a canon) of Brazilian contemporary art and the projection of Belém contemporary art in the national circuit.

Keywords: Brazilian contemporary art. Belém. Neocolonialism.

1. Para adentrar na arte contemporânea brasileira

> Eu me lembro que tem uma história muito engraçada, justamente em cima desse lance do provincianismo. Tem um pintor da cidade que dizia que foi ele quem trouxe, do Rio de Janeiro pra Belém, o abstracionismo. Então a gente dizia, curtindo em cima da história, que ele deve ter trazido o abstracionismo dentro de uma caixinha, e que não mostrava pra ninguém. Ele chegou aqui, saltou do avião com aquela caixinha, guardou, e não mostrava pra ninguém. Até que fez uma exposição e finalmente inaugurou o abstracionismo em Belém. Ele conta, e é uma coisa que ele considera parte importante de seu currículo, ter trazido o abstracionismo a Belém.[1]

É desta maneira bem pouco polida que o artista paraense Osmar Pinheiro (1950-2006) inicia uma polêmica aqui relatada. Apesar de não citar nomes, seu alvo é claramente o conterrâneo José de Moraes Rego (1926-1990), primeiro artista a realizar uma exposição

[1] *O Estado do Pará*, Belém, 09 e 10 de dezembro de 1979, Caderno D, p. 2.

abstracionista em Belém. Mais que uma querela entre pintores, a citação acima permite entrevermos outras questões mais amplas e mais interessantes, que são propriamente o tema sobre o qual me debruçarei: provincianismo, neocolonialismo cultural e arte contemporânea no Brasil.

O título deste artigo é intencionalmente ardiloso. Não pretendo fazer o balanço bibliográfico que indique todas as contribuições de Belém à historiografia da arte contemporânea brasileira – tarefa árdua, mas que me escapa, ainda que necessária. O objetivo aqui, apesar de mais curto, nem por isso deixa de ser tão ou mais complexo. A partir de pesquisa em andamento,[2] aponto a produção artística contemporânea em Belém enquanto objeto de estudo potente para demonstrar a complexidade das relações que estabeleceram a contemporaneidade artística no Brasil. A partir de Belém, podemos entrever trocas culturais entre centros e periferias culturais brasileiras, e destas últimas com centros culturais estrangeiros.

Reflito sobre tal cenário especialmente no decorrer da década de 1970. Aponto neste texto modos de interação entre Belém e as capitais culturais brasileiras durante o período em questão, que podem ser resumidos nas tensões entre o que se denominou de *neocolonialismo* e as respostas encontradas pelos artistas para negá-lo. Da mesma maneira analiso o modo como o desenvolvimento de um panorama artístico identificado como *contemporâneo* gerou tensões entre gerações de artistas, e exemplifico por meio do caso, supracitado, entre Osmar Pinheiro e Rego. Ambos buscaram, no campo do discurso, afirmar para sua própria geração a *origem* (no sentido genealógico) da contemporaneidade artística paraense.

Mas o que considero aqui como arte contemporânea? Parto do princípio que a contemporaneidade nas artes visuais está vinculada a um determinado tipo de prática que rompe com os procedimentos usuais da arte modernista: grosso modo, a noção de autonomia da arte, o ideal de progresso ou busca pelo novo, entre outras características. Há, pelo menos, duas possibilidades para cercar o conceito: a primeira é a partir das características contemporâneas da produção em questão; a segunda é a partir de um recorte temporal, no qual a década de 1960 marca a transição para a contemporaneidade. Obviamente, não é fácil separá-las.

E o que quero dizer com o termo arte contemporânea brasileira? O adjetivo territorial/cultural pode ser tomado ao pé da letra? Falamos aqui, de fato, de uma arte que seja a síntese da cultura nacional? Obviamente existem modos privilegiados de adentrar nesse tema, por meio de recortes específicos, que podem ser percebidos na maior parte da historiografia sobre o mesmo. A produção da região sudeste do país aparece com bastante proeminência na história da arte que se narra a respeito do Brasil.

Belém pode ser outra entrada. Mas o que se acrescenta e o que se perde ao fazermos essa opção?

2. Arte contemporânea em Belém

[2] *Artista e Amazônia em transição: história das artes visuais contemporâneas em Belém (1968-1994)*, em desenvolvimento no curso de Doutorado em História Social da Amazônia do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará, sob a orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

O argumento mais recorrente para defender o estudo de determinados centros em detrimento de outros está ligado às inovações produzidas, por um lado, e à projeção no circuito nacional (e quiçá internacional), por outro. Considero esse argumento incorreto, pois está vinculado a premissas que refletem o ideal de progresso na arte: o novo. Está vinculado também a premissas de que a projeção em grandes centros culturais está ligada prioritariamente a peculiaridades estéticas ou artísticas, desconsiderando a importância das características sociais, econômicas, geopolíticas etc.

A historiografia da arte brasileira em geral tratou da questão por meio de terminologias dicotômicas: de um lado os centros ou capitais, de outro as periferias ou províncias. Cabe aprofundar a discussão e superar tal modo polarizado de estudar estas relações, passando a encará-las como *zonas de contato* que permitem trocas, fluxos e o surgimento de formas culturais peculiares. Ao estudarmos a história da arte contemporânea brasileira, por exemplo, a partir do prisma das relações entre grupos artísticos de cidades diversas, será necessário pensarmos o anacronismo na arte e a complexidade dos contextos sociais que originaram aquilo que depois se estabelecerá como cânone.

Do final dos anos 1950 aos 1970, Belém experimentou um ciclo novo de políticas públicas nacionais voltadas à região, principalmente quanto à "integração" da mesma ao Brasil, por meio da abertura de rodovias como a Belém-Brasília e a Transamazônica. Intercâmbios culturais bastante diversos são estabelecidos, e a arte contemporânea na cidade é influenciada diretamente por essa conjuntura. Aponta-se, por exemplo, a fronteirização assumida pela produção artística, que vai buscar nos elementos identitários da cultura local os signos que a diferenciariam da produção estrangeira. Fábio Fonseca de Castro elabora o conceito de "moderna tradição amazônica"[3] para se referir a esse processo, indicando o modo como a classe artística em Belém construiu sua identidade em oposição à arte estrangeira, e simultaneamente estabeleceu as bases dessa identidade nas populações e culturas tradicionais da Amazônia.

Se por um lado os anos 1960 e 1970 trazem a estruturação de um circuito de artes plásticas para Belém, por outro lado promovem também a transição de um paradigma modernista para um paradigma de arte contemporânea. Como se vê essa mudança não ocorreu sem provocar conflitos.

3. Das províncias e periferias às zonas de contato

As discussões a respeito da relação centro/periferia que aconteciam em Belém, como a que se deu entre Osmar Pinheiro e Rego em 1979, não eram um fenômeno isolado. O pensamento local já vinha amadurecendo tais discussões há mais de vinte anos. Penso, sobretudo, nas propostas do grupo do Utinga e posteriormente do Clube de Artes Plásticas

[3] Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira*: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém, Belém: Labor Editorial, 2011.

da Amazônia, em Belém, a respeito de modernização cultural da produção artística local, que podem ser conferidas no estudo de Acácio Sobral;[4] e nos apontamentos de Márcio Souza[5] sobre o provincianismo em Manaus, Amazonas. Em outra perspectiva, também podemos ver como tal problemática reverberava no hemisfério norte do planeta: cito aqui o artigo de Terry Smith[6] discutindo o provincianismo na Austrália, e o texto de Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo[7] discutindo a relação entre centro e periferia a partir da História da Arte na Itália.

As produções artísticas do Brasil, assim como da maior parte dos países que compunham o que se chama de América Latina, também foram o foco de reflexões a respeito das relações entre nacionalismo e internacionalismo. Na década de 1970 os exemplos mais significativos dessas questões foram o *Symposium on Latin American Art & Literature*, realizado em outubro de 1975 na Universidade do Texas, em Austin (EUA), e o Simpósio da I Bienal Latinoamericana de São Paulo, em novembro de 1978.

É claro que no período referido essa discussão pendia bastante para certa radicalidade, apontando para centros opressivos e periferias quase sem nenhuma autonomia. Os termos do debate foram continuamente recolocados e rediscutidos, e hoje as posições adquirem diversos matizes. Neste texto, quero adotar a noção de "zona de contato" para me referir a cidades como Belém, que trago a partir de Mary Louise Pratt.[8] Para esta autora, que se refere especificamente ao período colonial, as zonas de contato são "espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação".[9] O termo também evidencia as dimensões interativas e improvisadas dos encontros proporcionados pelo contato de sujeitos díspares, separados por descontinuidades históricas, geográficas e culturais.

Quando me refiro ao mundo da produção artística em Belém nos anos 1970 como zona de contato, quero me reportar aos diversos fluxos de sujeitos e imaginários distintos que transpassaram a cidade naquele período, seja de maneira presencial ou pelos meios de comunicação. Podemos falar principalmente em três pontos inter-relacionados:

a) os diversos artistas estrangeiros ou de outros estados brasileiros que circularam e inclusive lecionaram pintura na cidade, em meados do século XX;

b) a circulação de teorias, conceitos, obras e imaginários (artísticos ou não) entre os grupos sociais de Belém, que é perceptível por meio do estabelecimento de programas artísticos locais a partir dos cenários estrangeiros, como maneira de reagir positiva ou negativamente a contribuições de outros centros culturais;

c) as viagens e migrações de artistas locais para outras cidades, como forma de:

[4] Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002.

[5] Márcio Souza, *A expressão amazonense*: do colonialismo ao neocolonialismo, São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

[6] Terry Smith, O problema do provincianismo, *Malasartes*, Rio de Janeiro, volume 1, n.º 1, out/nov de 1975. Publicado originalmente na revista *Artforum* em setembro de 1974.

[7] Carlo Ginzburg, História da arte italiana, *Micro-história e outros ensaios*, Lisboa: Difel, 1989, p. 5-116. Publicado originalmente por Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo em 1979.

[8] Mary Louise Pratt, *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação, tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre, Bauru: EDUSC, 1999.

[9] Ibidem, p. 27.

estabelecer relações, atualização e formação, atingir outros circuitos artísticos, expandir o campo profissional, entre outros objetivos.

4. Uma polêmica nas páginas de um caderno de cultura

Para nos aproximarmos um pouco mais desse contexto, passemos agora ao conjunto de textos publicados nas páginas do jornal *O Estado do Pará*, em 1979 e 1980, averiguando o conflito velado entre os artistas Rego e Osmar Pinheiro. Os discursos que permeiam tais textos permitem entrevermos que as gerações representadas por cada artista (separados por quase vinte e cinco anos de idade) experimentavam certa tensão a respeito de qual das duas seria, de fato, a que teria *originado* a arte contemporânea em Belém. Mas quem são estes dois artistas?

José Pires de Moraes Rego atuou em diversas frentes. Médico e professor universitário no curso de Medicina da UFPA, além de folclorista e artista plástico. Iniciou sua trajetória artística em 1959, com uma exposição abstrata que se tornou conhecida como a primeira do tipo em Belém. Em 1976 realizou sua segunda individual, *Retrospectiva folclórica*, em que abandona de vez a abstração e parte para uma pintura simbólica, de visualidade semelhante ao naïf. Posteriormente desenvolve uma produção que ele próprio denominou de conceitual, ainda ligada a importância de sua estética visual simbolista.

Osmar Pinheiro de Souza Júnior pertencia a uma geração posterior a de Rego. Arquiteto formado pela UFPA em 1972, sua carreira nas artes passa por exposições e premiações importantes no contexto local, como o 1º Lugar conquistado no Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro, em 1970, a frente de nomes já estabelecidos como Benedicto Mello e Ruy Meira. Em 1973 tornou-se professor do curso de Educação Artística da UFPA. Cursou Mestrado em Arte na USP, de 1986 a 1989, e recebeu neste último ano uma bolsa da Guggenheim Foundation para atuar em Berlim. Após esse período, viveu em São Paulo até 2006, ano de sua morte.

Uma distinção que convém salientar entre os dois artistas é a presença da Escola de Arquitetura da Universidade do Pará (posteriormente UFPA), fundada em 1964 (depois de Rego já ter iniciado nas artes), que influenciou toda uma geração de artistas plásticos que se destacaram a partir dos anos 1970. Além de Osmar Pinheiro, naquela época também iniciaram a atuação artística na Escola de Arquitetura: Waldir Sarubbi, Dina Oliveira e Emanuel Nassar, que depois se projetariam no cenário nacional.

A Escola de Arquitetura foi iniciada com um corpo docente trazido do Rio Grande do Sul, e seu ensino estava bastante ligado às artes plásticas. Um desses professores era Bohdan Bujnowski, polonês radicado no Brasil, cuja atuação no ensino pendia bastante para as artes plásticas. Outro era Jorge Derenji, que afirmou a respeito de sua formação em Porto Alegre que o entrelaçamento entre artes plásticas e arquitetura se deu por muito tempo na UFRGS.[10] Quero salientar, nesse ponto, o quanto a criação da Escola de Arquitetura da UFPA constitui

[10] Conferir a esse respeito Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém*: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011.

um espaço de fluxo cultural, que, a princípio, se dá entre o que muitos considerariam como duas periferias. Longe de uma dependência direta da cena cultural de Rio de Janeiro e São Paulo, o que vemos nas artes plásticas da década de 1970 em Belém é a influência gaúcha, da qual, por enquanto, esta pesquisa pode oferecer apenas uma compreensão superficial. Por outro lado, vislumbra-se também o quanto essas duas cidades (Belém e Porto Alegre) são, a seu modo, espaços de conexões culturais diversas, dado o trânsito peculiar de pessoas nas mesmas durante o século XX.

Em dezembro de 1979, Osmar Pinheiro já possuía certa projeção tanto em círculos locais quanto no cenário nacional. Naquele momento aguardava a abertura do II Salão Nacional de Artes Plásticas, promovido pela Funarte no Rio de Janeiro, em que havia sido premiado. Em Belém, preparava a inauguração da Galeria Um – empreendimento coletivo do qual fez parte, que tinha como funções tanto a exposição quanto a comercialização de obras, além de pretender ser um espaço de formação.[11] Mais que isso, para Osmar Pinheiro a Galeria Um era uma forma de responder à "necessidade de um mercado de trabalho para o artista plástico em Belém, pois o campo para um trabalho profissional de artes plásticas até agora [1979] tem sido o sul do país".[12]

Por seu lado, Rego também ganhava cada vez mais reconhecimento na cidade – após suas duas primeiras exposições individuais, participou, ao lado de Osmar Pinheiro e de outros artistas iniciantes e consagrados de Belém, da exposição coletiva *13 artistas paraenses*, que inaugurou a Galeria "Theodoro Braga" do Governo do Estado do Pará em março de 1977, e depois foi exposta em Paris em abril do mesmo ano, com o nome *Artistes de L'Amazonie* (Figura 1) no Hotel Méridien, tendo as obras sido incorporadas ao acervo da Seção América do Sul do Museu do Homem, na França, após o término da exposição.

Em novembro de 1979 realizou sua terceira individual, *O Belo e o Macabro*, na Galeria "Theodoro Braga". Foi neste contexto que Osmar Pinheiro proferiu as palavras que abrem este artigo. A provocação não passaria despercebida, sendo prontamente replicada:

> Nunca disse a ninguém que fui eu quem "trouxe", do Rio de Janeiro pra Belém, o abstracionismo. O que fiz foi a primeira exposição de pintura inteiramente abstracionista no Estado do Pará. (...) A gozação do entrevistado, a mim dirigida, deve, na realidade, ser dirigida ao ilustre pintor conterrâneo Ruy Meira, que foi quem, efetivamente, "trouxe o abstracionismo" ao Pará (...) sintetizado sob a forma de um quadro, não me lembro de que autor, e acredito que, seguramente, debaixo do braço, ao saltar do avião aqui em Belém. Mas ele não o guardou em segredo, pois o mesmo foi mostrado e discutido por todos os artistas que compúnhamos o chamado grupo do Clube de Artes Plásticas da Amazônia.[13]

Há aí um debate sobre a relação centro/periferia, assim como um conflito de gerações pela requisição da origem da atualização artística na cidade, argumentada por cada artista. Os discursos de Osmar Pinheiro deixam transparecer a convicção de que o cenário artístico em

[11] *O Estado do Pará*, Belém, 04 de janeiro de 1980, Caderno 2, p. 2.

[12] *O Estado do Pará*, Belém, 09 e 10 de dezembro de 1979, Caderno D, p. 2.

[13] *O Estado do Pará*, Belém, 15 de dezembro de 1979, Caderno 2, p. 2.



Figura 1: Rego (esquerda) e Osmar Pinheiro (direita), junto a suas obras. **Fonte:** Catálogo *Artistes de L'Amazonie: Etat du Para – Brésil*, Paris, 1977.

Belém estava estagnado, e que sua geração construiu "as mais importantes contribuições ao movimento de artes plásticas no Pará" naquele momento, assim como deu "os primeiros passos para uma consciência, avaliação e sistematização" das experiências artísticas na região.[14] Por outro lado, para Rego foi sua exposição em 1959 que "permitiu que anos mais tarde ele [Osmar Pinheiro] e o seu grupo pudessem apresentar, aqui, os seus objetos de plástico, caixas, caixinhas e caixões de madeira, papelão e não sei mais que material".[15] Sente-se uma tensão iminente em torno do abstracionismo (que simboliza a relação com a cultura estrangeira de maneira geral) e de sua importância para a construção de uma contemporaneidade artística local.

Em 1984, no Seminário "As Artes Visuais na Amazônia", realizado pela Funarte na cidade de Manaus, Osmar Pinheiro retomará a questão de maneira ainda mais incisiva, quando diz que:

> a história das artes plásticas neste século na Amazônia e em particular no Pará, foi na verdade uma sucessão de episódios isolados sem nenhuma organicidade, que reproduziram tardiamente os ecos distantes da arte moderna e que o isolamento aliado a condição de prática de uma pequena elite, sequiosa de diferenciação cultural, determinou uma forma de estagnação cujas consequências se fazem sentir ainda hoje.[16]

Para ele, a cena artística na Amazônia padeceu sempre de certa "esquizofrenia cultural", indicando os modos de buscar se adequar a modelos externos sem chegar a constituir uma estrutura própria. O "contato [do artista local] com a contemporaneidade se fez superficialmente via literatura, cinema, música, formas de cultura de veiculação em escala industrial".[17] Pode-

[14] Osmar Pinheiro, Artes plásticas no Pará hoje, *In*: Funarte, *IV Salão Nacional de Artes Plásticas – Sala Especial*: presença das regiões, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p. 21.

[15] *O Estado do Pará*, Belém, 15 de dezembro de 1979, Caderno 2, p. 2.

[16] Osmar Pinheiro, A visualidade amazônica, *In*: Funarte, *As artes visuais na Amazônia*: reflexões sobre uma visualidade regional, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: Secretaria de Educação e Cultura, 1985, p. 94-95.

[17] Ibidem, p. 95.

se perceber um interesse implícito de Osmar Pinheiro: afirmar sua geração como aquela que, simultaneamente, atualizou a cena artística na Amazônia e a inscreveu no circuito nacional, por meio da conjunção entre saberes locais e estrangeiros.

> A importância da produção artística mais recente, vista no seu conjunto, é a de uma mudança de ótica, que aponta para a tentativa de reversão desse quadro.
> O mergulho de qualidade na realidade cultural amazônica operado por alguns de seus maiores artistas (...) traz no seu bojo o esboço de um projeto capaz de se articular como conhecimento e contribuição à arte brasileira.
> Daí o sentido desse "voltar-se para si mesmo" da perspectiva de uma visão não excludente das questões que informam a arte contemporânea.[18]

Não quero me deter na questão de uma suposta origem da arte contemporânea em Belém. Quero antes me ater ao fato de que ambos os artistas, apesar das mútuas acusações, pensavam de maneira muito semelhante pelo menos a respeito de uma coisa: esse inimigo comum, por vezes denominado provincianismo ou colonialismo cultural. Ambas as gerações de artistas deixam transparecer nos textos do período que a arte, naquele momento, deveria oferecer respostas a essa grande questão que se impunha à região.

5. Conclusão: a questão do neocolonialismo

Visto como um conjunto de agenciamentos internos e externos, o neocolonialismo era identificado com as práticas que evidenciavam a relação desigual da região com os grandes centros, no âmbito da economia e mesmo no da cultura. Que resposta a arte poderia oferecer ao neocolonialismo? É difícil rastrear as vias que trazem esta pergunta incômoda ao cenário paraense. Porém, o escritor amazonense Márcio Souza (1946) é indubitavelmente um destes vetores. Este intelectual participou de debates em Belém, ao lado de Osmar Pinheiro e de outras figuras influentes, discutindo tais questões.[19] Além disso, seu ensaio sobre a produção artística no Amazonas desde o período colonial até o século XX,[20] publicado em 1978, em que trata com bastante crueza da questão do colonialismo, estava com lançamento previsto na pauta da Galeria Um (em que Osmar Pinheiro era sócio) já no início de 1980.[21] Posteriormente Márcio Souza atuou como presidente da Funarte, de 1995 a 2003.

Para Osmar Pinheiro, ao artista "é necessário ocupar o espaço político", tanto quanto é fundamental "a definição de uma política cultural, pelos próprios criadores". Diz ainda que o contexto da década de 1970 traz um dado novo, que é a "ampliação de possibilidades de instrumentar o artista como indivíduo (...) que também atua em outros níveis".[22] Percebe-se que a resposta ao neocolonialismo não está estritamente em sua produção plástica, mas nas suas articulações e agenciamentos políticos. Já Rego estabelece um discurso distinto: recusa produzir qualquer tipo de arte engajada ideologicamente, por ver nela a perda de liberdade de

[18] Ibidem, p. 95.

[19] *O Estado do Pará*, 23 de dezembro de 1979. Caderno D, p. 10-12.

[20] Márcio Souza, *A expressão amazonense*: do colonialismo ao neocolonialismo, São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

[21] *O Estado do Pará*, Belém, 04 de janeiro de 1980. Caderno 2, p. 2.

[22] *O Estado do Pará*, 23 de dezembro de 1979. Caderno D, p. 10-12.

expressão; também vê na arte engajada com o consumo (tanto os "vanguardismos" quanto os "regionalismos") uma maneira de modelar o artista.[23]

> A essência é o que deve importar. Não a sua vestimenta. Concordo que, sempre que possível e quando houver disposição para tal, não vejo porque não usar as nossas belíssimas formas amazônicas. (...) essa essência, revestida de determinada forma regional, deve expressar, ao meu ver, uma mensagem que seja captada universalmente. Já que, embora amazônida, o que muito me orgulha, não consigo atualmente encarar-me, apenas, como um homem regional. Creio que é chegada a hora de vermo-nos como homens universais, talvez mesmo, cósmicos.[24]

Osmar Pinheiro, com suas práticas, nos mostra como resposta o tecer de inúmeras relações com outras cidades, instituições e grupos artísticos, para estruturar de forma cada vez mais ampla um cenário para a sobrevivência dos artistas. Esta integração também aparece na sua produção, que se torna cada vez mais reconhecida no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Já Rego parece se distanciar cada vez mais do cenário artístico especializado, com práticas que pouco ou nada tinham a ver com aquilo que era então reconhecido como arte contemporânea. Não que ele a desconhecesse – pelo contrário, mantinha contato com as grandes exposições e adotava mesmo uma posição crítica em relação a elas.[25] Sua atuação como folclorista parece assumir cada vez mais a preponderância, com relação a sua atuação enquanto artista. Sua resposta ao neocolonialismo é manter-se encaminhado em uma direção alternativa a dos grandes centros – e talvez por isso muito menos aceita que a de Osmar Pinheiro.

O que parece ficar evidente ao compararmos simultaneamente as respostas artísticas e comportamentais que cada qual deu ao que foi chamado de neocolonialismo, é que a arte contemporânea em Belém, na década de 1970, não é fruto de uma corrente única de pensamento conceitual e estético, mas sim de uma disputa entre posições divergentes e mesmo contraditórias. Se o cenário local estruturado permitia que visões tão antagônicas coexistissem em espaços comuns, o mesmo não se pode dizer do cenário nacional, que legitimou apenas uma das vertentes: aquela que correspondeu aos valores construídos nos grandes centros.

Se ambos pensavam combater um inimigo comum, o neocolonialismo, as práticas e trajetórias individuais nos mostram que determinadas respostas foram mais bem sucedidas que outras – se não no sentido de acabar com o colonialismo, pelo menos enquanto integração ao cenário nacional. A partir disso, como abordar a historiografia e a formação de um cânone para a arte contemporânea brasileira? Este texto representa um fôlego ainda inicial, que nos permite apenas um breve apontamento: o de que houve diversas "antropofagias", bastante distintas entre si, ainda que interconectadas, que buscaram lidar com as relações (culturais, econômicas, de poder etc.) assimétricas experimentadas pelos artistas das diversas regiões

[23] *O Estado do Pará*, 27 de janeiro de 1980. Caderno D, p. 9.

[24] Ibidem, p. 9.

[25] José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 204-206.

brasileiras. Convém estudá-las para entender a construção de nossa contemporaneidade artística.

Referências Bibliográficas:

A PRODUÇÃO cultural na Amazônia. *O Estado do Pará*, 23 de dezembro de 1979. Caderno D, p. 10-12.
CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira*: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém. Belém: Labor Editorial, 2011.
CUNHA, Ray. Galeria Um: mercado de arte em ascensão. *O Estado do Pará*, Belém, 04 de janeiro de 1980. Caderno 2, p. 2.
GINZBURG, Carlo. *Micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
PINHEIRO, Osmar. A visualidade amazônica. *In*: FUNARTE. *As artes visuais na Amazônia*: reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: Secretaria de Educação e Cultura, 1985. p. 89-100.
_____. Artes plásticas no Pará hoje. *In*: FUNARTE. *IV Salão Nacional de Artes Plásticas – Sala Especial*: presença das regiões. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 21-24.
_____. Um ambiente para sobreviver. *O Estado do Pará*, Belém, 09 e 10 de dezembro de 1979. Caderno D, p. 2.
PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.
REGO, José de Moraes. *40 anos de arte*. Belém: edição do autor, 1986.
_____. Arte e política. *O Estado do Pará*, 27 de janeiro de 1980. Caderno D, p. 9.
_____. Colonialismo cultural e provincianismo. *O Estado do Pará*, 15 de dezembro de 1979. Caderno 2, p. 2.
RIBEIRO, Ilton. *As transformações no panorama artístico de Belém*: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011.
SMITH, Terry. O problema do provincianismo. *Malasartes*, Rio de Janeiro, volume 1, n.º 1, outubro/novembro de 1975.
SOBRAL, Acácio. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002.
SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense*: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

Tradição e modernidade no pensamento crítico de Manuel de Araújo Porto-Alegre

Marcos Florence Martins Santos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: Primeiro intelectual brasileiro a refletir sistematicamente sobre a produção artística nacional, o pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre se destaca como um dos signatários do *Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil* (1834) e como autor do *Ensaio sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura* (1841). A partir do cotejo entre estes textos pretende-se destacar a relevância das ideias defendidas pelo autor para o desenvolvimento da crítica de arte no Brasil oitocentista. Neste contexto, buscando identificar as matrizes filosóficas que servirão como embasamento teórico para a elaboração de um projeto estético pretensamente nacional serão apontados alguns aspectos do diálogo estabelecido entre Porto-Alegre e alguns autores fundamentais para a consolidação da historiografia da arte europeia.

Palavras-chave: História da Arte. Crítica de arte. Imprensa literária. Século XIX. Manuel de Araújo Porto-Alegre.

Resumen: Primer intelectual brasileño a reflexionar sistemáticamente sobre la producción artística nacional, el pintor Manuel de Araújo Porto Alegre se destaca como uno de los signatarios del *Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil* (1834) y como el autor del *Ensaio sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura* (1841). A partir del cotejo entre dichos textos, pretendemos destacar la importancia de las ideas defendidas por el autor para el desarrollo de la crítica de arte del siglo XIX en Brasil. En este contexto, buscando identificar las matrices filosóficas que servirán de base teórica para la construcción de un proyecto estético supuestamente nacional, señalaremos algunos aspectos del diálogo entre Porto Alegre-y algunos de los principales autores que contribuyeron para consolidar la historiografía del arte europeo.

Palabras clave: Historia del Arte. Crítica de Arte. Prensa literária. Siglo XIX. Manuel de Araújo Porto-Alegre.

Forjada na disputa intima entre os ensinamentos apreendidos entre os anos de 1827 e 1831 com Jean Baptiste Debret (1768-1848) na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro - AIBA e as experiências artísticas e intelectuais vivenciadas na Europa, a síntese pioneira do desenvolvimento artístico brasileiro elaborada por Manuel de Araújo Porto-Alegre

surge em 1834, no âmbito dos debates travados no recém inaugurado Instituto Histórico de Paris - IHP.

Acompanhando o pintor histórico francês em seu retorno à França, Porto-Alegre se instala em Paris no ano de 1831 e se matricula nas aulas ministradas pelo pintor Antoine Jean Gros (1771-1835).[1] Possuindo uma formação acentuadamente neoclássica orientada por Jaques Louis David (1748-1825), na juventude Gros havia demonstrado uma forte inclinação colorista nutrida pela aproximação de suas obras com a tradição barroca do século XVII. Porém, convivendo com o artista em seus últimos anos de vida, marcados pela recusa destas experiências, Porto-Alegre assiste ao arrefecimento da impetuosidade "pré-romântica" que havia caracterizado a série de pinturas de batalha realizadas durante o período napoleônico quando Gros viaja por todo o país como pintor oficial do Imperador registrando os avanços do exército francês.

Assim, afastando-se em certa medida da polarização que caracterizava o ambiente artístico francês em meados da década de 1830 e derivada da disputa entre partidários do neoclassicismo de Dominique Auguste Ingres (1780-1867) e entusiastas do romantismo de Eugène Delacroix (1798-1863), Porto-Alegre atende ao convite de Éugene de Monglave (1796-1873)[2] e ingressa em 1834 no recém fundado IHP, onde, juntamente com o poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e Francisco Salles Torres Homem (1812-1876) convive com expoentes da intelectualidade e das artes francesas ligados à estas e outras vertentes estéticas, políticas e filosóficas.

Amigos desde a juventude vivida no Rio de Janeiro, os três serão responsáveis pela redação do *Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil* lido nas primeiras sessões do IHP. Deixando de lado os escritos de Magalhães e Torres Homem adotaremos como ponto de partida o texto de Porto-Alegre dedicado exclusivamente às artes.

Referindo-se ao processo de elaboração e à acolhida deste texto entre os intelectuais franceses em uma carta endereçada ao Frei Francisco do Monte'Alverne (1783-1858),[3] o autor fornece alguns aspectos importantes da sua maneira de compreender o fenômeno artístico:

> *"Eu não encaro as artes como um deleite, mas sim como uma coisa necessária. A arte é o ideal, o ideal é o sublime do pensamento e este não pode representar senão a imagem da ideia predominante, ou lado para onde pende a filosofia. (...) Quando a filosofia de Condillac e Helvetius predominava, as artes não produziram*

[1] Assim como Debret, Gros havia sido aluno de Jacques Louis David (1748-1825), destacado pintor neoclássico que, tomando parte na Revolução de 1789, trabalhou junto à corte de Napoleão Bonaparte, responsabilizando-se pela execução das telas mais significativas deste estilo.

[2] Vivendo no Brasil entre os anos de 1820 e 1823, Eugene de Monglave conviveu com alguns próceres da política nacional como Evaristo e Veiga e José Bonifácio tendo acompanhado os primeiros movimentos políticos que iriam culminar na Independência do país. Grande admirador da geografia e da cultura nativa, contribuiu significativamente para a divulgação da literatura brasileira na Europa através da publicação, em 1827, de uma coletânea de cartas trocadas entre D. João VI e D. Pedro I entre os anos de 1821 e 1822 e das traduções de *Marilia de Dirceu*, em 1825, escrito por Tomás Antônio Gonzaga e do poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão, publicado em francês no ano de 1829. Em 1834, juntamente com o historiador Joseph Michaud articula as reuniões que iriam resultar na fundação o Instituto Histórico de Paris.

[3] Apontado por diversos estudiosos da história literária brasileira como o grande transmissor dos postulados ecléticos à geração que, na década de 1830, iria levar a cabo o projeto de modernização da cultura nacional, Mote'Alverne, através dos seus sermões, impulsionou as primeiras discussões relacionadas a esse tema. Exercendo ativamente a função de homem de letras e obtendo enorme destaque como orador, o Frei instigou o engajamento de diversos expoentes da intelectualidade brasileira à causa civilizatória e, reafirmando a sua crença nos postulados ecléticos espiritualistas elegeu a virtude como substantivo promotor da religiosidade cristã, do desenvolvimento moral, intelectual e material da Nação.

> *nada de nobre e grandioso; eram Vênus, Martes, Cupidos, poucas produções sacras: claro está que o sensualismo invadia a sociedade, e os artistas, devendo seguir o gosto dela, lhe apresentavam simulacros de suas ideias. (...) Na Revolução Francesa, era a Grécia e Roma, e hoje que há oscilação de ideias, cada um pende para o seu lado; ora, é verdade que no meio deste turbilhão em que gira a inteligência, o bom senso, se nutrindo das luzes emanadas pelo choque destas massas intelectuais, vai marchando e com ele o progresso da humanidade; eis aqui, meu caro Padre Mestre, o ponto de vista no meu quadro das artes (...)".*[4]

Menosprezando a orientação sensualista proposta por Éttiene Bonnot de Condillac (1715-1780) o pintor brasileiro deixa transparecer a sua predileção pela vertente idealista que, amparando-se no Espiritualismo de Monte'Alverne encontrava eco nos postulados do Ecletismo apregoado por Victor Cousin (1792-1867),[5] filósofo francês que desfrutando de grande prestígio na França nos anos da Monarquia de Julho (1830-1848), havia influenciado as orientações filosóficas do principal orador sacro da Corte brasileira desde o reinado de D. João VI.

Assim, partindo dos ideais estéticos enobrecedores do neoclassicismo apreendido inicialmente com Debret na AIBA e apurando-os posteriormente no ateliê de Gros, Porto-Alegre se apropria do método historicista sugerido pelo ecletismo filiando-se assim ao conservadorismo moderado que caracterizava a atuação de grande parte dos sócios do Instituto parisiense.

Iniciando este primeiro esboço de uma cronologia da arte brasileira, o autor identifica as influências da arquitetura renascentista sobre os templos coloniais. Porém, ressaltando as consequências da apropriação destes referenciais pela arquitetura sacra portuguesa que havia orientado a construção dos templos erguidos no Brasil, Porto-Alegre ressalta a inclinação barroca das nossas construções afirmando que: "(...) Não se encontra aí um só edifício gótico dessa época; por toda a parte, em seus monumentos, adotaram os jesuítas um tipo intermediário entre o romano e o gótico."[6]

Objetivando a composição de uma história da arte brasileira que estivesse atrelada ao desenvolvimento dos debates europeus, Porto-Alegre contorna a inevitável ausência de paralelismos citando inicialmente um certo Sebastião como responsável pela decoração da Igreja de São Francisco do Rio de Janeiro, identificando o seu zimbório com um "reflexo longínquo dos frescos do Vaticano".[7]

Mais adiante, debruçando-se sobre a produção artística do século XVIII, Porto-Alegre elogia os grupos escultóricos executados pelo mulato Valentim da Fonseca e Silva (c.1745-

---

[4] Porto-Alegre, M. de Araújo. *Cartas a Monte'Alverne* - 6ª Carta - 25/07/1835). Pág. 8. Disponível em http://www.cinfil.com.br/arquivos/Cartas_a_Monte_Alverne.pdf. Acesso em: 07/10/2014 - 18:00hs.

[5] Trabalhando na Alemanha nos anos de 1817 e 1818, Cousin se aproxima de Hegel que neste período atuou como professor de filosofia nas Universidades de Heidelberg e Berlim, onde, entre os anos de 1820 e 1829, data em que se tornou reitor desta Universidade, ministrou aulas de história da filosofia, filosofia da religião, filosofia da história e proferiu as palestras que compõem o seu curso de Estética. Demitido de suas funções como professor na França graças às suas inclinações liberais, Cousin viaja novamente a Alemanha onde se envolve com movimentos que conspiravam a favor da restauração monárquica na França e na Prússia. Preso na cidade de Dresden em 1824 permanece encarcerado até o ano seguinte e durante o cárcere recebe grande apoio de Hegel que interferiu junto a autoridades alemãs clamando por sua libertação. Apropriando-se principalmente do historicismo hegeliano e utilizando-o como metodologia de análise para a elaboração de seus argumentos, Cousin propõe uma nova estruturação para a História da Filosofia, na qual a análise me perspectiva do pensamento humano deveria ser pautada pelo estudo das diferentes etapas de formação do espírito dos povos.

[6] DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1965. Coleção Biblioteca Histórica Brasileira. Tomos II. 1965. p. 440.

[7] Idem. p. 441.

1813) que realizou trabalhos escultóricos e arquitetônicos para a ornamentação do Passeio Público do Rio de Janeiro. Exaltando este conjunto, o autor afirma que:

> *"Nada é medíocre, tudo revela a mão do artista. (...) Essas obras e muitas outras deram impulso ao gênio nacional; a despeito do governo, as artes não tornaram a adormecer e estavam preparadas para o congresso, quando D. João VI desembarcou nas costas do Brasil. Foi esse o reflexo da Revolução Francesa nessa parte da América: os portos se abriram afinal para o estrangeiro, e com o estrangeiro o país reconquistou a liberdade individual; segundo período da história das artes no Brasil".*[8]

Ressaltando ainda mais a dicotomia entre o talento inato dos artistas brasileiros em contraposição às interferências da censura metropolitana, o autor exalta a vinda da missão artística francesa ao Rio de Janeiro e destacando o engajamento dos artistas franceses na "tarefa" civilizatória de inaugurar o ensino artístico acadêmico no país, parece identificar este momento como o início do "período clássico" das artes nacionais.

Adiante, referindo-se às três primeiras exposições realizadas na AIBA, o autor aponta o crescente interesse do público e da imprensa por cada um dos certames e, depois de mencionar alguns trabalhos apresentados por amadores e por alunos da Academia Militar, destaca, entre as pinturas produzidas na Academia, aquelas realizadas pelos alunos formados por Debret. Assim, exaltando o sucesso da mostra de 1830 e, em especial, a participação deste grupo, Porto-Alegre afirma:

> *"(...) finalmente a história foi traduzida em poesia muda pelos alunos do Sr. Debret. Os que mostraram maiores possibilidades foram Francisco Pedro do Amaral, pintor e arquiteto, que decorou os palácios imperiais e executou os belos frescos da sala dos filósofos na Biblioteca Nacional, bem como os arabescos do palácio de D. Maria; Cristo Moreira, pintor de marinha e professor de construção naval; Simplício, professor dos príncipes , excelente retratista; José dos Reis Carvalho, paisagista e professor de desenho da Escola Militar, e José dos Reis Arruda, secretário da Academia de Belas-Artes. E talvez me seja permitido colocar-me entre os meus condiscípulos , eu, que vim à Paris aperfeiçoar-me".*[9]

Neste comentário, Porto-Alegre articula de maneira indissolúvel o desenvolvimento das artes no Brasil à ação pedagógica desempenhada pelo grupo de professores franceses e, inserindo os frutos das suas orientações na cronologia da história da arte nacional, acaba sedimentando de forma personalista a promessa de continuidade e a multiplicação dos resultados estéticos e civilizatórios derivados deste aprendizado.

No ano de 1835, um novo texto publicado no jornal *Aurora Fluminense* e intitulado *Carta de um jovem brasileiro sobre a cidade de Roma*, traz novas informações sobre a concepção estética que norteava as observações do primeiro historiador da arte nacional. Mencionado por Gonçalves de Magalhães numa das cartas endereçadas à Monte'Alverne, o relato escrito durante o período em que os dois empreenderam uma viagem à Itália, reafirma a predileção do autor pelo estilo gótico apontado como expressão arquitetônica mais apropriada aos elevados ideais cristãos.

[8] Idem.

[9] Idem. p. 441.

Após a circulação destes textos no meio intelectual fluminense e a nomeação de Porto-Alegre em 1837, para a Cadeira de Pintura Histórica da AIBA que havia sido ocupada anteriormente por Debret, uma correspondência encaminhada pelo mestre francês demostra a sua clara intenção em dar continuidade ao projeto comum de historiar o desenvolvimento das artes no Brasil.

> *"(...) sempre conservei a ideia fixa de me tornar o historiador do Brasil! Honra, pouco comum, que recai em vossas atribuições; e que associa o artista ao herói que ele representa, reproduzindo inteligivelmente aos olhos do mundo inteiro, uma biografia nacional, situada em um Museu aberto à admiração dos estrangeiros, atraídos, até este dia, apenas pelas riquezas dos produtos de história natural ou pela bizarrice dos ornamentos selvagens do Brasil. (...) Neste século, consagrado, como você o sabe, às pesquisas históricas, que novidade preciosa para o viajante europeu! O sucesso é inquestionável; faça trabalhar nele seus alunos, se for necessário".*[10]

Conhecidas as menções elogiosas do mestre francês ao auxilio prestado por Porto-Alegre na localização e obtenção de documentos relevantes para a elaboração do álbum *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* que foi editado entre 1834 e 1839, no contexto deste comunicado, a mencionada correspondência prenuncia a existência de paralelismos entre as investigações sobre o passado brasileiro realizadas no IHP e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB, fundado no Rio de Janeiro em 1838.

Extravasando esta coincidência e sucedendo a publicação do *Resumo* (1834), a carta mencionada ganha importância por anteceder em poucos anos a *Memória sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura*, publicada em 1841, nas páginas da *Revista do IHGB*.

Preparando-se para a redação deste novo ensaio, já no fim dos anos de 1830, Porto-Alegre parece acatar a sugestão de Debret e passa a inventariar os arquivos das igrejas fluminenses em busca de documentos que pudessem ilustrar a sua síntese definitiva do desenvolvimento artístico brasileiro durante o período colonial. Bem mais robusto que o texto de 1834, o artigo publicado em 1841 propõe um novo resgate dos artistas fluminenses que, destacando-se por suas obras, permitiriam graças às suas particularidades biográficas, a composição de uma linha cronológica que embasasse o "desenvolvimento progressivo" dessas atividades no país.

Neste novo artigo, depois de ressaltar a importância da arte como representação do grau de desenvolvimento das sociedades e a relevância dos métodos de pesquisa históricos e arqueológicos para a identificação dos marcos definidores da evolução ou involução deste processo, o autor se manifesta em relação ao estágio de amadurecimento das artes nacionais.

> *"Aquilo que a Europa e o Oriente nos mostram num vasto panorama, a América e o nosso Brasil também o manifestam em seus curtos períodos. (...) A Colônia, o Reino e o Império formam três divisões salientes de nossas fases progressivas, é do seio da primeira, Senhores, que venho arrancar do esquecimento alguns nomes ilustres nas artes, nomes de artistas, que honram a terra em que nasceram, e que fundaram a primitiva Escola Fluminense, que de certo modo merece uma menção honrosa em nossos anais, não somente por serem os primeiros nessa terra, como também pela valentia de suas obras".*[11]

[10] Idem. p. 444.

[11] Idem. p. 445.

Iniciando seus apontamentos a partir das pinturas sacras realizadas por Ricardo do Pilar (c.1635-1700) na Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, Porto-Alegre busca uma nova gênese para as artes no Brasil articulando-a conscientemente aos estágios de desenvolvimento da arte ocidental e, neste contexto, o artista religioso de origem alemã - apontado por Porto-Alegre como "precursor da escola nacional" - cumpriria uma dupla função na articulação da narrativa histórica das artes nacionais.

Exagerando na superioridade dos trabalhos realizados pelo Frei e comparando-os às pinturas de Giotto (1266-1337) e Cimabue (c.1240 - 1302), Porto-Alegre aponta o *Senhor dos Martírios* que ornamenta o altar da Sacristia do Convento do Mosteiro como principal obra do religioso que, tendo realizado alguns trabalhos na península ibérica, se vale de artifícios próprios do barroco como a dramaticidade e a luminosidade características da "escola espanhola". No entanto, omitindo estas referências cronologicamente mais próximas, Porto-Alegre exalta a humanização da figura do Cristo flagelado e, incorporando estas características exclusivamente ao vocabulário pictórico pré-renascentista, identifica o *Senhor dos Martírios* com as obras realizadas pelos dois principais nomes deste período (Figura 1).

Identificando nas obras do Frei a austeridade e o caráter meditativo sugerido pelos trabalhos realizados pelos artistas florentinos e tomando-os como presságios do racionalismo estético tributado à arte renascentista, Porto-Alegre se vale do arcabouço teórico proposto pelo ecletismo filosófico de Cousin que, tendendo ao "justo meio" e a moderação, permitia a conciliação de referenciais distintos como a dramaticidade humanizada das representações espanholas, a rigidez das composições pré-renascentistas e a teatralidade ideal que caracterizava as cenas neoclássicas.

Desta forma, evidenciando a estruturação da lógica historicista que preside as suas observações relacionadas às artes brasileiras, Porto-Alegre identifica alguns aspectos positivos da estética barroca que havia sido criticada anteriormente no texto do *Resumo*. Tangenciando novamente este referencial, o autor aponta inicialmente as escolas italianas como referências primitivas para a produção colonial e, colocando esta influência como antecessora da "Escola Fluminense", reavalia o protagonismo estético e metodológico atribuído aos professores franceses, indicando que os seus ensinamentos representariam uma continuidade potencializada desta primeira experiência de apropriação ingênua dos referenciais clássicos pela arte brasileira.

Como "chefe da Escola", o autor aponta o pintor José de Oliveira Rosa (c.1690-1769) que havia se responsabilizado pelas pinturas que decoraram a casa de armas da Fortaleza de Conceição, o teto da Capela mor da Igreja dos Carmelitas, transformada em Capela Imperial e o teto da sala de audiências do Paço que, nos anos de 1840, segundo o relato de Porto-Alegre, já haviam sido caiadas ou substituídas por estampas decorativas executadas por outros artistas. Referindo-se as obras destruídas de Oliveira Rosa e atestando a maestria deste artista, o autor rememora o seu convívio com Debret e afirma:

> "Quando na minha mocidade volvia na imaginação esses sonhos elísios, germinado pelo entusiasmo das artes, e interrogava meu mestre sobre as obras dos nossos patrícios; o benemérito ancião me conduziu a Igreja dos Terceiros de São Francisco, para que admirasse com ele aquela obra, que ele julgava ser de um italiano".[12]



Figura 1 - Frei Ricardo do Pilar (c. 1635-1700): Senhor dos martírios (painel do altar da sacristia), ca. 1690. Óleo sobre tela, 288 x 183 cm. Igreja do Mosteiro de São Bento, RJ.

Como terceiro expoente da Escola Fluminense, Porto-Alegre aponta o nome de João Francisco Muzzi (17??-1702), pintor de origem italiana que, depois de emigrar para o Brasil, teria tido aulas de pintura com Oliveira Rosa com quem aprendeu a arte da cenografia segundo as tradições compositivas derivadas do perspectivismo barroco do italiano Andrea Pozzo (1642-1709) que, segundo Porto-Alegre, haviam instruído os trabalhos cenográficos realizados por Oliveira Rosa para o Teatro de Manuel Luiz.

Chama a atenção neste caso, a relação que Porto-Alegre estabelece entre Oliveira Rosa e Muzzi, destacando o fato de que o exaltado perspectivismo depreendido dos trabalhos do italiano fossem fruto dos ensinamentos apreendidos com o "chefe da escola" brasileira. Neste caso, a ausência dos registros materiais dos trabalhos realizados por Oliveira Rosa não permite maiores especulações a respeito dessa possível relação, porém, pode-se inferir, mesmo que de forma especulativa, que o historiador, preocupado em afirmar os vínculos da arte colonial com a antiguidade clássica e com o academicismo neoclássico, invoca a lembrança das especulações feitas por Debret para reafirmar os laços entre a arte colonial e a arte italiana.

[12] Porto-Alegre, M. de A. Memórias sobre a Antiga Escola Fluminese de Pintura. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tomo III, 1841, p. 552.

Justificando novamente esta preponderância da influência italiana nas artes praticadas na colônia, o quarto nome a integrar a Escola é o do pintor João de Sousa (?-?), autor de vários quadros que ornamentaram o claustro do Convento dos Carmelitas. Apontado como um artista "pertencente à classe dos coloristas" é lembrado como mestre de outros artistas fluminenses como o mulato Manuel da Cunha (1737-1809), ex-escravo de Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), Secretário Perpétuo do IHGB que, notando o talento do serviçal, havia custeado sua formação artística em Portugal.

Sexto integrante do grupo, o pintor Leandro Joaquim (c. 1738-c.1798), que, juntamente com Mestre Valentim, havia trabalhado na ornamentação do Passeio Público é apontado por Porto-Alegre como detentor de "uma pincelada suave" adestrada pelos ensinamentos de Manuel da Cunha com que teria trabalhado em telas de temática religiosa. Apontado como um dos responsáveis pelo projeto de reconstrução do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, Leandro Joaquim é autor do retrato do Vice-Rei D. Luís de Vasconcellos e de painéis em formato ovalado que registram cenas da paisagem carioca e do cotidiano da cidade.

Dando continuidade a cronologia das artes no país, o autor menciona novamente o nome de José Leandro de Carvalho, que já havia sido lembrado no *Resumo* de 1834. Porém, no contexto do ensaio redigido para o IHGB, o autor parece deixar em segundo plano os trabalhos sacros realizados pelo pintor ao afirmar que este artista "foi no tempo do reinado o melhor pintor histórico e o mais fiel retratista da época".[13]

Encerrando o elenco de nomes que compõem a Escola Fluminense de Pintura, Porto-Alegre cita o pintor Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), que também era conhecido pela alcunha de "Romano" por ter estudado em Portugal e posteriormente na Academia de San Lucca, onde teria frequentado as aulas de Pompeu Battoni (1708-1787) pintor identificado inicialmente com o estilo Rococó que, tendo estudado em Roma, acabou aderindo ao neoclassicismo tornando-se um dos grandes representantes deste estilo no âmbito do colecionismo inglês.

Apresentando uma cronologia mais afeita aos diferentes estágios da "evolução" da arte europeia, no texto do IHGB Porto-Alegre enaltece a influência da arte italiana sobre os pintores coloniais e, deixando em segundo plano a importância conferida à atuação da AIBA, exalta as contribuições da Monarquia para o desenvolvimento das artes nacionais apontando o Estado como responsável pela contratação dos artistas que, aportando em 1816 no Brasil como integrantes da Missão Artística Francesa, haviam se responsabilizado pela introdução efetiva dos métodos compositivos do academicismo neoclássico no Brasil.

Destacado o caráter historicista das narrativas propostas por Porto-Alegre e o seu esforço em promover convergências entre a produção colonial e a tradição clássica estabelecida pela historiografia artística europeia, deve-se ressaltar que tanto o pensamento estético como as metodologias de análise propostas por Cousin permitem que a estruturação hibrida que caracteriza o pensamento estético de Porto-Alegre se desenvolvesse. Porém, relativizando a importância e

[13] Porto-Alegre, M. de A. Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tomo III, 1841.p. 554.

a originalidade destes postulados, deve-se ressaltar que o filósofo francês, partindo da estética hegeliana, repercute a idealização do belo clássico explorada anteriormente por teóricos referenciais como o alemão Johann Joachin Winckelmann (1717-1768), autor da *Historia da Arte na Antiguidade* (1764) e o italiano Luigi Lanzi (1732-1810),[14] autor da *Storia pittorica dell'Italia*, publicado entre os anos de 1772 e 1796 e responsável pela legitimação do termo "escola de pintura", expressão que, conforme visto anteriormente, havia sido utilizada por Porto-Alegre na estruturação de suas ideias sobre a existência e a composição de um "estilo nacional" que permitisse a identificação e a diferenciação do gênio artístico brasileiro em sua relação com as obras produzidas pelos grandes chefes das "Escolas" europeias.

Referências Bibliográficas:

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo : Livraria Martins Editora. 1965. Coleção Biblioteca Histórica Brasileira. Tomos I e II.

FRIEDLANDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo : Cosac & Naify Edições, 2001.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas-Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. Separata da **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, vol. 14. 1959.

GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial de Belas-Artes e da Escola Nacional de Belas-Artes**. Rio de Janeiro : Universidade do Brasil, 1854.

GONZAGA DUQUE. **Arte Brasileira: pintura e escultura**. Campinas, SP : Mercado das Letras, 1995.

LEMOS, Delba Guarini de. **O Pensamento eclético na província do Rio de Janeiro**. Niterói : Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

LIMA, Valéria. **J. B. Debret, historiador e pintor: uma viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)**. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2007.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo : Editora Ática, 2001. 2ª edição.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas Letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)**. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2004.

SQUEFF, Leticia. **Uma Galeria no Império: a coleção da escola brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas-Artes**. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo : Fapesp, 2012.

Catálogos:

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. **Porto-Alegre: singular & plural**. KOVENSKI, Julia e SQUEFF, Leticia (org.). São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2014.

Trabalhos acadêmicos:

CARRARO, Elaine Cristina. **O Instituto Histórico de Paris e a regeneração moral da sociedade**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Prof.ª. Drª. Elide Rugai Bastos

PINASSI, Maria Orlanda. **Três Devotos, uma fé e nenhum milagre - um estudo sobre a Revista Nitheroy, 1836**. Tese de doutorado submetida ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Profª Drª. Élide Rugai Bastos.

Artigos:

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Résumé de l'histoire de littérature, des sciences et des arts au Brésil pour trois brésiliens, membres de l'Institut Historique. **Journal de l'Institut Historique**. Paris, P. Baudolin, imprimeur-librarie de l'Institut Historique, rue Mignon, n º1. Tomo I. pp. 47-53.

PORTO-ALEGRE. Manuel de Araújo. Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, Tipografia D. L. dos Santos, Rua Nova do ouvidor, nº 20. Tomo III, 1841. p. 547-557.

[14] No ensaio O Panteão e a Mata: estética e política na formação e atuação de Manuel de Araújo Porto-Alegre, Claudia Valladão de Mattos cita em nota a doação de uma tradução francesa deste livro, feita por Porto-Alegre à Biblioteca da Academia Imperial de Belas-Artes. In: Porto Alegre: singular e plural. Julia Kovensky e Leticia Squeff (org.). São Paulo : IMS, 2014.p.139.

Limites e perspectivas da história da arte do século XIX

Nos últimos trinta anos, o campo da história da arte do século XIX tem sido por excelência um terreno para a experimentação de novas abordagens teóricas, estudos e interpretações. No caso brasileiro, por exemplo, esta expansão vem se beneficiando de novas informações de contextualização histórica e cultural; da revisão de uma ampla variedade de obras, artistas e instituições ligadas ao ensino artístico; e da ampliação do cânone a produções de artistas, técnicas e regiões geográficas outrora negligenciadas. Toda esta atividade tem tido efeitos positivos: a história da arte do século XIX tornou-se uma área excitante e desafiadora para se trabalhar, o que explica a escolha de tantos jovens investigadores em se debruçar sobre o período.

Hoje seria possível, portanto, traçar um panorama dos principais temas, momentos, artistas, obras, críticos etc., que foram privilegiados pela historiografia da arte do século XIX, nas últimas décadas. Todavia, parafraseando P. Gauguin, se sabemos de onde viemos, onde efetivamente estamos? E para onde vamos? Qual o território atual da história da arte do século XIX? Que perspectivas ainda não exploradas tem potencial para orientar futuros estudos sobre o período?

Procurando respostas para essas e outras perguntas, a presente sessão temática propõe um mapeamento dos estudos contemporâneos sobre a arte do século XIX, e busca, igualmente, discutir potenciais novos caminhos para as investigações. Os tópicos abaixo são sugestões de eixos de debate, visando aglutinar as propostas de comunicação.

- Os limites do “século XIX”: afinal, o que se privilegia e o que ainda se mantem à margem dos interesses dos investigadores, quando falamos de história da arte do século XIX?;
- Por uma “geografia” da história da arte do século XIX: centros de investigação, suas relações hierárquicas e/ou de intercâmbio, fluxos de investigadores e ideias, silêncios;
- A posição da história da arte do século XIX nos sistemas educativos atuais: qual a sua presença nos cursos de graduação e pós-graduação, mas também na educação básica, secundária etc.?;
- Novos temas e métodos de escrever e ensinar a história da arte do século XIX;
- As contribuições (efetivas ou potenciais) da história da arte do século XIX para as utopias da história da arte “global”;
- As interfaces da historiografia da arte do século XIX com relação a outras disciplinas, e. g., a sociologia, a economia, a geografia, as relações internacionais, o turismo, etc.

A recepção crítica das obras de arte e o entendimento da modernidade no século XIX

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumos: Os defensores da arte moderna no Brasil atuantes na primeira metade do século XX acusaram os artistas brasileiros que os precederam de terem passado ao largo da revolução que se operava na arte europeia no final do século XIX. O intuito de verificar se tal acusação é merecida nos motivou a identificar que conceitos de modernidade artística circulavam na segunda metade do século XIX em Paris. Para investigar essa questão, estudamos a recepção crítica de obras expostas nos Salões parisienses, reveladoras das expectativas do público da época. Pretendemos, assim, enfrentar o debate sempre presente quando se trata da apreciação da produção artística do período.

Palavras-chave: Recepção da arte. Modernidade. Crítica de arte. Salões em Paris. Século XIX.

Résummé: Au cours de la première moitié du XXe siècle, les défenseurs de l'art moderne au Brésil ont accusé les artistes brésiliens qui les ont précédé d'avoir passé au large de la révolution qui bouleversait l'art européen à la fin du XIXe siècle. Le but de vérifier la validité de cette accusation nous a motivé à identifier quels concepts de modernité artistique étaient en vogue à Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle. Afin de réflechir à cette question, nous avons étudié la reception critique des oeuvres exposées aux Salons parisiens, révélatrices des attentes du public. Nous voulons ainsi répondre au débat, toujours présent, à propos de l'appréciation de la production artistique de la période.

Mots Clés: Reception de l'art. Modernité. Critique d'art. Salons de Paris. XIXe siècle.

O debate sobre a modernidade é um tópico inevitável para os historiadores que se interessam pela arte brasileira dos Oitocentos. Novas abordagens e metodologias tem sido exploradas nas pesquisas recentes sobre o período. No entanto, ainda perdura no senso comum a visão depreciativa propagada pelos defensores da arte moderna que acusaram os artistas precedentes de terem passado ao largo da revolução que se operava na arte europeia do final do século XIX. Os brasileiros teriam se mantido tímidos e convencionais, trabalhando segundo

uma concepção retrógrada da arte. Diante dessa acusação, algumas alternativas se oferecem aos pesquisadores. Há os que divulgam resultados de estudos aprofundados sobre artistas e obras, sem se preocupar com a exigência de modernidade, percebida como anacrônica. Há também os que procuram defender certos artistas apresentando-os como precursores do modernismo, seja por terem privilegiado a representação de tipos regionais e populares, como Almeida Junior (1850-1899) ou por terem absorvido os procedimentos impressionistas, como Eliseu Visconti (1866-1944). Esta última visão mantém a compreensão da história da arte como uma sucessão evolutiva de movimentos em direção à arte moderna, e continua a acusar os demais artistas nacionais de terem ignorado ou se oposto às vanguardas.

A fim de perceber se tal acusação é merecida, interessa-nos entender a produção dos brasileiros inserida no mundo artístico no qual atuaram. Imersos numa rede de relações sociais, a que informações tinham acesso e a que demandas respondiam? Para investigar essa questão, é útil revisitar a recepção crítica das obras expostas nos Salões parisienses, reveladoras das expectativas do público da época. Nosso intuito é contribuir para uma compreensão ampliada sobre a arte do período. Abandonando o modelo narrativo calcado no ciclo biológico de "nascimento, vida e morte", percebe-se a simultaneidade de vários "tempos" superpostos como estratos híbridos e complexos vigentes e experimentados pelos artistas.[1]

É importante notar que a busca de informações sobre a recepção crítica não é tarefa simples. Historiadores têm feito o levantamento de artigos divulgados em periódicos oitocentistas e organizado listas muito úteis aos pesquisadores. Podemos citar o trabalho pioneiro de Maurice Tourneaux (1849-1917), Salons et Expositions d'art à Paris, 1801-1870 : essai bibliographique, publicado em 1919[2] e os dois volumes organizados por Neil McWilliam que abrangem os períodos do Antigo Regime à Restauração (1699-1827) e da Monarquia de Julho à Segunda República (1831-1851), lançados em 1991.[3] Outra fonte importante para o levantamento do que foi publicado sobre os Salões em Paris é a revista *Gazette des Beaux-Arts*, cujo primeiro número é de 1859.[4] Ao término de cada ano, a *Gazette* divulgava uma lista das publicações anuais. A partir dessa leitura, é possível verificar a grande quantidade, assim como a variedade de formatos e enfoques dessas publicações.

Analisar todas as críticas publicadas no século XIX é um trabalho que ainda demanda tempo para ser concluído. Como bem expôs Dario Gamboni em suas *Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX*, "este conjunto é evidentemente heterogêneo, composto de toda sorte de textos, de autores e publicações tratando de assuntos diversos, e sua análise

---

[1] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 25.

[2] TOURNEAUX, Maurice. **Salons et Expositions d'art à Paris, 1801-1870 : essai bibliographique**. Paris : J. Schemit, 1919. Disponível em http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108856v/f1.image

[3] MCWILLIAM, Neil. **A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic 1831-1851**. Cambridge University Press, 1991.
MCWILLIAM, Neil; SCHUSTER, Vera; WRIGLEY, Richard; MÉKER, Pascale. **A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration 1699-1827**. Cambridge University Press, 1991.

[4] Disponível em http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343486585/date.langPT

necessita de uma tipologia, ou melhor, tipologias".[5] Gamboni propõe classificar a produção crítica do período em três polos: o jornalístico, o literário, e o científico. Baseando-se em estudos anteriores, avança a hipótese de que

> […] durante o século XIX e mais particularmente em sua segunda metade, aquilo que chamamos "a crítica de arte" conhece um processo de profissionalização no curso do qual o polo jornalístico se torna dominante, enquanto o polo científico foi objeto de uma especialização constituindo "a história da arte" – essencialmente consagrada às obras do passado – e o polo literário se vê marginalizado e empurrado em direção à "literatura pura".[6]

É importante ter clareza do processo pelo qual passava a produção dos críticos de arte e ter consciência da diversidade de seus autores, dos tipos de publicação e da variedade de leitores e espectadores aos quais se endereçavam os textos. Para mapear a recepção crítica das obras expostas nos Salões, todos os documentos nos interessam: desde o artigo do crítico influente que distribuía "à maneira de um deus, a glória e o desdém, a reputação e o esquecimento, a vida e a morte",[7] como afirmou Philibert Audebrand em 1890, até as caricaturas humorísticas que, sem maiores pretensões, visavam divertir o público leigo. Todos são válidos, pois trazem indícios das concepções em voga sobre a arte e das expectativas com as quais os artistas deviam lidar.

Pouco a pouco vamos fazendo a leitura do material disponível e, desde já, podemos fazer observações consequentes sobre o que temos lido e visto, pois cada fonte consultada e estudada traz informações valiosas.

Uma constatação importante diz respeito aos visitantes dos Salões. Eles não formavam uma massa uniforme, tinham origens sociais, culturais e geográficas muito diversas.[8] Tal diversidade foi objeto de comentários na imprensa, sobretudo em publicações de caráter cômico. As caricaturas e textos ficcionais em que o público aparece caracterizado em personagens típicos nos dão informações sobre as reações dos visitantes às obras expostas nos Salões. Um bom exemplo é o livro *Bob au Salon de 1889,*[9] de autoria da Condessa de Martel que assinava sob o pseudônimo de Gyp.[10] Escrito como peça teatral em que interagem catorze personagens, visitantes do Salão, o texto é entremeado com caricaturas dos quadros. Dentre os tipos retratados por Gyp, se destacam: "o Sr. Abade", "uma mocinha animada", "um dândi", "uma dama antiquada", "um homem sério e conhecedor", "uma jovem da antiga escola",

---

[5] GAMBONI, Dario. "Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle". In: **Romantisme**, 1991, n°71, p. 10. Doi : 10.3406/roman.1991.5729 (tradução nossa).

[6] Idem, ibidem.

[7] AUDEBRAND, Philibert. "Pages d'histoire contemporaine. Les Salonniers depuis cent ans". In: **L'Art**, 1890, tome 49, p. 237-238. Apud LEPDOR, Catherine. Lepdor. *Ekphrasis 1890. Fonctions et formes de la description dans le commentaire d'art,* mémoire de licence, Université de Lausanne, juin 1989, p. 42. Apud GAMBONI, Dario. "Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle". In: **Romantisme**, 1991, n°71, p. 10. (Tradução nossa). Doi : 10.3406/roman.1991.5729

[8] BOUILLO, Eva. "Tous au Salon!". In: **Le Salon de 1827, classique ou romantique?** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 163-172.

[9] GYP. **Bob au Salon de 1889**. Dessins de Bob. Paris: Calmann Lévy, 1889, 136 p.

[10] Gyp era o pseudônimo da escritora francesa Sibylle Aimée Marie-Antoinette Gabrielle Riquetti de Mirabeau, após o casamento Condessa de Martel (1849-1932).

"uma jovem moderna", "um mal humorado", e o garoto "Bob" citado no título. Bob, além de personagem, era o autor fictício dos desenhos, na verdade de autoria da própria condessa.

Acompanhando o diálogo que esses personagens travam ao percorrer as salas, temos uma amostra das opiniões do público sobre os quadros em exposição. Nota-se que o conceito de modernidade subjacente ao texto de Gyp se refere aos temas escolhidos para as obras. Em princípio, o que era mitológico, histórico, bíblico, era visto como ultrapassado. As paisagens, retratos e cenas contemporâneas, eram apreciados por sua atualidade.

Quando o grupo comenta o quadro *O Triunfo de Baco* de Carolus-Duran (Figura 1), por exemplo, a "mocinha animada" se queixa: "Oh! Carolus Duran também cai na mitologia!... Que pena!..." Ao que o "homem sério" retruca: "Fique tranquila, seus retratos de crianças vão te consolar... eles são magníficos!..." e o personagem "mal humorado" complementa: "Em vez de ficarem parados diante dessa pintura mitologiquesca, venham ver a bela paisagem de Tanzi?"[11]



Figura 1 - Carolus-Duran (1837-1917) – *O Triunfo de Baco*, 1889 - óleo sobre tela, 360 x 500 cm, coleção particular.

As duas telas comentadas pelos personagens são contrastantes. Léon Tanzi (1846-1913) pintava paisagens com naturalismo, das quais podemos ter uma ideia vendo seu quadro *La Mare en forêt*, de 1887 (Figura 2).[12] Carolus-Duran (1837-1917) que se fizera conhecido

[11] GYP. Bob au Salon de 1889. dessins de Bob. Paris: Calmann Lévy, 1889, p. 2. (Tradução nossa).

[12] Não encontramos imagens dos quadros que Léon Tanzi expôs no Salão de 1889, duas paisagens intituladas *Le Mont-Ussy - forêt de Fontainebleau* e *Le ru des Vaux, à Cernay* conforme consta no catálogo. Ver em https://archive.org/stream/explicationdeso00salogoog#page/n352/mode/2up



Figura 2 - Léon Tanzi (1846-1913) – *La mare en forêt*, 1887, óleo sobre tela, 60 x 100 cm, coleção particular.

e admirado por seus retratos, em 1889 enviara ao Salão uma pintura de tema mitológico, o *Triunfo de Baco,* que foi bastante criticada na imprensa. Duran foi atacado, porém muito comentado. Mesmo Van Gogh, numa carta a seu irmão Theo (escrita em Arles em 3 de maio de 1889), ao falar sobre o Salão, menciona: "diz-se que há um Carolus Duran, *Triomphe de Bacchus*, ruim".[13]

Outro quadro que chamou a atenção do público e dos críticos foi a *Madona* de Dagnan-Bouveret (1852-1929) (Figura 3). Os personagens de *Bob au Salon* exclamam ao vê-la:

> - Ah! Como é bonito!
> - Admirável!
> - Incrível!
> - É simplesmente a coisa mais bela do Salão! E o «Perdão ?» é também maravilhoso![14]

O *Perdão*, citado por Gyp, era outro quadro exposto por Dagnan-Bouveret em 1889 - *As Bretãs no Perdão* - que hoje se encontra no Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa.[15] Voltaremos a ele. Mas antes, devemos comentar o entusiasmo dos visitantes com a *Madona*, um quadro de tema religioso. Isso parece contradizer o que afirmamos anteriormente, ou seja, que o público rejeitava os temas históricos, mitológicos ou bíblicos como ultrapassados. Como compreender tais opiniões? Ler outra crítica sobre esses dois quadros pode nos ajudar a pensar

[13] Carta de Van Gogh a Theo. Arles, 3 de maio de 1889. Disponível em http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let768/print.html

[14] GYP. Bob au Salon de 1889. dessins de Bob. Paris: Calmann Lévy, 1889, p. 18. (Tradução nossa).

[15] *Les Bretonnes au Pardon*, 1887, óleo sobre tela, 125 x 141 cm, Museu Calouste Gulbenkian. Imagem disponível em http://museu.gulbenkian.pt/Museu/pt/Colecao/Pintura/Obra?a=126

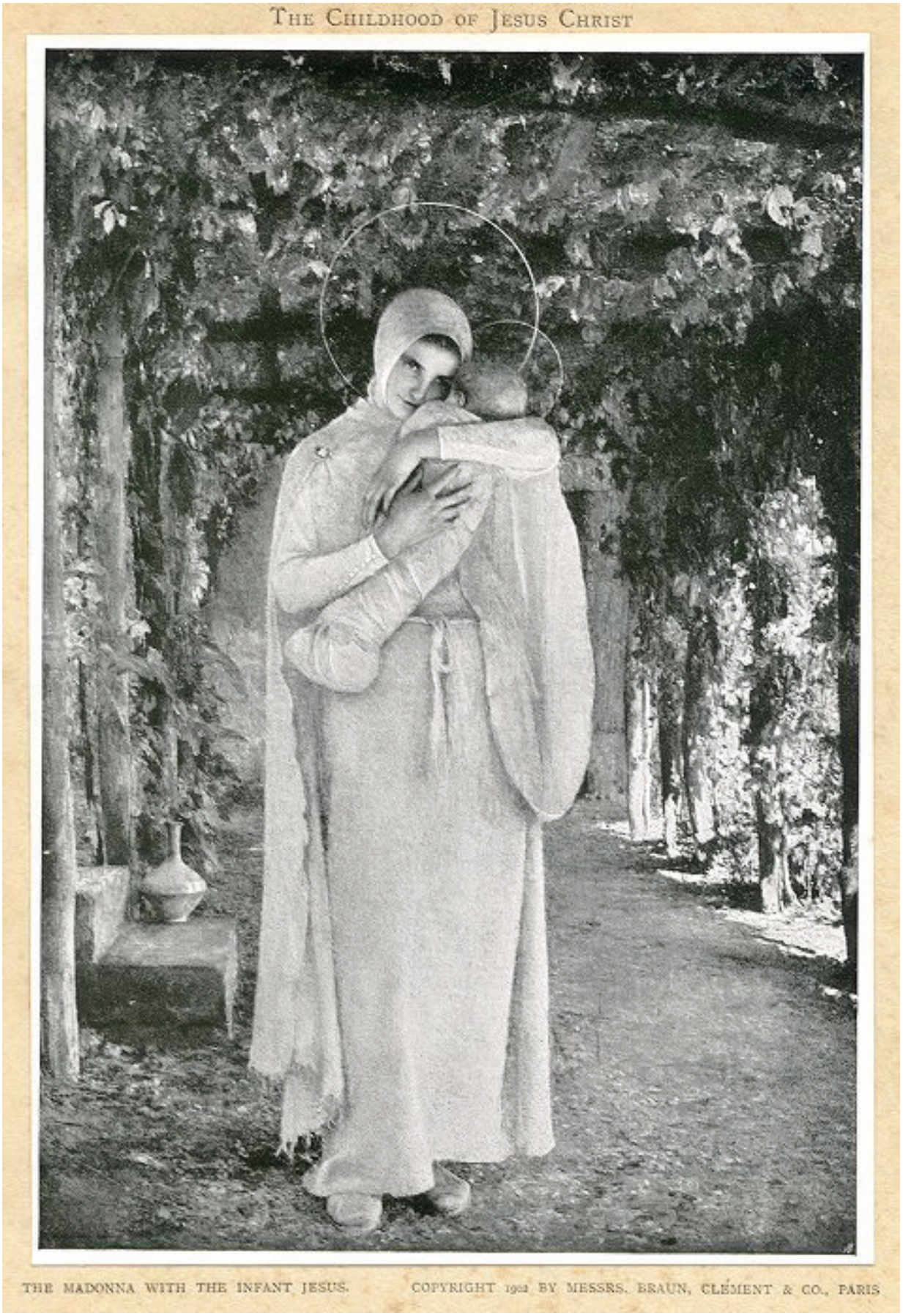


Figura 3 - Dagnan-Bouveret (1852-1929) – *Madona*, 1889 – gravura a partir de óleo sobre tela, 60 x 100 cm, coleção particular

sobre a questão. As duas telas mereceram a seguinte observação do inspetor geral das Belas Artes Roger-Ballu (1852-1908) que escreveu no *Salon Illustré*:

> Mas o que [...] legitima as aspirações da escola moderna, o que ao mesmo tempo afirma sua razão de ser e seu triunfo, são a *Madone* e as *Bretonnes au Pardon* de Dagnan-Bouveret. [...] Dagnan chega: e aí está uma obra não rejuvenescida, mas jovem.[16]

Roger-Ballu comenta que não é o tema que traz modernidade a uma obra, já que desde antes da Renascença os artistas pintaram Madonas. Desenvolvendo seu argumento, propõe o desafio de colocar a *Madona* de Dagnan no Louvre, em Florença ou em Bruges, e diz que ela suportará a comparação com as virgens de Botticelli e as figuras de Van Eyck. Porém, acrescenta, "ela não será parecida a suas irmãs mais velhas [...]. Esta pintura fala de seu tempo e de sua época artística".[17]

Com pensamento muito semelhante ao de Roger-Ballu, Georges Lafenestre (1837-1919), então conservador do Museu do Louvre,[18] critica Carolus-Duran por não ter apresentado, em seu *Triunfo de Baco*, já citado, uma bacanal "moderna". Escreve Lafenestre:

> O Sr. Carolus Duran representando, após Ticiano, após Rubens, após tantos outros o *Triunfo de Baco*, não se permitiu, com esse assunto antigo, a liberdade que seus admiradores estavam dispostos a conceder-lhe. Assim como aceitamos que os Srs. Dagnan, Uhde, Cazin, renovem, como Memling, Véronèse, Rembrandt, os temas históricos e bíblicos pela introdução de ajustes e do sentimento modernos, gostaríamos de ver temas antigos, […], como os mitos helênicos, tratados com a mesma independência que as mentes ingênuas da Idade Média e os espíritos cultos da Renascença usariam.[19]

Portanto, não eram os temas que determinavam o caráter moderno ou não de uma pintura, mas a forma de apresentá-los devia trazer uma imagem contemporânea, própria do tempo do artista.

A compreensão de que toda arte pertence a seu tempo histórico fazia parte do senso comum no século XIX. Um texto esclarecedor a esse respeito se encontra no número inaugural da *Gazette des Beaux-Arts*, em 1859. O historiador e crítico de arte Charles Blanc (1813-1882), redator chefe do periódico, declara as intenções da revista. Para responder à questão "qual será o espírito da *Gazette des Beaux-Arts*?", começa traçando uma retrospectiva da história da arte francesa.[20]

Charles Blanc ressalta que a França, por sua posição geográfica, sua história e sua capacidade de assimilação, exerceu e sofreu influências artísticas. No século XVI, diz ele,

---

[16] ROGER-BALLU. Salon de 1889. In **Salon Illustré**, vol. 2, n. 3. Paris: Ludovic Baschet, juin 1889, p.9. (tradução nossa). Disponível em http://www.archive.org/stream/salonillustr00soci#page/n279/mode/2up

[17] Idem, ibidem.

[18] Georges Lafenestre foi conservador do Museu do Louvre de 1886 a 1907. Foi também professor de história da arte na École du Louvre e escreveu uma monografia sobre Ticiano em 1886. Em 1889 tornou-se professor de Estética e História da Arte no Collège de France.

[19] LAFENESTRE, Georges. Le Salon de 1899. In: *Revue des Deux Mondes*, 1889, tome 93, p. 637. (tradução nossa) Disponível em http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Revue_des_Deux_Mondes_-_1889_-_tome_93.djvu

[20] BLANC, Charles. Introduction. **Gazette des Beaux Arts**. Paris, 1859, p. 12.

a pintura francesa vivera das importações italianas, “elegante, amaneirada e florentina”. No século XVII, Nicolas Poussin impusera o gosto pela antiguidade clássica e Luís XIV a pompa. No século XVIII, a arte se tornara “espiritual, engenhosa, divertida, tomada de [...] volúpia, cheia de malícia”. Sua afetação tinha encanto e graça, e ela se tornara “muito mais francesa”. Mas, por ter se afastado dos princípios da arte, abandonando-se às loucuras, perdeu-se no absurdo que provocou “a reforma do grande David”.[21] Blanc afirma em seguida que também essa reforma caiu no exagero tornando a arte dura, monótona e artificiosa, o que provocou a reação do romantismo. Produziram-se então, diz ele, excessos não menos ridículos no sentido contrário. “Para acabar com a raça de Agamenon, evocou-se a velha cavalaria e o velho cristianismo. A pintura se fez gótica”, o que também cansou o público. Mas segundo Charles Blanc, “essas reação violentas terminaram” e a crítica que outrora se deixara levar pelas brigas de ateliês agora podia “falar uma linguagem mais calma”. Assim, concluía que o espírito da *Gazette des Beaux-Arts* respondia a esse novo momento, e em seus escritos “nada de exclusivo encontrará lugar”, pois “a beleza está em toda parte”. Para os amantes da arte, “Fídias e Rembrandt seguram cada qual uma ponta dessa bandeira encantadora que flutua sobre o mundo.”[22]

Essa posição que assegurava o valor de todas as manifestações artísticas e a inclusão de todas as tendências foi característica do século XIX. Ela reflete um pensamento enciclopédico e universal. Portanto, o entendimento da modernidade nesse momento é muito diferente do sentimento que se imporá no século XX. O que posteriormente passamos a chamar de arte moderna não concebe a inclusão de tudo. O modernismo foi exclusivista e dualista. Dividiu o mundo da arte em dois: de um lado pôs o que devia ser negado, superado; do outro lado o que entendeu ser a liberdade moderna.

E contudo, é impossível ignorar que a originalidade, a liberdade e a verdade foram valores artísticos presentes no século XIX. O enfrentamento entre antigos e modernos se dera de forma evidente nos embates entre românticos e neoclássicos ainda na década de 1820. Como observou Eva Bouillo, a polêmica entre a “nova escola” dos românticos e a escola antiga dos “neoclássicos” motivou o público a comparecer em peso ao S*alon* de 1827, revivendo o confronto que se dera no *Salon* de 1824.[23] Nota-se a convivência de discursos plurais: por um lado a concepção universalista da arte, o entendimento enciclopédico de que uma nova tendência artística não anula a anterior; por outro, a afirmação de que a arte deve ser “de seu tempo”, informada pelo mundo contemporâneo, operando no confronto entre gerações.

Nosso ponto de partida foi o desejo de responder ao debate sobre a apreciação da produção artística brasileira do século XIX, buscando mapear as ideias sobre a modernidade em circulação no meio artístico que se constituiu em torno dos Salões de arte parisienses. De fato, é impossível estudar a arte nacional desse período desvinculada da arte europeia. Através do estudo das exposições e da leitura das críticas, procuramos entender como se

[21] Charles Blanc se refere à reforma neoclássica proposta por Jacques-Louis David (1748-1825)

[22] Idem, p. 12-13. (Tradução nossa).

[23] BOUILLO, Eva. **Le Salon de 1827, classique ou romantique?** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

apresentou o conceito de modernidade artística no correr do século XIX. Aqui apresentamos um pequeno recorte dessa pesquisa. Aprofundando nosso conhecimento sobre a recepção crítica, observamos que o mundo da arte no século XIX era bem mais diversificado do que a leitura modernista propôs.

Referências bibliográficas:

AUDEBRAND, Philibert. “Pages d’histoire contemporaine. Les Salonniers depuis cent ans”. In: **L’Art**, 1890, tome 49, p. 237-238.

BLANC, Charles. Introduction. In: **Gazette des Beaux Arts**. Paris, 1859, p. 5-15.

BOUILLO, Eva. **Le Salon de 1827, classique ou romantique?** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EXPLICATION DES OUVRAGES de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Elysées le 1er mai 1889. Paris: Paul Dupont, 1889. Disponível em https://archive.org/stream/explicationdeso00salogoog#page/n6/mode/2up

GAMBONI, Dario. “Propositions pour l’étude de la critique d’art du XIXe siècle”. In: **Romantisme**, 1991, n°71, p. 10. Doi: 10.3406/roman.1991.5729

GYP. **Bob au Salon de 1889**. Dessins de Bob. Paris: Calmann Lévy, 1889, 136 p.

MCWILLIAM, Neil; SCHUSTER, Vera; WRIGLEY, Richard; MÉKER, Pascale. **A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration 1699-1827**. Cambridge University Press, 1991.

MCWILLIAM, Neil. **A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic 1831-1851**. Cambridge University Press, 1991.

LAFENESTRE, Georges. Le Salon de 1899. In: **Revue des Deux Mondes**, 1889, tome 93. Disponível em http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Revue_des_Deux_Mondes_-_1889_-_tome_93.djvu

ROGER-BALLU. Salon de 1889. In **Salon Illustré**, vol. 2, n. 3. Paris: Ludovic Baschet, jun. 1889. Disponível em http://www.archive.org/stream/salonillustr00soci#page/n279/mode/2up

TOURNEAUX, Maurice. **Salons et Expositions d’art à Paris, 1801-1870 : essai bibliographique**. Paris: J. Schemit, 1919. Disponível em http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108856v/f1.image

Studio studies e fotografias de ateliês de artistas brasileiros no começo do século XX

Arthur Valle - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRJ
Camila Dazzi - Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro - CEFET

Resumo: Na historiografia da arte ocidental, o ateliê do artista não é um tema novo, mas a insistência sobre ele verificável nos últimos anos aponta para a emergência de um novo campo de investigações, os chamados *studio studies* - literalmente estudos do estúdio ou do ateliê. Os *studio studies* partem do pressuposto de que o tema do ateliê do artista é de grande importância para a compreensão dos processos de produção e recepção da arte, bem como de construção da imagem do artista. Mas do que trata exatamente esse novo campo de investigações? Que contribuições potenciais ele pode trazer para a história da arte brasileira do século XIX e início do XX? O presente texto procura responder estas e outras perguntas, através da análise fotografias de ateliê de artistas brasileiros datadas dos anos iniciais do século XX.

Palavras-chave: S*tudio studies*. Ateliê de artista. Fotografia.

Abstract: In the Western art historiography, the artist's studio is not a new topic but the interest it has aroused in recent years points to the emergence of a new field of investigation, the so-called *studio studies*. The *studio studies* assume that the topic of the artist's studio is very important for the understanding of art production and reception, as well as of the ways in which the artist's self-image is built. But what exactly is this new field of investigation? Which potential contributions can it bring to Brazilian art history of 19th and early 20th century? This paper strives to answer these and other questions, focusing on photographs of Brazilian artists' studios from the early decades of the 20th century.

Keywords: Studio studies. Artist's studio. Photography.

O ateliê do artista parece estar em evidência entre os investigadores de história da arte. Em meados de 2014, por exemplo, o periódico *Perspective*, vinculado ao Instituto Nacional de História da Arte da França, dedicou um número exclusivamente ao tema, reunindo trabalhos que abordam o ateliê em diversos espaços e tempos, da Antiguidade aos dias atuais.[1] Também nesse ano, dentro da coleção *Iconographie en débat*, dirigida por Daniela Gallo e Daniel Lançon da Universidade de Grenoble, foi lançado *Portraits d'ateliers*, a reedição de um álbum

[1] **Perspective** [Online], 1 | 2014, posto online no dia 24 Junho 2014. Disponível em: <http://perspective.revues.org/4295>. Acesso em 16 ago. 2014.

de fotografias de artistas em seus ateliês, publicado originalmente no fim do século XIX.[2] Fora da França e vinculado à exposição *Mythen van het* atelier no Teylers Museum, Haarlem, merece destaque o simpósio *Hiding Making / Showing Creation*, realizado em janeiro de 2011 em Haarlem e Amsterdam,[3] que formou a base de uma publicação homônima organizada pelas investigadores Rachel Esner, Sandra Kisters e Ann-Sophie Lehmann.[4] Estes são alguns poucos exemplos do contingente bem maior de textos acadêmicos, exposições e simpósios dedicados ao tema do ateliê do artista desde a virada do século e particularmente desde 2005.[5]

O ateliê do artista como tema de investigação não é de modo algum novo entre os historiadores de arte, mas a insistência sobre ele verificável nos últimos anos é digna de nota. Com efeito, como afirmou Ann-Sophie Lehmann, "investigações sobre o ateliê são hoje tão diversificadas que um novo campo parece estar emergindo, os chamados *studio studies*" -[6] literalmente estudos do estúdio, ou do ateliê. Mas do que trata exatamente esse novo campo de investigações? Que razões estariam por trás da sua emergência? E, pensando na proposta do presente colóquio do CBHA, que contribuições potenciais ele pode trazer para a história da arte brasileira do século XIX e início do XX?

Procurando responder tais perguntas, podemos afirmar que os *studio studies* partem do pressuposto de que o tema do ateliê do artista é de grande importância para a compreensão dos processos de produção e recepção da arte, bem como de construção da imagem do artista. Dessa perspectiva, o ateliê - seja ele um espaço concreto ou a sua representação - constitui uma espécie de encruzilhada onde se evidenciam as intrincadas relações que se tecem entre processo criativo, produto acabado, modos de exibição das obras e identidade do artista. Os *studio studies* propõem, portanto, uma análise do que acontece nesses espaços de criação e o que deles se representa, procurando desenvolver "métodos e modelos para estudar a criatividade-em-ato."[7]

---

[2] **Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle**, édité par Jérôme Delatour, Cédric Lesec & Pierre Wat, Grenoble: Ellug, 2014.

[3] Disponível em: <http://www.teylersmuseum.eu/index.php?item=85&t=agen&page=161&kw=showing+creation&lang=nl>. Acesso em 1 ago. 2014.

[4] ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann-Sophie (ed.). **Hiding Making - Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

[5] "Key publications include Michael Diers and Monika Wagner, eds.,*Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010; Wouter Davidts and Kim Paice, eds., *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam 2009; Mariëtte Haveman et al., eds., *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Amsterdam and Zutphen 2006; Michael Cole and Mary Pardo, *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill and London 2005; Eva Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers: Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2004; Ingeborg Bauer,*Das Atelierbild in der Französischen Malerei 1855-1900*, Köln 1999; John Milner,*The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, New Haven 1988; and Michael Peppiatt and Alice Bellony-Rewald, *Imagination's Chamber: Artists and their Studios*, London 1983. […] Among recent exhibitions focusing (in part) on the artist's studio we may cite: Sylvain Amic, ed., *Bohèmes, de Léonard de Vinci à Picasso*, exh. cat., Paris 2012; Ina Conzen, ed., *Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman*, exh. cat., Stuttgart (Munich) 2012; Alain Bonnet, ed., *L'Artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*, exh. cat., La-Roche-sur-Yon (Lyon) 2012; Mayken Jonkman and Eva Geudeker, eds., *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, exh. cat., Haarlem (Zwolle) 2010;Giles Waterfield, ed., *The Artist's Studio*, exh. cat., Compton Verney 2009; Alexander Sturgis, ed., *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth-Century*, exh. cat., London 2006". (ESNER, Rachel. In the Artist's Studio with L'Illustration, **RIHA Journal** 0069 (18 March 2013). Disponível em: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration>. Acesso em 1 ago. 2014.

[6] LEHMANN, A.. Epilogue "Good Art Theory Must Smell of the Studio." In: ESNER Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann-Sophie (ed.)., op. cit., p.250.

[7] ESNER Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann-Sophie (ed.), op. cit., p.11.

Sugestões de métodos alternativos de investigação para a história da arte podem ser encontradas especialmente quando consideramos um dos aspectos privilegiados pelos *studio studies* - a própria produção da obra de arte. Podemos mesmo afirmar que o recente interesse acadêmico pelo ateliê e suas representações se conecta ao desejo de melhor entender os mistérios que cercam o processo de criação artística. Os *studio studies* pode assim conduzir à revisão de métodos de investigação que argumentam em favor da materialidade da arte mas que se encontram marginalizados no cânone da historiografia da arte atual, como aqueles propostos por John Dewey, Henri Focillon ou Gottfried Semper. Simultaneamente, como os *studio studies* não se limitam ao campo da história da arte,[8] esta pode vir a se beneficiar de conceitos e métodos desenvolvidos por investigações de outras disciplinas: é o caso da antropologia e da arqueologia, com sua noção de "material engagement" (engajamento material); dos estudos de design e de artesanato; ou, ainda, dos chamados *production studies* (estudos de produção) que, a fim de compreender o complexo processo de criação de um filme ou programa de televisão, combinam trabalho de campo etnográfico, observação participativa e métodos sociológicos.

Mas aqui gostaríamos de nos centrar na discussão de um outro aspecto muito debatido pelos *studio studies* e que diz respeito às representações do ateliê, especialmente na medida em que estas se relacionam com a construção da imagem do próprio artista.[9] Como é sabido, a representação do ambiente de trabalho do artista se afirmou simultaneamente ao processo de sua "libertação" do mundo essencialmente artesanal das *botteghe* e de sua pretensa dissociação do trabalho manual.[10] A crescente elevação do estatuto do artista implicou na transformação das concepções relativas ao seu ambiente de trabalho, que passou gradativamente a ser entendido como um espaço dedicado não somente ao fazer manual, mas sobretudo a um labor de caráter intelectual. Em virtude desse fenômeno sociológico que mitificou a imagem do artista e conferiu ao seu espaço de criação um fetichismo singular, o ateliê se tornou o local privilegiado para a apreciação direta das atividades do artista e foi corriqueiramente compreendido com um reflexo de seu temperamento e singularidade, como uma sinédoque capaz de conter sua personalidade e o conjunto de suas realizações.[11]

Como demonstram os estudos recentes sobre as representações do ateliê, o século XIX assinalou uma dramática proliferação de imagens retratando esses espaços de criação. Na arte brasileira, foi sobretudo a partir de inícios do Oitocentos que representações do ateliê passaram a ser frequentes e, com a difusão da fotografia, estas se tornaram cada vez mais abundantes.

---

[8] Um bom exemplo do caráter compreensivo dos *studio studies* pode ser intuído no painel *Studio Studies & Creative Production*, organizado por Alex Wilkie no Annual Meeting of the Society for Social Studies of Science, realizado em outubro de 2012 em Copenhague, cujos resumos das comunicações se encontram disponíveis em: <http://www.4sonline.org/files/program_prelim_abstracts_120918.pdf>. Acesso em 1 ago. 2014.

[9] CHAISEMARTIN, Amélie de. Portrait de l'artiste en bourgeois. **Acta Fabula Revue des Parutions**, dossier critique mai. 2014 (v. 15, n. 5). Disponível em: <http://www.fabula.org/acta/document8662.php> Acesso em 1 ago. 2014.

[10] Para uma discussão dessas mudanças, ver: HEINICH, Nathalie. **Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique.** Paris: Éditions de Minuit, 1993.

[11] LACROIX, Laurier. L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'oeuvre d'art. **Anthropologie et Sociétés**, vol. 30, n° 3, 2006, p.29.

Todavia, o *corpus* de imagens relativo aos ateliês de artistas brasileiros ainda carece de uma análise sistemática e nossa hipótese é a de que os *studio studies* contém sugestões que podem nos ajudar a avançar nesse sentido. A seguir, procuraremos verificar essa hipótese, através da discussão de fotografias de ateliês de brasileiros datadas das primeiras décadas do século XX.

Essas fotografias colocam, porém, delicados problemas de critica das fontes, o que torna necessárias algumas precauções de método. Em primeiro lugar, cumpre lembrar o seu caráter ontológico incerto, que oscila entre duas possibilidades: a de representar de fato o espaço de criação de um artista ou a de tratar-se de uma encenação para o registro fotográfico, que contribuiria para a construção de uma imagem conscientemente desejada. Só nos resta, portanto, compreender as fotografias sobre as quais aqui nos deteremos em sua ambivalência inerente, simultaneamente como registros documentais e como representações simbólicas.[12]

Nesse último sentido, um dos tópicos que os *studio studies* tem deixado claro é o quanto o crescimento da iconografia sobre o ateliê do artista no século XIX conduziu a "uma concomitante codificação em categorias retóricas quase estandardizadas"[13] - i. é, uma codificação em autênticos *topoi* como, por exemplo: o ateliê austero do artista dedicado exclusivamente ao seu trabalho; o sótão miserável do artista rejeitado por um público filisteu; o "ateliê-salão", espaço marcado pela sociabilidade e memorável pela opulência de sua decoração; entre outros. Ainda nesse sentido, é importante considerar o presumível modo de circulação de cada uma das fotografias que analisaremos, sendo particularmente útil, por exemplo, tentar distinguir entre fotos que visavam uma vinculação pública daquelas feitas para circulação dentro de um grupo restrito de pessoas, pois, na maioria dos casos, esse fator se relaciona ao caráter mais ou menos convencional e encenado dos retratos de ateliê que em seguida discutiremos.

Gostaríamos de analisar primeiramente algumas fotografias de ateliê vinculadas na imprensa brasileira, mais particularmente em duas séries de artigos publicadas em periódicos do Rio de Janeiro durante os anos 1920. A primeira delas, assinada por Adalberto Pinto de Mattos e Ercole Cremona, veio à lume entre 1921 e 1923 na *Illustração Brasileira* e é composta por relatos de visitas aos ateliês de alguns dos mais consagrados artistas da época.[14] A segunda série, intitulada *Na intimidade de nossos artistas*, foi publicada nas edições dominicais de *O Jornal* e, embora não seja assinada, sabemos que o seu autor foi Angyone Costa, pois sua parte textual foi republicada na íntegra no conhecido livro *A inquietação das abelhas*, de 1927.[15]

---

[12] Esse impasse é bem sintetizado por Dimitri Affri na seguinte passagem: "Immagini ambivalenti, tra fotografia documentaria e rappresentazione simbolica, sembrano invece gli esempi che presentano gli artisti e il loro studio. Il soggetto non appare mai ritratto nell'atto creativo dell'arte, e anche quando lo si mostra intento a lavoro la rigidità dela posa ne denuncia l'artificiosità. Qui probabilmente l'intento è quello d'illustrare sia l'opera e il suo artefice, quasi una prova d'autenticità, sia l'allestimento dell'atelier, un ambiente spesso fastosamente 'saturo' d'arte, di quadri, sculture e modelli in gesso." AFFRI, Dimitri. La fotografia nelle pratiche e nelle consuetudini d'atelier di pittori e scultori. In: **Studi d'artista: fotografie d'atelier tra '800 e '900.** Roma: Fabrizio Fabbri Editore, 2009. p. 20-21.

[13] RINGELBERG, Kirstin. **Redefining Gender in American Impressionist Studio Paintings: Work Place/Domestic Space.** Ashgate Publishing Company, 2010. p. 5.

[14] Os artistas que aparecem a *Illustração Brasiliera* são: o casal Lucílio e Geordina de Albuquerque (mai. 1921); os irmãos Timótheo da Costa (nov. 1921); Benevenuto Berna (abr. 1922); João Baptista da Costa (dez. 1922); os irmãos Bernardelli (ago. 1923); Rodolpho Chambelland (set. 1923); Antonio Parreiras (out. 1923).

[15] COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas - O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

Entre junho e novembro de 1926, Angyone Costa visitou e entrevistou em seus ateliês nada menos do que 22 artistas brasileiros.[16]

Em termos de estrutura e apresentação, as séries da *Ilustração Brasileira* e d'*O Jornal* são muito semelhantes. Ambas se baseiam na descrição de visitas que os periodicistas teriam feito aos ateliês e que fornecem o pretexto para entrevistas, transcritas de maneira mais ou menos sistemática, nas quais os artistas expressam suas opiniões a respeito de diversos aspectos de suas carreiras e da cena artística brasileira da época. As matérias são ricamente ilustradas: além das fotografias dos espaços de criação dos artistas, são reproduzidas imagens de algumas de suas obras de maior destaque e mostrados aspectos mais íntimos de suas vidas, como a convivência com seus cônjuges, filhos e até mesmo mascotes.

A visita ao ateliê do artista era, na verdade, um gênero bem estabelecido na imprensa europeia desde meados do século XIX e é às profundas mudanças na vida artística verificáveis no correr desse século que devemos imputar o desejo de autopromoção que se encontra por trás de matérias como as da *Ilustração Brasileira* e d'*O Jornal*. Devendo ganhar o seu sustento através da venda de seus produtos no mercado de arte, o artista possuía poucas escolhas a não ser colocar as suas obras e a sua própria imagem - como gênio ou celebridade - em permanente exibição. Esse desejo de autopromoção se evidencia no alto grau de controle ao qual são submetidas às fotografias de ateliê vinculadas na imprensa.

Nelas predomina uma concepção do ateliê como local dedicado à criação artística. O que geralmente estas fotografias apresentam é um aposento privado, caracterizado, em primeiro lugar e sobretudo, pela sua funcionalidade. Tende-se a exibir do ateliê apenas aquilo que é estritamente necessário para realização da obra de arte: telas e pinceis, paletas e caixas de tintas, escalpelos e moldagens, cavaletes e escadas... De modo significativo, predominam obras e estudos do próprio artista que é dono do espaço, nos quais a ausência de acabamento é frequente - uma característica que serve para sublinhar que o processo de criação está incessantemente em progresso. Muitas vezes, os próprios artistas são mostrados posando de modo rígido ao lado de uma obra de maiores dimensões, que evidencia a sua perícia técnica. Via de regra eles trajam a indumentária típica de sua profissão, mas é de se notar que esta se encontra perfeitamente composta e relativamente limpa (Figura 1). Praticamente tudo nessas fotos de imprensa reforça a imagem do artista como um agente laborativo, empenhado e engajado em sua arte.

Imagens altamente encenadas também podem ser encontradas em suportes que presumivelmente tinham uma circulação pública mais restrita, como é o caso de álbuns organizados por particulares, dos quais também gostaríamos de comentar aqui dois exemplos.

[16] Foram estes, na ordem de publicação: os irmãos Bernardelli (13 jun. 1926); Rodolpho Amôedo (20 jun. 1926); Antonio Parreiras (27 jun. 1926); Correia Lima (4 jul. 1926); Eliseu Visconti (11 jul. 1926); o casal Albuquerque (18 jul. 1926); Rodolpho Chambelland (25 jul. 1926); Eduardo de Sá (1 ago. 1926); Antonino Mattos (8 ago. 1926); Augusto Bracet (15 ago. 1926); Carlos Chambelland (22 ago. 1926); Pedro Bruno (29 ago. 1926); João Timótheo da Costa (5 set. 1926); Magalhães Correia (12 set. 1926); Edgar Parreiras (19 set. 1926); Henrique Cavalleiro (26 set. 1926); Marques Junior (3 out. 1926); Modestino Kanto (10 out. 1926); Helios Seelinger (17 out. 1926); Paula Fonseca (24 out. 1926); Adalberto Mattos (31 out. 1926); o casal Manoel e Haydea Santiago (7 nov. 1926).


ATELIER BERNARDELLI

cina; d'ahi a poderosa impressão de novidade recebida. Acolheu-nos Rodolpho Bernardelli com a alegria e jovialidade do outro tempo. Dissemos ao que iamos.

Com a maior bonhomia poz todos os recantos do *atelier* ao nosso inteiro dispor. Emquanto conversavamos, iamos preparando o apparelho photographico, inseparavel companheiro em semelhantes occasiões. Avisado da nossa presença e dos fins a que iamos, mestre Henrique não se fez esperar; appareceu-nos bisarramente vestido: todo de branco com um avental de zuarte dos usados por operarios, tendo a "esconde-lhe" a grande calva

do que nunca a pujança do pincel do artista, o rigor absoluto do seu desenho impeccavel e a sábia noção das leis da composição.

Mais além, em outros cavalletes, outras telas prenhes dos mesmos predicados, estudos denunciadores de uma pesquisa insaciavel. Não ha luxo em todo o grande conjuncto, tudo é simples, é medido e posto nas devidas necessidades requeridas pelo conforto indispensavel á creação da verdadeira obra de arte: em tudo se percebe a officina, a retorta em que o pintor mistura as côres, o desenho e o talento, para conseguir os primores a que todos nós estamos habituados.

A MÃE DOS ARTISTAS — O PINTOR H. BERNARDELLI E ASPECTOS DO SEU "ATELIER"

Figura 1 - MATTOS, Adalberto. Atelier Bernardelli (detalhe). **Illustração Brasileira**, Rio de janeiro, ago. 1923, s/p.

O primeiro é um álbum do escritor e crítico de arte Moysés Nogueira da Silva, que se encontra hoje na Fundação Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro.[17] Entre cerca de cem fotos, datadas sobretudo de meados dos anos 1910, se encontra uma impressionante fotografia do ateliê parisiense de Antonio Parreiras (Figura 2). Nela, o pintor está no centro da composição, com pincéis e paleta nas mãos, encarando de maneira desafiadora o observador e cercado por suas modelos - uma delas, inclusive, está nua. O que mais se destaca, porém, são as suas pinturas de indígenas brasileiros, em diferentes graus de acabamento, destinadas a compor as grandes telas históricas sobre a formação da nação brasileira que fizeram a reputação de Parreiras, sobretudo junto às municipalidades da 1ª. República. Presidindo o ateliê, se encontra, no alto, a bandeira do Brasil, ostentando a divisa "Ordem e Progresso": a foto sublinha assim as conotações políticas do ateliê de Parreiras em Paris e a sua *mise-en-scène* como uma espécie de embaixador do Brasil.

Diversas fotos do álbum de Nogueira da Silva trazem dedicatórias assinadas pelos próprios artistas e podemos, portanto, presumir que boa parte do álbum é constituído de imagens presenteadas pelos artistas ao escritor. Logo, apesar do álbum em si provavelmente ter tido uma circulação restrita, as fotos em si podem muito bem ter sido vinculadas dentro

[17] **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros.** S.l.: s.n., 1920. URL: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon276573/icon276573.pdf>. Acesso em 1 ago. 2014.



Figura 2 - "Ant. Parreiras e seus modelos no atelier em Paris". Fotografia pertencente ao álbum de Moysés Nogueira da Silva, **Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros**. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro.

de um número bem mais amplo de pessoas, com o intuito de afirmar imagens extremamente controladas dos artistas e de suas práticas artísticas.

O segundo álbum ao qual gostaríamos de nos referir foi organizado pelo pintor Helios Aristides Seelinger. Intitulado "München Rio de Janeiro Paris 1896-1914",[18] ele é composto por material visual bastante heterogêneo - não só fotografias, mas também cartões postais, desenhos, recortes de revistas etc., justapostos nas páginas ao modo de uma colagem. Para nós, o conjunto de fotografias de ateliê presente nesse álbum de Seelinger é extremamente interessante, pois nele, ao lado da já referida concepção do ateliê como espaço de criação, é enfatizada uma outra - a do ateliê como local de sociabilidade. Com efeito, em muitas fotos, o que Seelinger enfatiza a respeito de seu ateliê é a sua faceta pública e, em alguns casos extremos, a sua total permeabilidade ao mundo externo.

Vejamos alguns exemplos. Em uma das fotos que mostram o ateliê parisiense que Seelinger manteve no Boulevard du Montparnasse por volta de 1913 (Figura 3), podemos ver, em primeiro plano, o próprio pintor em pé, de costas e, à sua direita, confortavelmente sentado em uma poltrona e fumando cachimbo, o seu amigo escritor Luiz Edmundo; mais ao

[18] Atualmente, o álbum pertence à coleção particular da neta de Seelinger, Sra. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva, a quem manifestamos nossos agradecimentos por nos ter permitido o acesso ao álbum, bem como pela autorização para reproduzir a fotografia que acompanha o presente artigo.



Figura 3 - "Atelier Seelinger". Fotografia pertencente ao álbum de Helios Aristides Seelinger, **München - Rio de Janeiro - Paris 1896-1914**. Acervo particular.

fundo, diante de uma parede coberta por obras emolduradas, esboços, moldagens e espelhos, vemos uma mulher, possivelmente uma modelo. O pintor nos é mostrado aqui completamente desvinculado do ato de criação artística: demonstrativamente, suas mãos estão em seus

bolsos, indicando que, no momento, ele não tem nenhuma necessidade delas. Excetuando alguns detalhes, como os pinceis em um pote e uma máscara em gesso da dita *Inconnue de la Seine* - que era frequente nos ateliês parisienses da passagem do século XIX para o XX -,[19] existem poucos indícios inequívocos do ofício do artista. Poderíamos aplicar a essa foto as palavras que o Paul Eudel usou, algumas décadas antes, para descrever a atividade social no luxuoso ateliê do pintor francês Carolus-Durand: "Aqui conversa-se e goza-se a vida da maneira mais agradável possível, abreviando as horas em meio a inteligentes discussões".[20]

A imagem do ateliê como espaço de sociabilidade é ainda mais óbvia em uma fotografia do ateliê parisiense do pintor Augusto Bracet. Uma inscrição ao lado da foto nos informa que estamos diante do "NOIVADO DO BRACET" e, de fato, o que vemos é um espaço de celebração, tendo um dos cantos do ateliê sido arranjado para abrigar a mesa com a ceia, cercada de convidados. Uma cortina teatralmente instalada dá a esse canto do ateliê o ar de um palco improvisado,[21] reforçado pelos candelabros sobre a mesa, iluminados por velas. Se a inscrição não informasse que o que vemos é o ateliê de um pintor, poderíamos talvez pensar que estamos diante do interior de um restaurante frequentado por artistas, que, como usualmente ocorria e ainda ocorre, foi decorado com as obras de seus fregueses. Uma nota burlesca é acrescentada pelo próprio Seelinger, que ostenta um grande guardanapo enrolado na cabeça, enquanto outro convidado, de olhar sonhador, inclina-se docemente sobre o seu ombro. Embora o caráter do ateliê nessa foto seja bastante diverso de, por exemplo, aquele do ateliê de Parreiras em Paris, não devemos presumir que estamos diante de um registro espontâneo. A imagem de Seelinger vinculada nessa foto se conforma perfeitamente àquela de artista boêmio, que ele deliberadamente fez questão de difundir em entrevistas e em seus escritos autobiográficos e que podemos reencontrar em obras de seus amigos escritores, como Luiz Edmundo.[22]

À guisa de considerações finais, cremos que as investigações recentes ligadas ao emergente campo dos *studio studies*, dos quais procuramos oferecer aqui um panorama geral, apresentam indicações valiosas para o entendimento das representações do ateliê como um elemento importante no processo de construção da imagem do artista e como revelador das funções díspares que esse espaço de criação pode assumir.

Referências bibliográficas:

AFFRI, Dimitri. La fotografia nelle pratiche e nelle consuetudini d'atelier di pittori e scultori. **Studi d'artista: fotografie d'atelier tra '800 e '900.** Roma: Fabrizio Fabbri Editore, 2009.

Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. S.l.: s.n., 1920. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon276573/icon 276573.pdf>. Acesso em 1 ago. 2014.

[19] Ver: TILLIER, Bertrand. **La belle noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine**, Paris: Les Éditions Arkhê, 2011.

[20] Citado em ESNER, Op. cit.

[21] Uma análise da teatralização dos ateliês do século XIX pode ser encontrada em: PATERNÒ, V. M. di. **Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma.** Roma: Allemandi, 2012, p.48-49.

[22] Ver as diversas passagens pitorescas sobre a vida de Seelinger presentes em obras de Luiz Edmundo, como **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1938; **De um livro de memórias**. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 5 v., 1958.

CHAISEMARTIN, Amélie de. Portrait de l'artiste en bourgeois. **Acta Fabula Revue des Parutions**, dossier critique mai. 2014 (v. 15, n. 5). Disponível em: <http://www.fabula.
org/acta/document8662.php> Acesso em: 1 ago. 2014.
COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas - O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.
DELATOUR, Jérôme; LESEC, Cédric; WAT, Pierre (ed.). **Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle.** Grenoble: Ellug, 2014.
ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann-Sophie (ed.). **Hiding Making - Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
ESNER, Rachel. In the Artist's Studio with L'Illustration, **RIHA Journal** 0069 (18 March 2013). Disponível em: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration>. Acesso em 1 ago. 2014.
HEINICH, Nathalie. **Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique.** Paris: Éditions de Minuit, 1993.
JONKMAN, Mayken; GEUDEKER, Eva (ed.). **Mythen van het atelier**. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar. Haarlem: Zwolle, 2010.
LACROIX, Laurier. L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'oeuvre d'art. **Anthropologie et Sociétés**, vol. 30, n° 3, 2006.
PATERNÒ, Valentina Moncada di. **Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma.** Roma: Allemandi, 2012.
Perspective [Online], 1 | 2014. L'atelier. mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 12 octobre 2014. Disponível em: <http://perspective.revues.org/4296>. Acesso em 1 ago. 2014.
RINGELBERG, Kirstin. **Redefining Gender in American Impressionist Studio Paintings: Work Place/Domestic Space.** Ashgate Publishing Company, 2010.
SUSINNO, Stefano. **L'Ottocento a roma. Artisti, cantiere, atelier tra età napoleonica e Restaurazione**. Milano: Silvana Editoriale, 2009.
TILLIER, Bertrand. **La belle noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine.** Paris: Arkhê, 2011.
WATERFIELD, Giles (ed.). **The Artist's Studio**. Compton Verney, 2009.
WILKIE, Alex. **Studio Studies & Creative Production**. Annual Meeting of the Society for Social Studies of Science. Copenhague, 2012. Disponível em: <http://www.4sonline.org/files/program_prelim_abstracts_120918.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2014.

Sessão das Cortes de Lisboa, de Oscar Pereira da Silva - percursos de uma investigação

Carlos Lima Junior
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: O texto visa problematizar os percursos da investigação dedicada ao quadro "Sessão das Cortes de Lisboa" realizado pelo artista Oscar Pereira da Silva (1867 - 1939), sob encomenda de Afonso d'Escragnolle Taunay, na década de 1920, e dedicado ao Museu Paulista. Busca-se elucidar as fontes visuais e textuais que nortearam a sua produção, como também, sua afinidade ao Programa iconográfico traçado pelo Diretor para o Museu, que colocava em relevo a atuação dos paulistas na história pátria.

Palavras-chave: Pintura de História. Oscar Pereira da Silva. Afonso d' Escragnolle Taunay. Sessão das Cortes de Lisboa. Museu Paulista.

Abstract: The text aims to problematize the paths of research dedicated to the picture "Session of the Cortes of Lisbon" made by the artist Oscar Pereira da Silva (1867 - 1939), customed by Afonso d'Escragnolle Taunay, in 1920, and dedicated to the Paulista Museum. Seeks to elucidate the visual and textual sources that guided its production, but also its affinity to the iconographic program outlined by the Director for the Museum, which placed emphasis on the role of the Paulistas in the national history.

Keywords: Painting History. Oscar Pereira da Silva. Afonso d 'Escragnolle Taunay. Session of the Cortes of Lisbon. Paulista Museum.

> A S. Paulo vieram os nossos ilustres pintores e esculptor Professores Amoedo e Rodolpho Bernardelli a quem ouvi.
> Com elles discuti muito o plano de decoração. O projecto da sanca é todo do Prof. Amoedo. O da escadaria tem a approvação plena do prof. Rodolpho Bernardelli. Conversei longamente com artistas do valor dos Srs. Prof. Brizzolara, Cav. Ximenes, Fernandes Machado, Oscar Pereira da Silva [...] entre outros. (TAUNAY, Afonso. 1922, p. 691).

O pequeno trecho acima, extraído do Relatório, redigido em 1921, pelo historiador Affonso Taunay (1876 - 1958), e endereçado a Secretaria do Interior do Estado de São Paulo, sobre o funcionamento do Museu Paulista, no qual ocupava o cargo de diretor desde 1917,[1] informava os nomes de artistas consultados a respeito da nova ornamentação interna[2] do

[1] Cf. BREFE, Ana Claudia. **O Museu Paulista**: Afonso Taunay e a memória nacional (1917-1945). São Paulo: Unesp/ Museu Paulista, 2005.

[2] Cf. MATTOS, Cláudia Valladão de. **Da palavra à imagem**: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. Anais do Museu Paulista, ano 6, vol. 7, n. 007. P. 123-148, 2003.

Museu que visava às Celebrações do Centenário da Independência, a serem realizadas na cidade de São Paulo, em setembro de 1922.

O fluminense Oscar Pereira da Silva (1865 - 1939), pintor formado pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, na década de 1880, e radicado na capital paulista desde 1896, logo depois de seu regresso de Paris, aparece entre os elencados nesse excerto escrito por Taunay.[3] O esforço de se recuperar a atuação de Pereira da Silva, enquanto pintor de história no Museu Paulista, tema de minha dissertação de mestrado em andamento junto ao Programa de Pós-Graduação "Culturas e Identidades Brasileiras" do IEB da USP, sob orientação da Profa. Ana Paula Cavalcanti Simioni,[4] só foi possível a partir do levantamento de um escopo de documentos que permitiu, muitas das vezes, elucidar o processo de produção das pinturas, e, assim, compreender melhor sobre as "intenções"[5] possíveis nas escolhas dos diversos episódios históricos retratados e pertencentes a Instituição. A Pereira da Silva, um artista então já sexagenário, foi confiada por Taunay, durante a década de 1920, uma quantidade significativa de pinturas que versavam desde o movimento das bandeiras até os momentos que antecederam a Independência política em 1822.

Se as negociações travadas entre o comitente Afonso Taunay e os artistas residentes no Rio de Janeiro, como Rodolpho Amoedo e os irmãos Bernardelli, puderam ser acompanhadas nas trocas de correspondências preservadas no arquivo do próprio Museu,[6] trabalho já realizado detidamente pela historiadora Maraliz Christo,[7] no caso de Oscar Pereira da Silva, em que o número de cartas identificadas é escasso, a pesquisa teve de ser feita por outra via. A leitura dos muitos escritos legados pelo Diretor, dentre eles as consultas feitas ao seu círculo intelectual com o objetivo de angariar dados históricos que pudessem colaborar na construção dos quadros, assim como os Relatórios redigidos sobre o funcionamento do Museu, e as publicações de sua própria autoria, deixaram indícios, rastros, que permitiram algumas indagações sobre "as causas"[8] que presidiram a produção das telas assinadas por Pereira da Silva encomendadas para o Museu.

Entre tantas obras assinadas por Oscar, Sessão das Cortes de Lisboa - 9 de maio de 1822[9] (Figura 1), pintura que rememora a atuação dos deputados brasileiros nas Cortes foi uma das telas que, dada a quantidade de vestígios preservados, possibilitou que se compreendesse melhor os bastidores de sua produção.

---

[3] Sobre a trajetória do artista, cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

[4] Dissertação em andamento, com o título provisório **"Um artista às margens do Ipiranga**: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional".

[5] Tomo aqui o termo de empréstimo de BAXANDALL, Michael**. Padrões de intenção**: a explicação histórica do quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

[6] Agradeço a gentileza e generosidade de sempre dos funcionários do Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP, em especial Shirley Ribeiro da Silva, Tatiana Vasconcelos do Santos e Flávia Urzua.

[7] CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico. **Projeto História**. Revista PUC - SP, São Paulo, n. 23, 2002.

[8] BAXANDALL, Michael. Op. cit. 2005.

[9] SILVA, Oscar Pereira da. **Sessão das Cortes de Lisboa**, **9 de maio de 1822.** 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP

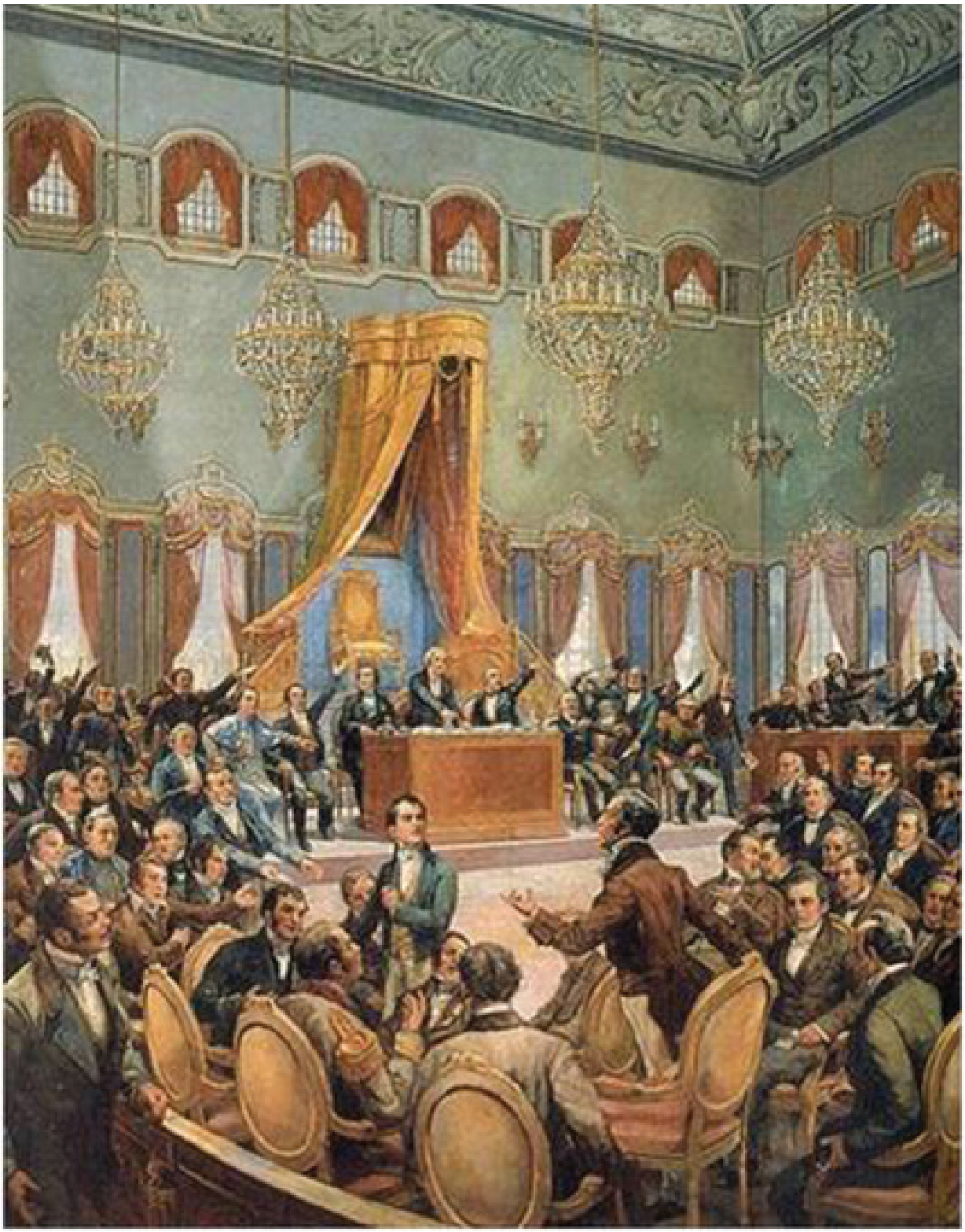


Figura 1 - Sessão das Cortes de Lisboa, **9 de maio de 1822.** 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP

O objetivo da comunicação é apresentar, a partir desse quadro, os meandros desta minha pesquisa, e alguns dos resultados até então conquistados. Para tanto, busca-se demonstrar os empréstimos, as adaptações de outras imagens, ou seja, as fontes visuais (e também as textuais) que nortearam os pincéis do artista quando foi preciso recriar uma

"agitada Sessão das Cortes", como desejou Afonso Taunay, com essa sua encomenda. Atenta-se, inclusive, sobre o modo que esta pintura se insere no enredo museológico traçado pelo Diretor que alçava, tanto nas telas quanto nas estátuas espalhadas pelo Museu, a figura do paulista como protagonista nos feitos da história pátria.

De todos os espaços existentes no interior do "Palácio-Monumento" construído na década de 1880,[10] no ermo bairro do Ipiranga, percebe-se que Afonso Taunay se deteve, sobretudo, à preparação do Salão de Honra para os festejos do Centenário de 1922 (OLIVEIRA, Cecília Helena. 1999a, p. 89). Foi para esta grande Sala que "Sessão das Cortes de Lisboa" fora alocada, posicionada diante de "Independência ou Morte!", de Pedro Américo, quadro encomendado pelo governo imperial em 1886 (OLIVEIRA, Cecília Helena. 1999b),[11] o qual reforçaria o caráter memorial do edifício em relação ao fato histórico da Independência do Brasil, proclamada às margens do Ipiranga, local onde posteriormente foi erigido o Palácio, que passou abrigar o Museu Paulista, a partir de 1895.

Pereira da Silva, com essa sua tela, retoma os preceitos da pintura de história,[12] em que os elementos tempo, espaço e ação integram a construção da narrativa visual,[13] na qual as figuras inseridas, voltam-se para uma principal, neste caso, o irmão de José Bonifácio, Antonio Carlos de Andrada, que discute com o português Borges Carneiro, ambos situados em primeiro plano. Os diversos deputados retratados, com os braços elevados ao alto, gesto cheio de arroubo que nos remete a uma aproximação possível com o *Le Serment du Jeu de Paume* (1791), de Jacques Louis-David, estão todos localizados na Sala das Cortes, onde se observa, um pouco recuado, o trono real posto em elevação, cujo acortinado, oculta um possível retrato ali presente.

Entregue por Pereira da Silva em agosto de 1922,[14] "Sessão das Cortes de Lisboa" chegava ao Museu junto de outra pintura também de sua autoria, à respeito da expulsão das tropas portuguesas do Rio de Janeiro pelo Príncipe D. Pedro meses antes da Independência.[15] Se esta última constava nas primeiras ideias para o Programa decorativo aventado pelo diretor em 1919,[16] que previa retratar "scenas bélicas"[17] ou "composições históricas relativas às ações de guerra para a conquista da Independência" (TAUNAY, Afonso. 1920, p. 488), o desejo de se representar a atuação dos deputados brasileiros nas cortes de 1822, esteve, até então, omisso nos planos do diretor.

[10] Para uma cronologia do Museu cf. **Às margens do Ipiranga**: 1890-1990. São Paulo: Museu Paulista - USP, 1990.

[11] Cf. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles e MATTOS, Claudia Valladão. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp/ MP, 1999b.

[12] Vide COLI, Jorge. Introdução à pintura de História. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira (org.). Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Volume 39, 2007.

[13] COLI, Jorge. Introdução à pintura de História. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira (org.). Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Volume 39, 2007.

[14] Carta de Affonso Taunay a Secretaria do interior informando a entrega da tela pelo artista. 22 de agosto de 1922. Fundo Museu Paulista, Pasta 117. SVDHICO. Museu Paulista da USP.

[15] Trata-se do quadro "O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União, 8 de fevereiro de 1822". 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

[16] TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. *Relatório* referente ao anno de 1919 pelo Director, em Commissão, do Museu Paulista. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Typ. a Vapor de Hennies Irmãos, Tomo XII, 1920.

[17] Carta de Affonso Taunay a Basílio de Magalhães. 30 de julho de 1919. Pasta 109. Fundo Museu Paulista. SVDHICO. Museu Paulista da USP.

Sobre a tela, se referiu Afonso Taunay apenas em seu Relatório à Secretaria do Interior do ano de 1922. Segundo o Diretor:

> [...] representou o artista uma sessão agitada das Cortes. A de 9 de maio de 1822, em que o Antonio Carlos e os Deputados brasileiros fazem frente ao partido recolonizador que quer votar medidas oppressivas ao Brasil. Mais de oitenta figuras povoam o ambiente que reproduz a sala das sessões das Cortes segundo estampas do tempo.
>
> No primeiro plano discutem [ilegível] o tribuno santista e Borges Carneiro. Simula o quadro o momento em que Antonio Carlos brada: Silêncio! aqui desta tribuna, até os reis tem que me ouvir! (TAUNAY, Afonso. 1926, p. 735)

Mais informações, somadas a essas, foram identificadas no trajeto da pesquisa. Na carta remetida a Taunay por José Fiuza Guimarães, artista residente no Rio de Janeiro, datada de 1925, em que pede informações sobre o quadro de Pereira da Silva, que serviria de modelo para aquele que realizaria mais tarde para o Palácio Tiradentes.[18] que as matrizes visuais da pintura de Oscar foram todas explicitadas pelo Diretor. De acordo com Taunay: "A documentação para o ambiente da sala da sessão das cortes obtive de uma estampa de Roque Gamei[r]o que se encontra num grande album publicado a pouco tempo de historia de Portugal".[19]

A estampa da qual se refere Taunay, trata-se de "As Cortês Constituintes de 1820"[20] (Figura 2), do artista português Alfredo Roque Gameiro (1864 - 1935),[21] publicado em "Quadros da História de Portugal", de 1917, pertencente à Biblioteca do Museu Paulista com anotações do próprio diretor. Não sabemos ao certo se foi Oscar Pereira da Silva que comentou sobre a existência deste desenho a Taunay, ou se o contrário.

De todo modo, é certo que Oscar se inspirou no desenho de Gameiro para compor o desenho da Sala onde teria ocorrida a "agitadíssima sessão", aproveitou, assim, a distribuição dos personagens sentados formando um círculo de frente a tribuna, mas também fez algumas alterações significativas, reelaborando, resignificando a ilustração do artista português de acordo com as demandas de sua encomenda. Em Alfredo Roque Gameiro, a figura central que está em pé, que se sobressai no lado esquerdo da composição, aparece em Pereira da Silva do lado direito, invertida, ainda mais na vertical, inclinando-se para a frente, o que acentua a movimentação da personagem, transfigurada em Antonio Carlos de Andrada.

Sabe-se que era parte integrante da Sala onde ocorreram as Cortes, no Palácio das Necessidades, em Lisboa,[22] um retrato de D. João VI, disposto acima do trono, de autoria de

[18] Affonso Taunay foi consultado pela Câmara dos Deputados para o Projeto Iconográfico do Palácio Tiradentes. Cf. Carta de Taunay a Arnolpho Azevedo. 21 de março de 1924. Pasta 121. Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista da USP. Arquivo Permanente/ Fundo Museu Paulista.

[19] Carta de José Fiuza Guimarães a Afonso Taunay. 16 de março de 1925. Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista da USP. Arquivo Permanente/ Fundo Museu Paulista.

[20] GAMEIRO, Alfredo Roque. As côrtes constituintes de 1820. In: **Quadros da história de Portugal**. Lisboa, 1917.

[21] Cf. LIMA JUNIOR, Carlos. Alfredo Roque Gameiro e Oscar Pereira da Silva: um possível diálogo entre artistas do velho e novo mundo. In: VALLE, Arthur. (et all.). **Oitocentos**: Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal. Rio de Janeiro: Seropédica, Ed. da UFRRJ, 2013. Tomo III.

[22] cf. também CÔRTE-REAL, Manuel. **O Palácio das Necessidades**. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1983. Fica registrado aqui todo o meu agradecimento ao Sr. Embaixador Manuel Côrte-Real pelas explicações gentilmente cedidas durante a visita ao Palácio das Necessidades, em janeiro de 2014. Devo, igualmente, a Dra. Cátia Mourão, pela visita ao Palácio da República, às sugestões na análise da tela de Pereira da Silva, como o acesso ao retrato de D. João VI preservado pela Instituição.

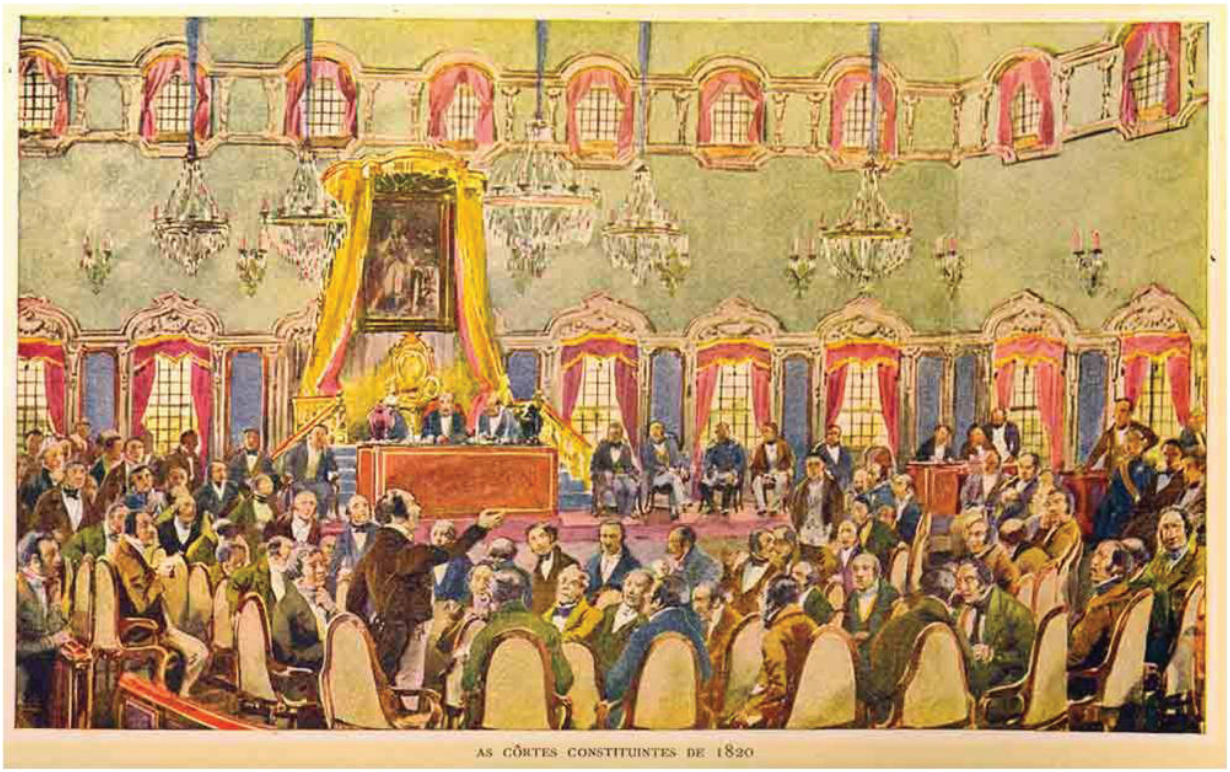


Figura 2 - "As Cortês Constituintes de 1820" , do artista português Alfredo Roque Gameiro (1864 - 1935).

Domingos António Sequeira[23] (AFONSO & MOURÃO, 2003, p. 24), apenas esboçado na gravura de Gameiro datada de 1917, ainda que produzido em 1821. Deste espaço, fechado ainda no século XIX, restou-nos um desenho, atribuído ainda a Sequeira,[24] dificilmente visto por Pereira da Silva, mas uma referência possível a Roque Gameiro. Curioso notar que se Roque Gameiro desvela o retrato de D. João VI, ainda que realizado um ano depois da reunião das Cortes de 1820, Pereira da Silva, o oculta. Uma explicação possível, estaria na especificidade, no sentido visual de cada obra. Na ilustração de Gameiro, as Cortes estão reunidas em 1820 contestando o poder absoluto do soberano. No caso de Pereira da Silva, os deputados brasileiros se colocam contra as Cortes de 1822, são essas que "querem colocar medidas oppressivas ao Brasil", a ameaça, não era mais o Rei.

Ainda que ausente dos Planos do Diretor, a pintura de Oscar foi entregue, e corroborava, visualmente, com o discurso presente na historiografia do século XIX e inícios do XX, em que um suposto desejo de "recolonização" do Brasil pelas Cortes de Lisboa encontrava abrigo. Tal noção, como demonstra o historiador Antonio Rocha, explicava a Independência do Brasil como reação dos brasileiros a um inimigo comum externo (ROCHA, Antonio. 2008, p. 9 - 12). Deste modo, justifica-se a integração desta tela ao Programa Decorativo, ainda que *a posteriori*, já que para Taunay interessava "scenas", para o Salão de Honra, que pudessem informar aos "menos sabedores de nossa história pátria que nossa libertação não se fez por

[23] **Retrato de D. João VI apontando o Livro das Cortes com a Constituição de 1821**. 1821. Óleo sobre tela. 2, 27 x 1, 54. Depósito no Palácio da República, Lisboa, Portugal.

[24] Vista do interior da Livraria do Convento das Necessidades, adaptada a Sala das Cortes Constituintes de 1821. N. Ass. [Domingos António de Sequeira]. N. Dat. (c. 1821). Desenho a pena com tinta bistre e lápis de carvão sobre papel. 665 x 9, 52 mm. Gabinete de Desenhos - Museu Nacional de Arte Antiga. Agradeço a gentileza da Dra. Alexandra Markl pelo acesso ao desenho.

meio de conchavos e foi adquirida graças a effusão de sangue brasileiro" (TAUNAY, 1920, p. 408).

Para finalizar, um diálogo profícuo entre História e Arte era estabelecido no projeto de Taunay para o Museu Paulista, recorria-se à "verossimilhança" e às regras da "ciência do belo" ao dar materialidade aos fatos selecionados e destinados aos espaços do Edifício. "Sessão das Cortes de Lisboa", apesar de se reportar a um tema do passado, atendia às questões impostas do momento em que fora produzida, nos remete, assim, citando Ulpiano Meneses (1994, p. 24), às necessidades simbólicas vividas pelo artista e sua sociedade, "é fonte preciosa de informações para reconstituir o imaginário de sua época".

Referências bibliográficas:

Às margens do Ipiranga: 1890-1990. São Paulo: Museu Paulista - USP, 1990.

BERBEL, Márcia Regina. **A Nação como artefato**: Deputados do Brasil nas Cortes Portuguesas (1821 - 1822). São Paulo: Hucitec, 2010.

BREFE, Ana Claudia. **O Museu Paulista**: Afonso Taunay e a memória nacional (1917-1945). São Paulo: Unesp/ Museu Paulista, 2005.

BAXANDALL, Michael**. Padrões de intenção**: a explicação histórica do quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico. **Projeto História**. Revista PUC - SP, São Paulo, n. 23, 2002.

COLI, Jorge. Introdução à pintura de História. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira (org.). Dossiê Pintura de História. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Volume 39, 2007.

CÔRTE-REAL, Manuel. **O Palácio das Necessidades**. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1983.

LIMA JUNIOR, Carlos. Alfredo Roque Gameiro e Oscar Pereira da Silva: um possível diálogo entre artistas do velho e novo mundo. In: VALLE, Arthur. (et all.). **Oitocentos**: Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal. Rio de Janeiro: Seropédica, Ed. da UFRRJ, 2013. Tomo III.

MATTOS, Cláudia Valladão de. **Da palavra à imagem**: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. Anais do Museu Paulista, ano 6, vol. 7, n. 007. P. 123-148, 2003.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O *espetáculo* do Ipiranga. In: **O espetáculo do Ypiranga**: mediações entre história e memória. Tese (livre-docência). Museu Paulista da USP, 1999a.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valladão. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp/ MP, 1999b.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Pintura histórica: documento histórico?. In: **Como explorar um museu histórico?** São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994.

AFONSO, Simonetta Luz & Cátia Mourão. Em busca de uma Casa para as Cortes - Do Paço das Necessidades à instalação no Mosteiro de São Bento da Saúde (1820 - 1828). In: **Os Espaços do Parlamento**: Da Livraria das Necessidades ao andar nobre do Palácio das Cortes (1821 - 1903). Lisboa: Assembleia da República, 2003.

ROCHA, Antonio Penalves. **A Recolonização do Brasil pelas Cortes**: uma invenção historiográfica. São Paulo: Unesp, 2008.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

TAUNAY, Afonso. Relatório referente ao anno de 1919 pelo Director, em Commissão, do Museu Paulista. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Typ. a Vapor de Hennies Irmãos, Tomo XII, 1920.

TAUNAY, Afonso. RELATÓRIO Referente ao anno de 1921. **Revista do Museu Paulista**, Tomo XIII, 1922.

TAUNAY, Afonso. RELATÓRIO Referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.^{mo} Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em commisão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragnolle Taunay. **Revista do Museu Paulista**, Tomo XIV, 1926.

Sincretismo temático e ressignificação do sagrado em "Recompensa de São Sebastião" de Eliseu Visconti

Christian Fernandes
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Resumo: A imagem de São Sebastião tem sido intensamente associada a uma cultura visual homoerótica pois, desde o final da Idade Média, sua iconografia explorou com forte ênfase o desnudamento do corpo masculino e sua consequente sensualização. Na composição viscontiana de 1898, contudo, a nudez masculina revela-se em diálogo com a semi-nudez feminina, que é sutil e delicadamente apresentada, gerando-se um novo ponto de vista sobre o corpo nu sensualizado e o olhar a que este corpo se expõe. Pretende-se neste ensaio repensar a iconografia pictórica de Sebastião apropriada por Eliseu Visconti como um manifesto poético do heteroerotismo. Entendendo-a, em sua leitura e ressignificação, como uma manifestação de sincretismo temático, fundindo o religioso e o profano, bem como, uma representação simbólica da sacralização do erótico.

Palavras-chave: Eliseu Visconti. *Recompensa de São Sebastião*. Leitura visual. Sincretismo temático.

Abstract: The image of Saint Sebastian has been associated with an intensely homoerotic visual culture. Since the late Middle Ages, its iconography explored with a strong emphasis denudation of the male body and its consequent sensualization. Composition in 1898 by Eliseu Visconti, however, male nudity is revealed in dialogue with the female semi-nudity. It generates a new point of view on the sensationalized naked body and the look that this body is exposed. It is intended in this essay rethink the pictorial iconography of Sebastian appropriated by Eliseu Visconti as a poetic manifest the heteroeroticism. Understanding it in their reading and reinterpretation, as a manifestation of syncretism theme, mixing the religious and the profane, as well as a symbolic representation of the sacredness of the erotic.

Keywords: Eliseu Visconti. *Recompensa de São Sebastião*. Visual reading. Theme syncretism.

A imagem de São Sebastião, sobretudo nas últimas décadas, foi fortemente associada a uma cultura visual homoerótica. Apropriada pelos ativistas dos direitos civis dos grupos de orientação sexual diversa, tornou-se verdadeiro ícone *gay*. Isto por que desde o final da

Idade Média sua iconografia explorou com forte ênfase seu desnudamento e consequente sensualização.

Estudiosos do imaginário sebastianino concordam que "a iconografia cristã conhece inúmeras figuras de mártires, mas que nenhuma tornou-se assunto de tal popularidade como a de São Sebastião" como afirma Elisabeth Voggeneder (2005, p. 39). Sua opinião é corroborada por Francesco Danieli (2007) quando assevera:

> "Talvez não haja tema em toda a história da pintura cristã, exceto a Virgem Maria, que tenha uma fortuna iconográfica igual à de São Sebastião. Os grandes artistas que nunca o representaram podem-se contar nos dedos de uma mão. (...) Entre estes, o caso mais notável é certamente o de Michelangelo Merisi (1571-1610), conhecido como Caravaggio. Deste, de fato, não há nenhuma pintura conhecida retratando São Sebastião."[1]

Ao século XIII, afirma Danieli (2007, p. 49) remontam as primeiras imagens em que São Sebastião é retratado com semblante jovial.

A imagem de um jovem de corpo desnudado em martírio progressivamente suplanta a do homem maduro de rosto severo, barbado e de cabelos brancos que predomina na iconografia sebastianina desde a mais antiga representação do santo de que se tem notícia, do século V. Esta nova modalidade representativa marcará a primeira etapa de uma paulatina revolução iconográfica que vai afetar sua figura: do varão romano já maduro ao jovem e gracioso cavaleiro medieval.

Tal renovação estilística responde certamente, consoante Danieli, ao despertar da atenção estética pelos artistas da baixa Idade Média para a beleza da juventude, que é encontrada na maioria das obras de arte da época. A partir de então a exploração dessa beleza que aos poucos se desnuda, notadamente a partir da Renascença, vai se tornando a tônica da iconografia sebastianina enfatizando a conotação homoerótica dam qual se impregnou a representação desta personagem.

Na composição viscontiana de 1898, contudo, a nudez masculina revela-se em diálogo com a semi-nudez feminina, que é sutil e delicadamente apresentada, gerando-se um novo ponto de vista sobre o corpo nu sensualizado e o olhar a que este corpo se expõe. Pretende-se então neste ensaio repensar a iconografia pictórica de Sebastião apropriada por Eliseu Visconti como um manifesto poético da heterossexualidade e entendendo-a como uma representação simbólica da sacralização do erótico.

Em 1898, Eliseu Visconti, à época ex-bolsista da Escola Nacional de Belas Artes em Paris, realiza a pintura em óleo sobre tela *Recompensa de São Sebastião*, atualmente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. À primeira vista Visconti mostra a figura de São Sebastião em uma das representações mais recorrentes de sua iconografia: atado a uma árvore, desnudado e transpassado por flechas, clímax da narrativa do martírio imposto a este soldado que se recusa a renegar sua fé em Cristo e insiste em promover a

[1] DANIELI, 2007, p.47

evangelização dos cidadãos do Império.[2] Sebastião está atado à árvore apenas pelos tornozelos, em *contrapposto*, com o joelho esquerdo ligeiramente flexionado e a perna direita ereta. Seu quadril é parcialmente envolto pelo lado esquerdo por um tênue panejamento translúcido e esvoaçante que, surgindo em bifurcação por trás do tronco da árvore, envolve-o pairando no ar como uma espira de fumaça que termina repousando sobre a região pubiana. Seu corpo é transpassado por quatro flechas: ligeiramente abaixo e à esquerda do centro do abdômen, no flanco direito, no antebraço direito e no alto do peito, pouco abaixo da clavícula esquerda. Nenhum filete de sangue escorre de seu corpo dardejado. As setas o ferem como se as chagas por elas abertas já tivessem cicatrizado.

A figura do supliciado aqui é retratada como um adolescente glabro, de pele clara, compleição delgada e musculatura definida. Os cabelos, de comprimento mediano num corte juvenil, dividido ao meio, enfatizam essa efebização. Suas pálpebras estão cerradas, e os lábios fechados esboçam o princípio de um sutil sorriso. Suas feições e o relaxamento da musculatura facial conferem a seu semblante um aspecto sereno e meditativo e mais sugerem que esteja adormecido, ou mesmo em estado de transe, do que agonizante, como a narrativa hagiográfica desta cena demandaria.

Da mesma forma as mãos, num curioso e original gesto dentro da tradição iconográfica do tema, estão espalmadas e cruzadas sobre o peito, unidas na altura dos pulsos. Os dedos mínimo e polegar estão angulados em abertura máxima e os três demais unidos.

De tronco de curvatura suave, a árvore lança a maior parte de sua ramagem seca em direção ao lado esquerdo da imagem. Seus galhos recortam a composição, especialmente em suas porções terminais, como nesgas rasgando a tela, rugas talhando a superfície, num grande efeito craquelê, e se lançam ao céu como raízes que se espraiam, matizadas em suas extremidades num progressivo rebaixamento dos tons, escurecendo-se e com isso mortificando-se. O tronco exibe dois cepos, que como membros amputados de um corpo sem vida, enfatizam essa mortificação.

Recompensa traz também três personagens femininas que, se alternando entre a ação e a contemplação na narrativa do martírio, enriquecem a composição e igualmente a problematizam: no centro e ao alto, uma figura humana alada paira no ar, em ligeira diagonal, surgindo por trás do tronco da árvore. De carnação ebúrnea, a figura tem uma cabeleira em mechas castanho-claras que flamulam como se fora uma labareda insuflada por uma rajada de vento. As mechas são acentuadas em sua forma por linhas ondulantes do mesmo pigmento dourado que estampa sua veste, recobrindo-as das raízes às pontas. Com suas asas abertas

[2] A hagiografia deste santo mártir baseada na documentação existente sobre seu culto faz crer que viveu no final do século III e início do IV depois de Cristo. Conta-se nela que Sebastião se tornara tribuno da primeira coorte (subdivisão de uma legião, que era formada por dez coortes) pretoriana de Maximiano, que co-imperava junto a Diocleciano. Todavia, o destacado soldado era cristão, sendo a dado momento denunciado, condenado e flechado até quase parecer um ouriço. Deixado como morto, foi recolhido por Irene, viúva de Castulo, outro cristão. Esta tratou os ferimentos de Sebastião, que restabeleceu a saúde (ao contrário do que podem sugerir suas imagens, o santo não teria perecido por ocasião das flechadas) e se reapresentou ao imperador, que desta vez, ordenou seu espancamento a bastonadas no Hipódromo do monte Palatino. Seu corpo teria sido então lançado na *Cloaca Massima*, o esgoto romano. Entretanto, Sebastião apareceria em sonho a uma senhora cristã chamada Lucina (Santa Lúcia, ou Luciana), indicando a localização do corpo e orientando-a a enterrá-lo numa das catacumbas, em cripta adjacente ao *vestigia Apostolorum*, isto é, no lugar onde repousavam os restos de Pedro, *Príncipe dos Apóstolos*, e Paulo, *Apóstolo dos gentios*.

exibindo a envergadura máxima, a figura alada coroa o santo com uma auréola formada por um simples anel dourado sem ornatos. Ela traja uma longa túnica branca, de tecido translúcido, ricamente ornamentado por padrão floral dourado e com rufos esvoaçantes próximos à sua extremidade inferior. O traje é atado ao ombro esquerdo por uma alça que se afunila e é arrematada por uma fita de tom róseo escuro, que flutua no espaço, descrevendo uma trajetória serpenteante, muito semelhante a dos cabelos da figura. Da mesma forma a túnica é acinturada por uma estreita faixa do mesmo tom dourado que pigmenta a padronagem que ornamenta o tecido. A figura porta também uma faixa de tecido fino e leve que pousa sobre seu pulso esquerdo e se desfralda flutuante como uma flâmula, espraiando-se ao lado do braço esquerdo e por trás de sua asa direita. Na extremidade inferior, marcando a diagonalização de sua posição no espaço, vê-se seu pé direito, descalço. Este é retratado de ângulo superior, saindo de baixo de uma das extremidades do vestido, que sobreposto revela, sob o tecido translúcido, o perfil da perna até a altura da panturrilha. Seu semblante fita com os olhos baixos o rosto de Sebastião.

À direita, num plano recuado e rebaixado, veem-se duas mulheres vestidas com túnicas longas de matizes mais escuros e sóbrios. Uma, em primeiro plano, na extrema direita, com parte de seu corpo não enquadrada, com um véu de matiz escuro envolto à cabeça e vestida com modéstia e decoro; Sua sobreveste, de clara inspiração renascentista, é acinturada abaixo dos seios e na cintura, com abertura no busto, contornada de pontos dourados e abaixo, no ventre, permitindo entrever uma *chemise* mais clara; Assim também as mangas são bufantes, estranguladas na primeira porção, do ombro ao primeiro terço do antebraço.

A segunda mulher, de feições e caracterização mais jovial, traja uma túnica acinturada, de decote raso exibindo o colo e envergando uma *stola* à moda romana clara e transparente; Ela está ornada com um tiara pendente sobre a testa, exibe os ombros em decote raso e traz ao colo um colar de contas douradas, como as que ornam seu decote.

As duas mulheres têm as mãos em posições que sugerem a continuidade de um gesto: as da primeira, com os dedos entrelaçados sobre o baixo-ventre contritos; e as da segunda, com as mãos postas trazidas junto ao peito, com os dedos da mão esquerda a cobrir os da direita, como que entre a constrição e o lamento corporal silenciosos.

Ambas se apresentam coroadas com auréolas douradas: a primeira com diâmetro maior e com o halo formado por duas circunferências concêntricas de ligeira distância entre si e raios que se espraiam do centro em direção à circunferência interna; a segunda, de diâmetro menor e com menor distância entre as duas circunferências do halo. A diferenciação de tamanhos e configurações destes atributos sugere uma distinção de papéis quase hierárquica na narrativa, pelo destaque que a primeira imprime à portadora.

A figura alada pareceria numa primeira impressão, dado o gênero da pintura - a cena hagiográfica, categoria pertencente às chamadas temáticas nobres que compõem a pintura histórica - um anjo que consagra o mártir com o símbolo de sua santidade laureando-o com uma auréola. As duas mulheres, em condição contemplativa e distante, seriam as duas participantes

da narrativa lendária da vida do mártir: Santa Irene e Santa Lucina (ou Lúcia ou Luciana, como também é conhecida).

Ao se concluir essa primeira exploração ecfrástica, entretanto, dúvidas surgem: seria a figura feminina alada realmente uma presentificação angélica? Em caso negativo, seria ela a própria alegoria da *Recompensa* expressa no título? E nesse caso, Visconti estaria, num exercício de licença poética, transgredindo o princípio do purismo temático e enriquecendo a complexidade semiótica da obra, mesclando figuras das iconografias sacra e profana? Quais seriam então as possibilidades de apreensão dos sentidos de tal figura?

Anjo ou Alegoria?

As hipóteses anteriormente formuladas surgiram da observação primeira da presentificação do gênero feminino na figura alada. As feições femininas não constituem por si só uma descaracterização do ente angélico aos padrões iconográficos cristãos ocidentais, mas o detalhe revelador, entretanto, é o corpo: o lado direito do tórax deixa entrever um seio cujo mamilo quase se confunde com as madeixas de São Sebastião, pois a longa veste, a túnica semelhante a um quíton, possui apenas uma alça sobreposta ao ombro esquerdo. Ora, considerando-se a validade dessa identificação de gênero pode-se concluir que a figura em questão não é uma personificação angélica. Dentro da iconografia dos chamados seres angélicos, ainda que se observe certa androginia de feições e mesmo ambiguidade gestual, pela delicadeza algumas vezes demonstrada, o anjo é sempre representado com um corpo masculinizado, porém assexuado,[3] não evidenciando, nem mesmo sugerindo, sob suas vestes, a forma ou volume de genitália ou busto, afinal, os anjos não têm sexo. Assim, não cabendo a esta figura a condição de ente angélico segundo a iconografia cristã, considerando-se a condição que ocupa na composição, só lhe resta o papel de alegoria. A figura é ela própria a alegoria, presentificação, ou personificação, da *Recompensa*, tal qual a *Vitória* de Ingres, coroando Homero ou a *Liberdade* de Delacroix, conduzindo o povo nas barricadas.

O encontro de Sebastião com sua Recompensa é, além da coroação de um mártir com a santidade concedida pelo seu sacrifício em causa da fé, um encontro entre um homem e uma mulher.

Observa-se uma integração que entrelaça sutilmente a figura da árvore e a figura da Recompensa. O grande tecido que a figura da Recompensa traz consigo surge por entre os galhos mais finos e altos da ramagem, assim como a asa direita se deixa encobrir por dois deles, enquanto seu corpo estende-se por trás do tronco. Tem-se desse modo trama de formas em que a copa escura, seca e morta se entrecruza com as grandes e claras asas. A composição é de tal forma intrincada que a figura da Recompensa, que a princípio pode parecer estar pairando com se tivesse descido das alturas, na verdade sugere com mais vigor estar ascendendo por

[3] Poderia objetar-se aqui a afirmação sob a alegação de que os *putti* são recorrentemente representados com sexo masculino, embora nunca feminino. Na representação de anjos de corpo adulto, entretanto, o mesmo não se dá, sem exceções.

detrás da árvore com a qual se entrelaça num movimento quase reptiliano. Deste modo, como duas polaridades de um mesmo elemento, a ramagem seca e esquelética e as asas fartas de plumagem configuram duas facetas da experiência mística que Sebastião vivencia: paixão e recompensa. E uma parece brotar da outra. Enquanto o tronco e a ramagem constroem movimentos ascensionais com suas linhas tortuosas a figura da Recompensa eclode numa explosão etérea por trás de si. A figura da árvore morta, com sua ramagem se assemelhando a uma rede vascular necrosada se espraiando, remete diretamente ao suplício, mas a 'copa frondosa' de penas brancas, bem como a 'espira' de tecido esvoaçante acolhem-no num abraço balsamizador desse sofrimento. Como duas ramificações de uma mesma planta, uma que morre e outra que floresce estas duas polaridades eidéticas se traduziriam no plano do conteúdo por polaridades antitéticas, que geram as isotopias temáticas da paixão x recompensa, mas também, como se verá adiante uma isotopia do encontro amoroso. Da mesma forma as plantas que circundam o palco do suplício têm posições muito claras. À esquerda, surgindo de dentro do abismo, observam-se ramagens de cardos espinhosos delineados em silhuetas escuras traçadas com pinceladas rápidas e nervosas e, em oposição a estes, do lado direito e atrás da árvore, delicadas campânulas florescem e pendem dos caules. Enquanto isso, entre os dois extremos, veem-se duas variações de folhagens claramente estilizadas - uma de folhas minúsculas e outra de folhas maiores - como ramagens de louro em silhueta.

Sebastião se entrega num ato de submissão a algo que ao mesmo tempo o acolhe e o domina, impregnado de sensualidade. Seu corpo desnudado é presentificado com um elemento de pudor, o véu, que ao mesmo tempo oculta e exibe, envolvendo-o e repousando sobre seu púbis com a delicadeza de uma carícia. O sexo, entretanto, não é visível e se observar-se com a devida atenção se constatará que ele não existe. Sob a translucidez do tecido que quase se confunde com a pele do efebo não há genitália. Nem mesmo a sugestão de sua forma ou volume. Visconti androginiza-o na mesma medida em que sexualiza o anjo. Um homem sem pênis, em ato de resignada, porém altiva submissão, se entrega à coroação do martírio por um anjo que possui seios e que conduz sua história a um novo destino, a elevação espiritual. Ao observar pela ótica da estética simbolista, vemos que o que ocorre é um fenômeno de ressignificação do sagrado, do numinoso como chamariam os junguianos, através do erótico, na representação do ato do encontro e da entrega do mártir à sua recompensa. O encontro de São Sebastião, em estado de êxtase e abandono com a figura ascendente da Recompensa, com suas asas abertas acolhendo-o, é marcado pela coroação com a auréola da santificação. Curiosamente este atributo é visto em sua forma mais simples: em perspectiva, como uma delicada elipse metálica, semelhante a uma aliança, um anel, símbolo do compromisso firmado no ritual dos esponsais. Uma metáfora visual.

Pode ser considerado outro percurso interpretativo, outra isotopia do conteúdo: o aspecto de união mística com o sagrado pelo sacrifício, como pensa Luciano Migliaccio sobre a pintura quando afirma: "As flechas que transpassam a carne do santo transfiguram-se num símbolo do amor

divino, e a dor física vira o prazer da união espiritual com o transcendente."[4] Migliacccio faz lembrar aqui o pensamento de Marianne Roland Michel em *L'art et La sexualité*, mais especificamente quando aborda o que chama de 'sadismo hagiográfico':

> Outro capítulo, e não menos importante, da arte cristã, a hagiografia aparece, tão logo se quer ir além das aparências formais e tradicionais, toda carregada de sensualidade, de erotismo e mesmo de sadismo. Muito tem sido escrito sobre a psicologia dos mártires, menos porém sobre sua iconografia, ou, mais precisamente, sobre o emprego e significação profunda dos objetos simbólicos que caracterizam a execução de cada santo. E, portanto, toda essa edificante, exemplar, inspiradora pintura é marcada com uma espécie de deleite de representar e contemplar (exibicionismo e voyeurismo), esses corpos, jovens em geral, como presas para as torturas mais terríveis ou mais requintadas. Então assiste-se a São Lourenço deitado sobre sua grelha, a Santa Catarina desmembrada por uma espada enquanto gira em sua roda, a São Sebastião em sua nudez transpassada de setas.[5]

Migliaccio lê a pintura de Visconti numa percepção do poético que traduz o deleite estetizado do sadismo hagiográfico da iconografia do martírio, isto obviamente a partir de marcas enunciativas muito explícitas, de clara influência simbolista na concepção plástica de Visconti.

Mas, em contrapartida, quando se observa o aspecto numinoso do qual se revestem as figuras, no ato de entrega passional com as mãos cruzadas, asas abertas em acolhimento e coroação podemos perceber que é justamente esse o viés que vai nos reaproximar de uma nova noção do 'sagrado', pela comunhão entre masculino e feminino.

Ana Cavalcanti corrobora essa leitura ao explorar as sensações suscitadas pela interação dessas figuras na narrativa construída:

> A relação entre o santo e o anjo, a imagem religiosa, é aqui a expressão do amor passional do homem, feliz prisioneiro de seus sentimentos, que se entrega à mulher amada, adorada como um anjo benevolente que alivia todo sofrimento.[6]

Recompensa de São Sebastião se torna assim um manifesto poético de consagração da comunhão dos gêneros. Corroborando com forma reverente e encantada, repleta de erotismo, com a qual o homem Eliseu Visconti ao longo de sua vasta e diversificada obra pictórica homenageou o que para ele talvez fosse o mistério mais sublime a se poetizar plasticamente: a mulher. Essa seria a isotopia do conteúdo concluída aqui - a isotopia temática da comunhão de gêneros, da entrega masculina à recompensa feminina.

Referências bibliográficas:

CAVALCANTI, Ana M. T. **Os artistas brasileiros e os prêmios de Viagem à Europa no final do século XIX: visão de conjunto e um estudo aprofundado sobre o pintor Eliseu D'Angelo Visconti (1866–1944).** Tese (Docteur de l'Université Paris I) U.F.R. D'Histoire de l'Art et Archeologie, Paris: Panthéon Sorbonne,1999.
DANIELI, Francesco. **La freccia e La palma. San Sebastiano tra storia e pittura com 100 capolavori dell'arte**. Roma:

[4] MIGLIACCIO, 2012, p.89

[5] MICHEL,1973, p.28

[6] CAVALCANTI, 1999, p.159

Universitarie Romane, 2007.
MICHEL, Marianne Roland. **L'art et La sexualité.** Bruxelas: Casterman, 1973.
MIGLIACCIO, Luciano. *Visconti e o simbolismo* in VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.) **Eliseu Visconti: a arte em movimento.** Rio de Janeiro: Hólos, 2012.

Do pintor Willem Roelofs e a paisagem no século XIX

Felipe da Silva Corrêa
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: No Museu Mariano Procópio, há um importante quadro da carreira do pintor holandês do século XIX Willem Roelofs. A tela, conhecida pelo nome com a qual foi exibida na Exposição Universal de 1889, *Après-midi en Hollande*, representa uma planície holandesa ocupada por gado bovino. Nela, o artista pôde combinar diversos elementos recorrentes em sua obra de forma harmoniosa e preservando o sentido de unidade, que se mantém através da repetição de notas cromáticas em todo o quadro. Este atigo pretende discutir o lugar atribuído a este pintor na História da Arte, através desta pintura, que até agora a academia holandesa considerara desaparecida.

Palavras-chave: Pintura de paisagem. Pintura no século XIX. Pintura holandesa.

Abstract: At the Mariano Procópio Museum, there is an important picture of the career of the nineteenth century painter Willem Roelofs. The cavas, known by the name with which it was exhibited at the World Fair of 1889, *Après-midi en Hollande,* represents a Dutch lowland occupied by cattle. In the painin, the artist managed to combine several recurring elements from his oeuvre in a harmonious manner, preserving the sense of unity, which is constructed by te repetition of chromatic tones. This article intends to discuss the place attributed to this artist in Art History, through this painting, which has been considered disappeared by the Dutch academy so far.

Key-words: Landscape painting. Painting in the 19th century. Dutch painting.

Percorrendo as páginas dos antigos catálogos e revistas publicados em ocasião da Exposição Universal de 1889, deparamo-nos com os rastros de um cenário de final de século prometedor do progresso tão sonhado pelos positivistas. As maravilhas da engenharia, como a torre de mais de 300 metros no Campo de Marte e a *Galerie des Machines* feitas de ferro, o *Palais des industries* iluminado com luz elétrica, assim como os pavilhões das exóticas colônias europeias ao redor do mundo celebravam o projeto de civilização da burguesia ocidental iniciado cem anos antes. Neste cenário de prosperidade, o *Palais des Beaux-Arts* trazia amostras da produção artística contemporânea dos diversos países ocidentais que fizeram parte do evento.

O repertório exposto era, de certa forma, variado, com obras de artistas como Baudry, Bouguereau, Israëls, Krøyer ou Monet. No entanto, alguns críticos, como Maurice Brincourt, sinalizaram o destaque dado ao retrato e à paisagem.[1] Brincourt, em seu livro sobre a Exposição de 1889 publicado no ano seguinte, se refere ao que teria sido o "triunfo dos paisagistas e retratistas contemporâneos" e chama de verdadeira arte a pintura feita a partir da observação da natureza, em um elogio a pintores como Corot, assim como a outros menos lembrados hoje, como Harpignies. Vamos nos deter aqui a examinar uma dessas paisagens expostas em 1889 e que foram um pouco esquecidas nos séculos precedentes: o quadro *Après-midi en Hollande*, do então bem sucedido holandês Willem Roelofs, premiado com medalha de prata na ocasião.

Après-midi en Hollande é um óleo de 111 x 160 cm, representando uma planície holandesa ocupada por um rebanho de vacas agrupado à beira de um rio ou pôlder e um pequeno personagem sentado ao lado, encostado em uma cerca junto a dois baldes. Em primeiro plano, a água, onde repousam espaçadamente alguns nenúfares, reflete de forma difusa os corpos das vacas e o cinza do céu. Céu este que, ocupando praticamente dois terços da tela, é não apenas um céu de uma tarde na Holanda, como sugere o título, mas um céu em estado periclitante, mais cinza que azul, no qual o tempo pode virar a qualquer momento. Ao pintá-lo dessa forma, o artista confere à paisagem um dado temporal sutil, localizando-a em uma tarde em seu melhor momento, da iluminação intensa prestes a ser apagada pela sombra das nuvens.

A agitação deste céu cria um ponto de inflexão ao marasmo da planície, sobre a qual o homem se encosta preguiçosamente na cerca e as vacas se movem apenas para espantar os mosquitos com a cauda. Ao mesmo tempo, é este céu agitado que confere unidade ao quadro, através dos matizes acinzentados que se refletem na água e em toda a paisagem. A ideia de unidade através da cor na pintura de paisagem é, efetivamente, algo perseguido por Roelofs e por outros paisagistas da época. É possível ver paralelos em Corot, por exemplo, através do que constata Argan ao analisar o quadro *A catedral de Chartres*, afirmando que "*o dado objetivo (a paisagem) se apresenta ao artista como* ***motivo*** *quando se presta a ser experimentado ou vivido como um espaço unitário, onde não é possível qualquer gradação, mas apenas um perfeito igualamento de todos os valores*".[2]

A busca por um aspecto emocional e por um sentimento de totalidade e harmonia na pintura de paisagem pode ser percebida em uma carta de Roelofs, muito conhecida pelos estudiosos da Escola de Haia. Nesta correspondência, datada de três anos antes da exibição de *Après-midi en Hollande* em Paris, Roelofs escreve a seu aluno Smissaert conselhos de procedimentos, nos quais tais intenções se tornam visíveis:

> "O estudo, o fragmento deve ser recriado em um quadro. Não se esqueça de que essas são duas coisas diferentes. A natureza é o material a partir do qual nós devemos desenhar; mas não se deixe impor pelas teorias modernas que dizem que copiar a natureza é tudo. O objeto, o alvo da arte é, como o da música, mover a alma, excitar em nossa mente emoções que, embora não possam ser expressas em palavras, não

[1] BRINCOURT, Maurice. **L'Exposition Universelle de 1889**. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1890.

[2] ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

> são menos sentidas por aqueles que tem um verdadeiro sentido para a arte. [...] Por que você simplesmente admira o Ruysdael com seu moinho no Museu de Amsterdã? Não há nessa pintura sequer um matiz que seja tão brilhante, fresco ou vívido quanto a natureza. Mas ela é tão harmoniosa, grande, emocional, quanto a natureza o é [...]".[3]

A partir deste trecho é possível perceber como a composição da pintura de paisagem seria vista por Roelofs em sua totalidade e como seria possível relativizar o que seria o realismo em sua obra. Mais adiante, na mesma carta, Roelofs diz a Smissaert que "*junto com seus mais corretos estudos você deve acrescentar algo de seus próprios sentimentos para fazer um quadro*".[4] Ao final, Roelofs ainda afirma que todo o conhecimento técnico de representação da natureza é vão se a emoção estiver ausente. Dessa maneira, uma leitura de *Après-midi en Hollande* não pode desconsiderar esses aspectos emocionais da pintura de paisagem. É sobre esse dado sentimental, essa forma de compor a paisagem como música, que se sustenta a composição deste quadro, que é feita como um todo harmonioso, mas internamente contraditório.

Igualmente visível na carta é a aproximação de Roelofs com as obras dos mestres holandeses do século XVII. Em seu caso, a admiração por Ruysdael se torna bem lógica, quando levados em consideração os pontos aqui anteriormente citados. Como constatara Focillon em *La peinture au XIXe siècle*, a arte holandesa do século XIX "*pensa ao mesmo tempo o muito antigo e o muito moderno*".[5]

O procedimento de observação da natureza e recriação da cena em um quadro, mencionado por Roelofs em sua carta a Smissaert, pode ser especialmente notado em *Après-midi en Hollande*, através de cinco estudos produzidos pelo artista em Gouda em 1886. Um desses estudos, vendido pela Christie's como *Après-midi à Gouda*[6] apresenta uma paisagem construída pela cor e pela mancha, apreendida rapidamente em sua totalidade, através da observação *en plein-air*. Nele, talvez mais do que no quadro, fica visível o procedimento utilizado por Roelofs para criar ressonância das cores na tela: a aplicação dos mesmos pigmentos em toda a pintura, cujas partes parecem ter sido executadas simultaneamente. Este parece ter sido o estudo inicial para a obra exposta em Paris, e os quatro estudos subsequentes revelam as decisões tomadas pelo pintor antes da execução da obra acabada. O camponês que repousa perto do rebanho ora desaparece, ora reaparece ordenhando uma das vacas, ao passo que estas, assim como a cerca, se reposicionam ligeiramente até chegarem ao resultado final.

A existência desses estudos e as afirmações de Roelofs em sua correspondência mostram que o pintor adotara uma postura que, neste quesito, está à contramão daquela

---

[3] RUTTER, Frank. A *pioneer painter of Holland: Willem Roelofs*. In: The International Studio: an illustrated magazine of fine and applied art comprising March, April, May and June, 1908 .Vol.34. Nova York: John Lane Company, 1908.

[4] Idem, ibidem.

[5] FOCILLON, Henri. **La peinture au XIXe siècle:** Du réalisme à nos jours. Paris: Flammarion, 1991.

[6] De acordo com o *site* da Christie's, no verso do estudo se encontram o título e a data. Dessa forma, supõe-se que a série de estudos ou, ao menos este primeiro, tenha sido executada durante essa viagem de Roelofs, que em 1886 ainda residia em Bruxelas.

de seus contemporâneos impressionistas. Não lhe interessam as impressões imediatas da natureza, mas sim sua representação dotada de sentimento, que seria acrescentado à pintura através de um processo longo e consciente dentro do ateliê.

Diante disso, é curiosa a frequente associação feita, sobretudo, pela imprensa e por alguns museus entre a Escola de Haia e o Impressionismo. Exemplo disso é a atual exposição do acervo permanente do Gemeentemuseum em Haia, que possui inúmeras obras de Roelofs e, no entanto, expõe apenas um de seus estudos a óleo em meio a pinturas impressionistas. Trata-se de um pequeno estudo com as mesmas propriedades de *Après-midi à Gouda*, a mesma pincelada rápida e vigorosa, sem detalhamento, chamado pela instituição de *Plas bij Noorden*. É verdade que Roelofs tinha em comum com os impressionistas a atenção que dispensava à paisagem e à observação da natureza, mas a visão que tinha e os procedimentos que tomava eram bem diferentes. Acima de tudo, a diferenciação entre o estudo e a obra final era para ele bastante delimitada, de forma a inviabilizar um pouco a aproximação feita pelo museu.

Après-midi en Hollande também parece possuir a particularidade de ser tangenciado por uma questão de identidade nacional sutil. Na Seção Holandesa do *Palais des Beaux-Arts*, o quadro foi exposto junto com outras inúmeras paisagens, pintadas sobretudo pelos artistas da Escola de Haia. O envio dessas obras para Paris foi organizado por uma comissão formada em Haia no Pulchri Studio, da qual Roelofs foi membro. Isto explica um pouco certa homogeneidade entre as obras expostas, que é notada inclusive pela crítica, pois não se tratava de uma entidade oficial, mas sim de uma agremiação de artistas que eram, acima de tudo, paisagistas.

A vocação holandesa para a pintura de paisagem era algo reivindicado por alguns pintores da época, como Marius em seu livro sobre pintura holandesa no século XIX e Bilders em sua correspondência.[7]

Para o envio das obras, cada pintor precisou preencher e assinar um documento no qual deveriam constar seu nome, endereço, nomes e preços das pinturas enviadas e condecorações recebidas pelo artista.[8] No documento assinado por Roelofs e nos catálogos posteriores é interessante como está marcada a nacionalidade dessas paisagens. Estão listadas como *Namiddag* ***(Holland)***, *Oever van den Rhijn* ***(Holland)*** e *Plas te Noorden* ***(Holland)***, e foram expostas respectivamente como *Après-midi* ***en Hollande***, *Bords du Rhin* ***en Hollande*** e *Polder à Noorden* ***en Hollande****.*

A segunda e a terceira apresentam espelhos d'água da mesma qualidade de *Après-midi*: uma consiste em um pequeno rebanho a caminhar pelas margens do Reno e a outra em um pôlder repleto de nenúfares, no qual se encontra um pescador dentro de um bote. Até agora, a localização destas duas pinturas é desconhecida, mas existem fotografias dos três quadros no acervo do Rijksmuseum feitas em ocasião da Exposição de 1889. Além deles, Roelofs

[7] MARIUS, Gerharda Hermina. **Dutch Art in the Nineteenth Century**. Londres: De la More Press, 1911.

[8] Arquivo Municipal de Haia.

também expôs uma aquarela, chamada *Paysage en Hollande*, que não figura nos catálogos gerais e nem no comprovante de envio assinado por Roelofs, mas em um catálogo pequeno, feito especialmente para a Seção Holandesa e impresso em Haia.

Futuramente, será possível ter um entendimento melhor da projeção do artista na Exposição de 1889. De qualquer forma, *Après-midi* parece ter sido o envio mais importante do pintor, que o pôs à venda por 3 mil florins, enquanto cada um dos outros dois estava pela metade do preço. Uma comparação entre os preços pedidos por Roelofs e os outros holandeses também será possível através das fichas preenchidas por eles.

Outro dado interessante que diz respeito à fortuna crítica do quadro é o fato de ele ter sido um dos poucos a serem reproduzidos em gravura no *Catalogue illustré des Beaux-Arts*[9], que listava todas as obras de arte expostas no Campo de Marte em 1889.

O material recolhido até agora dá a impressão de que a atuação de Roelofs tenha sido positiva, mas com certa moderação. Em geral, seu nome é mencionado de forma elogiosa em quase todas as críticas à Seção Holandesa, que, no entanto, não entram em muitos detalhes sobre as obras por ele expostas. A medalha conferida ao artista também o coloca em posição privilegiada, embora também deva ser relativizada. As premiações em ordem decrescente eram: grande prêmio, medalha de ouro, medalha de prata, medalha de bronze e menção honrosa. O número de premiados cresce conforme a categoria do prêmio diminui, de forma que Roelofs recebe a medalha de prata junto com dezenas de outros artistas.

Em todo caso, qualquer que tenha sido o lugar de *Après-midi en Hollande* na Exposição de 1889, suas nuances são interessantes o suficiente para querermos colocá-lo novamente em evidência.

[9] DUMAS, F. G. **Exposition Universelle de 1889 - Catalogue illustrés des Beaux-Arts.** Lille: L. Daniel, 1889.

Augustus Earle: pintor viajante – cenas de gênero e paisagens brasileiras

Guilherme G. Gonzaga
Centro Universitário IESB - Brasília-DF

Resumo: Este trabalho objetiva destacar a passagem do pintor inglês Augustus Earle pelo Brasil durante o período da Independência entre os anos de 1820-1824, abordando aspectos técnicos e históricos de sua obra, majoritariamente pinturas de gênero, paisagens e alguns poucos retratos à aquarela. A obra de Earle, detentora de fortes qualidades anedóticas somadas à tradição da pintura de paisagem inglesa, foi relativamente pouco discutida no século XX, se comparada ao trabalho de artistas de maior prestígio nacional, como Debret e Rugendas. Apesar de ter sido personagem de menor relevância histórica, Earle deixou interessante contribuição à iconografia do nascimento do país.

Palavras-chave: Pintor viajante. Paisagem brasileira. Cenas de gênero.

Abstract: This paper aims to highlight the passage of the English painter Augustus Earle trough Brazil during the period of independence (1820-1824). It covers technical and historical aspects of his work, mostly genre paintings, landscapes and a few watercolour portraits. Earle's paintings hold strong anecdotal qualities together with the tradition of English landscape painting. It has been relatively little discussed in the 20th century when compared to the work of artists of greater national prestige such as Debret and Rugendas. Despite being a character of smaller historical relevance, Earle left an interesting contribution to the iconography of the birth of the country.

Keywords: Travel painting. Brazilian landscapes. Genre paintings.

A presente comunicação aborda aspectos da obra do pintor inglês Augustus Earle (1793-1838) durante sua primeira passagem pelo Brasil no início do século XIX, entre 1820-24.

Artista viajante independente, Earle empreendeu jornada épica de dez anos pelos mares do sul, tendo visitado, além do Brasil, o Chile, o Peru, a remota ilha atlântica de Tristão da Cunha, a Oceania, a Índia e outras localidades de interesse histórico como a ilha de Santa Helena.[1]

O pintor costuma ser mais lembrado por ter sido o primeiro artista da expedição do Capitão Fitzroy a bordo do *HMS Beagle*, que teve Charles Darwin na função de naturalista,

[1] Nessa ocasião, Earle visitou e retratou o túmulo de Napoleão Bonaparte. Disponível em: < http://catalogue.nla.gov.au/>. Código da imagem: NK 12/142

do que por suas peripécias solitárias nos dois lados do hemisfério sul. Na condição de artista oficial do *Beagle*, esteve brevemente no Brasil pela segunda vez em 1832.

Sobre a primeira e mais relevante estadia de Augustus Earle no Rio de Janeiro, não há grande disponibilidade de dados biográficos precisos. As principais informações proveem de suas aquarelas e de seus desenhos brasileiros, que revelam fatos sobre locais visitados, pessoas e datas. Essas obras pertencem atualmente à coleção *Rex Nan Kivell*, aos cuidados da National Library of Australia.

A vida de Earle, após a primeira visita ao Brasil, é consideravelmente melhor documentada e debatida pela historiografia da arte inglesa e australiana. O pintor publicou dois diários em que descreveu suas aventuras na Oceania e também sua melancólica narrativa ao estilo de Robson Crusoé em Tristão da Cunha.[2] É relevante que boa parte de sua obra se encontre na coleção australiana, além do fato de os temas oceânicos diminuírem em importância as aquarelas brasileiras, que representam menos de 15% da coleção *Kivell*. Além dos diários e das pinturas, estão disponíveis correspondências e artigos em jornais australianos da época. O diário de Charles Darwin também fornece algumas pistas importantes sobre a personalidade do pintor e sobre fatos corriqueiros ocorridos durante sua segunda passagem de pelo Brasil.

Ao contrário de outros artistas europeus bem documentados que atuaram no Brasil oitocentista, como Debret e Rugendas, e que divulgaram seus trabalhos com relativa rapidez,[3] Earle não obteve êxito em publicar um volume ilustrado contendo suas imagens brasileiras, provavelmente devido a sua morte precoce em 1832. Somente em 1980, foi publicado pela historiadora Jocelyn Hackforth-Jones, o mais completo trabalho sobre o pintor até então,[4] não restrito apenas ao período oceânico de Earle. Já nos anos 90, a pesquisadora Patricia McDonald publicou livro que reforçou a divulgação da obra de Earle no círculo acadêmico australiano.[5] Estes fatos justificam em parte a tímida presença do pintor em várias mostras e publicações sobre Artistas Viajantes no Brasil nas últimas décadas.

Dado esse breve panorama acerca da historiografia do pintor, é mister ressaltar que não é intenção desta comunicação sugerir que Augustus Earle tenha sofrido algum tipo de injustiça histórica e que seja necessário o alçamento de seu nome ao patamar de outros artistas conhecidos como Debret, Rugendas, Taunay, Florence, entre outros. Augustus Earle era de fato um artista menor, coadjuvante dentro do grande *corpus* de pintores consagrados no contexto do Século XIX. É imperativo lembrar que sua obra brasileira não recebeu reconhecimento devido no curso do Século XX, ao contrário, não raro, foi menos citada do que obras de outros ingleses que exerceram a pintura de paisagem no Brasil, como o

[2] EARLE, A. A Narrative of A Nine Months' Residence in New Zealand in 1827; Together With a Journal of a Residence in Tristan D'Acunha, an Island Situated Between South America and the Cape of Good Hope. London: Longman, 1832. Disponível em: <http://books.google.com.br/books.>

[3] Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, de Debret e Viagens Pitorescas pelo Brasil, de Rugendas. Ambas publicadas no século XIX.

[4] HACKFORTH-JONES, J. *Augustus Earle Travel Artist*. Camberra: National Library of Australia. Na década de 60, 1980. Disponível em: <http://nla.gov.au>. Acesso em: 16 de mar. de 2010.

[5] MCDONALD, P. The Wandering Artist: Augustus Earle's Travels Round the World, 1820-29. Camberra: National Library of Australia, 1994.

Tenente Chamberlein, que sequer era artista profissional, ou Charles Landseer,[6] que produziu interessantes paisagens brasileiras, mas que não se aventurou na pintura de gênero tão intensamente como Earle.

Soma-se à ausência de uma publicação conhecida em português contendo as obras de Earle, o fato de que praticamente todas suas aquarelas brasileiras se encontram atualmente na distante coleção australiana.

A Obra Brasileira de Augustus Earle

Tudo indica que o *freelance* Augustus Earle não encontrou grandes problemas para adaptar seu estilo aos novos temas e motivos encontrados nos trópicos brasileiros. O pintor já contava com alguma experiência em viagens exploratórias anos antes de sua vinda ao Brasil, incluindo visita às ensolaradas ruínas de Lépida, na moderna Líbia. O fato de ter sido meio-irmão do almirante inglês Sydney Smith lhe proporcionou contatos e também facilitou sua futura participação na viagem exploratória a bordo do lendário navio *Beagle.*

A obra brasileira de Earle é consistente e não apresenta grandes características que a diferencie demasiadamente do resto de sua produção, ao contrário da bem conhecida obra brasileira de Debret, por exemplo, que gerou acalorados debates no meio acadêmico brasileiro devido à ideia do suposto enfraquecimento do neoclassicismo davidiano com o qual o pintor francês estava habituado (BANDEIRA, 2007).[7]

Devido ao fato de Debret ser o nome mais lembrado pela comunidade acadêmica brasileira no âmbito da pintura de gênero oitocentista, é útil tecer pequenas comparações entre sua obra e a de Earle.

Apesar de Debret não ter sido estritamente um artista viajante, sua *Magnum Opus*, Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, é compilação paradigmática de registros espontâneos de motivos extravagantes e exóticos no distante país tropical, detentora de grande valor cultural e histórico.

Adepto de uma linguagem política que buscava na Antiguidade Clássica motivos e temas que combatiam o Antigo Regime, Debret teve de se reinventar no Brasil. Mesmo sua obra anterior, *Vestimentas Italianas*, de 1807, cujo escopo era registrar tipos italianos em Roma, apresenta certa rigidez classicista, pouco espontânea e não preocupada com a captura de grandes singularidades ou elementos fugazes, à moda de artistas viajantes consagrados. Augustus Earle, por sua vez, produziu mais paisagens e cenas de gênero à aquarela, muitas pintadas *in* loco, do que obras tradicionais associadas aos grandes gêneros pictóricos acadêmicos, como o retrato e a pintura de história. Também é relevante frisar que Earle cresceu assistido sob a tutela da academia inglesa, que naquele momento seguia

[6] Filho do famoso gravador John Landseer, Charles atuou como artista de bordo na missão diplomática inglesa que viera ao Brasil para oficializar o reconhecimento da independência do novo País.

[7] Notórias são as contribuições acerca da atuação de Debret no Brasil oferecidas por Mário Barata e, mais recentemente, por Valéria Lima e Rodrigo Naves.

caminho diferente da escola francesa, somando qualidades jornalísticas à tradição clássica, a exemplo das obras de John Singleton Copley e Benjamin West.

É certo que a pintura francesa também poderia ostentar aspectos jornalísticos, porém estes eram quase sempre restritos aos êxitos militares de Napoleão. A pintura anglo-americana, ao contrário, podia tranquilamente explorar fatos sem grandes importâncias políticas, como em Watson e o Tubarão, de Copley.

Além dos ensinamentos formais, Earle absorveu a tradição de pintura de paisagem inglesa do século XVIII, descendente do registro topográfico, e também a sátira social, cuja origem é tradicionalmente atribuída à arte moralizante de William Hogarth (JAMES, 1955).

Aquarelistas britânicos como Francis Towne, James Abbot, os Daniell, William Pars e William Hodges[8] exploraram a estética do Pitoresco e abriram espaço para as expressões românticas no gênero da pintura de paisagem do Século XIX que consagraram pintores como Constable e Turner, conferindo à pintura de paisagem *status* de grandeza, sem a necessidade de elementos classicizantes que a legitimassem como ruínas de templos e topografias italianas, presentes nas obras de grandes mestres da paisagem neoclássica do Século XVII, como Claude Lorrain.

É sabido que Earle aprendeu com alguns desses pintores, como William Daniell, conhecido de sua irmã, Phoebe. Também Francis Towne e John Abbot devem tê-lo influenciado diretamente, tanto na pintura quanto no gosto por viagens, pois os estilos de ambos são evocados nas paisagens cariocas de Earle, caracteristicamente alegres e iluminadas (HACKFORTH-JONES, 1980).

Dentre os artistas que influenciaram o lado cômico de Earle na representação da figura, destaca-se Denis Dighton, seu cunhado, famoso por sua obra *The Fall of Nelson*, que retrata a morte do lendário almirante inglês em Trafalgar, 1806.[9] Não há como ignorar também três importantes nomes da sátira social inglesa, cujas obras conquistaram grande divulgação nos meios de comunicação gráficos, então em grande expansão, como Thomas Rowlandson, George Cruikshank e James Gillray.

O Historiador David James, pioneiro na divulgação da obra de Earle no Brasil, procurou destacar qualidades satíricas do pintor ao comparar uma aquarela que mostra o entrudo comemorado pelos brancos em um bordel carioca com uma das cenas da série de William Hogarth, A Rake's Progress.[10]

O estilo cômico de Earle é notório em sua aquarela que mostra uma negra de feições bestializadas retirando o bicho-de-pé de um homem branco cujas feições caricatas se aproximam do grotesco (Figura 1).

É natural que aquela sociedade barroca tropical provocasse estranhamentos e até mesmo risadas nos europeus. Mesmo Debret, acostumado com o rigor neoclássico, evidenciou

[8] Hodges fora artista oficial da segunda viagem do Capitão James Cook ao Pacífico.

[9] The Fall of Nelson, óleo, 1825, 76,2 x 106,7, National Maritime Museum, Greenwich.

[10] JAMES, D. op. cit. p.162



Figura 1 - Augustus Earle, Extração do bicho-de-pé, aquarela, 1822. 20,3 x 21 cm. National Library of Australia.

singularidades em suas gravuras.[11] Todavia, a intenção cômica e satírica na obra de Earle é bem mais acentuada que nas obras de seus colegas. Apenas algumas décadas mais tarde outro pintor europeu de destaque viria a representar a sociedade brasileira com boa dose de humor: o francês François Biard, que durante sua passagem pelo País retratou os negros de modo bastante burlesco,[12] explorando motivos que retornavam ideias de Debret.[13]

Outras duas obras de Earle se destacam pela jocosidade explícita. O pintor demonstrou sua habilidade jornalística, sem ignorar o estilo cômico, ao ilustrar um jogo de capoeira que terminou em briga.[14] No canto da imagem, uma atrapalhada sentinela pula o cercado

[11] Por exemplo, a gravura Família Abastada em Caminho para a Missa, em sua Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.

[12] Uma das gravuras da obra de Biard, *Dois Anos no Brasil*, mostra um grupo de negros carregando um piano apoiado em suas cabeças.

[13] ALVIM, P. A. Le monde comme spectacle: l'oeuvre du peintre François-Auguste Biard (1798-1882), tese de doutorado inédita , defendida em 2001 na Universidade de Paris.

[14] Negros brigando, aquarela, 1822(?), 16.5 x 25.1 cm. Disponível em: < http://catalogue.nla.gov.au/>. Código da imagem: NK 12/103.

procurando interromper o litígio. Em outra ocasião, retratou festividade entre os negros.[15] Earle não deixou de acentuar algumas figuras como um negro anão dançando e outro vestindo uma boina escocesa, centro de atenção da pintura, que talvez pertencesse ao próprio pintor.

Em outros momentos, Earle não teve outra opção que atenuar o estilo cômico e adotar olhar mais severo, ainda que suas figuras mantivessem o estilo linear e caricatural evidente em muitas de suas obras. Em *Punição de Negros no Calabouço,* registrou a temível cena do castigo no tronco. Seu olhar atento registrou a indiferença de outros ao suplício do escravo, o desespero de um branco e o negro responsável por aplicar os golpes encarando o castigado (Figura 2).



Figura 2 - Punição de Negro no Calabouço, Aquarela,1822 (?), 23.6 x 26.3 cm. National Library of Australia.

O estilo anedótico cedeu à melancolia em duas aquarelas que retratam negros de ganho dormindo exaustos na rua.[16] Estas imagens emotivas antecedem a aquarela da triste negra vendedora de cajus, retratada por Debret três anos após a partida de Earle para o

[15] Cena de fandango, Campo de St. Anna, Rio de Janeiro, aquarela, 1822, 21 x 34 cm. Disponível em: < http://catalogue.nla.gov.au/>. Código da imagem: NK 12/98.

[16] Negro dormindo, aquarela, 1822 (?), 19.4 x 17.8 cm. Disponível em: < http://catalogue.nla.gov.au/>. Código da imagem: NK 12/105. Negro dormindo II, aquarela, 1822 (?), 18.1 x 21.3 cm. Disponível em: < http://catalogue.nla.gov.au/>. Código da imagem: NK 12/106.

Oriente.[17] Tais imagens provavelmente causariam impacto em parte da sociedade londrina, que naquele momento debatia apaixonadamente o fim da escravidão.

A sensualidade também esteve presente no repertório brasileiro de Earle. *Em Rita, Uma Beldade Celebrada,*[18] a negra é retratada em postura acadêmica. A dignidade intrínseca à pose classicista de Rita indica que Earle pode ter exaltado sua beleza, apesar da forma cômica empregada nas feições da moça. "O licencioso Sr. Earle", cujos hábitos noturnos eram reprovados pelo conservador Charles Darwin, durante sua segunda passagem pelo Brasil, não deveria ser alheio às tentações carnais oferecidas no Rio de Janeiro de então, cidade que havia se convertido há pouco na capital do império português (TAYLOR, 2009).

As tendências cômicas de Earle não foram obstáculo para que sua produção brasileira pudesse contar também com retratos de personalidades e registros de fatos históricos. Dentre suas aquarelas brasileiras, destacam-se dois retratos de Dona Maria de Jesus, a conhecida Maria Quitéria, jovem que serviu com distinção na infantaria brasileira durante a luta pela independência em 1822. Earle possivelmente retratou Maria Quitéria em duas versões: na primeira, executou um busto, pertencente à coleção Rex Nan Knivell;[19] na segunda, pintou um retrato de corpo inteiro, que foi transformado em gravura para o livro da viajante inglesa Maria Graham, *Diário de uma Viagem ao Brasil*. Este fato é confirmado pela própria autora, que afirmou em seu livro ter recebido o desenho pessoalmente de Earle (GRAHAM, 1956). A versão do livro de Graham foi posteriormente usada como referência pelo pintor italiano Domenico Failutti, em 1920, em passagem pelo Brasil. As semelhanças são notórias, apesar de essa última versão ter explorado mais os traços brasileiros da personagem, como a cor morena, diferentemente de Earle que a retratou com feições europeias.[20]

Finalmente, destacam-se também no repertório brasileiro de Earle, além de alguns tipos comuns, paisagens, fauna e flora, um retrato histórico de D. Pedro I no dia de sua coroação,[21] e uma paisagem com o almirante inglês Lord Cochrane. O Retrato de D. Pedro I é bastante simples, mostrando o jovem imperador sentado em seu trono. É relevante o fato de esse retrato guardar interessante similaridade com a conhecida pintura histórica de Debret, Coroação de D. Pedro I.[22] A versão de Earle é bem mais humilde, não mostra o cenário grandioso repleto de personagens históricos, além do fato de se tratar de aquarela de pequenas dimensões. A grande semelhança na posição de D. Pedro I nas duas obras sugere a possibilidade de Earle ter copiado um estudo ou talvez a própria obra de Debret. Já em *Barco e tripulação de Lord Cochrane*, o lendário almirante inglês, protagonista no processo da independência brasileira, figura em momento informal diante de um pequeno bote com

[17] Debret, Negra tatuada vendendo caju, aquarela, 1827, 15,5 x 21 cm, Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

[18] Rita, uma beldade negra celebrada, aquarela, 1822, 28,9 x 20 cm.

[19] Soldado feminina sul-americana, aquarela, 1824?, 17,1 x 14,3 cm. Disponível em: < http://catalogue.nla.gov.au/>. Código da imagem: NK 12/162.

[20] A versão de Failluti encontra-se atualmente no Museu do Ipiranga.

[21] D. Pedro I no dia de sua coroação, aquarela, 1822 (?), 15.5.x 11.2 cm. Disponível em: < http://catalogue.nla.gov.au/>. Código da imagem: NK 12/108.

[22] Jean-Baptiste Debret, *Coroação de D. Pedro I*, 1828, óleo sobre tela,340 x 640 cm, Itamaraty, Brasília.

sua tripulação (Figura 3). A obra está mais para uma paisagem histórica que para um retrato propriamente dito.

A obra brasileira de Earle de fato não está à altura de sua produção ulterior, seja em números ou em maturidade. Os olhos do pintor viajante ansiavam pelas paisagens das possessões britânicas no oriente, como a Índia, e, talvez, por esse motivo, não tenha escrito um diário ou se empenhado com ímpeto na divulgação destas imagens brasileiras que constituíam pouco mais de uma vintena de aquarelas e desenhos. É possível que a descoberta de novidades acerca de sua biografia, ainda obscura em alguns períodos, esclareça melhor a participação desse relativamente pouco conhecido personagem que também contribuiu com a formação da iconografia brasiliana do século XIX.



Figura 3 - Barco e tripulação de Lord Cochrane, aquarela, 1824, 17.5 x 26 cm. National Library of Australia.

Referências Bibliográficas:

ALVIM, P. A. **Grotesco e sublime na obra de um pintor viajante do século XIX**. In: MARTINS, Carlos, PICCOLI, Valéria. (Org.). Coleção Brasiliana/Fundação Estudar - Pinacoteca do Estado de São Paulo.

ALVIM, P. A. **Le monde comme spectacle: l'oeuvre du peintre François-Auguste Biard (1798-1882)**, tese de doutorado inédita , defendida em 2001 na Universidade de Paris.

BANDEIRA, J; LAGO, P. C. **Debret e o Brasil**. São Paulo: Capivara, 2007.

EARLE, A. **A Narrative of A Nine Months' Residence in New Zealand in 1827; Together With a Journal of a Residence in Tristan D'Acunha, an Island Situated Between South America and the Cape of Good Hope**. London: Longman, 1832. Disponível em: <http://books.google.com.br/books.>

GONZAGA, G. G. **AUGUSTUS EARLE (1793 - 1838): PINTOR VIAJANTE. Uma aventura solitária pelos mares do sul**. Brasília, 2012. 228 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes – PPG-Arte, Universidade de Brasília, 2012.

GRAHAM, M. **Diário de Uma Viajem ao Brasil, e de sua estada neste país durante os anos de 1821, 1822, 1823**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

HACKFORTH-JONES, J. **Augustus Earle Travel Artist**. Camberra: National Library of Australia, 1980. Disponível em: <http://nla.gov.au>

JAMES, D. **Um pintor inglês no Brasil do primeiro reinado**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 12 (1955), pp 151-70.

LIMA. V. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MCDONALD, P. **The Wandering Artist: Augustus Earle's Travels Round the World, 1820-29.**Camberra: National Library of Australia, 1994.

NAVES, R. **A forma difícil**, ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TAYLOR, J. A. **Viagem do Beagle. A extraordinária aventura de Darwin. A Extraordinária Aventura de Darwin a Bordo do Famoso Navio de Pesquisa do Capitão FitzRoy**. Trad. Cardoso de Sousa, G. C. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

Verossimilhança e Ironia na Poética Utópica de Modesto Brocos y Gomez (1852 – 1936)

Heloisa Selma Fernandes Capel[1]
Universidade Federal de Goiás - UFG

Resumo: A comunicação objetiva discutir a poética utópica do pintor espanhol radicado no Brasil Modesto Brocos y Gomez (1852-1936). Por meio de suas representações visuais oitocentistas e de sua novela utópica, pretende identificar elementos que se depreendem do pensamento de sua obra, bem como de sua construção cultural. Afirmando-o como intérprete da realidade social e por meio de fragmentos de sua obra e ideais de verossimilhança considera-se que, em Brocos, o real é ora figurável, ora interpelado por meios ficcionais que o subvertem para provocar estranhamento e reflexão. Brocos manipulou sentidos em explícitas (re)figurações do real e imaginou diálogos inverossímeis, expondo resultados não raro assinalados pela ironia que, se por um lado, marcaram sua intenção de crítica social, por outro, revelaram-no como um leitor imerso na tradição de seu tempo.

Palavras-chave: Modesto Brocos. Verossimilhança. Utopia.

Abstract: The paper aims to discuss the utopian poetry of the spanish painter rooted in Brazil, Modesto Brocos y Gomez (1852-1936). By his visual representations of the 19th century and his utopian novel, the work looks to identify elements inferred in his production and his cultural construction. Seeing Brocos as exponent of the interpretation of the social reality and through fragments of his work and likelihood ideals, it is considered that in his work the real is as much a figuration as it is apostrophized by fictional means who subvert it, defying estrangement and reflections. Brocos manipulated senses in (re)figurations that were explicit and thought about unlikely dialogues, exposing results that were well marked with irony , that, even if highlighted his intention of doing a social criticism, on the other hand shown him as a reader immersed in the tradition of his era.

Keywords: Modesto Brocos. Verisimilitude. Utopian.

A pesquisa nasceu das inquietações sobre a pintura em encontros do Grupo de Estudos em História e Imagem (GEHIM/CNPq/PPGH-UFG). Em tempos de desvalorização das genealogias e de mudanças epistemológicas importantes na história da arte, uma pergunta era sempre imperativa: qual o lugar da história na análise da imagem? Em específico: qual o lugar da cultura

[1] Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Pós -Doutoranda em História junto ao NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura)/UFU, sob supervisão da Dra. Rosangela Patriota Ramos. A pesquisa conta com o **apoio CAPES/FAPEG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás.**

nas interpretações que reúnem discussões entre historiadores e historiadores da arte? A volta aos estudos da pintura histórica e acadêmica no Brasil, bem como a leitura dos autores que reinterpretam as imagens por meio de discussões advindas dos estudos culturais e da crítica de arte, nos estimularam ao reexame dos documentos visuais e vislumbre de possibilidades de reinterpretação de documentos. A partir de tais inquietações, desenvolvo pesquisa junto ao NEHAC/UFU em regime de pós-doutoramento com apoio da CAPES/FAPEG.

A investigação propõe o exame de um pintor da Academia Nacional de Belas Artes ainda pouco explorado pela historiografia de arte no Brasil: Modesto Brocos y Gomez (1852-1936). Pintor espanhol radicado no Brasil da segunda metade do século XIX, Brocos nasceu em Santiago de Compostela e depois de colaborar como gravador em Buenos Aires transladou-se para o Rio de Janeiro em 1872. Até seu estabelecimento definitivo no Brasil em 1890, esteve em Paris e Roma, locais em que completou sua formação. No Brasil, tornou-se, em 1875, aluno de Vitor Meireles e Zeferino da Costa na Academia Imperial de Belas Artes, instituição da qual seria professor em 1891.

Todavia, mesmo tendo sido contemporâneo de Almeida Jr. (1850-1899), e adepto da pintura de gênero, Brocos não teve o mesmo tratamento acadêmico, nem suas obras foram devidamente catalogadas e/ou exploradas. As aproximações a respeito de sua obra sempre ocorreram por meio de apropriações ligeiras e declaradamente anacrônicas, não raro para discutir o racismo à brasileira. Refiro-me à pintura *Redenção de Cã -1895*, obra premiada com a medalha de ouro na Exposição de 1895 em que o artista parece defender o processo de miscigenação no Brasil.

Isso se deve, dentre outros aspectos, a razões históricas. No I Congresso Internacional das Raças, realizado em julho de 1911, em Londres, o diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro apresentou sua tese "*Sur les Métis au Brésil*" e trouxe, na abertura, o quadro Redenção de Cã, com a legenda "*o negro passará ao branco, após a terceira geração, por efeito do cruzamento das raças"*. João Batista Lacerda foi explícito em sua hipótese e defesa da miscigenação como etapa para o branqueamento, movimento que teria sido defendido pelo autor da pintura.

Sempre desconfiei da generalidade dessa apropriação. A ironia no pensamento de Brocos, seu olhar europeu sobre as questões brasileiras, bem como elementos de circularidade cultural que transitavam entre as conjunturas europeia e brasileira não poderiam ser avaliados só por meio das apropriações do artista em um quadro no qual, segundo algumas opiniões, ele parecia realizar um diálogo em terceira pessoa.[2] Os debates sobre embranquecimento ainda estavam em efervescência no Brasil e um dos críticos do *Jornal do Commércio* chega a comentar durante a exposição que a pintura era muito delicada para o trato público.[3] No momento em que Brocos apresenta sua tela, o tema do negro e do processo de embranquecimento ainda é um tema tabu.

[2] Na tela, Brocos se posicionaria sobre o assunto, talvez, realizando um "processo de exposição de fatos sociais, ironia crítica e fala na terceira pessoa". Herkenhoff considera a ausência de representações sobre o negro um "déficit social e político da arte brasileira" e afirma que foi necessário um estrangeiro, o espanhol Brocos, no caso, para apresentar o negro em suas atividades de trabalho. HERKENHOFF, Paulo. *Corpo, Arte e Filosofia no Brasil*. 2007, p.224. Disponível em: www.seminariosmv.org.br/2007/textos/txt_paulo.pdf . Acesso em 22 de julho de 2014

[3] "[...] o assunto em si é pouco delicado para ser assim publicamente tratado: envolve fatos sociais que realmente se dão, mas que não são aceitos na ordem geral das coisas. Fere preconceitos ainda arraigados em muitos espíritos e, para ser compreendido, demanda explicações demasiadamente delicadas para serem franca e claramente expostas". *Jornal do Commercio* - setembro de 1895.

Sua representação parece adquirir tom mais irônico do que militante ou mesmo ligado a algum tipo de opinião oficial. O debate sobre a política de miscigenação ainda não havia produzido consensos, embora estivesse em pleno amadurecimento como alternativa do projeto liberal e sob a influência das discussões raciais do período. Era preciso investigar sua obra em conjunto, confrontar expressões pictóricas com sua obra textual para que se pudesse ter uma visão mais nuançada de seu pensamento.

O autor não só foi um exímio desenhista e gravurista, professor do Liceu de Artes e Ofícios e da Escola Nacional de Belas Artes, considerado por alguns como um dos únicos a expressar em telas o cotidiano escravo depois de Debret, mas foi, ainda, produtor de três textos literários: dois acadêmicos, que trataram da retórica da pintura e do ensino de belas artes, além de uma obra ficcional, texto em que explora sua utopia para o mundo por meio de uma viagem ao planeta Marte.[4] Tudo leva a crer que Modesto Brocos cultivasse afinidades com princípios socialistas e que sua incursão na literatura ficcional já próximo aos oitenta anos, tenha sido estimulada por uma postura republicana e irônica desde o seu primeiro trabalho, no Brasil, como ilustrador (1875) do semanário carioca *O Mequetrefe*, jornal satírico que se autodeclarava republicano desde sua criação, em 1870. Sua literatura de ficção poderia ser classificada no gênero das novelas utópicas próximas da literatura de combate.

Em *Redenção de Cã* (1895) e *Viagem a Marte* (1930), as expressões artísticas de Brocos se apresentam com conteúdos que apontam para o futuro, diálogos com nuances de ironia que se apresentam de forma inverossímil.

Utopistas espanhóis escreveram utopias humanísticas cristãs na península desde o século XVI, mas que vão se acentuar como utopias sociais no século XIX. Na utopia socialista de Modesto Brocos, o branqueamento, advindo do cruzamento das raças, se apresentaria como um objetivo a perseguir, mas essa ideia se expressaria de maneira complexa, em diálogo com o imaginário europeu e a conjuntura brasileira republicana nascente.

Brocos vai interpretar tudo isso e se expressar visual e textualmente com intenções explícitas e indiretas de leitura da sociedade brasileira. No conjunto de sua obra, salta aos olhos o gosto pelo tom irônico, bem como traços que apontam ao futuro e se apresentam como horizontes de expectativa em seu pensamento. São performances híbridas que atravessam sua obra pictórica e textual, conformando ideias sobre o Brasil e a sociedade. Este hibridismo cultural está relacionado ao fato de que a performance autoral de Modesto Brocos é algo que se expressa em um entrelugar: se materializa no Brasil, mas se conforma como princípio na matriz cultural europeia.[5] Deste dinâmico encontro, resulta uma estética poético-visual e textual que se localiza entre a utopia militante e a desconfiança, entre a contingência e a afirmação da hierarquia e o diálogo entre as culturas.

---

[4] BROCOS, Modesto. *Viaje a Marte*. Valência: Arte y Letras, 1930.

[5] Princípio advindo das discussões de BHABHA, Homi. O Espaço Pós-Moderno, Os Tempos Coloniais e as Provações da Tradução Cultural. In. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p.292-325.

Modesto Brocos não pode ser pensado fora de seus diálogos. É um artista transcultural, por natureza. Em sua trajetória biográfica e artística, transitou entre continentes e estilos para conformar, materialmente, ideias e narrativas. Em tal processo, a maneira como o pintor lida com o real e o expressa, figurativamente, realizando montagens e desmontagens de discursos por meio de trabalhos visuais e escritos é algo bastante instigante. Ele tem plena consciência que a figuração é uma montagem carregada de intenções e defende o fundamento em seu livro sobre a *Retórica dos Pintores (1915)*[6], escrito para instruir alunos no período em que foi professor da Academia. Por outro lado, a adoção do gênero ficcional nos últimos anos de sua produção indicam uma clara consciência crítica de seu tempo, pouco preocupada com as ressonâncias das ideias polêmicas gestadas durante a vida.

A sociedade ideal de Modesto Brocos é pensada, não como um espaço ilhado, como em textos clássicos, mas como uma organização que assola um planeta inteiro. A sociedade é estruturada por meio de uma Constituição e de Ordenanças Municipais. O texto de *Viagem a Marte* é escrito em estilo dialógico entre Telêmaco de Fenelon e Feijóo, personagem mentor da história. Narrado em primeira pessoa contém referências históricas claras, como ao personagem histórico Benito Jerónimo Feijoó y Montenegro (1676-1764), frade da Ordem de São Bento, intelectual ensaísta considerado representante da primeira Ilustração espanhola e precursor da Enciclopédia. Feijoó é o guia do personagem-autor e o instrutor das mudanças processadas na sociedade marciana, na qual uma época "bárbara" havia experimentado um tipo de vida como a que se vivia na Terra. Na obra, proclama-se a unidade política de todo o planeta e a unidade de língua, raça, religião. Defende-se a inexistência da propriedade privada do solo, e descreve, com detalhes, a educação universal, o funcionamento do exército e de conventos com organizações muito peculiares, inverossímeis: neles, as freiras seriam mulheres respeitadas que exerciam livremente sua sexualidade e faziam sexo por dinheiro. Para este local, a "Congregação das Humanitárias", deveria ir todas as mulheres que até certa idade não tivessem cursado estudos superiores, nem se casado. As monjas humanitárias deveriam ser escolhidas, preferencialmente, entre as mulheres "histéricas, as de temperamento ardente e as voluntariosas".[7] Na utopia de Brocos, a castidade em Marte não era uma virtude, mas uma atitude "antinatural", só adotada por pessoas enfermas. O mais interessante é anotar que nesta utopia, Modesto Brocos conta que os marcianos formariam uma só raça, pois superaram os "tempos bárbaros", quando os soldados e as monjas de raça branca "se aparearam com mulheres e homens de outras raças", dando lugar a mestiços por três gerações, ao longo de mil anos.[8]

No livro de Brocos, vamos encontrar, todavia, ideias eugênicas radicais, como a esterilização de pessoas com males incuráveis, ou mesmo a separação por município, de crianças nascidas com algum tipo de defeito físico para afogamento em uma piscina. Adepto

[6] BROCOS, Modesto. *Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro: Typ. D'A Indústria do Livro, 1933.

[7] BROCOS, Modesto. *Viaje a Marte*. Valência: Arte y Letras, 1930, p.222-223.

[8] Idem, p.183.

do determinismo geográfico, o autor ainda considera que as mulheres mais saudáveis e belas deveriam ser escolhidas para procriar, esterilizando-se as demais. Brocos tinha ideias polêmicas e detestáveis aos nossos olhos contemporâneos, mas que talvez lhe parecessem coerentes para expressão de sua crítica social desde o lugar identitário em que conformou pensamentos híbridos.

Nada mais adequado à conjuntura vivida pelo pintor no Brasil. A política de branqueamento das raças e as práticas os debates sobre eugenia estavam em franca exposição no Brasil da virada do século XIX até as primeiras décadas do século XX. O pintor abandonava a perspectiva européia de condenação à mistura racial, pela apresentação do debate brasileiro sobre a miscigenação, aspecto que contribuiria para que formasse um pensamento original sobre o Brasil. A busca da singularidade brasileira é seu agenciamento como europeu, sua oportunidade de atuar socialmente, configurando-se como "brasileiro" naturalizado. E, se o Brasil mestiço seria a nação branca do futuro, nada mais importante, do que buscar suas especificidades e raízes.

Na obra pictórica de Modesto Brocos encontraremos, ainda, outros traços inverossímeis: os genes de uma arte que desejava ser especificamente brasileira, algo que mostrasse nossas origens rurais e nossa história. Modesto Brocos foi apropriado por parte da crítica como um dos precursores da arte nacional. Em a Retórica dos Pintores (1933), o artista torna explícita sua defesa de uma arte nacional e é nesse contexto que podemos inserir telas ligadas a cenas de gênero e temas com a construção de tipos negros como em *Engenho de Mandioca -1892*.

Entretanto, mesmo neste esforço, o pintor também atua de maneira inverossímil. Em crítica publicada no *Diário do Commercio* de 11 de agosto de 1892, por ocasião da 1ª Exposição Individual *de Brocos* na Escola Nacional de Belas Artes, Gonzaga – Duque é entusiástico quando descreve a realidade "adorável e grande paciência figurativa" de Engenho de Mandioca. E tudo seria perfeito, não fosse por um detalhe na opinião do crítico. Brocos trai a idealidade por um "maldito detalhe de imperfectibilidade!*"* na expressão exclamativa de Gonzaga - Duque. Para ele, a obra é quase "viva", não fosse por uma nota desarmônica: "a má impressão causada pelo lenço que a negra, de costas para fora da tela traz enturbateando a cabeça*"*.[9] Ele compara o lenço da negra de costas com outros lenços da composição e conclui que há uma quebra de homogeneidade.

A suspeita é a de que o lenço da negra de costas para a tela é um detalhe que se destaca por sua associação com turbantes marroquinos de Delacroix, pintor da oficialidade francesa**.** O lenço-turbante da negra de costas nos remete aos esboços dos turbantes de *A Morte de Sardanapal* - 1872, e mais diretamente, às *Mulheres de Argel* – 1834 de Delacroix. Na disposição do grupo de mulheres sentadas em círculo, na presença da negra de turbante, na torção dos corpos e gestos, na escolha dos tons terrosos, as mulheres da mandioca do quadro brasileiro encarnam os fantasmas e sobrevivências da influência oriental na cultura ibérica. Brocos estudou em Paris e, certamente conhecia a obra. Ele toma como base a intenção de representar tipos

[9] Gonzaga-Duque Estrada. Exposição Brocos. Diario do Commercio, Quinta Feira, 11 de agosto de 1892, p. 02. Biblioteca Nacional (Hemeroteca).

negros, mas executa a obra segundo esquemas europeus. Que figuração é esta que sai da observação direta e leva à execução de repertórios típicos europeus do dezenove?

A aura idealizada dos temas de Brocos e a irônica "redenção" no branqueamento, são suas estratégias de leitura e adaptação à sociedade brasileira. A pesquisa investiga a possibilidade de dar um tratamento cultural do social expresso no pensamento do autor, discutir as inquietações sobre meios de se interpretar imagens, investigá-las como elementos em que diferentes temporalidades estão expostas, em que dobras dinâmicas de memória se apresentam. Realizar estas discussões tendo como meios a pintura de Modesto Brocos e sua obra textual, parece-me um exercício historiográfico significativo. Sabemos que a história deve passar dos feitos objetivos do passado aos feitos dotados de movimento. Para a história, atuam dinâmicas de montagens, temporalidades diversas e olhares que interrogam a partir de locais específicos que precisam ser desnaturalizados. Portanto, nada mais adequado do que lidar com linguagens artísticas para aprender um pouco mais sobre o pensamento historiográfico, tarefa imposta aos historiadores das imagens (visuais e textuais) que as consideram como meios de interpretação.

Referências Bibliográficas:

BHABHA, Homi. O Espaço Pós-Moderno, Os Tempos Coloniais e as Provações da Tradução Cultural. In. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998

BROCOS, Modesto. *Viaje a Marte*. Valência: Arte y Letras, 1930

BROCOS, Modesto. *Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro: Typ. D'A Indústria do Livro, 1933

Gonzaga-Duque Estrada. Exposição Brocos. *Diario do Commercio*, Quinta Feira, 11 de agosto de 1892, p.02. Biblioteca Nacional (Hemeroteca).

HERKENHOFF, Paulo. *Corpo, Arte e Filosofia no Brasil*. 2007, p.224. Disponível em: www.seminariosmv.org.br/2007/textos/txt_paulo.pdf . Acesso em 22 de julho de 2014

Territorialidade da história da arte baiana oitocentista

Luiz Alberto Ribeiro Freire
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Resumo: No século XIX as relações do mercado de Salvador com o Recôncavo da Baía de Todos os Santos eram extremamente fluídas e interdependentes, fato que repercutia na cultura e na vida das populações. Os artistas que ornamentavam as igrejas dispuseram então de uma área de trabalho alargada, em que os fluxos de obras na capital e nas localidades do recôncavo baiano garantiram as trocas de modelos e influências estéticas, em que modelos da capital eram reinterpretados e novos modelos ai inventados acresciam o universo dos retábulos baianos. Nesse artigo pretendemos introduzir a questão refletindo acerca dessas relações.

Palavras-chave: Territorialidade. Arte. Bahia. Recôncavo. Ornamentação.

Abstract: In the nineteenth century, the trade relations between Bay of All Saints and Reconcavo markets (Bahia, Brazil) were extremely interdependent. This fact reflected in the culture and life of the people. Then, the artists that adorned the churches were offered more work in their respective areas and this allowed an exchange of aesthetic influences and models due to the constant existing religious construction works between these two locations. Thus, new designs and influences were reinterpreted, which enriched the altarpieces from Bahia in their diferent types . The aim of this study was introduce this matter and encourage reflection on these relations.

Keywords: Territoriality. Art. Bahia. Recôncavo. Ornamentation.

A arte baiana oitocentista, aquela que atendeu as demandas religiosas da Igreja Católica se estendeu a territórios muito mais amplos, que extrapolaram em muito os limites da capital, abrangendo o recôncavo da Bahia e os sertões.

As trocas comerciais e as relações culturais entre Salvador e as cidades do recôncavo da Baía de Todos os Santos foram intensas a ponto de Kátia Mattoso abordar o fenômeno como uma “hinterlandia”, ou seja a baía de Todos os Santos como um mar interno que possibilitava trânsito fluente de produtos, gêneros alimentícios e pessoas em um tráfico intenso da capital para esse interior fisicamente mais ou menos distante, de estradas precárias, mas muito aproximado da capital pelo tráfego de embarcações, sobretudo dos saveiros, viabilizado pelos rios que vascularizam a região e desaguam na baía.

Recôncavo é assim definido por Katia Mattoso:

> Recôncavo significa fundo de baía. Mas o Recôncavo baiano abrange todas as terras adjacentes, ilhas e ilhotas, bem para além das praias, vales, várzeas e planaltos próximos ao mar; uma orla de quase trezentos quilômetros torna bastante fácil a circulação., ainda mais porque numerosos rios se lançam na baía por amplos braços navegáveis.[1]

Mas não só o transporte do açúcar determinou as relações entre a capital e as demais cidades e localidades do Recôncavo baiano, essas eram mais largas, abrangentes e assim dimensionadas por Mattoso:

> A capital não pode ser dissociada da baía, da qual é ciosa guardiã, mas também não o pode ser de sua hinterlândia, esse Recôncavo celeiro de açúcar e de farinha. O gado pode vir de longe, já que se locomove. Mais que qualquer outra cidade, a da Bahia está ligada à sua imediata hinterlândia agrícola, pois é seu mercado e seu elo com o mundo exterior. Não há uma só família da cidade que não tenha laços com uma família do interior; não há tempestade na baía que não faça subir as águas dos rios do Recôncavo; não há má colheita lá que não cause pobreza aqui. Ontem, como hoje, Salvador não era somente um porto que se estendia ao longo da Cidade Baixa. Era uma cidade que os limites administrativos quase não contavam. As paróquias urbanas nunca esqueciam suas irmãs do interior, e a população humana permanecia densa até dezenas de quilometros longe do mar. É impossível compreender a Cidade da Bahia sem compreender seu Recôncavo.[2]

Os limites do Recôncavo da Bahia são assim demarcados por Mattoso:

> ...com seus pouco mais de 10.000 Km2 de terras emersas, limita-se a leste com o Atlântico, ao sul com os municípios de São Miguel das Matas, Lajes e Valença e a oeste os municípios de Antônio Cardoso, Santo Estevão e Castro Alves e, enfim, ao norte, com Feira de Santana, Coração de Maria, Pedrão, Alagoinhas e Entre Rios.
> … Em grande parte essa hinterlândia é composta de uma fossa, de uma ria e da maior baía do litoral brasileiro, com seus cerca de 1.000 Km2 de águas salgadas e trezentos quilômetros de costa. Uma baía articulada, aberta para o oceano, barrada apenas pela ilha de Itaparica, longa e esreita, tão verdejante quanto o continente, do qual se separa a sudeste por um pequeno corredor marinho, a barra falsa ou canal de Itaparica, que vai da ponta do Garcez, em terra firme, à ilha de Mandaratiba.
> ...
> No interior da baía de Todos os Santos, inúmeras ilhas e ilhotas protegem três baías menores: a primeira entre a costa oeste de Itaparica e o continente, a segunda abrigada entre a península de Saubara-Iguape e o arquipélago formado pelas ilhas Bimbarras, das Fontes, de Maria Guarda, de Madre de Deus, das Vacas, de Bom Jesus dos Passos, de Santo Antônio e dos Frades, e a terceira, a maior delas, entre essas ilhas, Itaparica e Salvador. Esse mar interiorde todas as ilhas, de todas as praias, é um verdadeiro mundo colorido e variado. Suas fúrias são menos violentas que as do oceano, mas são as de um imprevisível mar, cheio de recifes.[3]

A baía de Todos os Santos é grande depositária dos rios que vascularizam o Recôncavo e facilitam a penetração no interior:

> No Recôncavo, até os rios estão sujeitos as marés: o majestoso Paraguaçu, navegado por embarcações leves até Cachoeira, mas que não é bastante profundo para navios de grande calado; o Açu (ou Açupe) e o Sergi

[1] MATTOSO, Katia. Bahia século XIX, uma província no império. *op. cit.* p. 51.
[2] MATTOSO, Katia. Bahia; século XIX, uma província no império. *op. cit.* p. 51-52.
[3] MATTOSO, Katia. Bahia; século XIX, uma província no império. *op. cit.* p. 53.

> do Conde, de menor volume d'água; o Jaguaripe, ao sul, que já não é considerado um rio de baía, assim como, ao norte, o Pojuca, o rio mais importante da região, cuja bacia tem 3.000 Km2; e ainda os grandes fornecedores de água para o abastecimento de Salvador, o Joanes, que desemboca em mar aberto ao norte da capital, e seu afluente, o Ipitanga. O Recôncavo é, assim, antes de tudo, uma terra oceânica: suas áreas agrícolas encontram-se em estreita dependência das águas salgadas e dos rios marinhos.[4]
> …
> O Paraguaçu é o mais importante, mas não o único rio do Recôncavo. Numerosos cursos d'água, sempre orientados, mais ou menos, de oeste para leste, facilitam a penetração para o interior. No fundo da baía, a noroeste de Salvador, por exemplo, o Sergi do Conde era, nos seus 26 quilômetros, a via de comunicação predileta com Santo Amaro, principal centro açucareiro da região: a partir de 1847, percorriam-no, todos os dias, barcos a vela e até pequenos navios a vapor. Se o Paraguaçu fez a fortuna de Cachoeira e o Sergi do Conde a de Santo Amaro, o Jaguaribe, a sudoeste, com seus 72 quilômetros de extensão, fez a de outras grandes povoações do Recôncavo, como Nazaré e Jaguaribe. Embarcações de médio porte podiam subi-lo e descê-lo, continuando até Salvador, e nele a navegação a vapor data de 1852.[5]
> No limite do Recôncavo, naquilo que alguns chamam de Recôncavo Sul, corre um belo rio, o uma, que banha Valença e se lança em um braço de mar que separa a ilha de Tinharé e o continente. Na ilha está o morro de São Paulo, aquele em que os pilotos iam esperar os navios vindos do Oriente para ajudá-los a transpor a barra. Por esse braço, ao sul, chegava-se à vila de Cairu, na maré alta, até com embarcações de grande tonelagem. Continuando na mesma direção, alcançava-se Taperoá e o pequeno arraial de Jequié, à margem do rio do mesmo nome.
> …
> … o Recôncavo era, antes de ,mais nada, terra de navegação, onde cada um tinha seu barco e onde nunca se estava a mais de um dia de marcha de alguma via navegável ou da orla marítima.[6]

A extensão territorial do estado da Bahia definiu-se basicamente pela fusão de cinco capitanias hereditárias:

> Dom João III concedeu a Francisco Pereira Coutinho, em 5 de abril de 1534, a capitania da Bahia, depois cedida à Coroa e transformada em sede do Governo Geral a partir de 1549; a Pero do Campo Tourinho concedeu a Capitania de Porto Seguro em 27 de maio de 1534; a Jorge de Figueiredo Correia, a Capitania de Ilhéus em 26 de julho de 1534; e a Antônio de Ataíde, Conde de Castanheiras; a Capitania das Ilhas de Itaparica e Tamarandiva em 15 de março de 1556. Dom Sebastião concedeu a Capitania do Paraguaçu, ou do Recôncavo, a Álvaro da Costa em 29 de março de 1566. As duas últimas eram antigas sesmarias da Capitania da Bahia[7]

Os limites foram ampliados na segunda metade do século XVIII, quando as Capitanias do Paraguaçu, Itaparica, Porto Seguro e Ilhéus foram incorporadas à Capitania Geral da Bahia. No início do século XIX a Capitania estava dividida em seis comarcas: a da capital (que compreendia a cidade de Salvador e seu Recôncavo), a de Ilhéus, a de Porto Seguro, a de Jacobina (que cobria a maior parte do Sertão, a de Sergipe del Rei e a do Espírito Santo (as duas últimas eram capitanias subalternas)[8].

Ainda no século XIX a Comarca de Sergipe tornou-se capitania autônoma. Em 1822, durante a Guerra da Independência do Brasil na Bahia, a povoação de São Mateus, no

[4] MATTOSO, Katia. Bahia; século XIX, uma província no império. *op. cit.* p. 54.
[5] MATTOSO, Katia. Bahia; século XIX, uma província no império. *op. cit.* p. 60.
[6] MATTOSO, Katia. Bahia; século XIX, uma província no império. *op. cit.* p. 61.
[7] TAVARES, Luis Henrique. História da Bahia. p. 51.
[8] VILHENA, Luiz dos Santos. A Bahia no século XVIII, v. 2, carta XVI, p. 551-575.

extremo sul do litoral da Bahia, optou por fazer parte da Província do Espírito Santo, que também se tornara autônoma. Em 1827 a comarca do São Francisco, 120.000 Km2 de terras situadas além do Rio São Francisco, retiradas da Província de Pernambuco, foram incorporadas à Província da Bahia. A extensão territorial da Bahia passou a totalizar 563.000 Km2.[9]

Paralelo ao comércio do açúcar, variados produtos como o fumo, dendê, bananas, demais víveres e manufaturas como cerâmica, gamelas, etc. transitavam pela baía de Todos os Santos garantindo sobretudo o abastecimento da capital, por meio de mercados e feiras, sendo a de São Joaquim (Água de Meninos) a maior e mais movimentada, quase todas elas localizadas nos portos da baía de Todos os Santos.

A integração econômica havida nesse território de terras, mar e rios garantiu sempre um mercado alargado para a atuação dos artistas especializados na ornamentação dos templos católicos.

Desde o século XVII em que foram implantados os engenhos de açúcar, movidos à queda d'água e que escoavam sua produção para o mercado europeu e asiático pelo porto de Salvador, que houve a necessidade crescente do emprego de artistas na edificação e ornamentação das capelas senhoriais e das igrejas matrizes das vilas que surgiam e dos conventos que se instalavam na região.

No século XVIII esse movimento se intensificou, graças ao crescimento das cidades e a proliferação das irmandades e ordens terceiras, que ao adquirirem robustez econômica, construíam e ornamentavam seus templos e muitas vezes ao longo desse século, empreendiam reformas ornamentais para renovar estilisticamente a decoração, adotando sempre o "gosto moderno".

No século XIX o movimento de re-ornamentação dos templos com bases neoclássicas e em uma nova moral filosófica e católica, foi empreendida a partir da capital e, se desdobra pelo recôncavo da Baía de Todos os Santos, pelos sertões baianos, sergipanos e alcança outras localidades fora da província, como a cidade paulista de Campinas.

O fluxo de artistas, oficinas, de modelos da arte sacra na Bahia do século XIX ainda não foi suficientemente estudado. Percebemos que sua territorialidade é muito ampla e que a história dessas manifestações artísticas precisa incluir esses múltiplos espaços, próximos ou muito distantes da capital, ou de outros grandes centros irradiadores do gosto artístico, mas unidos pela familiaridade estilística que compreende a influência de tradições e o poder interpretativo dos artistas.

Como essa "hinterlândia" se expressa na movimentação artística? a documentação escrita é escassa, mas as obras de arte nos dão a medida dessas relações.

A Igreja Matriz de N. Sra. do Rosário de Cachoeira, teve a sua construção iniciada no final do século XVII. Em 1747, D. João V doou oito mil cruzados para a construção da capela-mor, sacristia e "casa de fábrica". Em 8 de julho de 1754 foi realizada uma vistoria nas obras

[9] MATTOSO, Katia M. de Queirós. Bahia, século XIX; uma província no império. 1992. p. 43-44.

da igreja, que constatou serem boas as obras da fábrica, mas seu custo ter ultrapassado o valor do donativo, além do retábulo da capela-mor não ter sido dourado.[10]

Do século XIX nada temos de notícias documentais, mas a tipologia do retábulo-mor e dos colaterais denunciam a penetração das soluções plásticas baianas do século dezenove, em que barroco, rococó e neoclássico se misturam submetidos a uma nova ordem estética predominantemente neoclássica.

O retábulo-mor é uma interpretação de um dos principais modelos de retábulos-mores concebidos em Salvador, no século XIX. O que identificamos como do Primeiro Tipo: Baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas, inaugurado pelo mestre entalhador Antônio Joaquim dos Santos entre 1813 e 1814 no retábulo-mor da Igreja de N. Sr, do Bonfim, pintado e dourado por Antônio Joaquim Franco Velasco de 1818 a 1819.[11]

Em Salvador o modelo que deriva de soluções simbólico-formais do barroco europeu, repercutiu tanto que foi reinterpretado em seis outros retábulos-mores e em mais dois retábulos-mores de igrejas do Recôncavo, inclusive o da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira, atingindo também o sertão da Bahia.

Na Igreja Matriz de N. Sra. do Rosário de Cachoeira o entalhador concebeu um retábulo-mor parietal, ou seja adossado à parede, contrariando o caráter de baldaquino do modelo metropolitano, a identidade do modelo foi mantida, o arremate em cúpula vazada sobre volutas, aí a cúpula apresenta-se em secção circular sustentada por seis volutas, três em cada lado, que se desdobram como um leque e repousam sobre entablamentos com secção curva sustentados por seis colunas, três em cada lado. O excessivo número de colunas confirma a tradição da pompa do neoclássico baiano expressa em quantidade de colunas.

Os ornatos das pilastras desse retábulo muito se assemelham aos ornatos das pilastras do retábulo-mor da Igreja de Nosso Senhor Bom Jesus dos Aflitos e Boa Sentença entalhado por Joaquim José Ventura Esteves, em cerca de 1859, no Largo dos Aflitos, em Salvador.[12]

Joaquim José Ventura Esteves, o construtor do retábulo-mor da Igreja de Nosso Senhor dos Aflitos e Boa Sentença, em Salvador, era natural de Santo Amaro da Purificação, Bahia e faleceu em São Sebastião Cabaceiras de Passé, Bahia em 30 de setembro de 1859 (Figura 1). Filho do português Luis Ventura Esteves e da baiana Dona Maria Esteves Pires, casou-se com D. Ursulina Teixeira Esteves (filha legítima de José Teixeira da Cunha), deixando como herdeira Eulampia Ventura Esteves.[13]

Trabalhou em Salvador em obras de talha documentadas em várias irmandades, entre elas a do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora do Pilar entre 1846-47 e para a Irmandade do Santíssimo Sacramento e Santana, recebendo pagamento por obras de talha em 1856.[14]

---

[10] Bahia. Secretaria da Indústria e Comércio. IPAC-BA. Inventário de proteção do acervo cultural; monumentos e sítios do Recôncavo, II parte. 1ª ed. Salvador, 1982. v. 3. 386 p. il. p. 48.

[11] FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. il. p. 203.

[12] FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. *op. cit*. p. 210.

[13] FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. *op. cit.* p. 482-483.

[14] Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA. OTT, Carlos. Joaquim Ventura Esteves. Fichas avulsas datilografadas. Salvador. Arquivo Carlos Ott, 7 fichas



Figura 1 - Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira, Bahia.

No seu inventário é registrado que a obra do retábulo e duas varandas avaliada em 3.180$000 rs. encomendada pela Irmandade de Nosso Senhor dos Aflitos de Salvador foi levada para o Recôncavo.[15]

Ventura Esteves fora discípulo do entalhador cachoeirano Joaquim Francisco de Matos (Roseira), um dos maiores difusores do modelo de retábulo oitocentista de nosso Senhor do Bonfim, que reinterpretou em várias outras igrejas de Salvador.[16]

O cromatismo dos retábulos da Igreja Matriz de Cachoeira segue a regra do neoclássico baiano, ornatos entalhados dourados e fundos brancos. Com notável predominância do branco sobre os dourados. A julgar pelo que se apresenta hoje, restauros podem revelar a existência de outro cromatismo por baixo do branco.

Em Muritiba a principal devoção é a de N. Sr. do Bonfim, cuja igreja parece ter sido construída na segunda metade do século XVIII, embora a mais antiga sepultura seja de 1853, de Jerônimo Baptista de Magalhães.

No século XIX o Coronel José Francisco Pedreira Sampaio reconstruiu, por sua conta, esta igreja, provavelmente no terceiro quartel deste século, pois faleceu nessa freguesia, em 1873. Há dois sinos com datas gravadas de 1871 e 1875.[17]

No retábulo da Igreja de Muritiba repercute um modelo de retábulo-mor muito utilizado nas igrejas de Salvador, no século XIX. Trata-se do tipo por nós identificado como “parietal arrematado por sanefa”.

O exemplar de Muritiba é peça de muito boa execução técnica e estética, que segue com muita fidelidade a conformação dos exemplares soteropolitanos, destacando-se o gradeado que arremata o retábulo, que difere de todos os outros que aparecem nos retábulos-mores de Salvador, embora seus elementos estejam de acordo com a gramática neoclássica baiana (Figura 2).

É um exemplar de destaque e que parece ter se proliferado no Recôncavo pelos mesmos motivos que se proliferou na capital: simplicidade, despojamento, facilidade técnica de execução por ser todo ele parietal e baixo orçamento pela menor quantidade de madeira empregada, pelos poucos ornatos e pequenas áreas de douramento, já que predominam os fundos brancos.

Na região o modelo é reinterpretado em outros retábulos-mores, a exemplo da Igreja Matriz de Senhora Santana em Aratuípe (antiga Santana da Aldeia); Igreja Santana do Rio da Dona, Capela de São Gonçalo, município de Jaguaribe, distrito de Camassandi; Igreja Matriz de São Bartolomeu de Maragogipe; Igreja Matriz de N. Sra. de Nazaré em Nazaré; Capela de N. Sra. da Conceição em Nazaré; Igreja do Cemitério de N. Sr. dos Aflitos em Nazaré; Igreja Matriz de N. Sra. Santana de Catu; Capela do Engenho Pouco Ponto em São Sebastião do Passé.

---

[15] FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. *op. cit*. p. 482-483.

[16] Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Noções sobre a procedência da arte a pintura na província da Bahia, s/a, s/d, s/l. 16 f. f. 15. (Cota II 33, 34, 10)

[17] Bahia. Secretaria da Indústria e Comércio. IPAC-BA. Inventário de proteção do acervo cultural; monumentos e sítios do Recôncavo, II parte. 1ª ed. Salvador, 1982. v. 3. 386 p. il. p. 236.



Figura 2 - Retábulo-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim de Muritiba, Bahia.

O retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Purificação na cidade de Santo Amaro da Purificação, importante centro urbano integrado à baía de Todos os Santos através do Rio Sergi Mirim.

As notícias sobre a Igreja de N. Sra. da Purificação apontam o ano de 1706 como início da construção. Em 1727 o vigário José Borges de Barros requer à Coroa auxilio para

vários elementos inclusive retábulo para a capela-mor. Em 1729 a Coroa doa 6.000 cruzados na condição do retábulo não ser de talha, mas de arquitetura. Em 1750 a capela-mor foi ampliada em 27 palmos, as obras só seriam concluídas no final do século. Em 1778 uma vistoria constatou haver na igreja um bom retábulo de talha de "gosto moderno" sem dourar.[18]

Há registros de obras de reforma na igreja a partir de 1921. Entre 1925 e 26 de acordo com placas existentes na igreja, foram realizadas obras no exterior e capela-mor, que consistiram em substituir os balcões originais das fachadas laterais por balaustres de concreto e introduzir na capela-mor lunetas e novo altar, destruindo o primitivo forro pintado e altar.[19]

O retábulo-mor e toda a ornamentação da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Amaro difere de todas as outras do Recôncavo e só guarda semelhança com o retábulo-mor da Igreja do Convento Capuchinho de N. Sra. da Piedade de Salvador, do qual desconhecemos a data da confecção e autoria.

O retábulo-mor constitui-se de um baldaquino central esférico formado por oito colunas, quatro em cada lateral, assentadas por pilastras retangulares posicionadas em cima da mesa do altar. As duas colunas dianteiras sustentam um entablamento reto na qual se assenta um frontão curvo interrompido arrematado por folhagens, sendo o fragmento de frontão do centro sustentado por uma mísula e folhagens acânticas entalhadas. Por trás desse frontão, ergue-se a cúpula gomilada.

Atrás desse baldaquino ergue-se em cada lado duas ordens de pilastras, sobre as quais assentam-se colunas ladeando dois nichos, um em cada lado, arrematados por frontões triangulares. As colunas com capitéis compósitos e fustes canelados sustentam entablamento reto em cada lateral, sobre os quais estão localizadas as alegorias das virtudes, a "Fé", à direita do retábulo, a "Esperança", à esquerda e a "Caridade" em cima da cúpula.

O cromatismo desse retábulo adota uma tendência manifesta em alguns conjuntos entalhados da capital, a pintura de fingimento de mármore, ou marmorizados em tons de rosa, azul e douramentos muito limitados. Os elementos dourados são dentículos, filetes e sacrário. Destaca-se pelo monocromatismo branco as esculturas das alegorias das três virtudes teologais.

A ornamentação da capela-mor apresenta uma caracterização incomum na Bahia, sua grande profundidade é guarnecida por oito colunas, quatro em cada lateral, encostadas à parede, sobre pilastras, entablamentos e arcos decorados que intercalam as tribunas da capela-mor e emolduram o retábulo, harmonizando com ele com o mesmo estilo de coluna, pilastras e o mesmo marmorizado (Figura 3).

Esses exemplares são uma mostra para avaliarmos como em centros urbanos importantes do Recôncavo da baía de Todos os Santos os modelos retabilísticos foram

[18] Bahia. Secretaria da Indústria e Comércio. IPAC-BA. Inventário de proteção do acervo cultural; monumentos e sítios do Recôncavo, I parte. 1ª ed. Salvador, 1978. v. 2. 285 p. il. p. 102.

[19] Bahia. Secretaria da Indústria e Comércio. IPAC-BA. Inventário de proteção do acervo cultural; monumentos e sítios do Recôncavo, I parte. *op. cit.* p. 102.



Figura 3 - Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Purificação, em Santo Amaro da Purificação, Bahia.

reinterpretados, como as tendências metropolitanas foram se consolidando no Recôncavo baiano e as possibilidades de uma influência no sentido contrário. Ao que parece as relações são mais profundas e diversas, merecendo um mapeamento analítico mais exaustivo, que inclua as outras regiões, inclusive o sertão.

Referências bibliográficas:

Bahia. Secretaria da Indústria e Comércio. IPAC-BA. *Inventário de proteção do acervo cultural; monumentos e sítios do Recôncavo*, II parte. 1ª ed. Salvador, 1982. v. 3. 386 p. il.

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. *Noções sobre a procedência da arte a pintura na província da Bahia*, s/a, s/d, s/l. 16 f. (Cota II 33, 34, 10)

Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA. OTT, Carlos. *Joaquim Ventura Esteves*. Fichas avulsas datilografadas. Salvador. Arquivo Carlos Ott, 7 fichas

MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Bahia século XIX, uma província no império*. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1992. 747 p.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. il.

TAVARES, Luis Henrique Dias. *História da Bahia*. 7ª ed. São Paulo: Ática/INL/MEC, 1981.

VILHENA, Luiz dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Salvador: Itapuã, 1969. 3v.

A representação da vida moderna: Jardin des Plantes, de Jules Scalbert, no Museu Mariano Procópio

Maraliz de Castro Vieira Christo
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Resumo: O quadro *Jardin des Plantes*, do francês Jules Scalbert (1851-1928), presente no acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, situa-se no bojo da produção artística do final do século XIX, preocupada em descrever o cotidiano. Identificado, inicialmente, como pintor de temas antigos e mitológicos, a pesquisa o mostra dedicando-se tatnto a pintar nus em corriqueira intimidade, quanto o lazer da vida moderna, a exemplo do *Jardin des Plantes* .

Palavras-chave: Jules Scalbert. Jardin des Plantes (Paris). Museu Mariano Procópio. Modernidade.

Abstract: The painting *Jardin des Plantes*, by the French artist Jules Scalbert (1851-1928), located in the collection of the Mariano Procópio Museum in Juiz de Fora, Minas Gerais, Brazil, is situated in the heart of late nineteenth century artistic production, concerned with describing everyday existence. Identified initially as a painter of ancient and mythological themes, the research shows him devoting himself to painting nudes in commonplace intimacy, as well as the leisure of modern life, like the *Jardin des Plantes*.

Keywords: Jules Scalbert. Jardin des Plantes (Paris). Mariano Procópio Museum. Modernity.

No rico acervo do Museu Mariano Procópio encontra-se, entre várias cenas de gênero, a tela *Jardin des Plantes*, do francês Jules Scalbert (1851-1928) (Figura 1).[1]

A obra chama a atenção, não por seu autor, praticamente desconhecido, ou por inovação técnica, mas pela qualidade da pintura e pelo tema que aborda. Nela, encontra-se, em primeiro plano, o fosso dos ursos no zoológico, situado no *Jardin des Plantes*, em Paris. Acima da amurada do fosso, atrás do gradil, vê-se o público, revelando variedade no comportamento, trajar, idade, sexo e classe social.

Pouco se sabe sobre a trajetória da obra e sua incorporação ao museu. A pesquisa identificou, no Catálogo do *Salon* de Paris de 1892, uma obra de Scalbert intitulada *La fosse aux ours* e a reprodução, no catálogo ilustrado do mesmo *Salon,* do detalhe dos ursos no

[1] Jules Scalbert, *Jardin des Plantes*, s.d.[1892]. Óleo s/tela, 93x73 cm., Museu Mariano Procópio.



Figura 1 - Jules Scalbert, *Jardin des Plantes*, s.d.[1892]. Óleo s/tela, 93x73 cm., Museu Mariano Procópio.

fosso. Supomos que *La fosse aux ours*, apresentado em 1892, e *Jardin des Plantes*, não datado, sejam a mesma obra.[2]

[2] Na moldura da tela, que parece ser a original, está fixada uma placa com os dizeres "Médaillé, anterieurement". Placa que apenas faz sentido no contexto do Salon. Scalbert conquistou Menção Honrosa, em 1889, e Medalha de 3ª Classe, em 1891 e 1901, o que corrobora ainda mais a possibilidade da obra do Museu Mariano Procópio ser a exposta em 1892.

O quadro permite levantar uma série de questões sobre a vida moderna, além das formas de representá-la. Há, no final do século XIX, pintores de grande habilidade técnica, capazes de descrever e situar socialmente os objetos apresentados;[3] assim como um público ávido pela representação de seu cotidiano.

1. A representação da vida moderna na obra de Jules Scalbert

O minúsculo verbete sobre o artista, presente no *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture*,[4] afirma sua preferência por assuntos antigos e mitológicos, como se constata, reproduzidos na capa do *Le monde illustré*, de 1900, e na capa de *Le nu au salon*, do ano seguinte, onde ninfas se divertem com sátiros. Entretanto, verificando-se a participação do artista no salon de Paris, de 1876 a 1904,[5] percebe-se que a presença de temas contemporâneos corresponde ao dobro dos assuntos mitológicos e antigos,[6] assim como serem os últimos adotados como subterfúgio para a exposição do corpo feminino. Igualmente podemos constatar a maior presença das obras mitológicas e antigas na década de 1870, como também no final do século, a partir de 1897. Assim, *Jardin des plantes* (*La fosse aux ours*), presente no salon de 1892, situa-se no período de grande produção de temas contemporâneos, apresentada no salon por Scalbert .

Na ausência de fontes bibliográficas sobre Jules Scalbert e como raras são as obras do pintor em acervos públicos, outra forma de visualizar sua produção artística é acompanhar-lhe a presença no mercado atual, pela internet, tanto no que diz respeito ao comércio de suas obras originais, quanto de reproduções.[7] Percebem-se nesse conjunto duas preocupações: o corpo feminino e temas contemporâneos. Quanto ao corpo feminino, encontramo-lo em representações antigas e mitológicas, mas também em cenas modernas.

Um bom exemplo é *Le Thé*, exposto no *Salon des Artistes Français* de 1914. Desde a IIIª República francesa, iniciada em 1870, a censura não mais circunscreve a nudez feminina ao Olimpo ou aos exóticos haréns. A intimidade da mulher aparece em seu cotidiano, no *toillette*, na sala de banho, sobre móveis confortáveis, como os *divans*. *Le thé* nos mostra uma mulher

---

[3] COLI, Jorge. "Pintura naturalista". In: ___. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosacnaify, 2010, p. 285-294. LUCIE-SMITH, Edward, DARS, Celestine, *How the rich lived* : the painter as witness, 1870-1914, New York : Paddington Press, c1976. LUCIE-SMITH, Edward, DARS, Celestine, *Work and struggle* : the painter as witness 1870-1914, New York : Paddington Press, [1977].

[4] *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1996. "Élève de Petit et de Lehamann `a l' École des beaux-arts de Paris, il voyage dans le nord de l'Europe et en Italie ; ce pur produit de l'académisme trouvé à Venise, à Florence et à Rome maintes occasions d'admirer la rigueur du dessin et la fraîcheur du coloris des maîtres de La Renaissance italienne. Il débute au Salon de 1876 et intervient peu, par la suite, dans le manifestations artistiques, ayant une fervente clientèle privée. Il marque dans son oeuvre une nette préférence pour les sujets antiques et mytologiques, pratiquant un art souple et gracieux où la facture léchée des nymphes ou des nudités aux corps roses reste attachée aux poncifs de l' École (*La Ronde antique*, musée de Roubaix), p.388-389. Além do referido dicionário, também o dicionário de E. Benezit (Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Tome 12, Paris: 1999, p. 348) apresenta verbete sobre o artista, porém, com informações ainda mais sucintas.

[5] A pesquisa nos catálogos encerrou-se em 1904, simplesmente porque a publicação em fac-símiles dos catálogos reproduziu-os até essa data. Jules Scalbert continuou expondo para além de 1904. SANCHEZ, Pierre (org.) *Les Catalogues des Salons* – Tome I a XX. Paris : L'Echelle de Jacob, 1999-2010.

[6] De 1876 a 1904, Scalbert participou de todas as exposições, excetuando os anos de 1893 e 1895, por vezes com duas obras. No total, expôs 34 obras, 11 de temas antigos ou mitológicos e 23 contemporâneos.

[7] Ver, por exemplo, http://fr.artprice.com/artiste/25787/jules-scalbert/lots/passes/1/Peinture .

vestida com um *deshabillé*, que não lhe oculta as formas, reclinada num canapé Louis XV, à la Madame Pompadour, em rico ambiente burguês, servida por impecável empregada. A beleza feminina é realçada pelo gesto elegante ao segurar um cigarro.[8]

A associação entre uma mulher e o cigarro aparecerá inicialmente em *Carmen*, de Prosper Mérimée, publicada em 1847, transformada em ópera por Georges Bizet, em 1870. A escritora George Sand (1804-1876), próxima a Mérimée, irá empregar o termo *cigarette* na literatura. Aos poucos, o cigarro será relacionado à emancipação feminina. Em 1895, o inglês estabelecido nos EUA, John George Brown (1831-1913), pintará *A Liberated Woman*, onde uma mulher exibe seu novo hábito. Entretanto, o ato de fumar ainda estará confinado ao universo doméstico, não isento de tensões, como o explorado na ópera *Il segreto di Susanna*, de Ermanno Wolf-Ferrari, que estreou no Hoftheater de Munique em dezembro de 1909.[9] Até os anos 20, do século passado, ainda era escandaloso uma mulher fumar em público.

Muitos dos nus realizados por Jules Scalbert, vistos em sua intimidade, portavam lingeries. Desde o início do novo século, as mulheres vinham trocando o sóbrio linho branco pela sensualidade da seda.

Scalbert explora também a vaidade feminina, o prazer de olhar-se no espelho. Como o fez no quadro *Satisfaction* ou *En formes*, exposto no *Salon des Artistes Français*, de 1921. A crítica da época censurou-lhe a falta de pudor e, ironicamente, desejou que, no próximo ano, expusesse um nu masculino com a "mesma solidez de execução".[10]

A modernidade dos nus de Jules Scalbert não se limitou aos ambientes, camisolas, cigarros ou certo narcisismo, mas concentrou-se igualmente em seu destino. Além de serem expostos no *Salon*, onde o número de nus se fez crescente, circularam em muitos cartões-postais,[11] extremamente apreciados pelo público masculino. Rafael Cardoso, em texto sobre a tela *Dolorida*, um nu de Antônio Parreiras, exposto no *Salon da Société Nationale*, de 1911, em Paris, chama a atenção para o fato de o quadro ter tido 93.000 reproduções, poucos dias após a abertura do *salon*, evidenciando a nova e maior motivação para a feitura desses nus.[12]

Na segunda vertente da produção de Jules Scalbert, ligada a temas contemporâneos, o pintor apresentou, no *Salon des Artistes Français* de 1890, o quadro *La vaccination gratuite à*

---

[8] NOURRISSON, Didier. *Cigarette. Histoire d'une allumeuse*. Paris: Payot, 2010.

[9] O enredo conta a história do ciumento Conde Gil, que acredita ter visto sua esposa, Susanna, caminhando sozinha pela rua. Fica aliviado ao encontrar a esposa em seu quarto, mas um fato chama a sua atenção: sentiu cheiro de tabaco. Se nem ele nem a esposa eram fumantes, quem teria fumado naquele ambiente? Um amante! Gil percebe que o cheiro vem das roupas de Susanna e esta, acossada pelo marido, confirma ter um segredo, que jamais revelaria. Gil sai de casa à procura do fumante suspeito e Susanna, bastante nervosa, acende um cigarro... Gil, com o pretexto de pegar um guarda-chuva retorna a casa e, ao sentir novamente o cheiro de cigarro, retoma a busca pelo "outro". Ao final, Susanna é pega com um cigarro aceso nas mãos e seu segredo é revelado. A ópera termina com juras de amor eterno, entre baforadas de um cigarro fumado a dois. Agradecemos a Jorge Coli a lembrança dessa ópera.

[10] "*En formes.* Passons à la glace déformante de M. Scalbert. Ce tableau, intitulé : *En formes, est un chef-d'oeuvre* de délicatesse, de discrétion. On ne peut pas mettre plus de pudeur dans la présentation du nu féminin. Nous espérons que M. Scalbert nous donnera un nu masculin l'année prochaine, avec la même solidité dé exécution". Mars-Trick, "Au Salon des artistes français". *Le journal amusant*. 21/05/1921.

[11] Ver, por exemplo: http://www.ebay.ca/sch/i.html?_trksid=p2054436.m570.l1313.TR0.TRC0.H0.Xscalbert&_nkw=scalbert&_sacat=0&_from=R40

[12] DENIS, Rafael Cardoso. "Antônio Parreiras, *Dolorida*." In: ___. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 157.

Paris, mairie du Panthéon. Vários artistas, a exemplo de Scalbert, representaram, no final do século XIX, cenas de vacinação, enfatizando o heroísmo moderno. É possível ser o quadro, *La vaccination gratuite à Paris,* presente no salão de 1890, a tela *Hommage a Louis Pasteur*, hoje pertencente a uma coleção particular, em Maryland, EUA. Scalbert retratou Pasteur vacinando crianças contra a varíola. Ao fundo da sala, através da porta aberta, vê-se, sob a luz da primavera, a vaca que dará origem à matéria da vacina.

Annick Opinel, no estudo sobre a iconografia da vacinação, levanta a hipótese da troca do título corresponder ao esforço de construção do mito em torno de Pasteur. A vacinação gratuita em Paris era iniciativa das municipalidades ou da Academia de Medicina, envolvendo vários pesquisadores, não apenas Pasteur.[13]

Temas "sérios" como a vacinação manifestam-se, aparentemente, pouco comuns na produção de Jules Scalbert, embora a obra seja, dentre as suas, a mais conhecida, por força do personagem que representa. O artista prefere assuntos contemporâneos mais "leves", ligados ao lazer: alegres piqueniques às margens do Marne, prestativos remadores a conduzirem senhoritas em passeios pelos rios ou grupos risonhos, em vestes coloridas, enfrentando os primeiros banhos de mar. Nadar no oceano deixou de ser considerado apenas uma atividade terapêutica, praticada privadamente no frio da manhã. A praia tornou-se espaço de convívio, de alegria e lazer,[14] como nas telas de Scalbert.

No *salon* de 1883, Scalbert expõe *Un bord de la Marne*, que acreditamos corresponder a *Les bords de la Marne*, reproduzido em gravura pertencente ao Musée Fournaise de Chatou. Jules Scalbert mostra-nos um alegre encontro de canoeiros, que acabaram de almoçar em mesas próximas à margem, e conversam animadamente à espera do passeio de barco, enquanto músicos italianos, com grande harpa e outros instrumentos, se preparam para transformar a relva em pista de dança.[15] A canoagem é considerada por alguns o primeiro lazer moderno, nascido na capital francesa, entre 1820 e 1830. Com a proibição da canoagem em Paris, por volta de 1850, e a chegada da estrada de ferro às margens do Marne, na mesma década, parisienses, ávidos por descobrir novas paisagens e praticar o remo, para lá se dirigiram. Numerosos cafés e bares ao ar livre (*guinguettes*) se instalaram ao longo das margens do Marne, para atendê-los.

Se pensarmos estritamente a partir do verbete do *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture,* a tela do Museu Mariano Procópio seria uma obra de exceção, mas, ao contrário, *Jardin des Plantes* reflete a preocupação de Jules Scalbert em representar a vida moderna, particularmente, o lazer.

2. Jardin des Plantes

A partir do século XVI, a aristocracia criou espaços nas propriedades para receber quantidade crescente de animais exóticos. Símbolos do poder que os aprisionaram, os animais suscitavam

[13] OPINEL Annick. La science triomphante: galerie de portraits des nouveaux héros. In: ____ *Le peintre et le mal*; France, XIX^{e} siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 2005, 138-139.

[14] CORBIN, Alain. *O território do vazio* : a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

[15] Ver a gravura, com longo texto descritivo, em: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=M9038000048 .

igualmente a paixão dos naturalistas e a curiosidade das pessoas. No século XIX, a urbanização e a colonização favoreceram a multiplicação dos jardins zoológicos, onde os animais, importados aos milhares, representam papéis de feras vencidas, bestas domesticadas ou gentis companheiros para um público cada vez mais numeroso.[16] Criou-se, assim, uma nova forma de lazer público, num momento em que o próprio conceito de lazer se construía.

O *Jardin des Plantes*, constituído em 1626, tornou-se Museu Nacional após a Revolução, ganhando posteriormente um zoológico, para onde foram levados os animais exóticos de Versailles. Para recebê-los, formou-se um jardim pitoresco, com desníveis no terreno, vegetação variada e assimétrica, em contraste com o antigo jardim botânico, rigorosamente francês. O fosso dos ursos, construído em 1805, manteve-se inalterado, atraindo sempre o público. Se tigres e leões simbolizam a natureza ameaçadora e perigosa, causando ao mesmo tempo atração e repulsa, os ursos provocam forte empatia, principalmente por sua capacidade de atingir a posição ereta, parecendo imitar o homem.[17]

Os animais exóticos, agora tão próximos, tinham suas imagens divulgadas em cartões postais, com atenção especial aos ursos, sendo possível não só vê-los nos fossos, mas também saber-lhes o nome: Martin. Curiosamente, todos os ursos do *Jardin des Plantes* receberam o nome de Martin; estabelecendo-se sucessivas gerações de Martin (Figura 2).



Figura 2 - Carte Postale, *247. PARIS – Jardins des Plantes. L'Ours Martin grimpant à l'Arbre.* I P M Paris [c. 1900].

[16] BARATAY, Éric, HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth. *Zoos, histoire des jardins zoologiques en occident (XVIe-XXe siècle)* Paris: Découverte, 1998.

[17] Idem.

Há muitas semelhanças entre a imagem reproduzida no cartão postal, aproximadamente oito anos depois, ou seja, em torno de 1900, e o quadro, de 1892, em particular quanto ao foco dos ursos no primeiro plano e a presença acentuada do público, numeroso e entusiasmado. Em ambos, o gesto de um espectador a oferecer alimento aos animais, jogando pão amarrado a um fio, até prendê-lo ao tronco de uma árvore morta, situado no centro do fosso, instigando os ursos a nele subirem, se repete. Edmond Auguste Texier, no livro *Tableaux de Paris*, 1853, já descrevia esse comportamento, que as imagens reiteram.

> *Les ours ont toutes leurs sympathies, ils les contemplent avec délices et leurs jettent une profusion de gâteaux et de petits pains. Martin montant à arbre (les ours du jardin des Plantes s' appellent tous Martin), tel est l'idéal poursuivi par le flâneur du Jardin des Plantes. Si le redoutable acteur ne s'émeut pas de toutes les agaceries qui lui sont faites, s' il résiste à tous les cris et à tous les gestes provocateurs, en un mot, s' Il refuse de grimper à l'arbre ou plutôt au mât garni de noeuds planté au milieu de as fosse, le Parisien, qui a quelquefois fait un long trajet pour venir jouir de ce spectacle, se retire plein de melancolie. Il est come Titus: Il a perdu as journée*.[18]

Anos após, na década de 1870, o jornalista e crítico de arte Théophile Gautier dedicou em *Tableaux de Siége* um capítulo especial às feras do *Jardin de Plantes*, destacando, de forma comovente, a relação entre Martin e seu público, referindo-se ao mesmo gesto:

> *Une visite à la fosse de l'ours Martin était de rigueur. Martin n'exécutait pas après l'arbre mort, planté au milieu de la cour, une de ces ascensions ayant pour but d'atteindre un pain de seigle jeté au bout d'une ficelle remontée à mesure, spectacle qui faisait autrefois les délices des invalides, des tourlourous et de leurs payses, et même de flâneurs philosophes. Il n'y avait personne pour regarder ses gentillesses. Plus d'ours grimpant, plus d'ours se dressant sur ses pattes de derrière, et savant dans ces arts d'agrément dont Atta-Troll, le héros du poëme de Henri Heine, était si fier ; mais seulement un jeune ourson occupé, faute de spectateurs, à se regarder lui-même, Narcisse velu, avec une amoureuse complaisance, dans une flaque d'eau épanchée par le trop-plein de l'auge.*[19]

A existência de outras obras sobre o zoológico, a exemplo do quadro de Henry Jules Jean Geoffroy, que, em 1911, quase vinte anos depois de Scalbert, apresentou no *salon* a mesma cena do fosso dos ursos, a partir do ângulo oposto, revela o interesse contínuo dos artistas sobre o tema (Figura 3).[20] Geoffroy é conhecido pela obra voltada à representação da infância, em seus vários aspectos psicológicos e sociais. No *Jardin des Plantes* o atrai o fascínio das crianças pelos animais.[21] Em alguns pontos Geoffroy repete Scalbert. Ao registrarem o urso subindo no tronco da árvore, posicionando-se no nível do olhar dos visitantes, ambos enfatizam a reação que o público buscava ver no animal. Outra semelhança identificamos na presença do militar, cujas cores do uniforme animam as cenas.

Ao zoológico dirigiam-se não apenas o público no lazer dominical ou artistas preocupados em fixar o comportamento dos visitantes frente aos animais, mas igualmente artistas desejosos

[18] TEXIER, Edmond Auguste, *Tableaux de Paris*, Paulin, 1853, p.174.

[19] GAUTIER, Théophile. *Tableaux de Siége*. Paris: Charpentier et Cie. Lieu d'édition,1871.

[20] Henry Jules Jean Geoffroy (1853 - 1924), *Au Jardin Des Plantes*, 1911. Óleo s/tela, 50.8 x 67.9 cm. Coleção privada.

[21] ALEKSANDROWSKI, Maryse, MATHIEU, Alain, LOBSTEIN, Dominique. *Henry Jules Jean Geoffroy, dit Géo,1853 – 1924*. Trouville-sur-Mers: (França) Éditions Librairie des Musées, 2012, p. 203.



Figura 3 - Henry Jules Jean Geoffroy, «Au Jardin Des Plantes», 1911. Óleo s/tela, 50.8 x 67.9 cm., coleção particular. [ALEKSANDROWSKI, Maryse, MATHIEU, Alain, LOBSTEIN, Dominique. *Henry Jules Jean Geoffroy, dit Géo,1853 – 1924*. Trouville-sur-Mers: (França) Éditions Librairie des Musées, 2012].

do contato seguro com as feras. De seus pincéis proliferaram inúmeras bestas selvagens, em supostos habitat naturais. A revista *L'Illustration*, de 7 de agosto de 1902, trouxe a imagem de vários pintores com cavaletes diante de felinos enjaulados, representando-os em pequenos esboços.[22] Estudos que lembram os expostos por Pedro Américo,[23] ao lado do quadro *Tiradentes esquartejado*, em julho de 1893, na galeria *Glace Elégante*,[24] no Rio de Janeiro. É mais provável que Pedro Américo tenha realizado as telas, onde figuram tigres e leões, no *Jardin de Plantes*, do que durante a estada na Argélia, em 1886, como afirma Cardoso de Oliveira, seu biógrafo, de maneira pouco convincente.[25]

Também escritores se referiram ao *Jardin de Plantes*, a exemplo de Balzac, Jules Michellet e Victor Hugo, que, em 1877, escreveu o *Poème du Jardin des Plantes*. O que evidencia ainda mais a importância cultural do *Jardin* no período em que Jules Scalbert o representou na tela, hoje pertencente ao Museu Mariano Procópio.

[22] "Les artistes Animaliers au Jardin des Plantes ». Revista «*L'Illustration*» du 7 août 1902.

[23] Conhecemos dois desses estudos: Pedro Américo, *Tigre*, s/data. Óleo s/tela, 24,5 x 33 cm, Museu Mariano Procópio. Pedro Américo, *Leão*, s/data. Óleo s/tela, 18,5 x 27,2 cm, Pinacoteca de SP.

[24] *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24/07/1893, p. 1.

[25] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

A análise realizada neste texto preocupou-se em situar a tela de Jules Scalbert na cultura do período em que viveu, demonstrando como um artista dedicado ao bom desenho, por longo tempo ignorado, foi capaz de representar a modernidade de seu tempo.

Referências bibliográficas:

"Les artistes Animaliers au Jardin des Plantes ». Revista «*L'Illustration*» du 7 août 1902.

ALEKSANDROWSKI, Maryse, MATHIEU, Alain, LOBSTEIN, Dominique. *Henry Jules Jean Geoffroy, dit Géo,1853 – 1924*. Trouville-sur-Mers: (França) Éditions Librairie des Musées, 2012.

BARATAY, Éric, HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth. *Zoos, histoire des jardins zoologiques en occident (XVI^e^-XX^e^ siècle)* Paris: Découverte, 1998.

COLI, Jorge. "Pintura naturalista". In: ___. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosacnaify, 2010, p. 285-294.

CORBIN, Alain. *O território do vazio* : a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DENIS, Rafael Cardoso. "Antônio Parreiras, *Dolorida*." In: ___. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 24/07/1893, p. 1.

Dictionnaire des petits maîtres de la peinture. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1996.

BENEZIT, E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Tome 12, Paris: 1999.

GAUTIER, Théophile. *Tableaux de Siége*, Paris: Charpentier et C ie. Lieu d'édition,1871.

LUCIE-SMITH, Edward, DARS, Celestine, *How the rich lived* : the painter as witness, 1870-1914, New York : Paddington Press, c1976.

LUCIE-SMITH, Edward, DARS, Celestine, *Work and struggle* : the painter as witness 1870-1914, New York : Paddington Press, [1977].

MARS-TRICK, "Au Salon des artistes français". *Le journal amusant*. 21/05/1921.

NOURRISSON, Didier. *Cigarette. Histoire d'une allumeuse*. Paris: Payot, 2010.

OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

OPINEL Annick. "La science triomphante: galerie de portraits des nouveaux héros". In: ____ *Le peintre et le mal*; France, XIX^e^ siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 2005, 138-139.

SANCHEZ, Pierre (org.) *Les Catalogues des Salons* – Tome I a XX. Paris : L'Echelle de Jacob, 1999-2010.

TEXIER, Edmond Auguste, *Tableaux de Paris*, Paulin, 1853.

A Pintura e a Fotografia de Retrato - a coleção D. João de Orleans e Bragança no IMS

Márcia Valéria Teixeira Rosa
Universidade do Federal do Estado do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: Apresentaremos algumas considerações sobre a pintu Fotografia de Retrato ra de retratos e a fotografia de retratos no século XIX, destacando os principais retratistas e fotógrafos que atuaram na cidade do Rio de Janeiro no período.
A Academia Imperial de Belas Artes preparava o aluno para uma produção baseada na criação de um imaginário nacional e portanto, enaltecedor dos acontecimentos históricos do país. Consequentemente, exaltava-se a retratação de importantes personagens da sociedade, posto que legitimava de certa maneira o nacionalismo vigente.
Abordaremos a prática da fotografia na cidade do Rio de Janeiro, destacando principalmente sua utilização como procedimento técnico para a execução da fotografia de retratos e pintura de retratos, verificando a relação existente entre elas. Para tanto, tomaremos como estudo de caso a coleção D. João de Orleans e Bragança, pertencente ao Instituto Moreira Salles.

Palavras chave: Pintura de Retrato; Coleção D. João de Orleans e Bragança.

Abstract: We will present some considerations on portrait painting and portrait photography in the nineteenth century , highlighting key portrait painters and photographers who worked in the city of Rio de Janeiro in the period.
The Imperial Academy of Fine Arts preparing the student for a production based on the creation of a national imaginary and therefore uplifting of historical events of the country. Consequently, exalted to retraction of important characters of society , since legitimized in a way the current nationalism.
We will discuss the practice of photography in the city of Rio de Janeiro , especially highlighting its use as a technical procedure for the implementation of portrait photography and portraiture, checking the relationship between them. Therefore , we will take as a case study collection D. João de Orleans e Bragança , belonging to the Instituto Moreira Salles.

Keywords: Portrait Painting; Portrait Phothophaphy; D. João de Orleans e Bragança collection.

Apresentaremos nesta comunicação, algumas considerações sobre a fotografia de retratos no século XIX, destacando os principais retratistas e fotógrafos que atuaram na cidade

do Rio de Janeiro no período imperial, e portanto, contribuir com a discussão sobre a história da arte no período oitocentista.

Nosso interesse consiste em estudar as fotografias do período imperial na coleção do Instituto Moreira Salles e verificar em que medida os pintores e fotógrafos que atuaram no Rio de Janeiro, apropriaram-se deste recurso técnico na produção de pintura de retratos.

O início do gênero do retrato na pintura brasileira remonta desde o século XVIII, ligado diretamente às irmandades religiosas e portanto, relacionado à posição social do retratado e foram considerados por Hannah Levy de qualidade técnica inferior.[1]

Já no século XIX, a prática acadêmica de produção de retratos era norteada por métodos que deveriam ser seguidos rigidamente para concretizar o objetivo dos retratos: imortalizar o personagem em poses condizentes com a função que exerciam na sociedade e perpetuar sua personalidade e poder. Com efeito, a pintura de retrato define as relações estreitas entre o artista e a sociedade.

No reinado de D. Pedro II, toda a produção artística realizada por alunos e professores da Academia Imperial de Belas Artes estava relacionada com o projeto de criação de um imaginário nacional. Assim, no período compreendido entre as décadas de 1850 a 1880, a produção acadêmica tinha como principal inspiração os acontecimentos históricos do país e retratação de importantes personagens.

Portanto, a grade curricular da Academia Imperial de Belas Artes era composta por disciplinas que preparavam o aluno para uma produção baseada nos acontecimentos históricos do país. Consequentemente, exaltava-se a retratação de importantes personagens da sociedade, posto que legitimava de certa maneira o nacionalismo vigente.

Tornou-se relevante na pintura deste período, os temas considerados emblemáticos na criação de um imaginário nacional, como a pintura histórica e o retrato.

Certamente, o desenho e o estudo da figura humana, a partir do modelo vivo, foram fundamentais na aplicação destes gêneros, garantindo assim, a permanência da tradição da arte acadêmica brasileira nos oitocentos.

Podemos destacar o pioneirismo da Aula Régia de Desenho e Figura, a partir de 1800, ministrada pelo pintor Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), em seu atelier, na rua Gonçalves Dias, centro do Rio de Janeiro, considerada o marco inicial antes mesmo do processo de regulamentação desta disciplina na grade curricular da Academia Imperial de Belas Artes.

A partir da fundação da Academia Imperial e sua estruturação pedagógica, a disciplina Modelo Vivo teve início por decreto em novembro de 1820. Em 1826, o regulamento estabeleceu um novo título de “Aula do nú” [sic]. Em 1831, na Reforma Lino Coutinho, a disciplina sofreu nova alteração e recebeu o título de “Aula de desenho de Modêlo-Vivo” [sic]. Finalmente em 1890, foi estabelecido um “professor especial”, sendo nomeado o pintor João Zeferino da Costa (1840-1916).[2]

[1] LEVY, Hanna. “Retrato de Burguês” in Pintura e Escultura I. FAU/USP e MEC/IPHAN, 1978.

[2] GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1954, p.43.

A importância das aulas de Modelo Vivo e de História no processo de aprendizagem dos artistas na Academia Imperial de Belas Artes, estava relacionada à metodologia aplicada no processo de criação da pintura de retratos. E portanto, sinalizamos nesta abordagem, sobretudo, os critérios exigidos para a excelência desta produção.

De fato, os artistas registraram importantes personagens da história brasileira, sendo recorrente a propaganda à monarquia. A importância político-social dos retratados era representada através de atributos de força e poder - como cetros, coroas ou espadas -, e um posicionamento altivo e soberano - em pé ou sobre cavalos -, legitimando na composição o cenário majestático.

Sobretudo após a chegada dos artistas franceses, essa prática se tornará comum na produção de retratos da família real e da corte, como os realizados pelo pintor Jean Baptiste Debret (1768-1848) incumbido de registrar os aspectos sociais da época, assim como executar os retratos oficiais da família real.

A produção de retratos executados pelo artista francês narra a história do personagem, mantendo a fidelidade de seus traços fisionômicos e exaltando seu status social. Na obra "**Retrato de D. João VI**"[3], o Príncipe Regente ocupa o centro da composição, exibindo seu traje majestático, obedecendo, portanto, à tradição vigente.

Os critérios formais introduzidos pelos artistas franceses foram seguidos por seus discípulos em favor de uma produção "*voltada para os interesses do Estado*." e foram de grande importância no processo de aprendizagem do artista brasileiro, método.que garantiu a excelência técnica exigida no período.[4]

Esta excelência é transmitida aos alunos com firme propósito de repetir o modelo tradicional. Francisco Pedro do Amaral (1780-1830), aluno de Debret, foi retratista na corte do Rio de Janeiro, tendo realizado o "**Retrato de Domitila de Castro Canto e Melo, Marquesa de Santos**",[5] em que se destaca o tratamento neoclássico da figura. Para Quirino Campofiorito, o pintor "*vindo da tradição colonial brasileira, é o artista que melhor evidencia a transição que ocorre no campo artístico nesse período, motivada pela presença dos artistas franceses no país*".[6] Na citada obra, a marquesa é representada com uma austeridade e elegância condizente ao seu título nobiliárquico, dominando toda a composição.

Por outro lado, devemos acrescentar à este cenário artístico dos oitocentos, a relação entre a produção de pintura de retratos e a fotografia de retratos, com profissionais que se destacaram no mercado, tendo frequentado sobretudo o mesmo ambiente artístico que os artistas plásticos, excluindo, portanto, qualquer rivalidade entre eles.

No Rio de Janeiro, a prática da fotografia era utilizada principalmente como procedimento técnico para a execução da fotografia de retratos e pintura de retratos, onde podemos verificar a relação existente entre elas, já que "*... muitas fotografias deram origem à sua sua reprodução*

[3] Esta obra pertence à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, datada de 1817, óleo sobre tela, 74,5 x 57,5 cm.

[4] PEREIRA, Sonia Gomes. Arte Brasileira no Século XIX. Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2008, p.22.

[5] Esta obra pertence à coleção do Museu Histórico Nacional, datada de 1826, óleo sobre tela, 114 x 87 cm.

[6] CAMPOFIORITO, Quirino. História da Pintura Brasileira no Século XIX. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.

através de outras formas de representação plástica como o desenho, a pintura a óleo, etc", como afirma Boris Kossoy. O autor observa ainda que nos catálogos de exposição, algumas obras são registradas com frequência com a seguinte descrição: "*Pinctado por (…) segundo uma photographia*".[7]

Gilberto Ferrez apresenta importantes nomes, coleções e principalmente os processos desenvolvidos pelos fotógrafos no século XIX, destacando a contribuição destes profissionais no cenário artístico carioca, inclusive ressaltando a participação nas Exposições Gerais, como no caso de Joaquim Insley Pacheco (1830 -1912), cujos trabalhos fotográficos foram expostos em 1865 e 1866[8]

O Imperador D. Pedro II, um dos principais personagens da coleção, foi o grande incentivador da prática fotográfica no Brasil, tendo agraciado alguns desses profissionais, como Insley Pacheco, que ganhou o título de "Fotógrafo da Casa Imperial", sendo-lhe concedido utilizar as armas do império na porta de seu estúdio.

Portanto, a consequência natural deste incentivo foi o crescente aumento das encomendas para atender à demanda, não mais restrita à nobreza. Verificamos, por exemplo, a existência de 30 estúdios fotográficos no Rio de Janeiro em 1863, entre eles, Henry Revert Klumb, Ferreira Guimarães, Insley Pacheco, Carneiro Gaspar, Henschel & Cia.

Esta demanda é justificada, já que a fotografia nos permite compreender a história do país, seus costumes e seus distintos grupos sociais, pois além da nobreza, ricos comerciantes, militares, religiosos, artistas, entre outros, também podiam fazer encomendas.

Interessa-nos abordar, sobretudo, a prática da fotopintura, destacando o trabalho de fotógrafos e pintores de retratos atuantes na cidade do Rio de Janeiro, principalmente para execução de retratos da família imperial e da corte.

A fotopintura que consistia em uma representação obtida pelo trabalho do fotógrafo e do pintor. O retrato do personagem era obtido por meios fotográficos numa "*carte de visite*" e posteriormente ampliado sobre tela ou papel e, depois então, era pintado. A fotopintura foi uma *"alternativa 'artística" criada pelo fotógrafo Disdéri, e que se tornou moda na França, no início dos anos de 1860*.

No Rio de Janeiro, a utilização da fotopintura é registrada a partir de 1861 em "*retratos photographados sobre tela de pintura, coloridos a oleo, do tamanho natural.*" e tinha como finalidade oferecer como lembrança para parentes e amigos. Desta prática, podemos apontar o desenvolvimento do retrato para o álbum de família. Na coleção do Instituto Moreira Salles, registramos vários exemplares de fotopintura da Princesa Isabel colorida à mão, reforçando os traços fisionômicos pelos quais a princesa será imortalizada.[9]

---

[7] KOSSOY, Boris. Origem e Expansão da Fotografia no Brasil. Século XIX. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p.78.

[8] FERREZ, Gilberto. *Fotografia no Brasil 1840-1900. Rio de Janeiro: Editora Funarte & Fundação Nacional Pró Memória, 1985.* Cf também in. LEVY., Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Jneiro: Edições Pinakotheke, 1990.

[9] KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil. Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. Adolphe Eugène Desdéri foi o criador dos "carte-de-visite", cerca de 1860.

Destacamos o trabalho do fotógrafo Augusto Stahl (1824-1877) considerado um dos mais importantes fotógrafos que atuaram no Brasil no século XIX. Recém chegado da Alemanha, estabeleceu-se inicialmente em Recife, em 1853, junto com os sócios Adolpho Schmidt e Germano Wahnschaffe.

No jornal Diário de Pernambuco está registrado o anúncio de "*retratos em cartões de visita como se usa em Paris [trata-se, portanto, de um dos primeiros fotógrafos que executaram retratos desse tipo no Brasil]", além de ensinar em "5 lições por 100$"* a teoria e prática da *"arte de fazer retratos segundo o systema de ambrotypo; único processo para o sucesso infalível*".[10]

Augusto Stahl participou da Exposição Provincial de 1861 com retratos sobre papel pintados por Steffen Ulrich e Germano Wahnschaffe. A obra apresentada na Exposição foi uma imagem do Imperador em cores, aplicada sobre uma fotografia de autoria de Stahl.

No ano seguinte, Augusto Stahl transferiu seu estabelecimento para o Rio de Janeiro e foi acompanhado por Steffen Ulrich,[11] cuja propaganda para seus clientes era que "*os retratos a oleo executados em tamanho natural nas suas oficinas pelo habilitadissimo artista Olderico [sic] Steffen, chegado ultimamente da Europa*", feitas a partir de suas fotografias. [12]

Na Exposição Nacional de 1866, Augusto Stahl apresentou retratos da família imperial realizados em fotopintura, confirmando a importância de seu estúdio no cenário artístico carioca, na medida em que divulgava nos anúncios dos jornais da época e no verso das fotos, o título de "Photographos de S. M. O Imperador", título concedido em 1862.[13]

Tomaremos como estudo de caso algumas fotografias da coleção do príncipe D. João de Orleans e Bragança, bisneto da Princesa Isabel, e portanto herdeiro da coleção. Desde 2009, o acervo de 781 fotografias, de cerca de 80 fotógrafos, foram reproduzidas a partir de negativos em vidro e guardadas no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, sob regime de comodato para serem restauradas e preservadas.

Em 2011, o IMS organizou a exposição "Retratos do Império e do Exílio", exibindo 150 fotografias desta coleção, com imagens da familia imperial, incluindo registros de importantes acontecimentos históricos, como a Abolição da Escravatura, até o longo período de exílio na França.

Como muitas coleções desta natureza, a coleção D. João de Orleans tem como intuito preservar a memória e a história do Brasil e mais especificamente a do período imperial, cuja importância é resgatada através de imagens que exaltam o cenário nacionalista vigente.

Podemos observar o crescente interesse dos historiadores no estudo do período imperial, bem como sua relação com a fotografia. Com o sugestivo título "Um olhar sobre o Brasil - a fotografia na construção da imagem da Nação", a exposição, sob curadoria de Boris Kossoy,

---

[10] Propaganda no Diario de Pernambuco, 10 set. 1860, snp. Cf KOSSOY, Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

[11] Até o presente momento não identificamos as obras realizadas no Rio de Janeiro.

[12] Diário de Pernambuco, 6 ago, 1859, snp. Cf KOSSOY, Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

[13] TURAZZI, Maria Inêz. Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na arte do espetáculo (1839/1889). Rio de Janeiro: Editora Funarte/Rocco, 1995, p.219.

apresentou em novembro de 2012, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, fotografias de diversos acervos no período compreendido entre 1833 a 2003.

De fato, na coleção D. João de Orleans, o Imperador D. Pedro II é um dos principais personagens. Quando foi para o exílio, ele doou 25 mil fotos para a Biblioteca Nacional e guardou apenas as fotos da família, herdadas por D. João.

Podemos então apresentar algumas questões: qual era a diferença entre a fotografia de estúdio e o seu tratamento para a pintura de retrato oficial ?

Na coleção D. João de Orleans, observamos uma quantidade significativa de fotos da famíia imperial reunida, em cenas construídas para registrar a aparente intimidade daquela que era considerada a família modelo no regime monárquico.

O conjunto deste acervo representa um cuidadoso arranjo cenográfico, para que seus membros aparentassem certa descontração e serenidade. Cada membro apresenta um posicionamento particular, preparado para simular certo despojamento frente à câmara, com intuito de criar uma teatralização de um ambiente intimista e distante das funções sociais exercidas por cada um.

Simulam exibir uma rotina cotidiana da família em seus momentos de total privacidade ou de completa resignação ante os acontecimentos políticos, a exemplo da fotografia em que a família está reunida nas escadarias do Palácio Isabel. É o registro em seus últimos momentos em Petrópolis, antes de embarcarem no navio Alagoas, em 24 de novembro de 1889, a caminho do exílio. O resultado é muito bem articulado na harmonia de sua composição, cujos componentes estão dispostos na varanda e na escada, exibindo feições fechadas e entristecidas, para aumentar o efeito melancólico, próprio da circunstância e muito bem organizada pelo autor da foto.

As fotografias eram encomendadas como registro de um momento familiar, da lembrança da intimidade do lar, em cenários privados e arrumados pelo fotógrafo, tais como no estúdio, como o de Revert Henry Klumb, que trabalhou no Rio de Janeiro entre 1850 e 1859.

Em 1861, Klumb recebeu título de fotógrafo da Casa Imperial e tornou-se professor de fotografia das princesas Isabel e Leopoldina, em Petrópolis, registrando com frequência a primeira com o rosto virado, resultando em um tipo de posicionamento que a imortalizará.

Outro importante fotógrafo, Alberto Herschel, registrou, em 1884, a Princesa Isabel com o marido, Conde D'Eu e os filhos, D. Pedro de Alcântara, D. Luís Maria e D. Antônio Gastão, em um momento aparentemente afetuoso e maternal. Apoiada sobre uma cômoda, ela afaga um de seus filhos, pose que enfatiza a teatralização da cena. Não menos artificial, a postura de D. Gastão de Orleans, o Conde D'Eu, está sempre alheio às cenas, com o olhar sempre direcionado para fora do ambiente.

Na fotografia "**Retrato da Princesa Isabel**"[14] os traços mais leves e o semblante jovial, serão largamente reproduzidos posteriormente como registro histórico convencional para a época. A Redentora ocupa o espaço central da composição, a partir de uma pose

[14] Esta fotografia pertence à coleção D. João e Orleans, de fotógrafo anônimo, datada de c. 1887.

elaborada dentro de um estúdio fotográfico, adequado à sua identidade social, cujo cenário era também preparado como apoio necessário ao longo tempo que os retratados posavam, evitando qualquer movimento que comprometesse a qualidade final da fotografia. O vestido, com nervuras em tom escuro, cobre todo seu corpo, destacando apenas a pele alva do rosto e olhos claros da jovem princesa. Seu rico penteado é arrematado por um tocado de flores delicadas, cujas fitas rendadas unem-se à gola do vestido.

Se compararmos esta fotografia com a tela "**Retrato da Princesa Isabel**", do pintor Rovello, pertencente à coleção do Museu Histórico Nacional, podemos verificar certa aproximação, tendo em vista o mesmo critério de composição construída para este gênero de pintura.

Na tela, a princesa é representada com um traje negro pesado, como uma mortalha. Até o sorriso foi suprimido em favor de uma composição muito mais austera e envelhecida. As flores, que na foto tinham o frescor natural, ganham nesta representação o artifício de um arranjo pesado.

A função de grande parte destas fotografias de retratos é o registro dos personagens que marcaram um importante processo histórico brasileiro no século XIX. Portanto, afirmam o poder exercido por estas pessoas e as dignificam com poses condizentes para o encantamento de seus súditos e imortalizando-as para a construção da História do país.

A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880

Maria Antonia Couto da Silva
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: As exposições de pintura realizadas nas galerias, estúdios fotográficos e outros espaços alternativos no Rio de Janeiro durante a década de 1880 não foram ainda objeto de estudos acadêmicos. Desde a década anterior foram mencionados na *Revista Ilustrada* vários estabelecimentos que promoveram, embora de maneira irregular, a exibição de pinturas, como a *La Glace Elegante e* a *Casa De Wilde*. Na opinião de Laudelino Freire ocorreu, desde 1887, uma ampliação do movimento de exposições de iniciativa particular na cidade do Rio de Janeiro, indicando uma consolidação da atividade de *marchands*, reconhecida pela crítica da época. Nessas galerias expuseram principalmente pintores ligados ao pintor George Grimm, além de Castagneto, Facchinetti e Belmiro de Almeida, entre outros. Acredito que o estudo dessas exposições permitirá ampliar a compreensão sobre o contexto artístico do período.

Palavras-chave: Arte-Brasil-Século XIX. Crítica de arte-Brasil-Século XIX.

Abstract: The painting exhibitions held in galleries, photography studios and alternative spaces in Rio de Janeiro during the 1880s were not the subject of academic study. Since the previous decade were mentioned in *Revista Illustrada* various establishments that, though irregularly, displaying paintings such as *La Glace Elegant* and *Casa De Wilde*. In the opinion of Laudelino Freire occurred since 1887 the expansion of the movement exhibits in the city of Rio de Janeiro, indicating a consolidation of the activity of *marchands* recognized by critics of the time. In these galleries exposed the painter George Grimm, Castagneto, Facchinetti and Belmiro de Almeida, among others. I believe that the study of these exhibitions will broaden the understanding of the artistic context of the period.

Keywords: Art-Brazil-19th century. Art Criticism-Brazil-19th century.

Este texto se inseriu em uma pesquisa de pós-doutorado acerca das exposições de arte no Brasil na década de 1880.[1] Devido ao grande número de mostras e de textos publicados na imprensa, irei analisar neste artigo, ainda que de maneira abreviada, textos que trataram principalmente de novos locais expositivos.

[1] Pesquisa de Pós-Doutorado realizada no IFCH (UNICAMP) sobre os principais eventos expositivos no Brasil na década de 1880, com supervisão do Prof. Dr. Luciano Migliaccio, processo 2011/10206-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

As mostras de pintura realizadas nas galerias, estúdios fotográficos e outros espaços alternativos no Rio de Janeiro durante a década de 1880 não foram ainda objeto de estudos acadêmicos. Os textos reunidos no livro *Impressões de um amador - textos esparsos da crítica (1882-1909*), de Gonzaga Duque, nos permitem compreender a importância e variedade dessas mostras, visitadas por articulistas dos principais jornais cariocas.

Como nota Flávia Gaboggini, aparentemente existiu uma demanda crescente para as pinturas e objetos artísticos, e uma grande lacuna deixada pela Academia, responsável pela organização das exposições de arte, e "estes estabelecimentos não se colocavam em posição de concorrentes na apresentação das obras de arte. Ao contrário, constituíam um novo circuito de exposição, desvinculado do poder do Estado".[2] Esse contexto artístico e social, dada a ausência de bibliografia recente sobre o assunto, pode ser em parte compreendido por meio da leitura dos artigos publicados na imprensa, que trataram da necessidade da organização de exposições de arte, deixadas de lado pela Academia por questões financeiras, e do papel das aqui denominadas "galerias" tais como Casa de Wilde, Glace Elegante, Galeria Moncada, Salão Insley Pacheco e Casa Vieitas, entre outras, na divulgação de obras de arte.

Na década de 1870 foram mencionados na *Revista Ilustrada* outros estabelecimentos que promoviam, embora que de maneira irregular, a exibição de fotografias e também de pinturas, como as galerias *La Glace Elegante*, *Espelho Fiel*, a Casa de Wilde e a já mencionada Galeria de Insley Pacheco.

A importância do estudo dessas mostras individuais pode ser exemplificada por meio de uma exposição de 128 quadros de Arsênio da Silva, realizada por Insley Pacheco em 1883, ano do falecimento do pintor, cuja obra caíra quase em esquecimento. O evento teve boa repercussão não apenas pelo talento do artista, mas também pela iniciativa bem-sucedida de Pacheco, que conseguiu reunir tantas obras, divulgando-as ao público.

Um desenho publicado na capa da *Revista Illustrada* em 1883 fez referência à visita do Imperador à exposição, apresentando também um retrato de Arsênio Silva. O ilustrador destacou também a caixa de tinta a guache, técnica difundida pelo artista (Figura 1).

A partir de 1884, as críticas sobre as exposições artísticas tornaram-se mais frequentes. As mostras individuais nos vários locais de exposições do Rio de Janeiro passaram a merecer maior atenção e destaque na imprensa.

O pintor Georg Grimm, por exemplo, apresentou ao público da Casa de Wilde uma série de aquarelas pintadas em Roma, conforme nota na *Revista Illustrada* em janeiro de 1884.[3] Os jornais mais importantes do Rio de Janeiro acompanharam com interesse as obras de Grimm e seus discípulos, expostas nas várias galerias da cidade.

O crítico Artur Azevedo (que assinava com o pseudônimo de Eloy o herói), comentou, em 1885, de maneira muito positiva, sobre o contexto artístico e o crescente interesse pela pintura:

[2] GABOGGINI, 2005, p. 89.

[3] R. *Revista Illustrada*, 27 de janeiro de 1884, p. 6.

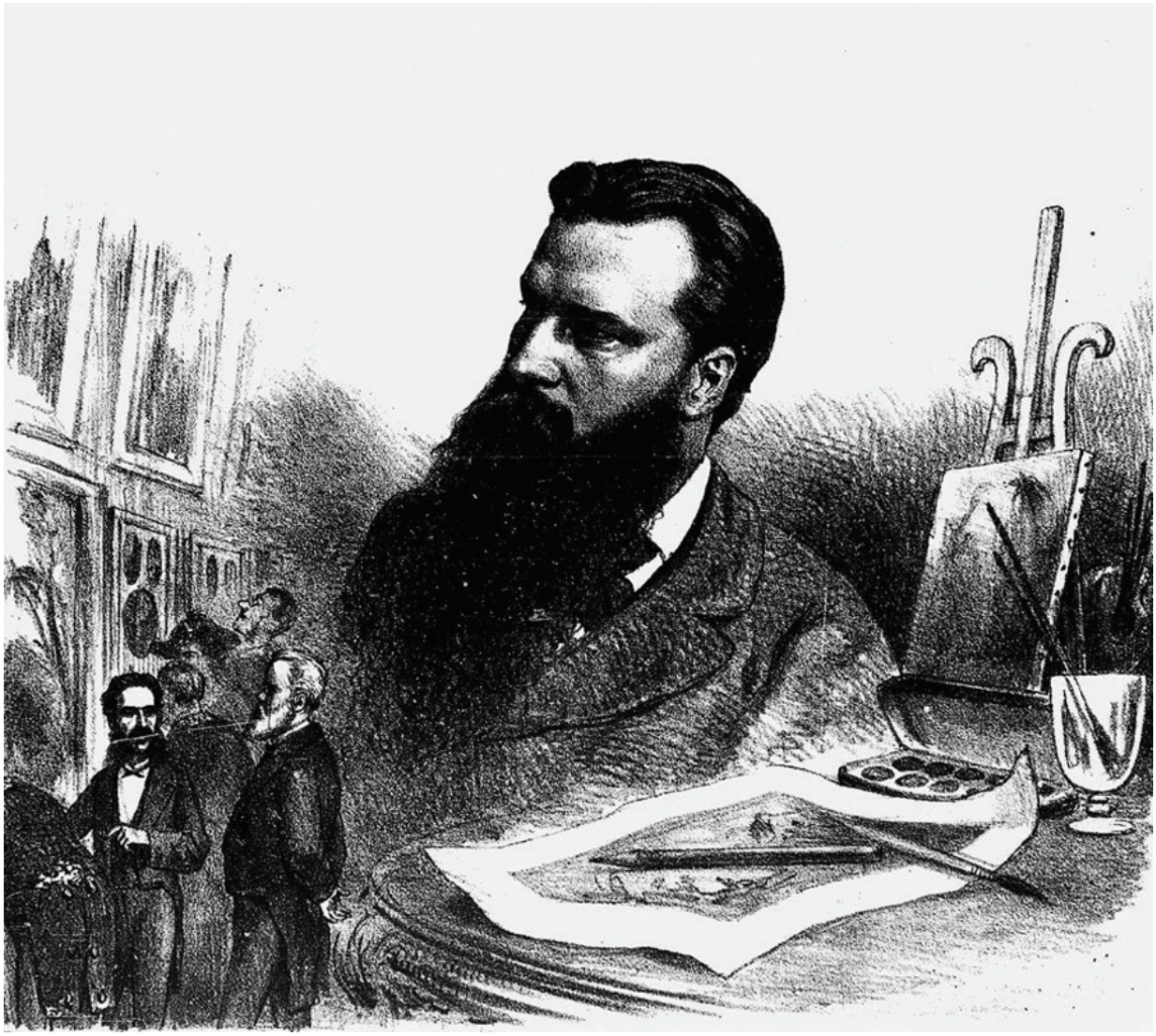


Figura 1 - *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 358, [20 de outubro] 1883, p. 1.

> A esse propósito tenho uma observação a fazer: parece-me chegado o momento em que nossa imprensa deve consagrar à pintura uma atenção permanente.
> De tempos a esta parte nota-se que na nossa terra vai começando a se fazer sentir o gosto por esse ramo - o mais difícil talvez - das belas artes. A última exposição da nossa Academia é prova irrefutável dessa verdade. Rara é a semana em que, aqui ou ali, não seja exposto algum novo trabalho à nossa atenção.[4]

Esse circuito de mostras apoiou-se em artistas elogiados nas últimas exposições da Academia e nos gêneros que nelas se destacaram, e que também parecem interessar ao mercado de arte do período: as paisagens, pinturas de gênero e retratos, que eram apresentados ao público antes de serem entregues aos encomedantes, irmandades, etc.

Um artigo publicado na *Revista Ilustrada* também em 1885 destacou uma espécie de reformulação no Salão de Wilde, e nos ainda sobre as condições de exposição das obras de arte na época:

[4] [AZEVEDO, Artur] Eloy o herói, 4 de julho de 1885, p. 1.

> [...] desejando fazer conhecidos alguns artistas nacionais e estrangeiros que começam a dar cópia de suas habilitações e boa vontade, no espinhoso caminho da arte, o Sr. De Wilde construiu ultimamente um salão para exposição de quadros e um atelier com todas as condições necessárias e luz apropriada, para se poder ver convenientemente os trabalhos artísticos que lá estiverem expostos.
> Na verdade a maior parte dos trabalhos de pintura que se veem entre nós perdem extraordinariamente por falta de luz conveniente. Quase sempre esta é refletida do chão e, portanto, completamente falsa. O Sr. De Wilde tratou de obviar [sic] a esse inconveniente, seguindo o sistema que se usa na Europa, nos salões e ateliers de pintura.
> É de esperar que o público, amador de Belas Artes, visite esse salão-atelier, dando assim prova de que não é indiferente aos esforços daqueles que procuram fazer com que a arte saia da vergonhosa apatia a que está condenada entre nós.[5]

O pintor e jornalista França Júnior também escreveu sobre o Salão de Wilde, o mais destacado pela imprensa da época, mencionando as boas condições de luminosidade para exposição de obras de arte. O autor lamentou o fato de a maioria do público no Brasil não possuir conhecimentos artísticos nem estar habituada a frequentar exposições de arte:

> Nos nossos jardins não figuram estátuas de mármore. O povo está habituado a ver apenas aos domingos os jacarés do Passeio Público e o - sou útil ainda brincando.
> Poucos, bem poucos são os que conhecem de vista a *Faceir*a, de Bernardelli, a *Primeira Missa do Brasil*, de Victor Meirelles, as paisagens do Motta, etc., etc.[6]

França Júnior também comentou sobre as condições de exposição na Casa de Wilde, afirmando:

> Eis a razão porque venho hoje dizer algumas palavras acerca de um estabelecimento particular que muito poderá contribuir para o desenvolvimento da pintura e das artes plásticas entre nós.
> Trata-se de uma sala, uma simples sala.
> Os artistas aqui não tinham um lugar onde pudessem expor convenientemente os seus trabalhos.
> As duas casas da rua do Ouvidor que se prestam a esse mister, não satisfazem as condições exigidas.
> Faltam-lhes a luz e o espaço.
> A luz é a vida dos quadros; um quadro sem luz é um pulmão sem ar.
> Pois bem, essa lacuna acaba de ser preenchida pelo Sr. de Wilde.
> Em sua loja de artigos de pintura e desenho à rua Sete de Setembro, n. 102, ele acaba de abrir um salão especial para exposições de obras de arte.
> O salão é um quadrilongo (sic), que ocupa parte do pavimento superior da casa.
> **A luz que o ilumina vem de cima e é modificada por um *abat jour*.**
> **Ela distribui-se igualmente por todos os quadros ali expostos.**
> **Um vizinho não terá o direito de queixar-se do outro, como aconteceu na última exposição da Academia das Belas Artes, em que algumas telas brilharam a custa do sacrifício de outras** (grifos nossos).[7]

O autor destacou os principais artistas que estavam apresentando seus quadros no local: Driendl, Grimm, Castagneto, Vasquez e Caron, entre outros, divulgando, em especial,

[5] X. "Exposição permanente". *Revista Ilustrada*, n. 400, [21 de janeiro de 1885], p. 7.

[6] FRANÇA JÚNIOR. "A propósito de artes". *O Paiz*, n. 18, 19 de janeiro de 1885, p. 2, col. Ecos Fluminenses. O autor se refere à legenda da escultura que integrava a Fonte dos Amores, obra de Mestre Valentim (1745-1813) localizada no Passeio Público, que trazia a frase "Sou útil ainda brincando".

[7] Idem. As casas da Rua do Ouvidor provavelmente eram a Galeria Moncada e La Glace Elegante. Normalmente era utilizada a luz natural, potencializada pelo uso de janelas largas. A luz elétrica era ainda uma novidade e somente as casas abastadas do Rio de Janeiro possuíam eletricidade.

o trabalho de pintores ligados ao Grupo Grimm e procurando incentivar o público a adquirir algumas obras:

> Entre os quadros, ainda não conhecidos pelo público, figuram os últimos estudos de Teresópolis por Vasquez, Caron e Ribeiro.
> Estes três artistas formados na única escola que deve ter o paisagista, que é o estudo severo e consciencioso do natural, progridem sempre. Vê-se nelas a natureza brasileira em toda a pujança de seu colorido vivo e brilhante e de suas linhas caprichosas.
> [...]
> Os leitores, visitando o salão do Sr. de Wilde, travarão relações com essa boa gente.
> O Rio de Janeiro deve frequentar constantemente aquele recinto artístico.
> Uma coisa lucrará, afianço-lhe.
> Quer saber o que é?
> Não comprar oleografias.[8]

O Sr. de Wilde auxiliou também artistas que realizavam estágios no exterior e que enviavam estudos para serem comercializados no Brasil, como Caron e Vasquez.

Vários autores, conforme comentamos anteriormente, haviam lamentado que algumas obras apresentadas na Exposição da Academia em 1884 quase não podiam ser vistas, pela falta de luminosidade ou por terem sido colocadas em posição muita alta, próximas ao teto, como ocorreu com algumas cópias realizadas por Amoedo e Aurélio de Figueiredo.[9]

França Júnior destacou também quais os principais artistas que expunham no local, principalmente paisagistas, denominados a "moderna geração de artistas":

> No salão do Sr. de Wilde, que está franqueado ao público, acham-se representados os Srs. Driendl na sua famosa tela *Uma cena da Baviera*, e George Grimm em seus severos estudos de pedras, e os Srs. Castagneto, Teixeira, Vasquez, Caron, Ribeiro, Peres, Villaça, e outros que honram a nossa moderna geração de artistas.[10]

França Júnior em artigo posterior estabeleceu uma ligação entre os novos artistas, ligados ao Grupo Grimm, e a atuação de Agostinho da Motta, que em algumas obras também realizou a observação direta da natureza, procurando perceber a especificidade da paisagem nacional:

> **Na história da paisagem, entre nós, brilha apenas até hoje um nome - Motta**.
> Infelizmente, porém, Motta não deixou discípulos.
> A paisagem, em seu tempo, era um ramo desprezado.
> A pintura histórica, com seus largos horizontes, com seus encantos irresistíveis, absorvia a atenção dos sedentos de glória.
> O retrato, sob o ponto de vista financeiro, seduzia os sonhadores de notas do Tesouro, gente ajuizada que olha para o futuro e tem medo do hospital.
> **George Grimm realizou o que Motta não pôde fazer.**
> **Ai estão quatro discípulos seus, Ribeiro, Vasquez, Caron e Parreiras.**
> **A paisagem deve ser a reprodução fiel dos trechos da natureza** (grifos nossos).[11]

[8] Ibidem.

[9] [ARAÚJO, Ferreira de] L.S. "Belas Artes", *Gazeta de Notícias*, n. 248, 4 de setembro de 1884, p. 1.

[10] Idem.

[11] FRANÇA JÚNIOR. "Caron e Vasquez", Ecos Fluminenses. *O Paiz*, n. 116, 27 de abril de 1885, p2.

Podemos destacar, desde 1885, o crescente interesse por parte dos principais jornais do Rio de Janeiro nas exposições de iniciativa particular, devido, possivelmente, à boa repercussão de pinturas de paisagem e de gênero, que constituíam boa parte das obras expostas. Após o destaque na exposição da Academia de Belas Artes em 1884, Georg Grimm e os artistas próximos a ele passaram a expor frequentemente em locais como o Salão de Wilde e a Glace Elegante.

O crítico Artur Azevedo, em artigo de 1885, comentou dirigir-se semanalmente à Glace Elegante e Galeria Moncada para ver quadros novos, e acompanhou com interesse as obras expostas, procurando auxiliar na divulgação destas e incentivar o público a visitá-las.[12]

Com a ausência de outros locais destinados e exposições e de eventos ligados à Academia, passaram a ampliarem-se os espaços alternativos onde os artistas expunham obras recém-terminadas e retratos por encomenda.

Artur Azevedo, em um artigo de 1886, tratou das exposições na Rua do Ouvidor: na Casa de Wilde, Glace Elegante e na Casa Vieitas, considerada "verdadeiro museu de objetos de arte", informando:

> É raro o dia em que Castagneto, o mais original dos nossos pintores, não exponha nesta casa um trabalho qualquer, quase sempre da sua especialidade, que é pintar marinhas.
> Décio Villares escolhe a casa do Sr. Vieitas sempre que deseja expor os seus trabalhos, atualmente lá tem alguns retratos dignos de serem vistos.[13]

Como nota o articulista da *Revista Ilustrada*, entretanto, em certos salões da Rua do Ouvidor, por exemplo, a qualidade de algumas obras era discutível:

> Nunca o Rio de Janeiro teve em seu seio tantos artistas, nacionais e estrangeiros, como presentemente. Se os que têm realmente talento encontrassem aceitação da parte do nosso público e, sobretudo daqueles que tem meios de os ocupar, teríamos ocasião de apreciar algumas produções realmente artisticas e assim os passeiantes (sic) da rua do Ouvidor não olhariam mais para as tremendas borracheiras, que, diariamente, se vem expostas nessa rua, em detrimento da arte, do bom gosto e do nosso adiantamento, que pode bem ser qualificado na altura dos hotentotes, por qualquer estrangeiro que passe diante das casas - Galeria Moncada e Glace Elegante.[14]

Em 1886, o crítico Artur Azevedo também informou ao público que o Sr. Vieitas havia inaugurado uma nova sala para exposições na Rua da Quitanda:

> O Sr. Vieitas inaugurou, junto ao seu estabelecimento da rua da Quitanda, uma bonita sala para exposição de objetos de arte. A pintura encontrará ali talvez luz demais; os vidros pintados e o mosaico de várias cores, que reveste o assoalho, prejudicarão talvez o efeito artístico dos quadros, que nestas exposições naturalmente pedem singeleza de acessórios e de ornamentação. Daí a severidade, a modéstia - posso dizer assim - dos grandes museus da Europa.[15]

[12] [AZEVEDO, Artur] Eloy, o herói. "De Palanque", *Diário de Notícias*, n. 97, 11 de setembro de 1885, p. 1.
[13] [AZEVEDO, Artur] Eloy, o herói. *Diário de Notícias*, n. 349, 23 de maio de 1886, p. 1, col De Palanque.
[14] Z. "Belas Artes". *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.419, [17 de outubro] 1885, p. 5.
[15] [AZEVEDO, Artur] Eloy, o herói. "De Palanque". *Diário de Notícias*, n. 262, 13 de fevereiro de 1886, p. 1.

O autor afirmou compreender que se tratava de um estabelecimento de comércio, mas lamentou a falta de sobriedade do ambiente, necessária à apreciação de obras de arte. E acrescentou: "Fazer, embora por alto, a nomenclatura de tudo quanto se pode apreciar na sala do Sr. Vieitas - tomaria um espaço que o *Diário de Notícias* não pode ceder-me".[16] O local, que vendia também objetos artísticos, foi destacado pelo escritor que comentou:

> Da Glace Élégante desci à casa do Sr. Vieitas, um verdadeiro museu de objetos de arte. É raro o dia em que Castagneto, o mais original dos nossos pintores, não exponha nesta casa um trabalho qualquer, quase sempre da sua especialidade, que é pintar marinhas. Agora mesmo lá estão três ou quatro, e em cada um deles há o que apreciar e louvar.
> Décio Vilares escolhe a casa do Sr. Vieitas sempre que deseja expor os seus trabalhos; atualmente lá tem alguns retratos dignos de serem vistos.[17]

Laudelino Freire ressaltou que, em 1887, houve uma ampliação do movimento de exposições de iniciativa particular na cidade do Rio de Janeiro, indicando uma consolidação da atividade de *marchands*, reconhecida pela crítica da época.[18]

A *Revista Ilustrada* divulgou também em 1887:

> De algum tempo a esta parte a pintura tem tomado um incremento extraordinário.
> Nada menos de quatro exposições em pouco mais de dois meses, fora alguns quadros avulsos, expostos na rua do Ouvidor. [...]
> Já não se pode dizer que não temos arte entre nós, nem artistas que não trabalham: **o que falta é serem estes animados pelo público, que não só deve ir ver os seus quadros como tratar de adquiri-los** [grifo nosso].[19]

O proprietário da Casa De Wilde, Laurent de Wilde, possuía bom relacionamento com os principais artistas no Rio de Janeiro, e também com a Academia de Belas Artes, sendo o responsável pela edição do Catálogo Ilustrado da Exposição Geral de 1884. Ele consta como sócio efetivo da Sociedade Propagadora de Belas Artes, conforme jornal de 1883.[20]

No Salão De Wilde foram expostas várias obras que obtiveram grande destaque na imprensa, como o quadro *Arrufos*, de Belmiro de Almeida, sobre o qual o articulista da *Revista Illustrada* comentou:

> Na **casa Dewilde** à rua 7 de Setembro n. 102, numa salinha construída expressamente para exposição de quadros e ornamentada com gosto verdadeiramente artístico, vimos os trabalhos de Belmiro de Almeida, entre os quais destacam-se alguns que denotam no jovem artista um verdadeiro talento para a pintura e um certo desembaraço em atirar-se ao modernismo, deixando as convenções antigas para atacar corajosamente o realismo, com todas as suas belezas e extravagâncias artísticas.
> [...]

[16] Idem.

[17] [AZEVEDO, Artur] Eloy, o herói. "De Palanque". *Diário de Notícias*, n. 349, 23 de maio de 1886, p. 1.

[18] FREIRE, Laudelino, 1983.

[19] X. "Belas Artes". *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 462, [13 de agosto] 1887, p. 6 e 7.

[20] *A Folha Nova*, n. 324, 13 de outubro de 1883, p. 3.

> O quadro intitulado *Arrufos* que o Belmiro expôs, causou-nos a mais agradável surpresa pela sua explêndida execução. Alguns pequenos senões, que só um artista poderia notar, desaparecem diante da harmonia geral do quadro, um dos mais belos que se tem pintado no Rio de Janeiro.
> Ao Belmiro os nossos sinceros parabéns.[21]

A obra foi objeto de longo artigo do crítico Gonzaga Duque, no livro *Arte Brasileira*. Pudemos constatar também o crescente número de pinturas de paisagem expostas até o final da década.

Constatamos, ao longo de nossa pesquisa, a importância das galerias tais como Casa de Wilde, Galeria Moncada, Glace Elegante e Casa Vieitas, entre outras, na divulgação e venda de obras de arte, já que, conforme enfatizaram muitos críticos de arte, os pintores sobreviviam no Brasil enfrentando muitas dificuldades. Nestes locais eram expostas tanto obras realizadas por encomenda, principalmente retratos, como também estudos feitos pelos pintores durante sua estada no exterior e paisagens de artistas ligados ao Grupo Grimm, realizadas para o incipiente mercado de arte. Alguns artistas como Oscar Pereira da Silva também expuseram cópias de pinturas que integravam o acervo da Academia de Belas Artes, o que nos permite notar certo interesse de colecionadores por cópias.[22]

No livro "*Impressões de um Amador*" Gonzaga Duque tratou dessas exposições individuais e das casas expositoras do Rio de Janeiro, realizando críticas longas acerca dos artistas e das obras expostas. Seus escritos, publicados em diversos periódicos ao longo da década de 1880, nos permitem compreender melhor o contexto artístico e questões ligadas ao tênue mercado de arte. Acreditamos que nossa pesquisa nos diversos periódicos da época permitirá compreender melhor o ambiente cultural do período e complementar informações presentes nos textos de Gonzaga Duque.

Referências Bibliográficas:

[ARAÚJO, Ferreira de] L.S.. "Belas Artes", *Gazeta de Notícias*, 4 de setembro de 1884, p. 1.
[AZEVEDO, Artur] Eloy o herói. "De Palanque", *Diário de Notícias*, n. 28, 4 de julho de 1885, p. 1.
[AZEVEDO, Artur] Eloy, o herói. "De Palanque". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 97, 11 de setembro de 1885, p1.
[AZEVEDO, Artur] Eloy, o herói (AZEVEDO, Artur). "De Palanque". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. n. 252, 13 de fevereiro de 1886, p. 1.
[AZEVEDO, Artur] Eloy, o herói (AZEVEDO, Artur). "De Palanque". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1886, p1.
DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *Impressões de um amador* / textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
A FOLHA NOVA, Rio de Janeiro, n. 324, 13 de outubro de 1883, p. 3.
FRANÇA JÚNIOR. "Ecos Fluminenses", *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1885, p. 2.
FRANÇA JÚNIOR. "Ecos Fluminenses". Folhetins, *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 115, 27 de abril de 1885, p2.
FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.
GABOGGINI, Flavia A. F. *Um álbum imaginário*: Insley Pacheco. (Dissertação de Mestrado), IFCH, UNICAMP, (Prof. Dra. Iara Lis Schiavinatto), Campinas, 2005.

[21] X. "Belas Artes". *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 462, [13 de agosto] 1887, p. 6 e 7.

[22] Oscar Pereira da Silva expôs na Casa Vieitas cópias dos quadros "Pendant le repos" [O descanso do modelo, 1882, Museu Nacional de Belas Artes] de Almeida Júnior e "Heloísa" de Pedro Américo (1880), ambas obras pertencentes à Academia, cf. *Gazeta de Notícias*, n. 307, 3 de nov de 1888, p. 1 [pequena nota].

R. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 370, 27 de janeiro de 1884, p. 6.
X. "Exposição permanente. Rua Sete de Setembro n. 102". *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano X, n.400, [21 de] 1885, p. 7.
X. "Belas Artes". *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 462, [13 de agosto] 1887, p. 6 e 7.
Z. "Belas Artes". *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n.419, [17 de outubro] 1885, p. 5.

Alguns destaques do acervo oitocentista italiano do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (RJ) e sua importância para a história da arte brasileira do século XIX

Maria do Carmo Couto da Silva
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: Nossa comunicação visa analisar a presença italiana oitocentista no acervo da Galeria da Escola Nacional de Belas Artes (hoje Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro), em obras de artistas atuantes no final do século XIX e começo do XX. Destacamos especialmente as obras do pintor Antonio Mancini, adquiridas nos anos 1890, assim como de Fabio Fabbi, em 1895, entre outras. No início do século XX foram adquiridos os quadros de Angelo dall'Oca Bianca, Carlo Stragliati e Giacomo Favretto. Importantes pinturas italianas oitocentistas foram doadas a Escola Nacional de Belas Artes pelo colecionador Luiz de Resende em 1909. Em termos de escultura, são particularmente interessantes as obras de Luigi Preatoni, Giuseppe Renda e Eugenio Maccagnani. Eles são basicamente escultores ligados à figura de Rodolfo Bernardelli e à escultura verista. As obras adquiridas para a Galeria da ENBA podem ser pensadas como modelos ou referências para os alunos, além de comporem o acervo do único museu de arte local, e merecem uma análise mais aprofundada.

Palavras-chave: Museu Nacional de Belas Artes (Rio do Janeiro - RJ); Escola Nacional de Belas Artes; Arte Italiana - Século XIX e XX; Arte Brasileira - Século XIX e XX

Abstract: Our communication aims to examine the nineteenth-century Italian presence in the collection of National School of Fine Arts (now the National Museum of Fine Arts - Rio de Janeiro), represented by works by artists active in the late nineteenth and early twentieth century. Especially highlight the works of the painter Antonio Mancini, acquired in the 1890s, as well as Fabio Fabbi, in 1895, among others. In the early twentieth century the paintings of Angelo Bianca Dall'Oca, Carlo Stragliati and Giacomo Favretto were acquired. Important nineteenth-century Italian paintings were donated to the National School of Fine Arts by the collector Luiz Resende in 1909. In terms of sculpture, are particularly interesting works of Luigi Preatoni, Giuseppe Renda and Eugenio Maccagnani. They are basically sculptors linked to the figure of Rodolfo Bernardelli and verista sculpture. The works acquired for the Gallery ENBA can be thought of as models or references for students, as well as compose the collection of unique local art museum, and deserve further analysis.

Keywords: National Museum of Fine Arts (Rio de Janeiro - RJ); National School of Fine Arts; Italian Art - 19th and 20th Century; Brazilian Art - 19th and 20th Century.

O trabalho apresenta resultados parciais de uma pesquisa sobre as coleções estrangeiras do MNBA que está sendo realizado com financiamento FAPESP e sob a supervisão do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

O acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro possui trabalhos bastante significativos de arte italiana oitocentista. Grande parte de sua coleção foi constituída em estreita ligação com a atividade de professores e diretores da antiga Academia Imperial de Belas Artes ao longo do século XIX, funcionando como galeria de arte daquela instituição.

Após a Proclamação da República brasileira, por meio da atuação da nova direção da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA que passou a adquirir com freqüência obras nacionais e estrangeiras de artistas contemporâneos, a galeria cresceu bastante, ampliando aquele que era considerado também o único museu de arte local. Nesse espaço eram exibidos também quadros de alunos e professores da antiga Academia e aqueles adquiridos nas Exposições Gerais de Belas Artes.

Em nossa comunicação pretendemos abordar como a formação histórica do acervo de um museu oferece novos subsídios não só aos estudos museográficos, mas também à história da arte brasileira. É uma linha de pesquisa que se apoia em análises como os da historiadora Letícia Squeff, que afirma que estudar a política de aquisição de obras para um museu é interessante para o historiador da arte porque permite “recuperar os sentidos que fundamentaram a aquisição”, vinculando-se a uma pesquisa que busca “caminhos alternativos ao de uma história da arte presa a trajetórias artísticas”, abordando temas como o mercado, o colecionismo ou os padrões de gosto.

Ressaltamos que a presença da arte internacional do fim do século no acervo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro foi um ponto importante para aquela geração de professores, tanto para servir como modelos formais para os alunos, como para a formação de um museu de arte local, ampliando o conhecimento artístico do da população, como afirmou a crítica de arte da época, em diversos artigos de periódicos consultados. É nesse sentido, a nosso ver, que pode ser compreendida a colaboração de professores estrangeiros na ENBA, a partir de 1890, como Benjamin Parlagreco, Petrus Verdié e Augusto Girardet.

Baseado em uma entrevista com Henrique Bernardelli publicada por um jornal do Rio de Janeiro em 1933, pouco antes do seu falecimento, o jornalista ressalta a importância para o pintor das obras adquiridas para a Galeria da Escola Nacional de Belas Artes:

O professor Bernardelli não quer, visivelmente, criticar a coleção da Pinacoteca. Acha, porém, que nós não devemos forçar pinturas da antiguidade, uma vez que nisso jamais poderíamos competir com o Louvre ou com os museus da Itália. Precisamos, sim, adquirir trabalhos modernos, contemporâneos, de artistas conhecidos. Era essa a opinião de Rodolpho Bernardelli, quando diretor da Escola de Bellas Artes, que certa vez, foi contra a compra de uma tela representando “A Venus do Cysne” e attribuida a Ticiano.[1]

[1] [ESPERAVA isso a qualquer momento!]. *A Noite*, Rio de Janeiro, 07 set.1933, p. 2.

A relação com a arte internacional para os artistas brasileiros oitocentistas foi, a nosso ver, sempre permeada pela influência dos trabalhos apresentados em mostras contemporâneas italianas e francesas. Artistas italianos como Domenico Morelli e aqueles que freqüentavam o Caffe Michelangiolo, como Altamura e Di Tivoli, viram possibilidades de renovação pelo uso novo da cor e da luz apresentadas na pintura de paisagem francesa, mais evocativa e sentimental. Desde os anos 1840 despontava a idéia de fugir da pintura "viciada" da Academia, fugindo para lugares longínquos e pitorescos, para uma pesquisa de pintura ao ar livre e para uma busca sincera do realismo, como o fizeram os pintores de Barbizon.

Os *macchiaioli,* por exemplo, foram para os arredores de Florença, para pintar paisagens, vielas entre muros, casas no campo e cenas de costume, evocando um mundo que mudava com o progresso, aliado à percepção de uma cultura que se transformava gradualmente. Em Nápoles uma nova representação de paisagem ligada à Escola de Resina trazia também novos valores para a pintura. Neste cenário de renovação, destacam-se alguns jovens artistas, admiradores de Domenico Morelli e de Mariano Fortuny, entre eles, Antonio Mancini e Francesco Paolo Michetti.

Sobre a aquisição dos quadros de Antonio Mancini não foi possível até o momento obtermos muitas informações. Trata-se de um artista essencial para a pintura oitocentista italiana. Ele foi amigo de Pedro Américo e acreditamos que justamente por sua pintura ligada à mancha, tenha impressionado muito aos jovens artistas brasileiros que despontavam nos anos 1880. O quadro *O Louco* (s. d.) é uma das primeiras pinturas ligadas a esta vertente italiana a integrar a Pinacoteca da Escola, adquirida em 1891 do comerciante de arte milanês Angelo Sommaruga. Existe a possibilidade do quadro *Fantasia* (s. d.) ter sido adquirido na mesma ocasião.

Angelo Sommaruga, devido a uma grande polêmica em Roma, partiu da Itália em 1886 passando a residir em Buenos Aires. A sua chegada à cidade corresponde a um momento de formação do gosto de uma burguesia portenha e à expansão do consumo artístico. Roberto Amigo nota que ele integrou um grupo de comerciantes que partindo inicialmente de outros ramos, voltou-se para o mercado de arte. Ele foi um dos mais dedicados à importação de arte italiana, trazendo ao público em geral pintores como Michetti. Segundo Amigo o volume de pinturas importados por Sommaruga era extraordinária, chegando a fazer mostras com 245 peças entre pinturas e esculturas em mármore, bronze e terracotas.[2]

A Casa Sommaruga realizou pelo menos três exposições no Rio de Janeiro, a primeira em 1890[3] e outra em 1891, organizada por Adele Sommaruga, companheira de Angelo, nas quais foram expostos quadros de Mancini. A terceira exposição ocorreu em 1892,[4] após a morte de Adele. As fontes primárias que encontramos até o momento comentam que estas

[2] Roberto Amigo: El resplandor de la cultura del bazar, Arte y política. Mercados y violencia, en Razón y Revolución nro. 4, otoño de 1998. Disponível em: http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Amigo.pdf. Acesso em 20 jun. 2014.

[3] BELLAS-Artes. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1980.

[4] ARTES e Artistas. Exposição de pintura. O Paiz, Rio de Janeiro, 8 dez. 1890. p.2.

mostras obtiveram bastante sucesso, mas não trazem muitos detalhes sobre os quadros apresentados.

Mancini integrou dessa forma um grupo de artistas atuantes em Nápoles a partir da década de 1870, como Vincenzo Gemito e John Sargent, que são também grandes admiradores da obra de Mariano Fortuny. Manuel Carrera observa que é possível notar aproximações entre *Testa di una ragazza di Capri* de Gemito, *Ritorno da Piedigrotta* de Mancini, *Bambini napolitani al mare* de Sargent e *Nudo sulla spiaggia di Portici* de Fortuny.[5]

Os quadros de Mancini adquiridos pela Escola Nacional de Belas Artes são mais ligados, conforme já comentamos anteriormente, a uma pintura da mancha, com figuras indefinidas e largos fundos escuros, em diálogo com o impressionismo. O tema das obras também é bastante interessante, e tanto em *O Louco* como em *Fantasia*, os personagens parecem estar em um mundo próprio, distante da realidade. No primeiro um homem com a mão na cartola parece ensaiar um gesto de apresentação. No segundo quadro o personagem de aparência muito simples parece segurar uma máscara ou uma fantasia, como a se interrogar sobre o seu significado. São quadros que flertam com o universo da loucura e são muito próximos de uma vertente simbolista. Se pensarmos que eles eram de propriedade de Angelo Sommaruga, cuja revista havia acolhido as primeiras manifestações simbolistas em Roma, eles se tornam ainda mais interessantes como aquisição para a Galeria da Escola.

Podemos perceber que no Brasil os quadros de Mancini quando expostos por Angelo Sommaruga foram muito bem recebidos. Dois quadros da mostra de 1892 no Rio de Janeiro foram comprados pelo Barão de Quartim. O jornalista G. B. comenta:

> Na exposição de agora há duas telas de Antonio Mancini, tão altamente impressionadoras como aquella que fez o encanto de todas as pessoas que foram à exposição organizada por mme. Somarruga na rua do Ouvidor ha alguns mezes - tela que foi adquirida, se não me engano, pelo sympathico Sr. Manuel Cotta. Estes dois quadros do Mancini são o trabalho mais deliciosamente extravagante, mais arrebatadoramente genial, mais finamente louco que pode abalar os nervos de um apaixonado de arte. Palpita em toda aquella massa de tinta a alma desordenada do assombroso artista doido.[6]

Podemos assinalar ainda a presença italiana oitocentista no acervo do Museu Nacional de Belas Artes de outras interessantes obras como a de Fabio Fabbi, em 1895, com a tela *Argeliana* (s. d.). Fabbi é um pintor orientalista, de colorido intenso, que se destaca pela qualidade do desenho, tornando-se anos seguintes importante ilustrador do periódico *Fiammeta*, em Florença. A *Argeliana*, segundo informação no catálogo da mostra, teria sido doada pelo artista à Escola Nacional de Belas Artes, mas um documento presente no arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes faz referência ao Almirante Câmara, que teria feito a doação do quadro para a Galeria da ENBA.

---

[5] CARRERA, Manuel. Un'estate Fortunysta: John Singer Sargent tra Napoli e Capri. *Arte e dossiê*, Firenze. n. 29, 307, p.42-47, 2014.

[6] G. B. Rapidamente. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 set. 1891, p. 1.

A Argeliana (s. d.) é um quadro bem ao gosto de uma burguesia já acostumada ao tema orientalista, bastante freqüente nos salões franceses. Segundo Rosana Bossaglia o artista viveu um período no Egito durante a década de 1880, e manteve produção sobre este tema, em imagens muitas vezes derivadas de estudos feitos no local e outras bastante fantasiosas.[7] Para a autora o Oriente representado por Fabbi tem facetas variadas: mercadores, ambulantes, carregadores de água em vestes pobres, loucos anônimos, pintados com traço ágil, mas sem perder seu caráter descritivo e narrativo. Alguns de seus quadros, de temas ligados ao harém, à dança, ou à venda das escravas, são delicadamente eróticos, ligados a um gênero que possuía suas premissas na arte francesa e constituíram dessa forma a grande fama do artista.

No começo do século XX foram adquiridos para a Escola os quadros de Angelo dall'Oca Bianca, pintor muito próximo ao divisionismo e simbolismo do fim de século europeu, renovando a pintura de gênero oitocentista veneziana, Carlo Stragliati, interessante por sua retratística feminina, e Giacomo Favretto com um quadro de gênero. Dois quadros de Giuseppe Palizzi foram também doados pelo colecionador Luiz de Resende, em 1908.

Em 1909 houve também a doação de *Dança em Roda* (1906), de Ettore Titto. Tito e Dall'Oca Bianca se tornariam figuras chaves nas Bienais de Veneza, a partir de 1895, com uma produção sempre inovadora. A paisagem veneziana pintada por Tito, por exemplo, filia-se a uma pintura italiana do final do século que passava por artistas como Pelizza da Volpedo e dialogava com os trabalhos de Joaquin Sorolla, entre outros.

O quadro de Ettore Tito foi doado por Ferrussio Stefani, um *marchand* italiano que havia organizado uma mostra de arte italiana na Casa Vietas, no Rio de Janeiro, e foi originalmente denominado "A Cirandinha". O quadro veio a interessar os estudantes da ENBA, por seu tema e fatura, como vemos em texto sobre a exposição dos alunos de 1911: "Dos novos, o Sr. G. Magalhães aparece com um quadro cheio de vida, crianças numa praia, brincando com caranguejos, numa tonalidade clara, um esforço sério em que se sente a influência do quadro do grande pintor italiano Ettore Tito, entrado recentemente para a Escola".

O acervo de arte italiana do Museu Nacional de Belas Artes ainda possui trabalhos bastante significativos, como algumas paisagens de Guido Boggiani, pintor, arquiteto e etnólogo, que nos anos 1880 viajou para a Argentina e Paraguai, onde fotografou os índios Kadiwéus e Chamacoco.

Para Luciano Migliaccio o quadro *Paisagem com Oliveiras* talvez possa ser uma representação do campo nos arredores de Francavilla al Mare no Abruzzo. O autor ressalta que "em 1884 o pintor Francesco Paolo Michetti convidou Guido Boggiani para passar uma temporada na sua residência chamada "Il Convento", em Francavilla". Nesse local reuniam-se artistas e intelectuais, como Gabriele D'Annunzio, o compositor Francesco Paolo Tosti e o etnógrafo Antonio Di Nino.

[7] BOSSAGLIA, Rosana. Fabio Fabbi. In: FABIO Fabbi: 1861 - 1946 / Associazione Culturale "Bologna per le Arti". Introd.: Gianarturo Borsari. Saggi critici: Rossana Bossaglia, Paolo Stivani, Alessandra Borgogelli. Corrdinatore della monografia: Piero Fiori. Bologna: Re, 2000. (Associazione Culturale "Bologna per le Arti" ; 2), p.11

Sabemos que o outro quadro deste artista foi doado por um colecionador anônimo à Galeria da ENBA em 1912, conforme confirma a documentação existente no Museu. Para Migliaccio, este segundo quadro do acervo poderia fruto da viagem realizada, em 1888, à Argentina e sucessivamente para o Paraguai. O autor comenta que "em 1889, Boggiani assinou e datou a paisagem da Foz do Rio Negro no Paraguai (Milão, Galleria d'Arte Moderna)". A ligação do artista como o círculo de Michetti com certeza é uma relação importante para artistas como Rodolfo e Henrique Bernardelli.

Em termos de escultura, encontramos na galeria da ENBA desde os anos 1890 obras de Luigi Preatoni, Giuseppe Renda e Eugenio Maccagnani. Eles são basicamente escultores ligados à figura do diretor da ENBA Rodolfo Bernardelli e à escultura verista.

O escultor verista Luigi Preatoni manteve amizade com Rodolfo Bernardelli, como comprovam diversas cartas preservadas no arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, sendo ainda possível ainda encontrarmos várias reproduções fotográficas de suas obras, como, por exemplo, *Claudius perdoando Messalina* (s. d.).

A escultura *A Virgem e o amor*, de 1891, que a Escola Nacional de Belas Artes possuía era proveniente da doação do joalheiro Luiz de Rezende, em 1893. Na mesma ocasião, Rezende ofereceu ainda uma aquarela, modelo do anúncio da primeira exposição do grupo Rosa Cruz, em Paris. Em 1909, em outra doação, o joalheiro ofereceu cinco pequenas cabeças em bronze esculpidas por E. Maccagnani, escultor muito admirado por seus monumentos na Itália do final do século XIX e começo do XX.

Estes dados demonstram as afinidades entre o colecionador Luiz de Rezende e o grupo que dirigia a ENBA, em sua relação com o círculo de Rodolfo e Henrique Bernardelli, tanto na Itália quanto no Brasil, e por revelar a mesma ligação com a arte simbolista.

Duas pequenas estatuetas de Giuseppe Renda, escultor ligado ao Simbolismo e ao estilo *Liberty*, foram também doadas à Escola pelo joalheiro Julio Delage, em 1908, e apresentadas com destaque na Exposição Geral de Belas Artes daquele ano.

Um longo trabalho de pesquisa, realizado em meu pós-doutorado pela FAU-USP, tem permitido gradualmente saber mais sobre a proveniência das peças da Galeria da Escola Nacional de Belas Artes. A composição deste acervo é, como nota o historiador da arte Luciano Migliaccio, não o resultado de uma estratégia proposta desde os primórdios na nova gestão, mas quase o resultado de relações pessoais e de passagens de artistas estrangeiros pelo Brasil. A pesquisa histórica sobre estes eventos permitirá conhecer melhor as características bastante especificas da composição do acervo estrangeiro do Museu Nacional de Belas Artes.

Referências Bibliográficas:

BIETOLETTI, Silvestra . *L' Ottocento italiano*: la storia, gli artisti, le opere. Firenze, Giunti: 2002.
DAZZI, Camila. "Augusta Meretrix" - Decadentismo no Meio Artístico Brasileiro Finessecular. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_messalina.htm>.
MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm>.

Trajetórias da "Fundação de São Paulo" de Oscar Pereira da Silva

Michelli Cristine Scapol Monteiro
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: Este artigo sintetiza os resultados da minha dissertação de mestrado, que se propôs a percorrer o circuito social da tela *Fundação de São Paulo*, feita por Oscar Pereira da Silva, em 1907, e pertencente ao Museu Paulista da USP. Tal circuito – composto por sua produção, exposição, aquisição, musealização, circulação e reprodução – permite compreender uma obra de arte desde sua concepção formal até as diferentes formas de apropriação e interação social que a configuram como resultado e vetor das práticas sociais e culturais, como propôs Ulpiano Bezerra de Meneses. A tela de Oscar Pereira da Silva foi realizada no contexto de afirmação de uma identidade paulista e se tornou suporte de formulação e retenção da memória coletiva.

Palavras-chave: Representação. Imaginário. São Paulo (cidade). História urbana. Pintura histórica.

Abstract: This article synthetizes the results of my Master's dissertation, which proposed to browse through the social circuit of *Fundação de São Paulo*, a painting concluded by the Oscar Pereira da Silva in 1907, and belonging to the collection of the University of São Paulo's Museu Paulista. That circuit – consisting of its production, exposition, aquisition, museumization, circulation and reproduction – allows to understand an artwork since its formal conception to the different forms of appropriation and social interaction that made it as result and vector of social and cultural practices, as Ulpiano Bezerra de Meneses proposes. Oscar Pereira da Silva's painting was produced in the context of affirmation São Paulo's identity and it became a support of creation and retention of collective memory.

Keywords: Representation. Imagery. São Paulo (city). Urban history. Historical painting.

Introdução

Ignorada por anos pela historiografia, devido ao triunfo da "modernidade", a arte do século XIX voltou a ser foco dos estudos acadêmicos que procuram explorar seu processo de criação, a circulação e apropriação de modelos, os efeitos de sua musealização e seu papel como formador e mediador de imaginários.[1] Contudo, como demonstrou Ulpiano Bezerra

[1] COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 9-11. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* (Madrid.

de Meneses, o historiador ainda enfrenta dificuldade em lidar com a especificidade visual da imagem, nas quais as expressões artísticas da Academia se inserem. Para Meneses é fundamental perceber as telas não como objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. A forma tem o poder de gerar significado e a arte deve servir de plataforma de articulação e observação da sociedade. Ele propõe analisar a obra de arte estabelecendo o seu circuito social, que inclui produção, circulação, consumo e ação.[2]

Seguindo essas orientações, a minha dissertação de mestrado se propôs a analisar a *Fundação de São Paulo*, realizada por Oscar Pereira da Silva em 1907 e recompor o seu processo de criação, as interlocuções intelectuais, políticas e religiosas que estiveram associadas à sua criação, bem como seu processo de musealização e difusão por meio de apropriações e reproduções. Defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, a dissertação percebeu a tela como um veículo de construção imaginária sobre a cidade e sociedade paulistana. O objetivo deste artigo é demonstrar como esse foco de análise foi realizado e indicar os principais resultados obtidos, percorrendo o circuito social da *Fundação de São Paulo.*

Produção: a gênese da obra de arte

Oscar Pereira da Silva, artista fluminense que havia migrado para a capital paulista, buscava se inserir no promissor mercado artístico paulistano e almejava ser consagrado como pintor de história em São Paulo, o que certamente lhe garantiria encomendas públicas. Para obter esse reconhecimento, decidiu dar visualidade ao ato embrionário da capital paulista, utilizando recursos próprios. A fundação ainda não havia sido tema de um quadro de grandes proporções, contudo poderia ser um assunto de interesse às elites dirigentes paulistas, não só pela grandeza do momento histórico, como pelo ineditismo da sua representação. Por isso, Pereira da Silva decidiu se dedicar à elaboração desse grande quadro histórico, que poderia lhe garantir notabilidade.

Na pintura histórica, o procedimento por citações era um instrumento legítimo à natureza do gênero. Os pintores se inspiravam e citavam os mestres que os precederam.[3] Por isso, Oscar Pereira da Silva baseou-se na *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles, modelo clássico e consagrado da Academia Imperial de Belas Artes, portanto, uma referência de inquestionável valor. Os paralelos imagéticos entre as obras são evidentes, não só por seguirem o mesmo modelo temático do encontro entre índios, portugueses leigos e clérigos, simbolizando um contato inter-étnico mediado pela fé, como também pela óbvia semelhança no modelo

Internet), v. CLXXXV, p. 1147-1168, 2009 SALGUEIRO, Valéria.A ate de construir a nação – pintura de história e a Primeira República. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 3-22, 2002.

[2] MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003, p. 27.

[3] COLI, Op. cit, p.34.

compositivo e na distribuição dos elementos na tela, já que o ato religioso é envolvido por uma força centrípeta que dispõe todos os elementos em torno dele.[4]

Outra premissa da pintura histórica era a articulação com o pensamento historiográfico. Aos quadros, atribuía-se a pretensão de serem "janelas do passado",[5] ou seja, se constituírem como verdade do evento ali retratado, para tanto precisavam ter um embasamento documental. As primeiras notícias veiculadas pela imprensa sobre a *Fundação de São Paulo* já demonstram essa preocupação de Oscar Pereira da Silva e descrevem a pesquisa que ele realizou em arquivos e museus para a elaboração da obra.[6]

O artista se baseou nos artigos do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) que, naquele momento, estabelecia as bases do "mito identitário paulista", que determinava que São Paulo e os velhos paulistas haviam sido responsáveis pela gestação da nação brasileira, capazes de difundir a civilização por todo o Brasil. Não havia um consenso, no entanto, a respeito do patriarca da fundação de São Paulo, por isso, o pintor procurou unir os diversos personagens, atribuindo maior destaque na tela ao papel dos jesuítas, mas sem se esquecer de João Ramalho, que aparece como coadjuvante da cena pintada. Além disso, o índio era um elemento de importância a historiadores paulistas, que buscavam incorporá-lo à nação brasileira, não apenas nas memórias histórica, por meio do reconhecimento das origens mamelucas das elites paulistas, como também nas políticas do Estado, visto que as fronteiras do café invadiam terras indígenas e "renovavam" os tensos contatos havidos nos séculos coloniais. Do mesmo modo, na tela de Pereira da Silva, o índio é um elemento fundamental na formação da "raça paulista".

Circulação: divulgação da *Fundação de São Paulo*

Após a conclusão da obra (Figura 1), em 1907, era importante divulga-la, a fim de que fosse adquirida pelo Estado. Para a exposição ter sucesso era necessário escolher o local adequado e, como em São Paulo não havia espaços especializados para exposições, era comum utilizar hotéis, teatros e cafés. No número 38 da rua Quinze de Novembro encontrava-se o Progredior, um luxuoso e cosmopolita restaurante, ambiente privilegiado de encontro e lazer da elite paulistana. Beneficiando-se do público frequentador e da localização privilegiada – no seio comercial da Paulicéia, próximo ao local em que o evento retratado na tela teria ocorrido – Oscar Pereira da Silva escolheu o Progredior para expor, pela primeira vez, a *Fundação de São Paulo*.

O artista sabia também da necessidade de sua exposição ser muito bem frequentada, sobretudo pelos políticos que poderiam ser os responsáveis pela compra da sua obra. Assim,

[4] Sobre o quadro *Primeira Missa no Brasil* ver COLI, Op. cit.

[5] A Pintura histórica no século XIX era vista como representações da "verdade", assim, pretendiam ser "janelas para o passado", que permitissem a visualização do passado, materializando a prédica de Eugène Viollet-le-Duc – "voir c'est savoir." Em: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Histoire d'undessinateur*: comment on apprend à dessiner. Paris: Berger-Levrault, 1978, p. 302.

[6] *Correio Paulistano*, 22 de janeiro de 1907



Figura 1 - Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*, 1907, óleo sobre tela, 185 x 340 cm, acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo. Reprodução fotográfica José Rosael e Hélio Nobre.

ele tomou algumas providências estratégicas, como ir pessoalmente ao palácio do governo, três dias antes da inauguração, convidar o Presidente do Estado, Jorge Tibiriçá, para a sua mostra. Pereira da Silva também enviou um convite para o jornal *O Estado de São Paulo*, que além de contar com importantes personagens da elite paulista no seu quadro de proprietários, articulistas e assinantes, garantiu a divulgação da sua exposição.

A mostra foi detalhada pelas notícias veiculadas por diversos outros jornais, em que críticos elogiavam a *Fundação de São Paulo*, destacando a "concepção, verdade histórica e, sobretudo, esmero de execução",[7] assim, incitavam o governo a comprar a obra. Ela foi também reproduzida em revistas, como a edição de 25 de dezembro de 1907 da revista *A Vida Moderna*[8] (Figura 2). Essa era uma maneira de exponenciar o alcance da imagem, tornando-a conhecida do público. Expondo seus argumentos para justificar a compra da tela, em julho de 1908, o artista enviou uma petição para a Câmara dos Deputados, sugerindo que o Estado adquirisse a obra. Entretanto, todas essas estratégias resultaram infrutíferas.

Ao procurar justificativas para o desinteresse pelo quadro, foi possível perceber que o Presidente do Estado, Jorge Tibiriçá Piratininga, que havia ignorado o convite do artista para a sua exposição em 1907, tinha motivos para se incomodar com a tela. Primeiro, porque a sua relação com a Igreja e, pincipalmente com a Companhia de Jesus, não era amistosa. Ele estivera envolvido, por exemplo, na demolição da capela do Pátio do Colégio. Além disso, durante seu governo, ele precisou lidar com a questão do contato, devido à entrada de imigrantes para trabalhar nas novas colônias agrícolas e também o contato traumático com os indígenas que representavam um obstáculo à expansão das lavouras a oeste do estado. Assim, o quadro

[7] *O Estado de São Paulo*, 31 de dezembro de 1907.

[8] *A vida moderna*, 25 de dezembro de 1907, ano II, nos. 29-30.



Figura 2 - *A vida moderna*, 25 de dezembro de 1907, II, nº. 29-30.

criado por Oscar Pereira da Silva retomava questões latentes da gestão de Tibiriçá, fosse pela imagem colocar em destaque o papel dos jesuítas, fosse pelo contato com o índio, que o artista representou de maneira harmoniosa.

A violência contra o nativo brasileiro era uma questão em evidência naquele momento, já que o Brasil havia sido acusado, durante o XVI Congresso dos Americanistas, em 1908, de exterminar as tribos indígenas. Questão que foi seguida da polêmica em torno de Hermann von Ihering, diretor do Museu Paulista, que foi acusado de incitar o extermínio indígena, visto que ele havia publicado um artigo no qual afirmava que os índios Kaingangs eram um empecilho para a colonização das regiões do sertão e que a única saída para o contato tenso seria o seu extermínio.[9] A polêmica se estendeu até pelo menos o início de 1909 e, certamente, configurou um obstáculo para o projeto de aquisição da tela desejado por Oscar Pereira da Silva. Como vender um quadro que representa o encontro pacífico de índios e europeus para uma instituição cujo diretor é tido como defensor do extermínio indígena?

No ano seguinte, o artista procurou colocar sua tela novamente em destaque. Para tanto, refez o mesmo percurso de estratégias que havia utilizado anteriormente. Realizou uma nova exposição, em agosto de 1909, desta vez no Palácio Episcopal, situado à rua do Carmo, em São Paulo,[10] pois decidiu ressaltar o viés religioso do seu quadro, uma alternativa para a questão indígena. Teve o apoio de parte significativa da imprensa e o quadro foi reproduzido em uma

[9] IHERING, Hermann von. Antropologia do estado de São Paulo. *Revista do Museu Paulista*. São Paulo, no. 7, 1907, p. 215.

[10] Trata-se da atual sede do Museu da Cidade de São Paulo, antiga residência da Marquesa de Santos, depois Palácio Episcopal.

revista católica intitulada *Santa Cruz*.[11] Tendo em vista que o mandato de Tibiriçá Piratininga havia findado e agora o Presidente do Estado era Albuquerque Lins, o artista reforçou os laços com os políticos e recebeu em seu ateliê o Secretário do Interior, Carlos Guimarães, que elogiou a *Fundação de São Paulo*. As consequências dessa visita ficaram evidentes com a nova petição de Pereira da Silva enviou à Câmara dos Deputados em 05 de outubro de 1909. Nessa mesma data, o pintor procurou se inserir nos meios políticos e intelectuais paulistas ao se tornar membro efetivo do IHGSP. O esforço do pintor, desta vez, não foi em vão, já que o parecer do Secretário do Interior foi favorável à aquisição da tela, em novembro de 1909.

Musealização: apropriação e reprodução da *Fundação de São Paulo*

O destino da *Fundação de São Paulo* foi a Pinacoteca do Estado de São Paulo, primeiro museu de arte da capital paulista, criado em 1905, cujo acervo inicial foi composto por 26 obras, muitas delas transferidas do Museu Paulista,[12] escolhidas por um critério baseado nas noções de "pintura histórica" e "pintura artística".[13] Mantiveram-se no Museu Paulista os retratos de personagens considerados históricos e as cenas representativas de grandes acontecimentos enquanto coube à Pinacoteca as pinturas de "valor artístico". Tendo em vista o esforço de Oscar Pereira da Silva em fazer com que o seu quadro se constituísse como documento visual da fundação de São Paulo, o destino óbvio da tela seria o Museu Paulista. Contudo, na segunda petição enviada à Câmara dos Deputados, o próprio artista ressaltou o valor artístico do quadro e sugeriu que fosse adquirido para a Pinacoteca, espaço capaz de neutralizar as polêmicas que envolviam os índios. O quadro ficou exposto em uma sala do Liceu de Artes e Ofícios, que foi o local que agregava todo o acervo da Pinacoteca. Lá cumpriu a sua possibilidade de apropriação estética, até 1929.

Estando à frente da direção do Museu Paulista desde 1917, Afonso Taunay configurou um novo perfil à instituição, destacando seu caráter histórico, sobretudo, em função das comemorações do centenário da Independência, em 1922. Para tanto, reformulou a exposição do Museu, de modo a contar a história do Brasil por meio dos feitos dos paulistas, desde os primórdios da colonização até a emancipação política do país. Havia no Museu uma sala dedicada ao empreendimento das monções, por isso, Taunay requisitou a devolução do quadro de Almeida Júnior, *Partida da Monção*, que estava na Pinacoteca. Em abril de 1929, foi oficializada a transferência deste quadro e também de outros dois de Oscar Pereira da Silva: *Fundação de São Paulo* e *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500.*

[11] *Santa Cruz*, São Paulo, ano X nº1, Outubro de 1909, p. 6.

[12] Agradeço a Fernanda Pitta pela informação de que nem todas as 26 telas do acervo inicial da Pinacoteca foram transferidas do Museu Paulista, como consta na bibliografia sobre o tema e no próprio livro tombo da Pinacoteca. Agradeço a ela e ao Carlos Lima Junior pela indicação do artigo: MYOSHI, Alexander Gaiotto. Os primórdios de uma galeria de arte em São Paulo: relações entre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado no início do século XX. In MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (orgs). *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos* (XIX/XX): 195 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2012.

[13] BARBUY, Heloisa. O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado. ARAUJO, Marcelo Mattos (org.). *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo: Prêmio; Artemeios, 2007, p. 143.

Não há qualquer registro de que essas telas tenham sido solicitadas por Taunay, pois a sua transferência foi feita de maneira discreta, sem a divulgação da imprensa e sem serem citadas nas correspondências ou no relatório anual do Museu Paulista. A representação do contato nas praias baianas e o protagonismo dos jesuítas em São Paulo não eram, de fato, temas importantes para a narrativa de Taunay, cultor da memória bandeirante.

Mesmo que a transferência tenha sido indesejada, ela representou um importante passo na trajetória da *Fundação de São Paulo*, pois lá passou a cumprir a função de documento histórico da origem do povo paulista e do estabelecimento do núcleo urbano no planalto do Piratininga. Ela foi integrada à Sala A-15, consagrada ao passado da cidade, na qual se reconstituía aspectos antigos da urbe paulista e onde se encontrava a maquete de gesso realizada pelo holandês Bakkenist, representando a cidade em 1840. A despeito da sua consagração como documento do passado da cidade, o que a imagem da *Fundação de São Paulo* pretendia informar sobre o ato fundacional da urbe, que teria ocorrido pela união entre índios e europeus sob a égide do catolicismo, não estava em destaque no espaço em que ela se situava. De maneira geral, toda a exposição criada por Taunay louvava a união do índio com o europeu, no entanto, a Igreja e a ação dos missionários haviam sido praticamente omitidas.

Apesar de não estar em evidência, pertencer ao Museu Paulista contribuiu para a notoriedade da *Fundação de São Paulo*. Disso é evidência, por exemplo, o fato de que ela foi reproduzida em vitral na Faculdade de Direito, cujo prédio foi reconstruído a partir da década de 1930. Consciente de ser uma instituição-chave na construção do país o diretor da Faculdade, Alcântara Machado, procurou modernizar a nova sede das Arcadas. A modernidade, no entanto, estava aliada ao conceito de tradição, por isso foram introduzidos motivos representativos das construções pretéritas na ornamentação arquitetônica.[14] Ademais, foi concebida uma série de vitrais que se apresentam em sequência na Escadaria e que constituem uma alegoria de uma História do Brasil, fundamentada pelo Direito e por valores universais, que parte do estabelecimento de São Paulo e culmina com a emancipação política brasileira. A narrativa visual foi construída pelos quadros *Fundação de São Paulo*, *Partida da Monção* e *Independência ou morte!*, todos pertencentes ao Museu Paulista. Contudo, na narrativa da Faculdade de Direito, a origem é a benção realizada em 25 de janeiro de 1554, cuja imagem foi concebida por Oscar Pereira da Silva. A obra ganhava, assim, visibilidade e proeminência, pois além de decorar o prédio da instituição que pretendia ser símbolo da modernidade e da tradição, representava o ato primordial da história ali narrada. Constituía-se como imagem inicial da narrativa paulista, que era, por extensão, de toda a nação.

Esse era o papel que Oscar Pereira da Silva havia formulado para o seu quadro e que, até então, não havia conquistado. Mas, se a obra estivera obliterada quando entrou no Museu Paulista, essa posição alterou-se por completo em 1954, ano crucial para a afirmação simbólica paulista e paulistana por meio da evocação do passado, pois se comemorou o quarto

[14] GROLA, D. A. *A memória nas Arcadas*: *construção material, simbólica e ideológica do edifício da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2012, p. 140-141.

centenário da fundação da cidade de São Paulo. Nesse contexto, a Igreja Católica retomou o lugar de destaque na narrativa histórica, que apresentava a cidade, desde a sua origem, como uma urbe predestinada ao cristianismo, que seguia um caminho lógico e natural em direção ao progresso. O destaque atribuído ao viés religioso ficou evidente, por exemplo, na valorização do Pátio do Colégio e nas propostas para a sua reconstrução.

Assim, a tela de Pereira da Silva encontrava possibilidade de desempenhar um papel privilegiado, já que continha uma imagem sobre o ato inicial de São Paulo, em convergência à interpretação de muitos historiadores afins à memória católica, políticos e grande parte da mídia. A tela colocava como ponto central os jesuítas, embora ali também estivessem Tibiriçá e João Ramalho. A imagem, portanto, conciliava diversos personagens e tornou-se muito oportuna para ser utilizada em diferentes suportes relacionados às comemorações. Esteve, por exemplo, presente com ênfase nos periódicos, em anúncios (Figura 3), edições comemorativas e reportagens. Além dos materiais impressos, outros suportes também fizeram uso dela divulgando-a e tornando-a conhecida, como suvenires comemorativos do IV centenário. Sua inserção no Museu Paulista contribuiu amplamente para a construção de uma memória social em que a *Fundação de São Paulo* se tornou a imagem por excelência da origem da capital paulista, superando outras telas, como a de Antônio Parreiras, ou monumentos escultóricos, como o de Amadeu Zani, que também tinham essa pretensão.

Conclusão

Percorrer a trajetória da *Fundação de São Paulo* permitiu analisá-la como vetor de significados, já que ela mediou práticas sociais e veiculou interpretações do passado. A tela atravessou muitos impasses e obstáculos, advindos das múltiplas percepções em relação ao que seu conteúdo imagético afirmava. As transformações foram percebidas no percurso da obra, já que a sua apropriação variou de acordo com a conjuntura em que estava inserida. A sua musealização desempenhou um papel decisivo no imaginário social coletivo relativo à história da cidade de São Paulo, pois a obra se tornou referência simbólica, não apenas pelos seus méritos artísticos mas por ser adotada, ainda que enviezadamente, como uma janela para o passado paulista.[15] Hoje a tela permanece em processo de musealização, não mais como um duplo do passado mas como um monumento a que se quer dar um renovado estatuto de documento histórico. Tendo em vista que a pintura histórica é um significativo suporte de construção simbólica no país, seguir o método proposto por Meneses de estabelecer o circuito social de uma obra é uma maneira de analisar com profundidade a dimensão visual da sociedade.

[15] BACZKO, Bronislaw. Imaginário social. Em ROMANO, Ruggiero (org.). *enciclopédia Einaudi,* volume 5: Anthropos-homem. Lisboa: Impensa Nacional; Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.



Figura 3 - Propaganda da empresa de relógio Hora S.A., *Folha da manhã*, 24 e 25 de janeiro de 1954, p. 9.

Referências Bibliográficas:

BACZKO, Bronislaw. Imaginário social. Em ROMANO, Ruggiero (org.). *enciclopédia Einaudi,* volume 5: Anthropos-homem. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

BARBUY, Heloisa. O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado. ARAUJO, Marcelo Mattos (org.). *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo: Prêmio; Artemeios, 2007.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* (Madrid. Internet), v. CLXXXV, p. 1147-1168, 2009.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

FERRETTI, Danilo José Zioni; CAPELATO, Maria Helena Rolim. João Ramalho e as Origens da Nação: os paulistas na comemoração do IV centenário da descoberta do Brasil. *Tempo*, Niterói, v. 04, n.08, p. 67-87, 1999.
GROLA, D. A. *A memória nas Arcadas*: *construção material, simbólica e ideológica do edifício da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2012
MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
MONTEIRO, John M. Tupis, Tapuias e a História de São Paulo. Revisitando a velha questão guaianá. *Novos Estudos. CEBRAP*, São Paulo, v. 34, p. 125-135, 1992.
MONTEIRO, Michelli C. Scapol. *Fundação de São Paulo de Oscar Pereira da Silva:* trajetórias de uma imagem urbana. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
MYOSHI, Alexander Gaiotto. Os primórdios de uma galeria de arte em São Paulo: relações entre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado no início do século XX. In MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (orgs). *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos* (XIX/XX): 195 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2012.
SALGUEIRO, Valéria. A ate de construir a nação – pintura de história e a Primeira República. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 3-22, 2002.
VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Histoire d'undessinateur*: comment on apprend à dessiner. Paris: Berger-Levrault, 1978.

Imagens na "construção de territórios" latino-americanos: Argentina e Brasil

Rosangela de Jesus Silva
Universidade Federal da Integração Latino Americana - UNILA

Resumo: A configuração do espaço latino-americano em Estados Nacionais começa a ser gestada e organizada no século XIX. As estratégias de construção e afirmação desses territórios buscaram apoio na política, na literatura, na imprensa, na arte, entre outros, sendo que cada um destes, a seu modo, aportou contribuições relevantes. Esse texto propõe uma discussão acerca da "construção de territórios" na América Latina a partir das imagens publicadas em periódicos na segunda metade do século XIX no Brasil e na Argentina em revistas como *Revista Illustrada* (1876-1898) e *El Mosquito* (1863-1893).

Palavras-chave: América Latina. Imagem. Imprensa Ilustrada. Século XIX.

Resumen: La configuración del espacio latino-americano en los Estados Nacionales comienza a gestarse y organizarse en el siglo XIX. Las estrategias de construcción y afirmación de estos territórios buscaron apoyo en la política, la literatura, los medios de comunicación, el arte, etc;. y cada una de ellas, en su própria manera, aportaron contribuciones importantes. Este trabajo propone uma reflexión sobre la "construcción de los territórios" en América Latina a partir de las imágenes publicadas en periódicos de la segunda mitad del siglo XIX en Argentina y Brasil en revistas como la Revista Illustrada (1876-1898) y El Mosquito (1863-1893).

Palabras clave: Latinoamerica. Imagen. Prensa ilustrada. Siglo XIX.

As relações entre o Brasil e a Argentina, desde a afirmação de suas independências e ao longo de boa parte do século XIX, foram marcadas por desconfianças e rivalidades. Além das diferenças em torno das opções de governo - Monarquia e República -, e da mão de obra - trabalho escravo e trabalho livre - , havia ainda o problema das disputas territoriais e pretensões sobre a região por parte de ambos os países. Os documentos oficiais não são a única fonte privilegiada para acompanhar as contendas, a imprensa e, aquela ilustrada, foco desse trabalho, apresentam aspectos instigantes para analisar a relação entre os dois países. A análise da produção de imagens deixa perceber aspectos sutis dos debates, ao mesmo tempo em que propõe interpretações e construções da imagem do outro.

Em 7 de janeiro de 1888, quando a *Revista Illustrada* entrava em seu 13º ano, foi publicado um mapa da América do Sul bastante incompleto, sem vários países da região. Entre as ausências na representação destacam-se o Paraguai e o Uruguai, dois países que há menos de duas décadas figuravam constantemente na imprensa brasileira devido ao conflito que envolveu, além desses países, o Brasil e a Argentina entre 1865 e 1870 na chamada Guerra da Tríplice Aliança. É verdade que não se tratava de um mapa pautado pela necessidade de precisão, mas apenas uma menção ao alcance da *Revista Illustrada* (1876-1898), em um país de tão grandiosa extensão. Seria, portanto, apenas uma promoção da revista. A questão talvez seja um pouco mais complexa, ou, pelo menos digna de algum questionamento. Assim, parece importante atentamos para elementos do contexto político, social, cultural e econômico do período, bem como para outras imagens ou mesmo para alguns silêncios antes de aceitar a colocação acima. Algumas análises da historiografia atual ajudam a analisar a questão (Figura 1).

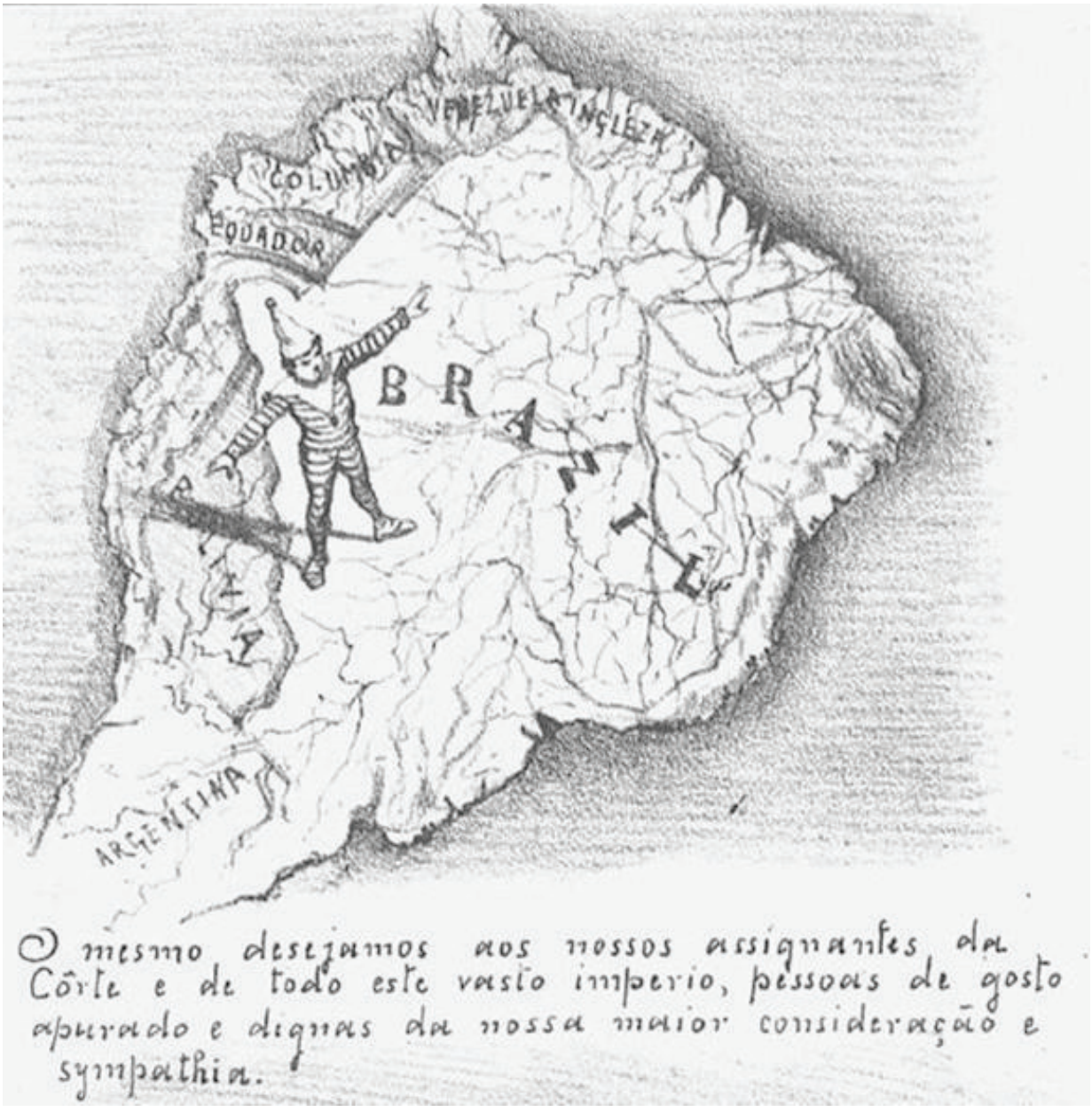


Figura 1 - *Revista Illustrada*, N.479, 1888, p.4. Rio de Janeiro.

Francisco Doratioto no artigo "O Império do Brasil e a Argentina (1822-1889), publicado em 2008, analisa a política externa brasileira em relação à Argentina desde a independência do Brasil até o final do império. O autor destaca os períodos tensos e algumas causas de rivalidade. Também aponta que no final da década de 1870, em decorrência de problemas internos no Brasil, mas também de novas configurações econômicas tanto para a Argentina quanto para o Brasil, o Império teria se convencido de que a Argentina não seria mais um obstáculo às independências do Paraguai e do Uruguai, foco de vários desentendimentos entre os países na consolidação de influências na região. O texto de Doratioto reforça a ideia da importância desses dois países na história do Brasil daquele momento. A dúvida persiste, por que essas ausências na representação do mapa? Parece necessário analisar um pouco mais a fundo a revista, bem como outras representações dos envolvidos.

A *Revista Illustrada* foi uma publicação fundada pelo ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1842/3-1910), o qual além de proprietário escrevia e desenhava na revista. O que deu ao periódico, ao menos durante o período em que este esteve a sua frente - até 1888 -, um caráter do que poderíamos chamar de publicação de autor, ou seja, apesar das contribuições, era Agostini quem decidia a orientação político-ideológica da revista. Este por sua vez, em termos gerais, era abolicionista, defendia ideais liberais e simpatizava com a causa republicana. A revista cuidava de temas políticos, sobretudo, mas também dedicava atenção para as artes - música, teatro, artes plásticas, literatura -, para a vida social, cultural e econômica do Brasil e do Rio de Janeiro em particular. A revista também se preocupava com os temas internacionais, na parte destinada às imagens, apareceu, inúmeras vezes, a rubrica "Notícias da Europa", de maneira que é possível afirmar que o velho continente recebeu bem mais atenção do que os vizinhos latino-americanos. O que não significa que estes estiveram totalmente ausentes. O discurso da revista, bastante crítico à política brasileira, apontava a Europa e, sobretudo, a França republicana como o exemplo do progresso e "civilização" a ser seguido pelo Brasil. As representações desse país europeu estavam constantemente imbuídas de atributos como astúcia, beleza, coragem, além do símbolo republicano que era o barrete frígio.

Os países latino-americanos, nas poucas vezes em que foram representados no periódico, embora fossem Repúblicas, raramente apareciam ostentando o barrete frígio. A República argentina, por exemplo, apareceu algumas vezes com trajes de um gaúcho, assim como o Uruguai.

Se o periódico brasileiro raramente apresentava a Argentina com o símbolo da República, a revista *El Mosquito* (1863-1893) utilizou fartamente a coroa para representar o Brasil, o qual não assumia feições alegóricas, na maioria das vezes era o próprio D. Pedro II. Mas a figura de um macaco com coroa também apareceu várias vezes. A desconfiança para com o Brasil foi algo constante no periódico fundado em 1963 pelo litógrafo e caricaturista francês Henri Meyer (1844-1899). A revista teve vida longa e, portanto, comentou e se posicionou frente a várias questões importantes na história do país. Em suas 4 páginas, das

quais, em média, duas eram ilustradas, figuraram presidentes, políticos e militares. Segundo a pesquisadora argentina Sandra Szir

> "Aunque parecía satirizar a todos los sectores, *El Mosquito* era a menudo oficialista - las satirizaciones hacia las figuras de Sarmiento y Roca fueron templadas - y su discurso crítico estuvo dirigido muchas veces hacia la oposición más que hacia el poder y las autoridades". (SZIR, 2009:16)

O periódico se preocupava fundamentalmente com questões políticas nacionais, no entanto, esteve muito atento aos países vizinhos.

Em 1887, na capa da revista de número 1275, a República Argentina aparece como bela e elegante mulher que se arruma diante da intimidade do seu toucador, dando os últimos retoques no barrete frígio sobre sua cabeça, antes de sair para um baile de gala. No espaço representado há uma série de referências ao sucesso do país, como a alegoria do progresso que segura um candelabro com velas acessas para iluminar o espelho no qual esta se olha. Há ainda a caixa de joias que faz referência às ferrovias e, na cadeira ao lado, o leque do crédito e um convite para o "Baile de las Naciones". Mas a visão positiva da República parece estar em iminente perigo, pois atrás da porta, vestido como um escravo, descalço e com torso nu, segurando um chicote e, ostentando um coroa com a palavra Brasil, aparece um homem de barbas e feições maléficas. Na legenda a fala atribuída ao personagem é conclusiva: "Hum, esa niña se desarrolla demasiado y es escandalosamente próspera, es necessario que castigue su temeridad" (Figura 2).

Há alguns elementos importantes na configuração da imagem do Brasil, que se repetiram inúmeras vezes e, portanto, são chaves para entender o posicionamento argentino. Além da coroa, referência à monarquia, o chicote, a caracterização de escravo e a palavra castigo, sintetizam o segundo elemento indesejado e salientado nas representações do periódico portenho: a escravidão. No chicote da figura que representa o Brasil aparece a palavra "esclavitud". A referência negativa à política escravista brasileira esteve presente em textos e imagens não apenas de *El Mosquito*, mas em inúmeros periódicos daquele país. A dimensão territorial, aliada ao governo monárquico e a escravidão, apareceram no discurso do periódico como elementos que deveriam colocar a Argentina e os vizinhos em alerta constante.

A imagem da coroa, do homem grande e barbudo e de símbolos da escravidão como o chicote, ressaltando uma figura que se impõe pela força, já havia sido utilizada para apontar a relação do Brasil com os vizinhos.

Em 1875 o Brasil continuava ocupando o território paraguaio. As discussões acerca do pagamento da guerra, dos limites territoriais do Paraguai com a Argentina e Brasil, enfim, dos interesses argentinos e brasileiros ainda eram temas de conflituosa negociação. A possibilidade de uma nova guerra era aventada pela imprensa. Nesse clima de tensão as imagens publicadas por *El Mosquito* analisam a situação com um posicionamento explicito



Figura 2 - *El Mosquito*, N.1275, 1887, p.1. Buenos Aires.

sobre sua visão acerca do império. O Paraguai é representado como uma criança que se assusta diante do imperador, o qual parece querer engoli-lo. A representação da criança pequena e assustada diante do homem grande e faminto é certamente uma metáfora da dimensão territorial dos países, bem como dos interesses do Brasil segundo a análise do periódico. De acordo com

o pesquisador paraguaio Andrés Rolón Cardozo, em artigo que analisa o período em questão, o Brasil tinha não apenas interesse, como planos concretos para a anexação do Paraguai, sendo seu grande obstáculo a Argentina.[1] Na mesma página da imagem anterior o Paraguai também foi representado pelo periódico argentino como cachorro, preso por uma corrente, a qual era segurado pelo Imperador. O cachorro é instigado para atacar, mas apenas olha enquanto é seduzido por um osso que lhe é oferecido. Há ainda, nessa mesma página, a figura de um macaco coroado, este retira uma máscara com o rosto de D. Pedro II e aponta uma arma para Carlos Tejedor (1817-1903), que foi o representante argentino designado para negociar, no Rio de Janeiro, os limites territoriais com o Paraguai em 1875.

A imagem de alguém não confiável e manipulador, utilizando a figura de D. Pedro II foi bastante utilizada nesse momento. Em seu número 651, *El Mosquito* reserva uma página inteira do periódico para mostrar D. Pedro II fazendo malabares. No entanto, ao invés de utilizar o objeto próprio para realizar o malabarismo, emprega as representações do Paraguai criança, da frágil República uruguaia e, como são necessários três objetos, inclui a figura do argentino Carlos Tejedor para completar a "brincadeira". Nesse momento Tejedor estava no Rio de Janeiro, e a revista parece temer que o representante do país pudesse ser manipulado pelo governo brasileiro. A expressão séria do Imperador, bem como o cuidado com sua representação fisionômica, com a do uniforme militar e da coroa, contrastam com seu gesto, bem como por sua sustentação, já que este se equilibra sobre uma espécie de garrafa, que completa a cena circense. Para Claudia Roman, que analisa o periódico, "Las caricaturas, em general, son evidentemente figurativas. (...) se trata de ilustraciones que confian en su elocuencia." (ROMAN, 2006: 25-26). Ou seja, há um entendimento de que a construção visual estabelece uma comunicação rápida e direta com o público.

Em 1881, em uma composição triangular que divide os respectivos governantes do Brasil, Uruguai e Argentina, a ideia de um Brasil ávido por dominar seus vizinhos seguia vigente. D. Pedro II, em uma faixa de terra identificada como Brasil, foi representado ao lado de Máximo Santos (1847-1889), e esboça um gesto que parece orientar a ação deste último. Santos que posteriormente seria presidente do Uruguai, naquele momento era ministro da Guerra de Francisco Vidal Silva (1825-1889) o então presidente do país. O então ministro utiliza uma corda, na qual aparece escrito "anexion", para puxar, pelo pescoço, a alegoria da República uruguaia para junto do Brasil. A República é representada em estado lastimável, suas roupas estão rasgadas, há uma expressão de pavor em seu rosto e essa, por sua vez, tem o corpo em total desequilíbrio, está em uma trajetória de queda. Além disso, é ameaçada por um cão com rosto humano - o presidente Vidal -, e por um militar o coronel Lorenzo Latorre (1844-1916),[2] o qual segura, de

[1] CARDOZO, A. R. Guerra contra la Triple Alianza: Tratado Sosa-Tejedor (20 de mayo de 1875). In: Portal Guarani: http://www.portalguarani.com/2692_andres_rolon_cardozo/20877_tratado_sosa_tejedor_20_de_mayo_de_1875__guerra_contra_la_triple_alianza__ensayo_de_andres_rolon_cardozo_.html Acessado em 25/05/14.
Esse tratado diz respeito a uma negociação realizada pelo representante paraguaio Jaime Sosa Escalada (1846?-1906) com o argentino Carlos Tejedor em uma ação para forçar a saída do Brasil do território paraguaio celebrada no Rio de Janeiro em 20 de maio de 1875. O tratado não foi bem recebido pelo Brasil que considerava excessiva as exigências argentinas. A questão só seria resolvida no ano seguinte, em um novo tratado chamado " tratado Irigoyen-Machaín", assinado em fevereiro de 1876.

[2] Latorre esteve a frente do poder no Uruguai por duas vezes: entre 1876 e 1879 como "governador provisório" e depois entre

forma ameaçadora, uma faca na mão esquerda, onde aparece escrito "Dictatura" e uma espada na direita onde aparece a palavra "ejército". No outro vértice do triângulo é possível identificar a alegoria da República Argentina apontando para o Brasil, de forma a mostrar a ação deste. Ao seu lado está o presidente, General Julio Argentino Roca (1843-1914),[3] o qual segura uma corda ainda enrolada, mas pronta para ser lançada. A cena aponta uma atitude do Brasil como manipulador da situação em seu favor, no entanto, a legenda aponta a possibilidade da Argentina também tirar proveito da situação uruguaia: "Gracias a los eminentes y honrados patriotas Vidal, Santos, Latorre y sus complices, la nacionalidade Oriental no va tardar en desaparecer. ¿Quien de los vecinos se quedara con el cadaver?".[4]

El Mosquito, de maneira geral, valorizou a República Argentina em suas imagens, sobretudo, quando esta foi governada por Roca e seus aliados, no entanto, o caricaturista usa o veio crítico para apontar a possibilidade da Argentina também ter alguma vantagem, para isso precisaria agir rápido. Assim, embora apontasse os problemas que o Uruguai estaria enfrentando, não deixa de indicar que diante da situação de inevitável queda da república vizinha, que esta ficasse sob domínio argentino. A imagem, ao mesmo tempo em que critica a suposta ação brasileira, coloca a Argentina em condição de igualdade para reagir e mudar a situação em seu favor.

Enquanto para *El Mosquito* a ação brasileira era constante e incisiva sobre seus vizinhos, para a *Revista Illustrada,* esta era débil, ou mesmo inexistente. Na capa do número 203 de 1880 é possível ver, em primeiro plano, a representação da alegoria do Brasil como um índio e, este está deitado, dormindo e de costas para o que ocorre no Rio da Prata. A revista brasileira, assim como a colega argentina, chama a atenção para uma situação bastante conflituosa na região. Para isso, representa dois homens vestidos como gaúchos, ambos com facas nas mãos em postura de enfrentamento. No entanto, não vê qualquer intervenção por parte do Brasil na questão. Na legenda só faz explicitar o que a imagem apresenta: "As coisas la pelo Rio da Prata estão se esquentando... Mas nem por isso o paíz deixa de dormir."

A representação do Brasil, pelo periódico brasileiro, foi muito mais marcado pela ideia de passividade, inação ou mesmo vitimização, do que de agente. Inúmeras vezes foi representado como alvo de manipulação por parte dos políticos do Império, doente pelas epidemias que assolaram o país, ou ainda deformado pela "cancro da escravidão". Nesse ponto parece haver um elemento de aproximação entre os dois periódicos em relação ao Brasil, pois ambos viam na questão da escravidão um fator bastante negativo. Mas enquanto a revista brasileira apresentava o país com vítima desta, o argentino caracterizava o Brasil com representante da escravidão.

Segundo o ideário político-ideológico dos governos da República argentina e de sua elite criola, de uma forma geral, com trabalho livre, incentivos a imigração e pautados no ideário republicano já se deparavam com desafios relevantes para alcançar o "progresso" e a "civilização".

1879 e 1880 como presidente constitucional. Era um militar e durante seus governos fortaleceu o exército. Teve uma administração austera e centralista e incentivou as ferrovias além de, empreender várias reformas no campo, no judiciário e na educação.

[3] Roca governou a Argentina por duas vezes: entre 1880 e 1886 e depois entre 1898 e 1904.

[4] Entre 1875 e 1886 o Uruguai foi governado por militares - como os citados na legenda -, os quais tiveram por principal base de apoio o exército e não os partido políticos, daí a menção da revista aos termos ditadura e exército.

Assim, marcar um distanciamento de uma monarquia escravocrata era necessário em termos ideológicos. Seria uma maneira de autoafirmação, de se colocar em um patamar acima, muito mais próximos da civilização. Por outro lado, o discurso da *Revista Illustrada* corrobora essa ideia. Pois ao representar o Brasil como indígena - símbolo do selvagem - em grande parte das vezes vitimado, fraco, adormecido e, sobretudo, adoecido pela escravidão, enfatizava que o país, com a organização político, econômica, social e mesmo cultural que adotava, conseguia apenas se afastar da chamada "civilização". Com a assinatura da Lei Aurea algumas mudanças parecem ocorrer na maneira como os países se olham.

Em maio de 1888, após a abolição da escravidão no Brasil, o periódico argentino, crítico da escravidão, fez homenagens ao Brasil. Publicou, na primeira página, o retrato de D. Pedro II, em sua "galeria contemporanea", espaço dedicado aos grandes nomes do período, especialmente aos argentinos ilustres. E, na página seguinte, um retrato da princesa Isabel, a alegoria da liberdade segurando uma tocha e amparando um negro que tem aos seus pés as correntes quebradas. Ao fundo aparece um fazendeiro, o qual se esquiva da luz da tocha da Liberdade. Embora este ainda mantenha na mão um chicote, não ousa ameaçar o negro que toca a liberdade. Nesse mesmo número, quase inteiramente dedicado ao Brasil, publica um texto com uma biografia do Imperador, no qual afirma: "El Brasil era el ultimo baluarte de la esclavitud y una mancha de opróbio para nuestro continente. Ya no tenemos mas esclavos y podemos levantar la cabeza sin verguenza ante las naciones civilizadas (Figura 3)".[5]

O número 505 da *Revista Illustrada* foi quase inteiramente dedicado à Argentina. A revista saiu no dia 14 de julho, assim na capa aparece uma folha de calendário pendurada, rodeada por uma coroa de louros e ladeada por duas bandeiras da França. Na legenda a comparação entre o 13 de maio de 1888 e "A mais gloriosa das datas", numa referência a queda da Bastilha na França e o início da Revolução de 1789. A alusão às datas continuariam nas páginas internas do periódico, agora ao julho argentino. O dia 25 de maio de 1810 e o 9 de julho de 1816 são datas lembradas pelos argentinos para comemorar a independência do país. A *Revista Illustrada* quis retribuir a altura as homenagens argentinas por ocasião da abolição, assim como a publicação da colega argentina. Começando por um texto que recorda um passado de "trevas", de "pesadelo", quando intrigas afastavam as duas nações, o editor da revista afirma que isso teria ficado no passado, e continua:

> "E assim, como a 13 de Maio, a mão do povo argentino se estendeu para nós, com effusões de enthusiasmo, vencendo todos os preconceitos; no dia de hoje, nós não nos limitamos a apertal-a, com carinho, mas estreitamol-a contra o peito, para que sinta como o nosso coração bate contente e agradecido.
> Salve! Povo magnânimo.
> É com desvanecimento e orgulho que dizemos ao povo argentino: o dia 13 de Maio nos uniu; nada mais nos poderá separar, porque na America, o que a liberdade faz, ninguém mais tem o poder de destruir." (Julio Verim)

[5] *El Mosquito*, N. 1324, 20/maio/1888. P.4



Figura 3 - El Mosquito, N. 1324, Ano XXV, 20/05/1888. p. 2. Buenos Aires.

O discurso em torno da união e amizade entre os dois países não se restringiu às palavras. Nas duas páginas centrais a revista construiu a alegoria da República Argentina com toda a dignidade que uma nação poderia apresentar. Ali foram colocadas a bandeira e o escudo argentino, bem como o barrete frígio sobre a cabeça de uma bela e elegante mulher. Há ainda uma saudação amigável e fraterna por parte do Índio Brasil, o qual aperta a mão

da Argentina e segura a bandeira do império. No alto da imagem três retratos de personagens argentinos em destaque. Ao centro o então presidente Juarez Celman, à esquerda Bartolomeu Mitre, um dos interlocutores com o Brasil e que, no *El Mosquito*, foi diversas vezes apontado como o responsável pelas ações e ambições brasileiras sobre a Argentina e os vizinhos. Há ainda o retrato do jornalista Hector Varela que foi o fundador e redator chefe de um importante periódico portenho por vários anos, o *La Tribuna* (1853-1884). Há na imagem a construção da ideia de iguais que se confraternizam. É importante lembrar que ao igualar o 14 de julho com o 13 de maio e, consequentemente com as datas argentinas, a revista, que sempre exaltou os feitos da França como modelo de civilização, coloca as duas nações americanas, se não lado a lado, pelo menos, muito próximas da Europeia. Embora o Brasil tenha sido representado pela figura do índio, este tem solenidade, altivez e dignidade na representação, lembra a escultura de Chaves Pinheiro (1822-1884) *Índio, Figura Alegórica do Império Brasileiro*, feita em 1872, no âmbito da Academia Imperial de Belas Artes, para simbolizar o Brasil.

Na página 8 da publicação brasileira foi reproduzida a imagem publicada por *El Mosquito* em 20 de maio de 1888. A imagem está invertida e aparece a indicação de que se trata de uma reprodução da colega de Buenos Aires. Há aqui, além do reconhecimento e retribuição da *Revista Illustrada*, um exemplo de que havia comunicação e conhecimento das publicações dos vizinhos.

É nesse mesmo número, o qual reuniu vários textos de nomes ligados a causa abolicionista como Joaquim Nabuco, José do Patrocínio e Quintino Bocaiuva, todos exaltando a amizade entre o Brasil e a Argentina, que surge uma possível explicação para o mapa apresentado no início deste texto. Em artigo intitulado “A Republica Argentina”, que a *Revista Illustrada* afirma ter sido publicado no *Diário de Notícias*, sem indicação de autor, aparece o seguinte discurso:

> “Os laços de sympathia e união entre as duas maiores nações sul-americanas, que as ligaram nos campos de batalhas, no período da guerra contra o governo que oprimia a república do Paraguay, não podiam deixar de tornar-se cada vez mais estreitos, quando, terminada a luta, procuram no desenvolvimento de suas populações, de suas industrias, de seu comercio, a prosperidade a que estavam destinadas pelos elementos naturaes de que dispunham.
> Só na paz, só na harmonia de suas relações internacionais, podiam a República Argentina e o Brazil encontrar a garantia de um verdadeiro desenvolvimento, pela evolução franca das forças nacionais, auxiliadas por uma corrente immigratoria constante e avultada. A historia diplomática dos dois Estados indica bem as intenções reciprocas de manter inalterável a amizade dos dois povos.” P. 3.

É nítida a valorização da Argentina em detrimento dos outros países vizinhos. O Uruguai, que lutou ao lado dos dois países na Guerra da Tríplice Aliança, nem mesmo é mencionado, enquanto o Paraguai aparece como a vitima oprimida, que só pode ser libertada pelo empenho das “duas maiores nações sul-americanas”. Diante desse discurso, bem como do reconhecimento apenas da Argentina, junto com o Brasil, como nações próximas da maior delas - a França -, é possível entender que o periódico brasileiro só percebia como país digno de sua atenção a Argentina, daí a exclusão daqueles vistos como “fracos” e, “passiveis de serem submetidos” como o Uruguai e o Paraguai.

Para Doratioto:

> "Garantida a independência do Paraguai e inexistindo obstáculos à livre navegação dos rios internacionais platinos, os governantes do Império passaram a confiar, crescentemente, na Argentina. As relações bilaterais se tornaram cordiais e se reduziram os preconceitos mútuos, o que, inclusive, permitiu levar à arbitragem do presidente dos EUA o litígio fronteiriço entre os dois países. Até então, o Império nunca aceitara a arbitragem como instrumento para definir as fronteiras com seus vizinhos. A estabilidade na região platina e a inserção no comércio internacional explicam, em grande parte, porque o Império e a Argentina não tiveram novos pontos de tensão em suas relações. Mas também contribuiu o fato de que seus governantes e suas elites intelectuais tinham tirado lições da História comum e começaram a se verem como vizinhos e não como inimigos em potencial." (DORATIOTO, 2008: 240-241)

No plano das relações internacionais, conforme aponta Doratioto, as questões estavam estabilizadas. No entanto, será que anos de rivalidade e desconfiança seriam dissipados apenas com a diplomacia? Embora o fim da escravidão e, sobretudo a proclamação da República em 1889, tornaria as nações mais próximas, há ainda pequenos elementos que podem ser observados no plano das imagens, sobretudo, por parte dos argentinos, que indicam que a plena confiança ainda não tinha sido alcançada.

Depois de ter saudado a conquista da República pelo Brasil, no número de 29 de dezembro de 1889, *El Mosquito*, publicaria uma imagem bastante curiosa. Representa-se a estátua alegórica da República brasileira a qual assolada pelo vento das "ambiciones", começava a cair. Para conter sua queda um esforço enorme de vários homens, entre eles Quintino Bocaiuva faziam grande esforço, não apenas para segurá-la, com para colocar calços que a mantivessem em pé. Bocaiuva é o único que usa, assim como a alegoria, um barrete frígio, e no calço com o qual tenta apoiar a República está escrito patriotismo. Em uma janela, ao fundo da imagem, aparece o presidente da nova República, o Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892). Este além de, apenas observar, ou seja não faz nada, ostenta na cabeça algo que lembra uma touca para dormir. No comentário da legenda o periódico aponta um caminho para superar a dificuldade: "Trabajito tiene la nueva república para sostenerse, sin embargo es lo mas fácil, todo consiste en calcarla bien." Ou seja, a sustentação da República não se daria por parte dos governantes, mas do patriotismo do povo. Talvez seja possível ler nessa imagem que a confiança e a solidificação da amizade entre as duas nações teria que ir além dos governos e acordos políticos.

Referências Bibliográficas:

CARDOZO, A. R. Guerra contra la Triple Alianza: Tratado Sosa-Tejedor (20 de mayo de 1875). In: Portal Guarani: http://www.portalguarani.com/2692_andres_rolon_cardozo/20877_tratado_sosa_tejedor_20_de_mayo_de_1875__guerra_contra_la_triple_alianza__ensayo_de_andres_rolon_cardozo_.html Acessado em 25/05/14

DORATIOTO, Francisco "O Império do Brasil e a Argentina (1822-1889)" In: *Textos de História*, vol. 16, nº2, Brasilia, 2008, p.217-247. Disponível In: http://seer.bce.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/951/618 [acessado em 11 de agosto de 2014].

ROMAN, Claudia A. Oralidad, escritura e imagen. Prensa satírica rio-platense del siglo XIX. In: JITRIK, Noé (Com). *Aventuras de la critica*. Escrituras Latinoamericanas en el siglo XXI. Cordoba: Alción Editora, 2006.

SZIR, Sandra M. De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX. In: GABERIAN, Marcelo. [et.al.]. *Prensa Argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos.* Buenos Aires: Teseo, 2009.

1906 e 1984 – Dois anos, duas histórias para Belmiro de Almeida

Samuel Mendes Vieira
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Resumo: Duas exposições aproximam duas datas em torno do artista Belmiro de Almeida (1858-1935). Uma é a Exposição Geral de Belas Artes de 1906, a outra, é a Mostra Belmiro de Almeida, realizada no Rio de Janeiro pela Acervo Galeria de Arte, em 1984. Pintada pelo artista e exposta em 1906, *Amuada*, é parte do repertório diverso em temas e técnicas que marcaram a modernização das artes no Brasil de fins do século XIX. Diante disso, a tela é nosso ponto de partida para questionar algumas classificações atribuídas a Belmiro pela historiografia das artes no Brasil. Passado alguns anos, em 1984, o artista teve suas obras revisitadas pela crítica de então, sendo-lhe atribuído seu caráter "pré-moderno" e a classificação de "pintor pontilhista". O interregno de 78 anos do recorte nos serve como um pretexto revelador de posições, construções e discursos em nossa História da Arte.

Palavras-chave: Belmiro de Almeida. História da Arte. Historiografia. Modernidade.

Résumé: Deux expositions approchant deux dates autour de l'artiste Belmiro de Almeida (1858-1935). L'un est l'Exposition Générale des Beaux-Arts en 1906, l'autre est le *Mostra Belmiro de Almeida*, qui s'est tenue à Rio de Janeiro par *Acervo Galeria de Arte*, en 1984. Peint par l'artiste et exposée en 1906, *Amuada*, fait partie du répertoire diversifié de thèmes et des techniques qui ont marqué la modernisation des arts au Brésil à la fin du XIXe siècle. Par conséquent, l'écran est notre point de départ pour interroger quelques notes sur Belmiro pour l'historiographie de l'art au Brésil. Quelques années passées, en 1984, l'artiste avait ses œuvres revisité par la critique alors, et affecté son caractère «pré-moderne» et la classification de «peintre pointilliste.» L'interrègne de 78 ans dans la découpe sert de prétexte révélateur de positions, de construction et de discours dans notre histoire de l'art.

Mots-Clés: Belmiro de Almeida. Histoire de l'art. Historiographie. Modernité.

No cenário artístico de fins do século XIX e nas primeiras décadas do XX, Belmiro de Almeida (1854-1935) figura entre os nomes destacados pela crítica e por um primeiro *corpus* historiográfico produzido em torno da Academia Imperial de Belas Artes e, posteriormente, sobre a Escola Nacional de Belas Artes.

Entre suas produções, está *Amuada* (Figura 1),[1] quadro que pertence ao Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora, onde existe um relevante acervo sobre a pintura brasileira desse período. Muito embora sua visibilidade seja tímida, diante de telas como *Arrufos*,[2] *Efeitos de Sol*[3] ou *A tagarela,*[4] observamos a evidência de alguns elementos, que a crítica e a historiografia ora privilegiou ou ignorou sobre o artista em vida ou mesmo *post-mortem*.

Em sua fatura, *Amuada* revela um colorismo ameno, executado por pinceladas precisas e ritmadas por tons e semitons que circundam a figura feminina. A técnica empregada é semelhante à de pintores como Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935), Henri Martin (1860-1943) ou Achille Laugé (1861-1944). O pontilhismo, técnica desenvolvida por Seurat, trata-se de uma oposição ao caráter mais "solto" das pinceladas impressionistas, da mesma maneira buscava-se um efeito óptico dado pelas misturas das cores, mas a técnica impunha um rigor de forma e modelado, adquirido não pelas misturas dos tons, mas sim pela aproximação por toques precisos de cores opostas.

A aproximação das superfícies do quadro de Belmiro e do pintor francês evidencia uma semelhança no toque do pincel, mas não na precisão do uso das cores opostas, o que confere ao quadro de Seurat um rigor científico, como se referiu Argan, em a *Arte Moderna (1992).*[5] No entanto, apesar dessas peculiaridades que o olhar atento revela, quando nos reportamos à fortuna crítica sobre Belmiro percebemos um tratamento muito diversificado, nem sempre determinado pelo caráter eclético de suas obras, mas por construções de discursos em alguns contextos das artes no Brasil.

Nesta comunicação, recortamos esses dois momentos, com interregno de 78 anos, por ser revelador de posições, construções e discursos. Uma das características atribuídas a Belmiro é o caráter moderno de suas obras, dada a diversidade nos tratamentos plásticos que empregou. O pontilhismo é uma dessas características. Por observarmos peculiaridades da técnica em *Amuada*, nos indagamos sobre quando a crítica ou a historiografia atribuiu esse valor à obra desde o momento em que foi apresentada na Exposição Geral de 1906 e, em outro momento, no ano de 1984, quando acontece uma grande mostra que reabilita as produções de Belmiro de Almeida.

Comecemos por 1984. No *Jornal do Commercio,* de 14 de outubro a manchete anunciava, *"Reaparece Belmiro de Almeida"*.[6] Este foi o ano do artista, pelo menos, foi o que deixou clara a quantidade de resenhas e notas nas colunas de arte de importantes jornais e revistas naquele ano.

---

[1] Belmiro de Almeida (1854-1935). Amuada, s.d. Óleo sobre madeira, 41 x 33 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

[2] Belmiro de Almeida (1854-1935). Arrufos, 1887. Óleo s/ tela, 89 cm x 116 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro – RJ

[3] Belmiro de Almeida (1854-1935). Efeitos de Sol, 1894. Óleo s/ tela, . Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

[4] Belmiro de Almeida (1854-1935). A tagarela, 1893. Óleo s/ tela, . Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

[5] "(...) Seurat, começa a elaborar e experimentar uma teoria própria da pintura, baseada na ótica das cores, à qual correponde uma nova técnica cientificamente rigorosa." ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.117.

[6] **JORNAL DO COMMERCIO**. Reaparece Belmiro de Almeida, 14 de outubro de 1984. Pasta Belmiro de Almeida, acervo documental da Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 1 - Belmiro de Almeida (1854-1935). Amuada, s.d. Óleo sobre madeira, 41 x 33 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

O jornal carioca destacava a *Mostra Retrospectiva Belmiro de Almeida (1854-1935)*, promovida pela *Acervo Galeria de Arte*, dirigida por Max Perlingeiro,[7] na cidade do Rio de Janeiro. A exposição contou com 32 obras à óleo, além de alguns desenhos, aquarelas,

[7] "Editor e empresário no setor cultural, criador da primeira editora especializada em livros sobre arte brasileira no país – a Edições Pinakotheke.", essa breve apresentação está no site: < http://goo.gl/tsMtih>. Acesso em 16 de março de 2014.

esculturas e documentos, totalizando 50 obras expostas. Como fruto do esforço, também foi lançada uma biografia do artista mineiro, escrita por José Maria dos Reis Júnior (1903-1985)[8] sob os auspícios das *Edições Pinakotheke*.

Sobre a exposição, veículos como o *Jornal do Brasil*, de 2 de outubro trazia, *"Belmiro de Almeida, inovador da arte no Brasil",*[9] na *Revista Veja*, *"Antes do tempo: uma retrospectiva revela Belmiro de Almeida"*[10] e ainda na pequena nota do *Jornal O Globo*, *"Serro, Rio, Europa, lá uma obra ousada".*[11] Impressiona as palavras empregadas para descrever o artista e suas obras. "Inovador", "antes do tempo", "ousado", no conteúdo das matérias, as aproximações e classificações das obras de Belmiro também foram as mais diversas, "impressionista", "artista marginalizado pelos modernos", "realista" ou ainda "pontilhista". Esta última característica, rendeu uma matéria escrita por Frederico Morais, no *Jornal O Globo*, *"Belmiro de Almeida, o nosso mais rigoroso pontilhista",*[12] foi o título. Morais descreveu a mostra e elogiou a maneira ciosa com que os organizadores cuidaram da exposição, segundo o crítico o empenho da galeria era *"museológico"*, tendo em vista, que grande parte das obras eram oriundas de importantes museus nacionais. De fato foi uma grande mostra, a *Acervo* conseguiu mobilizar desde coleções públicas, como o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu de Arte de São Paulo, a coleções privadas, como a de Sérgio Fadel, Jean Boghici, a coleção da própria galeria, do diretor Max Perlingeiro, entre outros.

Tantas classificações e características destacadas nessa mostra se justificam em algumas origens. A primeira menção a Belmiro está no livro *A Arte Brasileira,*[13] publicado em 1888 por Gonzaga Duque (1863-1911). A publicação é um esforço em registrar os nomes dos artistas elegidos pelo crítico, que se formaram na Academia Imperial de Belas Artes. Descrito pelo autor como um *dandy*, Belmiro foi aquele que trouxe a modernidade para o cenário artístico por pintar um tema cotidiano, por renegar os "assuntos históricos" e se debruçar em um "assunto doméstico". Gonzaga Duque exaltava a tela *Arrufos*, pintada um ano antes da publicação de seu livro. A construção da imagem de Belmiro pelo crítico e o destaque à sua escolha temática, de certa forma, acabou por se reverberar em grande parte das publicações de outros escritores e historiadores que lhe sucederam.

Em 1916, Laudelino Freire, esforçou-se em atualizar a história das artes no Brasil. Publicou *Um século de Pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil 1816-1916.*[14] O autor adotou uma perspectiva cronológica, partindo da criação da Academia Imperial até o

[8] REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1854-1935**. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1984.

[9] **JORNAL DO BRASIL**. Belmiro de Almeida, inovador da arte no Brasil, 2 de outubro de 1984. Pasta Belmiro de Almeida, acervo documental da Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[10] MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Antes do Tempo: uma retrospectiva revela Belmiro de Almeida. In: **Revista Veja**, edição 839, 3 de outubro de 1984. Disponível em: <http://goo.gl/HszPcc>. Acesso em 16 de março de 2014.

[11] **JORNAL O GLOBO**. Serro, Rio, Europa, lá uma obra ousada, 23 de setembro de 1984. Pasta Belmiro de Almeida, acervo documental da Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[12] MORAIS, Frederico. Belmiro de Almeida, o nosso mais rigoroso pontilhista". In: **Jornal O Globo**, 3 de outubro de 1984. Pasta Belmiro de Almeida, acervo documental da Biblioteca da Pincoteca do Estado de São Paulo.

[13] DUQUE, Gonzaga. **A Arte Brasileira**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995.

[14] FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a História da Pintura no Brasil 1816-1916. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

cenário de 1916. Seu esforço está em atualizar algumas impressões iniciadas por Gonzaga Duque, pois em certos momentos praticamente reproduz as mesmas palavras do crítico, acrescentando apenas outras obras e análises. Quando descreve Belmiro, fica evidente a menção aos apontamentos feitos em *A Arte Brasileira*, apenas destaca duas outras obras além de *Arrufos*, são elas, *Dame à la rose* e *Amuada*. As duas pinturas foram expostas em 1906 na Exposição Geral de Belas Artes[15] e tiveram destaque na imprensa.

O pontilhismo nas pinceladas empregadas em *Amuada* não foi percebido em 1906, grande parte dos articulistas que descreveram as obras do salão daquele ano, não notaram essa característica, pois a obra que mais destacada foi Dame à la rose. Sobre *Amuada* apenas uma nota do *Jornal do Commercio*, de 5 de setembro de 1906, traz uma comparação interessante,

> "O quadro menor - *Amuada* - não é menos encantador .(...) Está sentada à beira de um divã de seda amarela e todo o fundo do quadro é um arranjo de amarelo e branco Whistler denominaria esse quadro uma sinfonia em amarelo e cinzento".[16]

O articulista anônimo percebeu o tratamento das cores e comparou Belmiro ao pintor americano James Abbott Mcneill Whistler (1834-1903), conhecido por suas telas que causavam controvérsia entre os temas expostos e os arranjos de cores que empregava. Laudelino, quando mencionou a tela em seu livro se restringiu, como Gonzaga Duque, à modernidade temática das obras do artista, comparando as duas telas aos temas femininos das pinturas do belga Alfred Stevens (1823-1906).

Nas publicações posteriores, o mesmo tom se perpetuou. Francisco Acquarone, em *Mestres da Pintura no Brasil*, livro sem datação específica, mas provavelmente publicado nos anos 1940,[17] destacou *Arrufos* e as outras obras que já faziam parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, como *"Efeitos de Sol"* e *"Bom tempo ou idílio campestre"*, também reproduziu no livro a *Dame à la rose,* que integrava o mesmo acervo. Diferente de *Amuada*, que já estava em Juiz de Fora, integrando o acervo do Museu Mariano Procópio e, portanto, sua imagem não circulou. Carlos Rubens publicou em 1941, *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*,[18] menciona as mesma obras, as que estavam na coleção do Museu herdeiro da Escola Nacional de Belas Artes e chega as mesmas conclusões.

O artista ficou reconhecido por modernizar o cenário artístico brasileiro com obras de temas ligados a pintura de gênero e costumes. Destacou-se por ser um dos mestres da ENBA, expondo e lecionando no espaço oficial.

As descrições e apontamentos dessa literatura não se aproximam das descrições ou classificações a que chegaram os críticos da *Mostra* de 1984, a não ser pelo adjetivo

[15] Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1906. Arquivo de Obras raras da Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Rio de Janeiro.

[16] Belmiro de Almeida (1854-1935). Amuada, s.d. Óleo sobre madeira, 41 x 33 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

[17] ACQUARONNE, Francisco. **Mestres da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda., s.d.

[18] RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas.** Rio de Janeiro: Cia. Nacional, 1941

"moderno", que também empregaram. A modernidade projetada na obra de Belmiro nos anos 1980, sem dúvida passou pelo filtro do modernismo. Isso se reflete no esforço da imprensa de 84 em destacar a pretensa "extemporaneidade" do artista, como se o valor de suas obras estivesse no fato de extrapolar seu contexto, usando como marco a *Semana de Arte Moderna de 1922*. Mas essa concepção de modernidade possui um começo localizável e se deve a uma construção historiográfica.

Em 1974, o Museu Lasar Segall, em São Paulo, promoveu o *Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea: Os precursores até 1917.*[19] O recorte da exposição deixa clara as escolhas, se limitaram até 1917, por ser o ano da exposição individual de Anita Malfatti (1889-1964), aqui nota-se a construção de novos marcos na história das artes no Brasil. Os pintores ditos "precursores" escolhidos foram: Almeida Júnior (1850-1899), Eliseu Visconti (1866-1944), Artur Timóteo da Costa (1882-1923) e Belmiro de Almeida. Do mineiro foram apresentadas 10 obras, oriundas de coleções públicas e privadas de São Paulo, figuraram alguns retratos e desenhos que tiveram a seguinte crítica da professora Gilda de Mello e Souza:

> "(...) Belmiro de Almeida que tem sido analisado pela crítica com maior interesse. Aracy Amaral, em Artes Plásticas na Semana de 22, já o havia situado como precursor, referindo-se à modernidade de suas telas *Dampierre* e *Mulher em Círculos*[20] (...)".[21]

Gilda se referiu a publicação de Aracy Amaral sobre a semana de 1922,[22] na qual a autora menciona essas obras de Belmiro e em como elas "antecedem" alguns pressupostos da semana. Aracy também menciona o pontilhismo nas paisagens de Dampierre, mas essa série do artista foi produzida entre os anos 1910 a 1925 (Figura 2).[23]

> "Outro caso seria o de Belmiro de Almeida: (Cerro, MG 1858-Paris 1935) o autor do precioso realismo do pequeno quadro *Arrufos*, do Museu Nacional de Belas Artes, fizera, nos anos que antecederam a Semana, incursões experimentais e suaves pelo divisionismo de Signac e Seurat tanto na técnica pontilhista como na composição desses neo-impressionistas; bem como uma clara e única experimentação de aparência futurista de que temos conhecimento no Brasil no curioso *Mulher em Círculos* (1921), onde a dinâmica que caracteriza as obras desse movimento está visível através do retrato tratado – mas não construído, daí o seu pseudofuturismo – com sobreposições de figuras geométricas.
> É possível que os modernistas de então rejeitassem Belmiro de Almeida por terem sido essas obras simples exemplos de virtuosismo e não representassem uma adesão às novas idéias. Porém, Parece-me antes que provavelmente não pudesse ser seu nome cogitado ou por desconhecimento desses trabalhos ou por sua relação com a Escola Nacional de Belas Artes. O certo, contudo, é que havia alguns exemplos de tentativas de 'modernidade' em certas obras de artistas ligados à arte da Academia, muito embora elas

[19] **MUSEU LASAR SEGALL**. Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea: Os precursores. São Paulo: Metal leve s/a, 1974.

[20] Belmiro de Almeida (1858-1935). Mulher em Círculos, 1921. Óleo s/ madeira, 45 cm x 38 cm. Coleção José Paulo Moreira da Fonseca, Rio de Janeiro - RJ

[21] SOUZA. Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In:_____. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2008, p. 293-94.

[22] AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1970.

[23] Belmiro de Almeida (1854-1935). Paisagem em Dampierre (França), 1918. Óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Coleção Abraão Zarzur – SP.



Figura 2 - Belmiro de Almeida (1854-1935). Paisagem em Dampierre (França), 1918. Óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Coleção Abraão Zarzur – SP.

> fossem esporádicas e talvez desvestidas daquela juventude que os novos desejavam (ou mesmo efeito de excitação, como foi o caso de Artur Timóteo, que faleceu em asilo para doentes mentais).
> Mas pelo grupo que compôs a Semana o desejo era realmente apresentar um time novo, sem relações com o passado".[24]

Além da aproximação que faz da técnica dos artistas franceses, Amaral, em suas palavras, reforça o caráter militante da crítica em reconhecer outros marcos na história da arte, que naquele momento passa a valorizar a forma e não mais o conteúdo ou temas dessas obras ditas do "passado". Outra menção ao pontilhismo na obra de Belmiro é feita na publicação de 1975, *História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes,*[25] de Pietro Maria Bardi. É o intelectual italiano, diretor do MASP, que reabilita a imagem do quadro de 1906, *Amuada*, do Museu Mariano Procópio e diante da obra escreve: "A figura feminina, tela de Belmiro de Almeida, conservada no Museu de Juiz de Fora, é digna de um enamorado do lirismo de Georges Seurat".[26] Bardi parecia ter conhecimento do acervo do museu, tanto que, além reproduzir a imagem da tela, também reproduziu *Tiradentes esquartejado* de Pedro

[24] Op. Cit., p. 140.

[25] BARDI, Pietro Maria. **História da Arte Brasileira**: pintura, escultura, arquitetura e outras artes. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

[26] Op cit, p 180.

Américo e o esboço em gesso do *Santo Estevão* de Rodolpho Bernardelli. O manual de Bardi passou a servir como modelo para outros manuais de História da Arte no Brasil, até mesmo em cartilhas de cursos livres, como é possível notar na publicação de Hilda Höber Harres, *História da Arte Brasileira I: da pré-História a primeira Bienal,*[27] nela aparecem as mesmas reproduções e descrições feitas por Bardi.

A data de exposição e as impressões do italiano nos permite dizer que é pelo quadro *Amuada* que o pintor faz suas primeiras incursões na técnica pontilhista, em seguida Belmiro executou o *Retrato de Pereira Passos* (Figura 3)[28] e o expôs em 1908, também na Exposição Geral de Belas Artes daquele ano. As paisagens de Dampierre são um desdobramento no uso da técnica e onde o artista é mais rigoroso, como apontou Frederico Morais. Nos retratos, ele conserva o realismo da figura humana se distanciando da pesquisa ótica de Seurat, neles se nota que Belmiro não desenha com a cor, como o pintor francês, ele pincela tons próximos sobre uma base desenhada. Em *Amuada* faz isso para criar uma atmosfera embaçada, turva, reforçando a estado que sugere no título, já no retrato do prefeito carioca, os pontos de cor

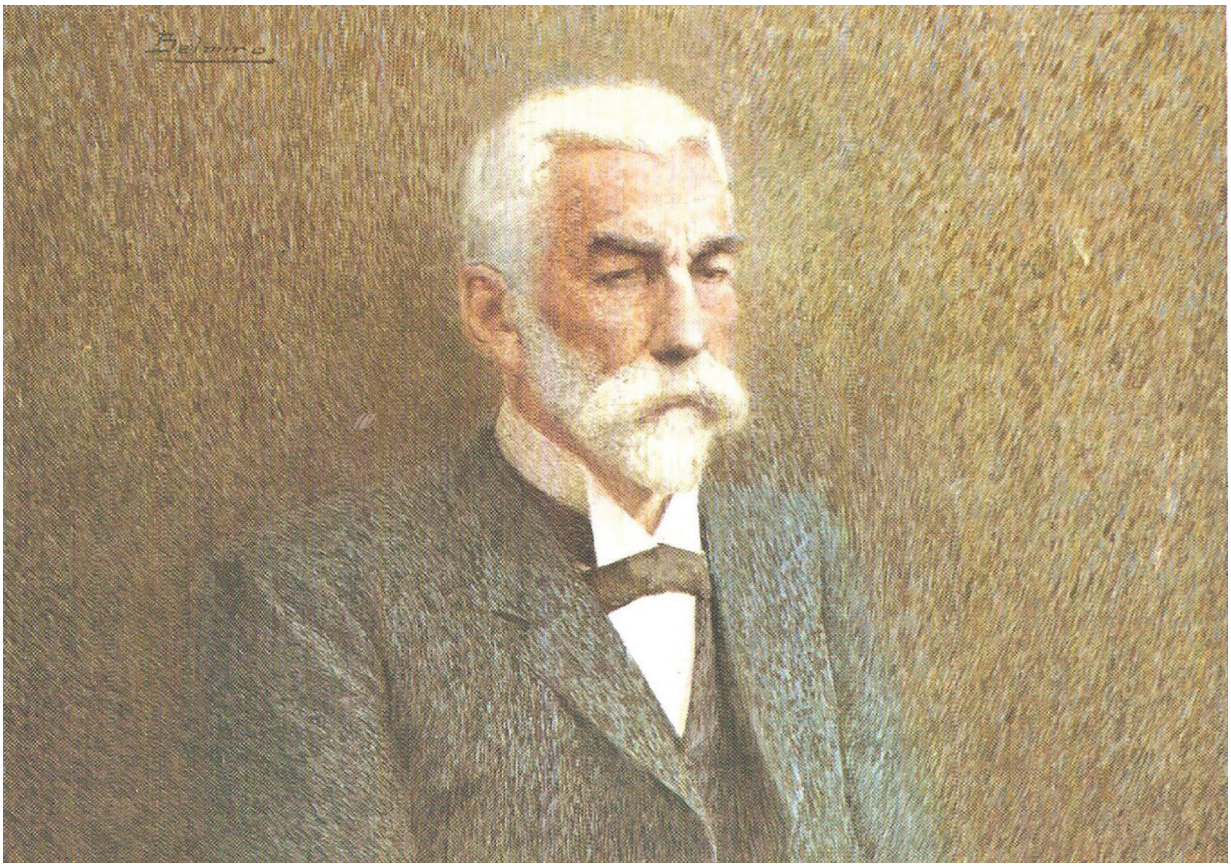


Figura 3 - Belmiro de Almeida (1854-1935). Retrato de Pereira Passos, 1908. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Coleção Maria Helena Tostes Vieira – RJ.

[27] HARRES, Hilda Höber. **História da Arte Brasileira I**: da pré-história a 1ª Bienal. Porto Alegre: Sagra editora, s.d. Na lista de referências para confecção da cartilha, a autora cita a obra de Pietro Maria Bardi, o que nos permite afirmar ser posterior a publicação do intelectual.

[28] Belmiro de Almeida (1854-1935). Retrato de Pereira Passos, 1908. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Coleção Maria Helena Tostes Vieira – RJ.

criam um fundo fervilhante, que destacam o rosto sóbrio e reflexivo do responsável pela modernização da cidade do Rio de Janeiro.

Essa trajetória, na historiografia e na crítica, revela que houve um interesse por parte do mercado de arte nos anos 1980 em reabilitar o artista, imprimindo valores e conceitos que generalizam o conjunto das obras e não comtemplam suas peculiaridades e o cenário diverso em que Belmiro produziu.

Referências Bibliográficas:

ACQUARONNE, Francisco. **Mestres da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora
Paulo de Azevedo Ltda./LivrariaFrancisco Alves, s.d.
AMARAL, Aracy Abreu. **Artes plásticas na Semana de 22**: subsídios para uma história das artes no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
ARASSE. Daniel. **On n'y voit rien**: descriptions. França: Folio, 2003.
ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
BARDI, Pietro Maria. **História da Arte Brasileira**: pintura, escultura, arquitetura, outras artes. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1975.
DUQUE, Gonzaga. **A arte Brasileira**. Campinas,SP: Mercado das Letras, 1995.
HARRES, Hilda Höber. **História da Arte Brasileira I**: da pré-história a 1ª Bienal. Porto Alegre: Sagra editora, s.d.
MUSEU LASAR SEGALL. Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea: os precursores. Setembro/outubro 1974.
RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas.** Rio de Janeiro: Cia. Nacional, 1941
SOUZA. Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In:_____. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2008.

O Estudo dos Acervos e a Arte Brasileira do Século XIX: Desenhos do Museu D. João VI

Sonia Gomes Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: Acredito que uma das perspectivas para avanços futuros na historiografia da arte brasileira do século XIX é o estudo mais sistemático dos acervos. De maneira geral, o difícil acesso a esses acervos – tanto públicos quanto privados – tem isolado historiadores da arte dos profissionais de museus e mesmo dos colecionadores, provocando uma divisão artificial desse campo de estudo e de suas fontes. Para analisar essa questão, tomo como estudo de caso o acervo de desenhos do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ – mais especificamente a sua Coleção Didática, que reúne obras referentes a exercícios e provas de concurso da Academia de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Desenhos. Museu D. João VI. Arte acadêmica.

Abstract: One of the most important perspectives for the historiography of Brazilian art of the 19th century is the systematic studies of the collections, both public and private. Nowadays, the difficult access for the researchers is the reason for an artificial isolation between art historians, museum staffs and collection curators. To analyze this question, I take as a study case the collection of drawings of the Museum D. João VI of the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro, which gets together exercises and pieces of concourses at the Academy in Rio de Janeiro.

Keywords: Drawings. Museum D. João VI. Academic Art.

Acredito que uma das perspectivas para avanços futuros na historiografia da arte brasileira do século XIX é o estudo mais sistemático dos acervos. De maneira geral, o difícil acesso a esses acessos – tanto públicos quanto privados – tem isolado historiadores da arte dos profissionais de museus e mesmo dos colecionadores, provocando uma divisão artificial desse campo de estudo e de suas fontes. Tem, ainda, resultado em pesquisas focadas em obras isoladas, dificultando o entendimento de sua significação, que, em muitos casos, toma corpo, quando inserida na lógica de suas coleções. Naturalmente, a mudança nesse cenário necessita de uma política mais ampla no campo cultural, mas imagino que ela pode ser iniciada por uma estratégia metodológica dos pesquisadores.

Para analisar essa questão, tomo como estudo de caso o acervo de desenhos do Museu D. João VI (MDJVI) da Escola de Belas Artes da UFRJ – mais especificamente a sua Coleção Didática, que reúne obras referentes a exercícios e provas de concurso da Academia de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Constituída por 837 obras, a coleção de desenhos do MDJVI pode parecer, à primeira vista, de pouco interesse, pois a temática é muito repetitiva – a maioria estudos de figura humana – e em boa parte sem data e assinatura. No entanto, uma maior aproximação ao seu estudo revela uma grande riqueza como fonte para uma compreensão mais aprofundada, não apenas do processo de ensino do desenho, mas também da teoria e da prática artísticas do período.

A grande maioria dos desenhos do MDJVI refere-se ao estudo da figura humana. Neste grupo, incluem-se desde os estudos anatômicos iniciais de partes do corpo até o domínio da figura inteira, seja nas cópias de estampas e de moldagens de gesso, quanto nos exercícios de modelo vivo. Outra temática, embora em número bem menor, é o desenho de ornatos – em geral cópias de estampas ou de moldagens em gesso – assim como estudos de elementos da natureza, que constituíam etapas iniciais para o ensino da paisagem. Há, ainda, alguns estudos de composição. Em meio a essas obras de caráter mais didático, há alguns desenhos com temática diferenciada, tais como *Rodolfo na ante-véspera de seu falecimento,* de Henrique Bernardelli, desenhos de Raul Pederneiras para o Salão Cômico de 1918 e uma surpreendente *Carteira escolar*, de Cunha Figueiredo.

Aqui, vou-me deter em apenas dois grupos: os estudos de composição e os desenhos de figura humana - apresentados na sucessão de estudos.

O desenho como idéia inicial da obra

Sabemos que uma das noções fundadoras da arte acadêmica, e também da tradição clássica, é a prioridade do desenho. Daí decorre a formulação da sua importância na constituição da obra de arte, motivando a prioridade do seu estudo na formação do artista.

Mas é preciso destacar que o desenho é tomado aqui não apenas como técnica, mas, sobretudo, como projeto inicial da obra. Mantinha-se intacto, portanto, o conceito, originado na Antigüidade e retomado no Renascimento, de que as artes visuais eram precedidas por uma idéia e era exatamente esse *a priori* mental que justificava a reivindicação de reclassificá-las como liberais, e não mais como mecânicas, como se fazia até então.[1]

Assim, o método de ensino acadêmico – que se implantou na Europa a partir do século XVI justamente para combater a tradição empírica das corporações de ofícios medievais e fortalecer a teoria clássica na formação dos artistas – estava estruturado em clara separação entre o projeto da obra e sua realização posterior.

[1] PANOFSKY (1994).

Este sistema de ensino tradicional marcou, também, os artistas que, a partir de meados do século XIX reagem contra o sistema oficial e começam a procurar espaços alternativos. É o caso dos impressionistas, quase todos formados em ateliês com esse tipo de ensino. Quando passam a insistir que a obra seja executada diretamente sobre a tela, sem a obrigatoriedade do esboço inicial, e que seja realizada fora do ateliê, para uma maior naturalidade, há realmente uma quebra importante no paradigma acadêmico. Mas é importante ressaltar que o esboço inicial – *esquisse* – possuía muitas qualidades realçadas por aqueles artistas, especialmente as *esquisses* pintadas: elas eram feitas rapidamente, apresentando a composição em linhas gerais, sem grande detalhamento, ao contrário da obra acabada – *fini* – em que a composição passava, então, por rigoroso tratamento técnico.[2]

Por outro lado, é interessante pensar na repercussão desse tipo de treinamento conceitual do artista para o desenvolvimento futuro de algumas das vanguardas modernas. Nesse ponto, podemos citar exemplos que vão desde o uso da grade entre as vanguardas construtivas[3] até a ênfase no lado conceitual da arte, desprestigiando a materialidade da obra. Vista nessa perspectiva, existe uma longa duração de priorização conceitual, que vem desde o Renascimento, passa pelas academias e chega à sua radicalidade nas artes moderna e contemporânea.

Desenho e função narrativa

No caso da pintura e da escultura, a questão do desenho no universo acadêmico apresenta outra questão importante: o desafio da representação da figura humana.

Sabemos que o Renascimento retomou a Retórica antiga, especialmente a teoria *ut pictura poesis* – na poesia como na pintura –, expressão usada por Horácio na sua *Arte Poética,* cerca de 20 AC. Isso fica claro na afirmação de Alberti de que a função da pintura é "contar história".[4]

O grande desafio dos pintores, portanto, era transpor para o espaço único e imóvel da pintura uma história que se passa seqüencialmente, escolhendo um episódio que seja simbolicamente potente do sentido geral de toda a narração. Além disso, é preciso dotar a representação do *pathos* específico da cena: para isso, contribui naturalmente toda a composição, mas um lugar específico tem a expressão corporal. Torna-se imprescindível estudar as diferentes atitudes da figura humana de acordo com as emoções – aquilo que se chamava na época a *fisiologia das paixões.*[5]

---

[2] BOIME (1986). Albert Boime enfatiza a formação dos pintores impressionistas nos ateliês acadêmicos e sugere que a grande novidade do movimento seria a decisão de abandonar o *fini*, dando à *esquisse* o *status* de obra final. Em termos de técnica, é realmente isso que está em questão, mas certamente as preocupações do Impressionismo não podem ser reduzidas apenas a isso.

[3] KRAUSS (1979).

[4] ALBERTI (1975). ROSS (1984).

[5] BAXANDALL (1991).

Assim, numa pintura essencialmente narrativa, o domínio desse tipo de representação torna-se primordial aos artistas e uma das maiores preocupações na sua formação – o que explica a sua longa duração nas escolas de arte, já convivendo com o modernismo.



FIGURA 1 – Belmiro de Almeida, *Estátua para túmulo (esboço)*, s/d, aguada de nanquim/papel (MDJVI 269). Foto Rafael Bteshe.

Esboços de obras / estudos de composição no MDJVI

Dos desenhos que representam a idéia inicial da obra, infelizmente o acervo do MDJVI possui poucos exemplos, mas são importantes para evidenciar o processo de criação dos artistas dessa época. Usados como processo durante os concursos, talvez não tenham sido considerados como importantes para serem conservados, uma vez que já se possuía a obra final, ou tenham mesmo se estragado.

De Belmiro de Almeida, há um desenho *Estátua para túmulo (esboço)*.[6] Na biografia de Belmiro, temos conhecimento de que ele produziu algumas esculturas, como, por exemplo, uma figura de mulher para o túmulo de Afonso Pena no Cemitério de São João Batista no Rio de Janeiro (Figura1).

De Lucílio de Albuquerque, temos *Esboço para Poema à Virgem*.[7] Embora não haja nenhuma anotação no desenho, podemos deduzir que se trata de obra ligada ao prêmio de viagem à Europa em 1906, que Lucílio ganhou com a tela *Anchieta escrevendo o Poema à*

[6] *Estátua para túmulo (esboço)*, Belmiro de Almeida (1858/1935), s/d, aguada de nanquim/papel (MDJVI 269).

[7] *Esboço para Poema à Virgem*, Lucílio de Albuquerque (1877/1939), s/d, carvão/papel, (MDJVI 206). Trata-se do esboço para a pintura *Anchieta escrevendo o Poema à Virgem* (MDJVI 16). Devem ser do concurso para Prêmio de Viagem de 1906.

Virgem. Há, também, o desenho *O beijo de Judas (estudo)* de Augusto Bracet -[8] esboço para a tela *Traição de Judas*, com a qual Bracet ganhou o concurso de prêmio de viagem em 1911. O desenho *Caramuru (esboço)*[9] de Francisco Bayardo também é prova de concurso.

Já o desenho de Lídio Bandeira de Mello *Tiradentes na Forca (estudo)*[10] de 1954 refere-se à pintura desaparecida, segundo relato do próprio artista.

Os artistas faziam, também, esboços pintados. No MDJVI, temos poucos deles e todos necessitam de mais estudo. Mas no Museu Vitor Meireles em Florianópolis, há uma série excelente de esboços desenhados e pintados para a Batalha de Guararapes, evidenciando o processo de criação da obra e do artista.

Os desenhos da figura humana no MDJVI

Nos trabalhos a respeito do sistema acadêmico de ensino, já se trata de um lugar-comum apontar a seqüência dos estudos: primeiro a cópia das gravuras, depois a cópia das moldagens de gesso e finalmente o modelo vivo. Só após o domínio do desenho, o aluno poderia prosseguir para o estudo específico da pintura ou da escultura. Mas é preciso deixar claro o objetivo didático de cada uma destas etapas.

Desenhos copiados de estampas

Os desenhos a partir de cópias de estampas eram de dois tipos: o *dessin au trait* (desenho em traço), apenas com contornos, fazendo o esboço com leves indicações, e o *dessin ombré* (desenho sombreado), com a marcação das sombras. Este processo vai determinar, mais tarde, a maneira de tratar os desenhos mais complexos: primeiro perceber e desenhar a forma geral (usando a recomendação de fechar um pouco os olhos para captar mais o conjunto do que os detalhes); e, depois, partir para o detalhamento de luz e sombra.[11]

No acervo do MDJVI, encontramos numerosas estampas com estudos de ornamentos, figura humana – partindo das partes do corpo para o corpo inteiro -, além de cópias de obras - várias delas pranchas pertencentes a publicações do século XIX dedicadas especialmente ao ensino do desenho. Foi possível identificar algumas estampas e suas cópias em desenho pelos alunos, como por exemplo, do *Laocoonte*[12] (Figura 2).

---

[8] *O beijo de Judas (estudo),* Augusto Bracet (1831/1960), 19__, carvão/papel, com anotação estudo para concurso (MDJVI 251), certamente Prêmio de Viagem de 1911.

[9] O desenho *Caramuru (esboço)*, Francisco Horta Barbosa Bayardo (1905/1926), 1926, grafite/papel, com anotação prova concurso (MDJVI 171): refere-se à pintura *Caramuru* (MDJVI 3246).

[10] *Tiradentes na Forca (estudo)*, Lidio Bandeira de Melo (nascido 1929), 1954, grafite/papel (MDJVI 287).

[11] BOIME (1986).

[12] Há duas estampas do *Laocoonte*, Alexis-François Girard, s/d, maneira de crayon/papel – uma apresentando o grupo completo (MDJVI 2057) e outra com o grupo reduzido (MDJVI 2010): é desta última que é copiado o desenho *Laocoonte*, autor ignorado, s/d, carvão/papel (MDJVI 470).

Assim, estas estampas serviam para dois tipos de iniciação: a aprendizagem da representação da figura humana pelo desenho e o conhecimento da tradição artística – tanto na Antiguidade, quanto a partir do Renascimento.

É interessante observar também neste conjunto que os datados referem-se às décadas de 1840, 1850, 1860. Sabemos que a cópia de estampas foi criticada desde meados do século XIX, por professores importantes como Manuel de Araújo Porto Alegre e João Zeferino da Costa - e que será explicitamente rejeitada a partir do Regimento de 1890, que transforma a Academia em Escola Nacional de Belas Artes.



FIGURA 2 – À esquerda, o desenho *Laocoonte*, autor ignorado, s/d, carvão/papel (MDJVI 470), copiado da estampa *Laocoonte*, Alexis-François Girard, s/d, maneira de crayon/papel (MDJVI 2010). Á direita, o desenho *Vênus de Milo,* Leôncio da Costa Vieira (1852-1881), 1869, carvão / papel, 73 x 48 cm (MDJVI 304), copiado da escultura *Vênus de Milo,* moldagem de gesso, 11,0 x 27,0 x 33,0 cm (MDJVI 3683). Fotos Rafael Bteshe.

Desenhos copiados de moldagens de gesso

Após a cópia das estampas, ainda no nível elementar, seguia-se a cópia das moldagens de gesso (*bosses*) – estágio que na França era chamado *passer à la bosse.*[13]

Nesta etapa, o que se pretendia com essas cópias era iniciar o aluno na noção de relevo – sem interferência da cor – e aos modelos antigos. Constituía sempre uma dificuldade para o aluno *ver* nas moldagens brancas as gradações do mais claro para mais escuro, isto é, a percepção dos meios-tons – que constituiu, durante boa parte do século XIX, o sentido estrito do conceito de efeito na pintura.

Boime aponta que a cópia de moldagens tinha dois objetivos: desenvolver o desenho do relevo e introduzir os alunos às obras da Antigüidade. Na verdade, pelo menos no século XIX aqui no Brasil, este segundo objetivo já estava sendo desenvolvido desde a etapa anterior, pois vimos que as coleções de estampas abordavam fartamente o assunto do repertório antigo.

Mas realmente a moldagem era o estágio específico para a compreensão dos efeitos de luz e sombra, que produzem o modelado. A sua percepção não é fácil para um olho sem

[13] BOIME (1986).

prática, sendo importante, dentro deste esquema de ensino, que este processo se desse a partir da superfície branca das moldagens de gesso.

Para esta finalidade, a Academia adquiriu em museus europeus, especialmente na Itália e na França, uma coleção significativa de moldagens em gesso de esculturas e ornatos arquitetônicos, que foram utilizados como recurso didático tanto no século XIX quanto no XX. A maior parte do acervo de escultura do MDJVI é constituída por estas moldagens.

Em relação à representação do corpo humano, a seqüência dos estudos era a mesma das estampas, sempre partindo das partes para o todo, mas incentivando a apreensão global da forma, antes do seu detalhamento.

Encontramos no acervo do MDJVI alguns desenhos, cópias de esculturas, que se referem a partes do corpo humano. Alguns desses desenhos tanto de partes do corpo como do corpo inteiro referem-se a estudos anatômicos tirados dos manequins esfolados, que fazem parte do acervo do MDJVI. Mas a grande maioria dos desenhos cópias de moldagens reproduz esculturas da Antigüidade e, em menor número do Renascimento, especialmente obras de Michelangelo. Dessas obras emblemáticas da tradição escultórica, a Academia / Escola possuía inúmeras moldagens em várias versões de tamanhos diferentes.

Podemos apresentar vários desenhos de alunos, que são cópias dessas moldagens: *Vênus de Milo*,[14] *Torso de Belvedere*,[15] *Lançador de Dardo*,[16] *Lançador de Disco*,[17] e *Cabeça do Moisés* de Michelangelo[18] - (Figura 2).

Desenhos de modelo vivo

Vencidas as etapas das cópias de estampas e de moldagens em gesso, o aluno passava para o nível seguinte, que se concentrava no exercício de desenho com modelo vivo, primeiro desenhado e, mais tarde, pintado ou esculpido. Chamava-se *passer à la nature* e os exercícios são usualmente chamados de academias. Sabemos, por Boime,[19] que os exercícios de modelo vivo tornaram-se mais comuns no século XIX, sendo uma pedagogia exercida especialmente pelo método que Louis David empregava em seu ateliê.

Neste estágio, as instruções giravam em torno dos seguintes pontos. Em primeiro lugar, desenhar o conjunto sem detalhe, fazendo uma tomada rápida da pose, sempre reforçando a recomendação de fechar um pouco os olhos para se concentrar nos elementos essenciais. Era o que se chamava *mise en place*, que deveria ser realizada com certa rapidez, aproveitando o tempo disponível em que se tinha o modelo em pose diante dos olhos. O aluno era incentivado a fazer um esboço preliminar – *esquisse* - estruturado a partir da marcação de grandes linhas

[14] *Vênus de Milo,* Leôncio da Costa Vieira (1852-1881), 1869, carvão / papel, 73 x 48 cm (MDJVI 304).

[15] *Torso de Belvedere,* carvão/papel, 63,5 x 48,4 cm (autoria "ALCEU", nota 10, prof. Oswaldo Teixeira) (MDJVI 798).

[16] *Lançador de Dado,* Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888), carvão / papel, 63,0 x 48,0 cm, s/d (MDJVI 315).

[17] *Lançador de Disco,* Georgina de Albuquerque (1885-1962), 1848, carvão/papel, 145,1 x 98,0 cm, prova de concurso de magistério (MDJVI 1879).

[18] *Cabeça de Moisés de Michelangelo,* autoria ignorada, carvão/papel, 63,0 x 47,8 (MDJVI 809).

[19] BOIME (1986).

estruturantes na vertical e na horizontal, sempre enfatizando a idéia de conjunto, isto é, aprender a ver em escala grande e a captar a distribuição das grandes massas, sem detalhes. Terminada esta fase, o aluno poderia dedicar-se à execução final, até mesmo posteriormente, já terminada a sessão de pose do modelo.

É importante enfatizar, no entanto, que todo o ensino acadêmico colocava grande ênfase na fase preliminar deste exercício de modelo vivo – treinando, sobretudo, a capacidade do aluno em perceber e desenhar com certa rapidez a figura que tinha diante dos seus olhos. Boime[20] menciona que era esta primeira parte do exercício do modelo vivo que ocupava grande parte do estudo nos ateliês franceses. E, realmente, no acervo do MDJVI, é notória a quantidade de desenhos inacabados de modelo vivo.

Além disso, o aluno era advertido para o fato de que o modelo que tinha diante dos olhos era, sempre, uma figura defeituosa – isto é, dentro de uma tradição artística essencialmente platônica, em que nada na natureza poderia atingir as proporções ideais que só existiriam num mundo metafísico. Assim, o aluno era incentivado a aplicar as proporções clássicas – às quais ele já havia sido iniciado pelas estampas e pelas moldagens em gesso – ao modelo posado. Trata-se, portanto, de uma abordagem intelectual, em que o real serve de ponto de partida para a idealização.

Neste ponto, pode-se perguntar qual o objetivo pedagógico que representava a passagem para o modelo vivo neste sistema de ensino, já que os modelos mentais deveriam permanecer os que já estavam inculcados nos alunos pelas estampas e pelas moldagens.

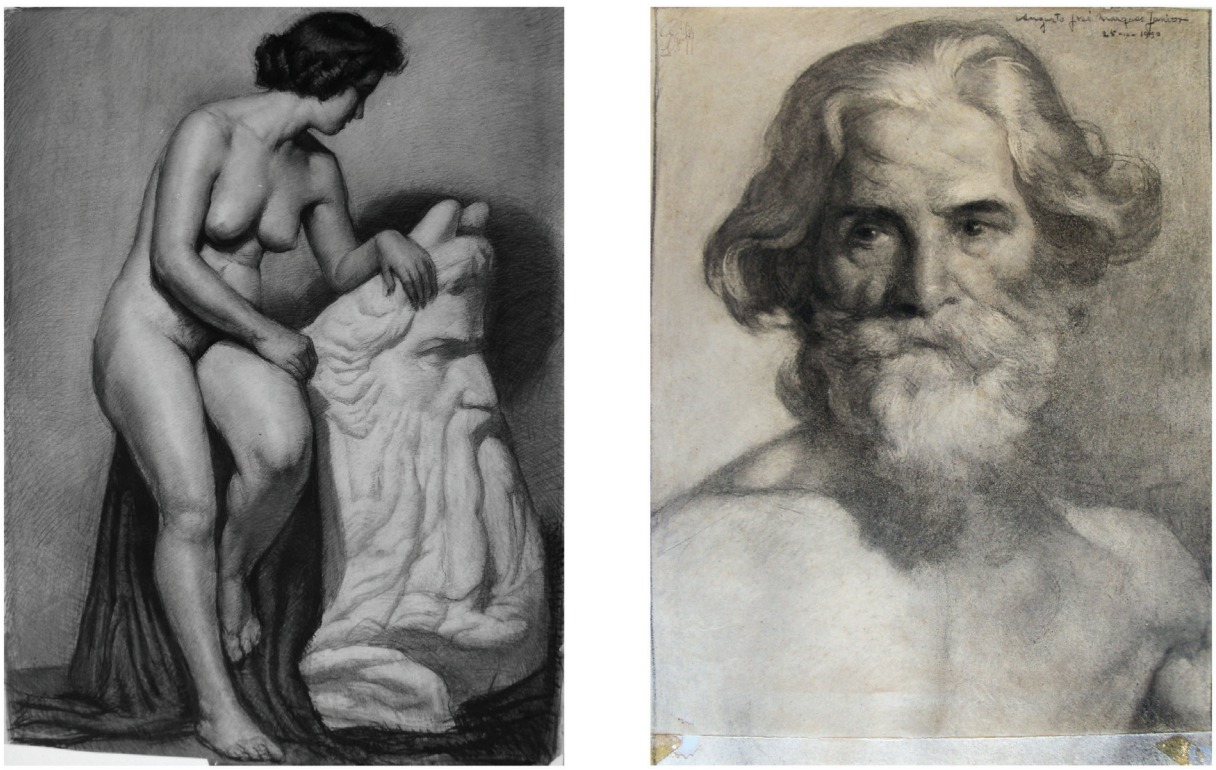


Figura 3 - Marques Júnior, *Nu Feminino* (MDJVI 1885) e *Busto Masculino* **(**MDJVI 225), 1950, carvão/papel, prova de concurso de magistério (catedrático de Desenho de Modelo Vivo). Foto Rafael Bteshe.

[20] BOIME (1986).

Provavelmente nesse enfrentamento da realidade do modelo, que nem sempre era perfeito, certamente deve ter pesado a necessidade de tornar a idealização crível, isto é, garantir a credibilidade da representação.

Além disso, o uso do modelo vivo poderia oferecer oportunidades maiores de conhecimento da anatomia, assim como poses mais variadas. Acredito, também, que o modelo vivo pusesse diante dos olhos dos alunos, de forma mais incisiva, a questão do movimento – mesmo que ele se apresentava de forma concentrada na imobilidade da pose. A sugestão do movimento, a força muscular ou o dinamismo expressivo eram questões difíceis a serem enfrentadas pelos alunos, numa tradição artística essencialmente narrativa – isto é, tendo a necessidade de sugerir ação numa cena que tem de ser representada no espaço estático da pintura ou da escultura.

Nos trabalhos recentes, é recorrente a menção à dificuldade da Academia carioca em conseguir modelos para pose. Mas mesmo na Europa, pelo menos na França, em que estes modelos eram mais comuns, persistia o mesmo alerta sobre a distância entre a realidade e o mundo ideal das formas perfeitas.

É interessante comparar as academias feitas ainda no tempo da Academia com as da ENBA.

As *academias* Vitor Meireles[21] e de Pedro Américo[22] indicam todos os aspectos já apontados anteriormente, mas fica também evidente a pose do modelo, reproduzindo a estatuária clássica.

Nas *academias* de Rodolfo Amoedo,[23] essas poses tradicionais já se alternam com tomadas e modelos mais naturais.

A representação de diversos tipos de corpo humano, em diferentes idades, sem idealização formal, já é uma constante nas *academias* do século XX, como as de Rafael Frederico[24] de Eliseu Visconti[25] e de Lucílio de Albuquerque.[26]

É interessante observar as *academias* de Marques Júnior, em que podemos comparar os seus desenhos ainda como aluno da ENBA[27] e no concurso para Prêmio de Viagem em 1916[28] com os desenhos muito posteriores, de 1950, quando fez concurso de magistério para professor catedrático.[29] Especialmente no desenho *Busto Masculino,* o modelo vivo já se entrelaçou com

---

[21] *Nus Masculinos (Academias),* Vitor Meireles (1832-1903), s/d, carvão/papel. (MDJVI 262, 263, 264 e 265).

[22] *Nu Masculino de Perfil (Academia),* Pedro Américo (1843/1905), 1858, carvão/giz/papel (MDJVI 619). Desenho feito ainda como aluno da Academia, pois em 1859 ganhou a pensão do Imperador e foi estudar em Paris.

[23] *Nus Masculinos,* Rodolfo Amoedo (1857-1941), envios de pensionista. Amoedo ganhou o Prêmio de Viagem em 1878. No MDJVI, há dez desenhos enviados entre 1879 e 1881, portanto do seu tempo de estudo em Paris. (MDJVI de 252 a 261)

[24] *Nu Masculino de Pé (Academia),* Rafael Frederico (1865-1934), 1891, crayon / papel, 62,0 x 47,5 cm (MDJVI 173). Desenho feito ainda como aluno da ENBA, pois em 1893 ganhou Prêmio de Viagem.

[25] *Nus Masculinos (Academias),* Eliseu Visconti (1866-1944), 1898, carvão/papel, envios de pensionista (MDJVI 187 e 188). Visconti ganhou Prêmio Viagem em 1892.

[26] *Nus (Academias),* Lucílio de Albuquerque (1877-1939), 1906, carvão/papel, envios de pensionista. (MDJVI 214, 213, 207 e 211) Lucílio ganhou Prêmio de Viagem em 1906 para estudar em Paris.

[27] *Nus Masculinos (Academias),* Augusto José Marques Júnior (1887-1960), carvão/papel, 1911 e 1914 (ainda aluno da ENBA) (MDJVI 223 e 226).

[28] *Nu Masculino (Academia),* Marques Júnior carvão/papel, 1916, assinalado *Peleo*, prova de concurso para Prêmio de Viagem.

[29] *Nu Feminino* e *Busto Masculino (Academias)*, Marques Júnior, 1950, carvão/papel, prova de concurso de magistério (catedrático

o retrato, evidenciando que o interesse no modelo não se restringiu à tomada apenas da sua estrutura física, mas, também, de sua realidade psíquica (Figura 3).

Desta análise de desenhos do acervo do MDJVI, acredito que tenha sido possível fazer uma aproximação aos processos práticos de aprendizagem na Academia e na Escola até aproximadamente os anos 1950. A partir daí, é notória a diminuição e depois quase que total extinção do colecionismo na instituição. Não apenas os salões saíram do controle direto da ENBA, mas ela própria deixa de ter a preocupação em conservar as provas de concursos de seus professores e alunos. Mas esta discussão – por mais interessante que seja – já extrapola os limites deste trabalho e deve ficar para outra ocasião.

Referências bibliográficas:

ALBERTI, Leon Battista. *On Painting.* New Haven: Yale University Press, 1975.
BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
BOIME, Albert. *The Academy and French painting in the nineteenth century.* New Haven: Yale University Press, 1986.
CAVALCANTI, Ana. "Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In PEREIRA, Sonia Gomes, org. *185 Anos da Escola de Belas Artes.* Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / EBA / UFRJ, 2002. 69-178.
KRAUSS, Rosalind. "Grids". *October,* vol. 9, 1979, p. 50-64.
PANOFSKY, Erwin. *Idea*: a concept in Art Theory. New York: Icon Editions, 1994.
PEREIRA, Sonia Gomes. A Academia como espaço de formação. In Silvia Borges. (Org.). *Artes Visuais no Brasil.* Niterói: Universidade Livre de Niterói, 2012. p. 94-105.
ROSS, Stephanie. "Painting the passions: Charles LeBrun´s Conférence sur l´Expression". *Journal of the History of Ideas,* jan/1984, p. 25-47.
TAUNAY, Félix-Émile. *Epitome de Anatomia relativo as Bellas Artes, seguida de hum compendio de Physiologia das Paixões e de algumas considerações geraes sobre as proporções com as divisões do corpo humano*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de F. Villeneuve e Comp.,1837. (Biblioteca de Obras Raras da EBA / UFRJ).
VALLE, Arthur. A pintura na Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República 1890-1930. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2007. Tese de Doutorado.

de Desenho de Modelo Vivo) (MDJVI 1885 e 225).

Indagações quanto à obra Sem pão, de Maria Pardos

Valéria Mendes Fasolato
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Resumo: Maria Pardos (186?-1928) pertence ao grupo de mulheres que exibiram suas obras nas EGBA, das quais pouco se conhece. De origem espanhola, em 1891, se fixou no Brasil, destacando-se como discípula de Rodolpho Amoedo. Participou das EGBA por seis vezes consecutivas (1913 a 1918), recebendo quatro prêmios. Nos deteremos na obra *Sem Pão*, exposta em 1914 e premiada com a Medalha de Bronze. Talvez o tema fora encontrado por Maria Pardos quando de sua viagem à Buenos Aires, onde poderia ser visto no Museu de Belas Artes o quadro *Sin pan y sin trabajo* (1894), também conhecido como *A greve*, de Ernesto de la Cárcova, tela de opção política de seu autor. A aproximação das obras de Cárcova e Maria Pardos nos leva a indagar quanto aos objetivos da artista.

Palavras-chave: Maria Pardos. Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA). Pintura de Gênero.

Résumé: Maria Pardos (186? -1928) appartient au groupe des femmes qui ont exposé leurs œuvres dans l'EGBA, dont est peu connu. D'origine espagnole, se sont installés en 1891 au Brésil, debout comme unne disciple de Rodolpho Amoedo. EGBA a participée à six fois consécutives (1913-1918), recevant quatre prix. Dans le travail, nous allons examiner *Sem Pão*, exposée en 1914 et décernée avec la médaille de bronze. Peut-être que le sujet a été trouvé par Maria Pardos lorsque son voyage à Buenos Aires, où il pouvait être vu au Musée des Beaux-Arts le cadre *Sin pan y sin trabajo* (1894), également connu sous le nom *A Greve*, Ernesto de la Cárcova, l'écran de choix politique de son auteur. Le rapprochement des œuvres de Cárcova et Maria Pardos nous conduit à se renseigner sur les objectifs de l'artiste.

Mots-Clés: Maria Pardos. Exposition Générale des Beaux-Arts (EGBA). Peinture de Genre

Descrição da obra

Na pintura *Sem Pão* (Figura 1),[1] podemos ver um homem idoso sentado à mesa, junto a um menino, fixando o olhar no horizonte. O título *Sem pão*, conta-nos uma história: o garoto

[1] Maria Pardos. *Sem Pão*, óleo sobre tela, 80 x 102 cm, c. 1914. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – M.G.



Figura 1 - Maria Pardos. *Sem Pão*, óleo sobre tela, 80 x 102 cm, c. 1914. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – M. G.

pede por pão, que o velho não tem para oferecer, ou condições para adquiri-lo. O olhar do menino para o homem ressalta o apelo e conduz o observador a focar no personagem adulto desanimado: ombros caídos, pouca vitalidade, olhar longínquo. A mão sobre o rosto confirma a expressão. A pintura é capaz de despertar no observador, empatia e incômodo, em relação aos protagonistas da cena enfrentando a fome.

Apesar de a casa humilde estar "longe de ser um casebre miserável, instável e escuro",[2] os objetos ajudam a confirmar uma penúria recente e aumentam a percepção da simplicidade do ambiente em que se inserem. Observemos os objetos que compõem a cena: em cima da mesa apenas uma jarra e um tecido, e, em posição oposta, no canto direito superior, dispostos lado a lado, em cima de um armário, estão: uma garrafa, um copo de vidro e um lampião. A fome era uma dificuldade comum às pessoas da época, localizamos notícias na imprensa brasileira[3] sobre tais problemas sociais, porém a artista não apresenta elementos explicativos para a fome vivida pelos extremos da sociedade: o velho e a criança.

Trajetória da obra

[2] CHRISTO, Maraliz. Cenas familiares na pintura de Maria Pardos na década de 1910. *In*: *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos XIX/XX*: 195 anos de Escola de Belas-Artes. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2012. p. 185.

[3] GARCIA, Mariano. Coluna Operária: A crise de trabalho e a miséria. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 de nov. de 1913, p. 7.

O registro mais antigo que se tem da pintura *Sem pão* é sua exibição na XXI EGBA, em 1914. A lista das cinco pinturas que a artista levou para o certame, impressa no catálogo, inicia com essa tela, a de nº 175. Nos periódicos, localizamos um comentário da sua presença na exposição: "a Sra. D. Maria Pardos, que assina um quadro – Sem pão, é um feito com emoção e verdade de traço".[4]

Em outro documento, a Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes,[5] da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes), há o relatório em que consta a descrição do prêmio, medalha de bronze, conquistada pela "D. Maria Pardos, pelo nº 175 – *Sem pão*". O mesmo prêmio recebeu os artistas Regina Veiga e Sr. Ângelo Cantu.

Em 1916, a obra foi exposta na Galeria Jorge. Os periódicos deram cobertura à exposição, possibilitando visualizar na revista *O Malho*, a foto da "Exposição Pardos e Veiga".[6] Atrás de um grupo de pessoas, identifica-se a pintura na parede da Galeria Jorge.

Em seu livro publicado em 1916, Laudelino Freire[7] faz uma retrospectiva dos cem anos da arte nacional brasileira (1816-1916). Ao discorrer sobre o que chamou de quarto período (1889-1916) desse "Um Século de pintura",[8] Maria Pardos é incluída entre os "novos", citada entre os premiados nas EGBA dos anos de 1913, 1914 e 1915. O autor idealizou um anexo contendo "Retratos, quadros e autógrafos",[9] entre as obras reproduzidas em sua publicação (1916) escolheu a pintura de gênero *Sem pão*[10] como parte do recorte de obras representativas da artista, além de *Esquecimento*[11] e *Conciliadora*.[12]

Outro registro de exposição da obra é o de maio de 1922, quando da inauguração da Galeria de Belas-Artes do Museu Mariano Procópio. Segundo o *Jornal do Comércio*:

> Entre os cento e tantos quadros da galeria, figuram os seguintes: Conciliadora, Capataz, Primeira Separação, Dalila, com um belíssimo efeito de luar, Zuleika, premiado na exposição do Rio, Esquecimento, também premiado na mesma exposição, e Sem Pão, todos do artista espanhol M. Pardos.[13]

Segundo fichas classificatórias do MMP, esta obra foi doada pela artista. Encontra-se atualmente na Pinacoteca do Estado de São Paulo, passando por restauração para a Exposição intitulada "Destaques do Museu Mariano Procópio" prevista para novembro de 2014.

---

[4] *O Paiz,* Rio de Janeiro, 02 ago. 1914.

[5] BRASIL, MDJVI – Ata do Conselho Superior de Belas-Artes, em 27 ago. 1914.

[6] *O Malho*. Rio de Janeiro. Ano XV, nº 737, 28 out. 1916.

[7] FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a História da Pintura no Brasil 1816-1916. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

[8] Nesta publicação o autor divide seu recorte em dois grandes blocos e os subdivide em períodos. O primeiro bloco, intitulado "Época de Formação" compreendendo o período de 1816-1860, o segundo "Época de Desenvolvimento" compreende o período de 1860 a 1916. Dentro do segundo bloco, Freire o subdivide em quatro períodos sendo o quarto período a que nos referimos o autor agrupa os artistas de 1889 a 1916.

[9] Título dado aos anexos do livro.

[10] O. p. cit, p. 664.

[11] Idem, p. 662.

[12] Idem, p. 663.

[13] Museu Mariano Procópio: A inauguração da Galeria de Belas-Artes. *JORNAL DO COMÉRCIO*, domingo, 14 de maio de 1922. Ano XXVII, núm. 7918. Várias notas, p. 1. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

Viagem a Buenos Aires

Juntamente com Alfredo Lage e sua irmã, Pilar Pardos, no final de 1913, Maria Pardos viaja para Buenos Aires.[14] A pintura *Sin pan y sin trabajo* (Figura 2),[15] de Ernesto Cárcova, neste tempo, já fazia parte da coleção do Museu Nacional de Belas-Artes argentino. É possível perceber semelhanças e diferenças entre as obras.



Figura 2 - Ernesto Cárcova. *Sin pan y sin trabajo*, 125,5 x 216 cm, 1893. Museu Nacional de Belas-Artes, Buenos Aires, Argentina.

A aproximação de Cárcova e Maria Pardos propicia-nos indagar acerca da intenção ou dos objetivos da artista na concepção da tela. Apropriou-se da temática de *Sin pan y sin trabajo*, obra premiada, como garantia de sucesso na concorrência aos prêmios da EGBA? Seria uma denúncia social ou uma estratégia de sensibilização do público e do júri? . É possível sua inclusão na tendência naturalista, inspirada em Zola, do final do século XIX?

Cárcova iniciou a obra em Roma, numa viagem de estudos, e terminou a tela em Buenos Aires, com pequenas modificações na ideia original, que podem ser vistas em esboços (COSTA, 2001).[16] A pintura obteve grande prêmio na Exposição Universal em Saint Louis, nos Estados Unidos, onde representou o país em 1904.

---

[14] *O Paiz*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 15 de dezembro de 1913. Ano XXIX, nº 10661 p. 5.
"Vida Social de Buenos Aires e escalas, pelo paquete alemão Cap. Finisterre, chegaram os seguintes passageiros: Alfredo Lage, Maria e Pilar Pardos, Lydia Rado, Dr. Manoel da Cunha e senhora, Emílio Escalada, Carlos e Raul Ayangarray, C. Brannobiog, M. A. Clark, Clarindo V. Da Costa, Maria F. Correia e Domingos Ferreira".

[15] Ernesto Cárcova. *Sin pan y sin trabajo*, 125,5 x 216 cm, 1893. Museu Nacional de Belas-Artes, Buenos Aires, Argentina.

[16] COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos*. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 287-325.

O pintor argentino apresenta uma mulher pálida que, mesmo tensa, amamenta seu bebê, à esquerda da composição. Há uma mesa, debaixo da janela, no centro do quadro, que é socada por um homem com o punho fechado, revoltado. O móvel serve como base de apoio para levantar da cadeira e espreitar a movimentação de policiais a cavalo e operários da fábrica vizinha. A pintura enfoca, por meio da pose do marido, o sentimento de inconformismo pelo conflito social do lado de fora, a greve e a repressão policial, à luz intensa do dia, que acaba por afetar seu mundo privado, contrastando com um interior escuro e sombrio.

O engajamento político em Ernesto Cárcova, ressaltado por Costa (2001), não é o mesmo na obra de Maria Pardos. O interesse em abordar o tema de dificuldade familiar pode ser explicado, talvez, por ter percebido o sucesso da pintura de Cárcova, aumentando as possibilidade de ser premiada com a mesma temática. Costa[17] ressalta que a imprensa aclamou o quadro do pintor argentino como "grande obra de arte" tanto pela temática quanto pelo uso da cor. A obra corresponde ao cânone do naturalismo estrangeiro do fim do século XIX.

Maria Pardos, em sua composição, repete elementos como: a janela; a mesa; o encosto da cadeira aparente; a presença de dependentes; a figura masculina; a mão fechada. Sai de cena a figura feminina e a força do jovem operário. A criança é mantida, porém maior, independente dos cuidados maternos, e o adulto inconformado é substituído por um velho resignado, que aceitou sua condição e desistiu de lutar. Também é possível perceber a falta de apelo simbólico: não há ferramenta na mesa como em Cárcova. Maria Pardos tira o teor político da obra, representa somente uma paisagem neutra na janela. É uma composição sem intenções políticas, a exemplo da obra do argentino, e o resultado visual é mais sereno, sem contrastes, diferencia-se no uso das cores pálidas e sem a oposição forte da aplicação exímia de luz e sombra de Cárcova.

Em linhas gerais, podemos perceber que Maria Pardos, em sua vida privada, não demonstra engajamento em lutas sociais. O máximo que ela faz é caridade, ajudando os pobres da irmã Paula[18] e outras instituições sociais, ação comum na alta sociedade da época. A obra *Sem Pão* não levanta nenhuma bandeira. É uma pintura extremamente inquietante por não apresentar apelos políticos, religiosos, enfim, por não apontar saída. É possível que seja uma nova interpretação da obra de Cárcova, uma tentativa de se retomar a temática, compondo um cenário mais sereno, com menor carga emocional.

A temática e o naturalismo

A tela aproxima-se, pelo tema, da pintura naturalista, ao mesmo tempo que dela distancia-se, já que os naturalistas parecem engajados em questões mais profundas. É possível levantar como foi a recepção da tendência naturalista no Brasil? Ao resenhar o livro *O corpo da liberdade* no capítulo "Naturalismo", Coli (2010, p. 285-294) abre uma discussão sobre a pintura naturalista do final do século XIX e início do século XX. Ressalta que os artistas estavam interessados

[17] COSTA, op. cit, p. 303.

[18] *A Noite*, em 05 de setembro de 1918.

em produzir pinturas a partir da relação de seu olhar com o mundo. O naturalismo apresenta temática muito variada, sendo difícil estudá-lo. Coli tenta listar os temas, porém admite ser ainda uma enumeração imperfeita.

Cardoso[19] levanta a hipótese de que se tenha repetido no Brasil o que aconteceu na Europa com a classe média: o desenvolvimento do gosto por quadros menores de paisagem, natureza-morta e costumes em detrimento às grandes telas históricas, religiosas ou mitológicas. Houve um aumento de cenas de interior doméstico em fins do séc. XIX e início do séc. XX. Cardoso[20] escreve sobre a efervescência dessas cenas: a "arte brasileira começava a se voltar para dentro: não somente para o interior do país (os caipiras de Almeida Júnior), conforme sempre se destacou nossa historiografia, mas para o interior das casas e das almas também".[21] Para tomar emprestado um termo usado por Cardoso, os artistas se dedicaram à temática das "agruras da condição humana".

Interessante é o resultado da tentativa de mensurar a quantidade de pinturas brasileiras de cenas de costume, com temática relativa à vida simples, de gente humilde, que foi levada para as EGBA, do período em que Maria Pardos produziu. Listamos, porém, quatro dificuldades encontradas ao fazer esse levantamento: 1ª – os catálogos do período não foram ilustrados; 2ª – em consequência do primeiro problema que enfrentamos, a dedução apenas pelos títulos pode nos trair, nem sempre são descritivos, como exemplo, a pintura *Uma nuvem*, de José Marques Campão (medalha de bronze em 1916). A princípio, o título *Uma nuvem* direciona para uma paisagem, mas, ao contrário, é uma cena de costume em que o artista representa uma mulher em atitude reflexiva, com uma correspondência na mesa e envelope na mão, passando por alguma adversidade; 3ª – estas obras de pequenas dimensões talvez tenham sido adquiridas por colecionadores ou estão com os familiares dos artistas e hoje não fazem parte de acervos públicos. A 4ª tem a ver com os documentos do Conselho Superior de Belas Artes (CSBA), que, em sua maioria, não destacam a obra digna de prêmio. No recorte pesquisado (1913-1918), somente no ano de 1916 faz divulgação da obra premiada.

Mediante essas dificuldades, o levantamento seguiu o seguinte critério: primeiro localizamos as listas de obras dos catálogos das EGBA no período de 1913 a 1918; em seguida, localizamos os prêmios adquiridos, os artistas premiados, as obras expostas por cada artista e, por último, com mais dificuldade e menor sucesso, tentamos localizar as imagens das obras. Confrontamos com as atas do CSBA, em que apresentam o relatório do julgamento do júri de pintura. Decidimos por elencar as possíveis obras de cenas de costumes: ora pela dedução da narrativa por meio do título, ora baseadas pelo título, comprovando com a imagem localizada.[22]

---

[19] CARDOSO, Rafael. *Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890*. In.: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008, p.470-476.

[20] Idem.

[21] Idem.

[22] É possível visualizar o resultado do levantamento apresentado no Anexo C. Referência a minha dissertação. FASOLATO, Valéria Mendes. As representações de Infância na Pintura de Maria Pardos, 2014, 225 p. : il UFJF. (Dissertação de mestrado). Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppghistoria/dissertacoes/dissertacoes/defendidas-em-2014/>. Acesso: 01 agos. 2014.

Em geral, o que se pode perceber é que não havia predomínio de premiação dos tipos de gênero da pintura naquele período. É possível perceber artistas premiados com pinturas: históricas, de paisagens, de natureza-morta, de nus, de retratos, de autorretratos e cenas de costume.

Podemos dizer que a última "categoria", representações com cenas de costumes, retratando pessoas simples, constituiu a escolha da própria artista, Maria Pardos, principalmente nas obras elencadas que enviou para os salões. Das 24 obras expostas nas EGBA, 11 foram cenas de costume; a tabela que segue evidencia o que acabamos de escrever:

Tipos de Gênero de Pintura levados para as EGBA por Maria Pardos	
Tipo de Gênero	Títulos
Cena de Costume	*Pequena Estudiosa*
	Sem Pão
	Jardineiro
	Aniversário
	Chiquinho do Tico-Tico
	Conciliadora
	Serenidade
	Pensativa
	Convalescente
	A poesia predileta
	Primeira Separação
Retrato	*Garoto*
	Capataz
	Espanhola
	Luizinha
	Salóia
Nu	*Estudo de nu*
	Zuleika
	Esquecimento
Cena Bíblica – (subdivisão da pintura histórica)	*Dalila* (também um nu)
Natureza-morta	*Flores*
Autorretrato	*Maria Pardos*
Paisagem	*Jardim abandonado*
Indefinida	*Estudo*

Tabela 5: Tipos de Gênero de Pintura expostos nas EGBA por Maria Pardos. (Elaborada pela autora)

Se observarmos atentamente a produção da artista como um todo, vamos perceber um diálogo muito próximo com as pinturas dos portugueses nesse período. Tem se buscado entender essas relações por meio de estudos recentes, sobretudo das mudanças que ocorreram com a "Reforma de 1890" na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: renomeada como ENBA. Houve mudanças significativas em sua orientação pedagógica e no quadro de professores. Entre as diversas frentes de iniciativas implementaram um projeto de ampliar a coleção de obras de arte da instituição e nesse contexto houve a aquisição de pinturas lusitanas, gradativamente foram adquirindo obras de importantes artistas portugueses,[23] como: Antônio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto ou José Vital Branco Malhoa.

Ao compreendermos a importância desse fenômeno, entenderemos o contexto de formação do gosto do período. Se a instituição oficial estava disposta a buscar para seu acervo obras portuguesas contemporâneas, estava também atenta às especificidades das temáticas abordadas. Apesar deste não ser o ambiente de formação de Maria Pardos é necessário reforçar que seu mestre Rodolpho Amoedo estava diretamente ligado ao meio como professor da ENBA. A hipótese é que esta iniciativa tenha influenciado a produção dos artistas deste período com representações de gente comum em atividades do cotidiano.

A Imprensa obteve, em 1911, entrevista com o Professor Rodolpho Amoedo no seu próprio atelier. Indício importante para entender em qual ambiente Maria Pardos e outros artistas não matriculados nas ENBA recebiam sua formação. Segundo a nota, Amoedo se preocupava com o conhecimento literário da arte e da estética no que diz respeito a idealização, a interpretação e a composição. Costumava fazer pequenas digressões pelas coleções nacionais e internacionais por meio de estampas da Europa, apreciando vários mestres acreditando em um aprendizado prático.

A existência do ateliê de Amoedo e aspectos sobre sua metodologia de ensino conduzem para o contato da artista com a história da arte e sua tradição. Há vários exemplos de quadros com cenas de pobreza urbana envolvendo desempregados e oprimidos que se apresentavam a cada ano nos salões europeus desse período que possivelmente teve contato, citamos: Gente Pobre (*Pauvres Gens*) de *André Collin* (1896). Sobre a tradição da representação da miséria, como exemplo, citamos a imagem célebre: *La Dame de Charité* - (1775) de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), que influenciou jovens pintores de gênero com a temática de lições de humanidade.

Maria Pardos e Malhoa

Chamamos a atenção para uma obra de Malhoa exposta no Brasil: *Tempo de chuva, lar sem pão* (Figura 3).[24, 25] Trata-se da individual do artista, a "Exposição Malhoa", no Gabinete Português

[23] Arthur Valle apresenta em seu artigo o processo de constituição do acervo de pintura portuguesa da ENBA, discute o que a iniciativa relaciona com as novas orientações pedagógicas praticadas na Escola, após a "Reforma de 1890". VALLE, Arthur. Acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico "pós Reforma de 1890". **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Campinas, n.19, p. 117-139, jan/jun 2013. Disponível em: <http://goo.gl/1cDOh7>. Acesso em: 14 abril de 2014.

[24] José Malhôa Vital Branco, *Tempo de Chuva, lar sem pão*, óleo sobre madeira, 42 x 53 cm, 1905.

[25] Sabe-se que a obra foi adquirida por colecionador no Brasil, ainda não sabemos quem. Localizamos a compra de outros trabalhos do artista nos periódicos. É preciso investigar os jornais minuciosamente para buscar o comprador da obra.



Figura 3 - José Malhôa Vital Branco, *Tempo de Chuva, lar sem pão*, óleo sobre madeira, 42 x 53 cm, 1905.

de Leitura, no Rio de Janeiro de 4 a 22 de julho em 1906.[26] Ao que parece o contato direto com a pintura do português resultou em forte influência na obra da artista.

Na tela podemos ver a representação de um homem em perfil, de chapéu, sentado, da cintura para cima com uma camisa de tom claro com as mangas arregaçadas até o cotovelo. Assim como em *Sem pão*, o homem olha para o horizonte, a posição é similar à usada na pintura de Maria Pardos. Suas mãos estão apoiadas em uma mesa rústica perto de uma janela de onde recebe luz.

A narrativa do título corrobora com o a elucidação da miséria: o lar está sem pão, pois a chuva ocasionou o infortúnio da família, seja para a efetivação do trabalho ou a desgraça que ela em abundância pode causar. Na pintura de Maria Pardos a figura da velha, que aparece em Malhoa no fundo sombrio, é substituída por uma criança iluminada, assim como sua pose reflexiva, de desânimo, é transferida para o homem. Enquanto a velhice denota um apagamento de expectativas com olhar baixo, a presença de um menino iluminado com olhar altivo pode ser lida como fator de esperança.

[26] SALDANHA, Nuno. *José Malhoa (1855-1933) – Catálogo Raisonné*. Lisboa: Scribe, 2012, p. 150.

Considerações finais

Observando as comparações, podemos concluir que Maria Pardos representou a miséria e conhecia a "moda" internacional dessa representação. Em *Sem pão*, a artista, talvez com o propósito de sensibilização do público, tenha escolhido um tipo de representação mais amena, é um tema que provoca empatia no espectador. É possível comparar também por meio de contraste com obras de artistas, que, seguindo a tradição enfocaram a miséria usando recursos simbólicos de representação, deixando claro engajamento político ou apelos religiosos.

Os catálogos das EGBA do mesmo período, no Brasil, evidenciam essa tendência de representação, de obras de temática semelhante ligadas as agruras humanas, e que foram premiadas assim como *Sem pão*. Há indícios de que a artista tenha sido provocada pela obra de Cárcova, quando esteve em Buenos Aires em 1913, antes de expor *Sem pão*.

Outra pintura em que apontamos o diálogo tanto pelo tema/título quanto pela sua semelhança formal é a intitulada: *Tempo de chuva, lar sem pão*, de Malhoa (1905). Maria Pardos pode ter visualizado a obra e usado como referência para sua composição, haja vista a grande recepção das obras do pintor português no cenário brasileiro em 1906. A ligação com a obra de Malhoa corrobora com a hipótese plausível da tendência de uma temática voltada ao naturalismo, levantada por outros historiadores como Cardoso (2008) e Coli (2010), na qual incluímos a artista.

Ao que parece, Maria Pardos, nutriu a preferência de representação de cenas de costume em sua produção. Identificarmos 11 pinturas do total de 24 levadas para as EGBA; na perspectiva de que fossem obras aceitáveis e premiáveis do salão. Ponderamos que este não era o único gênero de pintura que recebia prêmios, de igual forma não podemos ignorar a forte presença desse gênero de representação na pintura brasileira do período.

Referências Bibliográficas:

A Noite, em 05 de setembro de 1918.

BRASIL, MDJVI – Ata do Conselho Superior de Belas-Artes, em 27 ago. 1914.

CARDOSO, Rafael. *Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890*. In.: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008, p.470-476.

CHRISTO, Maraliz. Cenas familiares na pintura de Maria Pardos na década de 1910. *In*: *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos XIX/XX*: 195 anos de Escola de Belas-Artes. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2012. p. 185.

FASOLATO, Valéria Mendes. As representações de Infância na Pintura de Maria Pardos, 2014, 225 p. – UFJF. (Dissertação de mestrado). Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppghistoria/dissertacoes/dissertacoes/defendidas-em-2014/>. Acesso: 01 ago. 2014.

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

GARCIA, Mariano. Coluna Operária: A crise de trabalho e a miséria. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 de nov. de 1913, p. 7.

Museu Mariano Procópio: A inauguração da Galeria de Belas-Artes. *JORNAL DO COMÉRCIO*, domingo, 14 de maio de 1922. Ano XXVII, núm. 7918. Várias notas, p. 1. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

O Malho. Rio de Janeiro. Ano XV, nº 737, 28 out. 1916.

O Paiz. Rio de Janeiro, segunda-feira, 15 de dezembro de 1913. Ano XXIX, nº 10661 p. 5.

O Paiz, Rio de Janeiro, 02 ago. 1914.

SALDANHA, Nuno. *José Malhoa (1855-1933) – Catálogo Raisonné*. Lisboa: Scribe, 2012.

VALLE, Arthur. Acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico "pós Reforma de 1890". **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Campinas, n.19, p. 117-139, jan/jun 2013. Disponível em: <http://goo.gl/1cDOh7>. Acesso em: 14 abril de 2014.

Um olhar sobre a construção de uma História da Arte das mulheres

Viviane Viana de Souza[1]
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: Na tentativa de contribuir para a ainda recente escrita da história da arte de mulheres no Brasil, este trabalho tem por objetivo a narrativa da construção do trabalho biográfico e critico da vida e obra de duas artistas mulheres atuantes no Rio de Janeiro no século XIX e início do XX, Abigail de Andrade e Julieta de França, bem como expor as questões, dificuldades e empecilhos que surgiram no decorrer da pesquisa ao reavaliar e reescrever uma parte pouco conhecida da história da arte oitocentista no Rio de Janeiro, analisando os dados encontrados e também os não encontrados como importantes nesse processo.

Palavras-Chave: Mulheres artistas; produção feminina; história da arte.

Abstract: Trying to contribute to a recent writing of a Women's Art History in Brazil, this paper is interested in the narrative of the elaboration of the biography and critic analyses of the life, work and actuation of two women artists in XIX century at Rio de Janeiro, Abigail de Andrade e Julieta de França. We also aim to expose the issues, difficulties and obstacles that emerged the research as we revaluate and rewrite a not well known part of the nineteenth century's Art History of Rio de Janeiro, analysing all the data found and also that ones not found as important parts of this process.

Keywords: Women artists; women artworks; art history.

Ao nos perguntarmos sobre a atuação feminina no campo artístico no Brasil, certamente os nomes de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti estarão na resposta. A localização de uma produção relevante feita por mulheres somente na segunda década do século XX induz pensarmos que nas décadas anteriores tal atuação feminina não existiu ou não foi relevante ao ponto de ser rememorada em compêndios, dicionários de artistas ou outro tipo de literatura específica. Ao questionar o porquê da constatação dessa aparente inexistência de artistas mulheres[2] atuantes em décadas anteriores e no século XIX, fomos levados a investigar mais calmamente esse período, em busca de dados que justificassem essa ausência feminina.

Para elucidar esses questionamentos foi necessário voltar à criação e um sistema artístico formal com a chegada da família real em 1808 e consequente abertura da Academia Imperial

[1] Mestre em História e Crítica de Arte (2013) pelo PPGAV/UFRJ e Licenciada em Artes Plásticas (2011) pela UFRJ.

[2] NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists? In: _____. **Art and Sexual Politics**. New York: Macmillan Publishing Co., 2ª ed., 1973.

de Belas Artes em 1826, momento em que logo nota-se a falta de meios que a mulher possuía de iniciar-se satisfatoriamente na vida artística nacional, pois a ela era proibido ingressar na instituição, assim como também não eram permitidas nas instituições europeias. A Academia é criada admitindo somente homens, fazendo com que as mulheres do Império não tivessem acesso à formação e ao conhecimento acadêmico proporcionado pela AIBA. Assim, as mulheres que desejavam inserir-se no meio artístico, necessitavam buscar outros caminhos que não o da academia. Será somente na última década do século que este cenário será mudado com o advento da Proclamação da República.

Conforme nos aproximávamos do nosso objeto, mais a necessidade de conhecermos melhor o meio artístico e a formação do artista no século XIX se mostrou clara para entender a atuação feminina. Também foi preciso compreendermos o meio social e os conceitos morais que ditavam as relações na sociedade carioca do período que dissessem respeito às mulheres.

Ao passo que procurávamos conhecer e melhor compreender a produção feminina do período, os limites, abrangências e possibilidades de atuação, foi ganhando forma nossa pesquisa de Mestrado, desenvolvida durante os anos de 2011 e 2012 e intitulada “Artistas no feminino: A atuação de Abigail de Andrade e Julieta de França no Rio de Janeiro no entreséculos XIX-XX”.[3] Com a pesquisa constatamos que, contrariando a resposta dada acima sobre o nosso questionamento inicial, a atuação de mulheres no século XIX e início do XX não só existiu, como foi constante, não se limitando aos dois nomes presentes no título da dissertação, mas chegando a quase 200 nomes expositores presentes nos catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes,[4] como podemos ver na tabela a seguir (Tabela 1).

Ano	Artistas	Tema / Técnica	Número de obras
1841	Emma Gabrielle Piltegrin Gros de Prangey	Retratos, aquarela	6
1844	Emma Gabrielle Piltegrin Gros de Prangey	Retratos	5
1845	Anônima	Sem título	6
	Anônimas, duas irmãs	Sem título	8
	Emma Gabrielle Piltegrin Gros de Prangey	Retratos, aquarela	6
	Lauriana Adelina de Moraes		1
	L. F. P. Senhora	Sem título	4
1847	Emma Gabrielle Piltegrin Gros de Prangey	Retratos, pintura	4
	G, Madame	Cópias, pintura	3
1848	Adele Moreau	Paisagem, retrato	2
	D. N. S., Senhora	Cópias, pintura	1
	Emma Gabrielle Piltegrin Gros de Prangey	Retratos, pintura	6

[3] SOUZA, Viviane Viana de. **Artistas no feminino**: a atuação de Abigail de Andrade e Julieta de França no Rio de Janeiro no entre séculos XIX-XX. Rio de Janeiro: UFRJ / EBA, 2013.

[4] Cf. LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes***:* catálogo de artistas e obras 1840 a 1884. São Paulo: Pinakotheke, 1990.

1849	Adele Moreau	Cópias	5
	Maria Rademaker	Cópia/outro	2
1850	Adele Moreau	Retrato	1
	Rosa da Mota	Composição com retratos	1
1852	Dominique Antoine - Jean Baptiste Magaud	Natureza morta	1
	Mariana Vieira de Oliveira Meirelles	Frutas e Flores - cópia	4
1859	A. de M., Senhora	Cópias e frutas, desenhos e pastéis	3
	Agostinha Amélia, Maria Antônia e Emília Clementina da Costa Pinto	Cópias - desenhos	7
	J. de M. Senhora	Frutas - pastel	1
	J. F. A. de C, Senhora	Frutas - pastel	1
1860	Amelia Moreau	Cópia, retrato, estudos - desenhos	5
	Isabel Sirani	Religioso, pintura	1
	Joana Teresa Alves de Carvalho	Cópias, paisagens, natureza-morta - pastéis	6
1862	D. C. T. de Carvalho	Natureza morta	2
1864	Francisca Manoela Valadão	Natureza morta	1
	Joaquina Cardoso	Cópia - desenho	1
	Josefina Houssay	Retrato	1
	Luiza Hosxe	Paisagem	1
	Margarida	Natureza morta - pastel	3
	Maria Antônia Abreu Lima	Cópia - lápis	1
	Virginia Lombardi	Paisagens e retrato	3
1866	Francisca A. Torres	Estudo - óleo	1
1867	Angela Hosxe	Paisagens - pastel	4
	Joana Teresa Alves de Carvalho	Natureza morta	2
	Luiza Hosxe	Paisagem	4
	Maria Adelaide Portugal Saião Lobato	Natureza morta	3
	Matilde Bosírio	Cópia	1
1868	Angela Hosxe	Paisagem - pastel	1
	Luiza Hosxe	Paisagem	2
	Maria Adelaide de Vasconcelos	Ratrato, Natureza, Paisagem morta	4
	Maria Cochraine de Araújo Gondin	Religioso	1

1870	Isabel Sirani	Pintura	1
	Júlia Labourdonnais Gonçalves Roque	Cópias e paisagens - pintura	4
	Julieta Guimarães	Cópia e estudo	2
1872	Isabel Henninger	Naturezas mortas - aquarela e oleo Cópia e pintura decorativa	4
	Isabel Sirani	Religioso	1
	Joana Teresa Alves de Carvalho	Botânico	2
1876	Elvira Airosa	Paisagem - sépia	1
	Felicidade Emília Maia Ferreira	Cópia - lápis	1
	Francisca Breves	Cópia	1
1879	Cornélia Ferreira França	Estudo	1
	Emília Labourdannais Gonçalves Roque	Cópias, paisagem, natureza-morta Estudos - lápis	7
	Francisca Breves		1
	Guilhermina Tollstadius	Estudos - aquarela Sépia e lápis	7
	Isabel Alberto	Paisagem	1
	Isabel Labourdinnais Gonçalves Roque	Cópias de paisagens	3
	Raquel Haddock Lobo	Estudos de paisagem	4
	Rosa Bonheur	Paisagens	2
1884	Abigail de Andrade	Estudos e Cópias Composições - óleo	13
	Guilhermina Tollstadius	Retratos e estudos	5
	Julieta Adelaide dos Santos	Estudos	5
	Rosa Meryss	Estudos - aquarela	5

Tabela 1. Mulheres expositoras nas Exposições Gerais de Belas Artes - Império (1841-1884).

A trajetória das duas artistas, Abigail de Andrade e Julieta de França, foram elegidas como tema da dissertação citada não só por suas atuações como artistas, no sentido total e completo da palavra, e pelas limitações na ordem das questões metodológicas e práticas a estas duas artistas, mas também por outro motivo tão relevante quanto quando se fala de uma história da arte das mulheres: o acesso e a existência de fontes documentais, bibliográficas e visuais.

Conforme era feita a aproximação com essas trajetórias, através da análise de documentos, textos de críticos e catálogos, mais ficavam evidentes algumas dificuldades e empecilhos próprios da construção de uma história da arte das mulheres, muito semelhantes às relatadas por outros pesquisadores estrangeiros na mesma tarefa.[5] Acreditamos que os obstáculos em

[5] Autoras como Anne Sutherland Harris, Linda Nochlin, Griselda Pollock, Tamar Garb entre outras.

si são também relevantes para este relato, portanto é pertinente que nos debrucemos sobre eles nesse momento, pois segundo Simioni *"Ou seja, é preciso refletir sobre a própria idéia da "existência" ou "inexistência" de documentos como um critério para atestar as supostas "verdades" com que se trabalha em história da arte*".[6]

Se pensarmos que nossa atuação como historiadores e historiadoras da arte é em grande parte baseada na análise dos documentos de época, dos textos críticos e literários produzidos no período e das fontes visuais, para (re)construir a história de determinado artista, obra ou movimento, a própria ausência dos mesmos deve ser levada em conta nesse processo. Acreditamos que os conceitos e ideologias oitocentistas tenham criado um véu sobre a produção dessas artistas, situação que se perpetuou ao longo do século XX, e que as revisões historiográficas mais recentes sobre o período possibilitam lançar um novo olhar sobre essa produção feminina.

Durante a pesquisa, nos propomos o exercício de resgatar sua produção e analisá-la primeiramente como objeto artístico, nos atemos à obra de arte, observando que podemos desconstruir os pré-conceitos incutidos pelo tempo.

Propomos-nos aqui a discorrer um pouco sobre o processo de construção dessas novas narrativas sobre as artistas, com nossas atenções voltadas para os obstáculos e percalços de tal empreitada.

Uma das grandes dificuldades foi a escassez de bibliografia em que a mulher seja tratada como sujeito de ação na história da arte, não como tema, inspiração ou modelo da obra. Somente a partir da segunda metade do século XX um esforço relativamente recente de historiadores e historiadoras da arte tem buscado escrutinar a atuação de artistas mulheres em variados contextos artísticos.[7] No Brasil, essas ações são ainda mais pontuais no que tange a escrita da produção e atuação da mulher artista desde o período colonial até as duas primeiras décadas do século XX[8]. Esses textos são essenciais para o acesso à informação sobre a vida e a obra dessas artistas, assim como auxiliam na divulgação e conhecimento dessas mulheres e de sua produção. A escrita sobre a arte feminina, especialmente a relativa ao século XIX se liga a outras importantes revisões sobre este século realizada por diversos pesquisadores nos últimos anos.[9]

[6] SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões (Dossiê Escritoras. Org: Norma Telles). Labrys. **Estudos Feministas**, v. 11, p. sn-si, 2007. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm> Acesso em: 23 de jul. 2010

[7] FIDELL-BEAUFORT, Madelaine. Elizabeth Jane Gardner Bouguereau: A Parisian artist from New Hamsphire. **Archives of American Art Journal.** Washington, vol. 24, n. 2, 1984.NOCHLIN, 1973; POLLOCK, Griselda. **Vision and differerence**. Feminity, feminism and the Histories of Art. London: Routledge, 1994; _____. **Mary Cassat**: A painter of modern women. London, Thames and Hudson, 1998.

[8] _____. Op. cit. 2007; _____. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**. UFU, v. 9, 2007; _____. As mulheres na Escola Nacional de Belas Artes: gênero e formação artística em tempos de república. In: **Oitocentos***:* Arte Brasileira do Império a Primeira República. Org. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008; _____. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais,** vol. 17, n. 50, out. 2002; _____. Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira**. Anais do museu paulista**. [online], vol.15, n.1, 2007; OLIVEIRA, Miriam Andreia. **Abigail de Andrade**: Artista Plástica do Rio de Janeiro no século XIX. 1993. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

[9] HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. Sobre a historiografia da arte oitocentista e as revisões efetuadas durante as últimas décadas do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ha/brazon.htm; PEREIRA,

Podemos mencionar aqui também o anonimato com que muitas mulheres optavam por ser referidas quando expunham, ou ainda apresentadas somente pelas iniciais,[10] como podemos ver no caso da *artista amadora* D. C. T. de Carvalho, assim apresentada no catálogo da EGBA de 1862, neste ano inclusive 18 expositores ou expositoras que preferiram ocultar seus nomes, podendo haver autoras entre eles que não nos serão conhecidas. Uma cadeia de conceitos e ideias oitocentistas em relação à mulher e a espera de desempenhar um papel muito específico nessa sociedade, ligado ao lar e ao privado, explica, por exemplo, elas mesmas suprimindo sua identidade frente a uma sociedade que não veria com bons olhos tal exposição de si, e, por conseguinte, do nome de suas famílias. Omitindo-lhes o próprio nome, estas mulheres negavam a si mesmas: *"um dos bens mais preciosos no campo cultural para todos os indivíduos nele envolvidos: a afirmação do nome próprio, da autoria*".[11]

O empecilho de encontro com as fontes visuais é outro fator que chama a atenção. As obras das artistas estudadas, em sua maioria, estão hoje em coleções particulares, e outras tantas foram perdidas através dos anos no seu esquecimento e desconhecimento. No caso de Abigail de Andrade isso é ainda mais sintomático, já que todas as suas obras hoje conhecidas estão divididas entre dois colecionadores particulares do Rio de Janeiro.[12] O próprio acesso diferenciado às obras dos demais artistas dos oitocentos e de artistas mulheres influencia a visibilidade possível de cada um desses conjuntos de obras (Figura 1).

Os ideais e a moral oitocentista, com os quais nos deparamos ao lermos os textos de críticos do período, justificam o impedimento à matrícula feminina (não permitida na Academia Imperial de Belas Artes até o ano de 1890), baseando-se, pois, na crença de que o mundo do trabalho e dos estudos, público e tipicamente masculino, não interessava à mulher, que elas não teriam nenhuma vocação para as artes; aquelas que ingressavam no estudo do desenho ou da pintura buscariam na arte somente um passatempo durante a espera pelo matrimônio, este sim a verdadeira vocação de toda mulher.

Para as filhas de grupos sociais privilegiados, o ensino da leitura, da escrita e das noções básicas da matemática era geralmente complementado pelo aprendizado do piano e do francês que, na maior parte dos casos, era ministrado em suas próprias casas por professoras particulares, ou em escolas religiosas. As habilidades com a agulha, os bordados, as rendas, as habilidades culinárias, bem como as habilidades de mando das criadas e serviçais, também faziam parte da educação das moças; acrescida de elementos que pudessem torná-las não apenas uma companhia mais agradável ao marido, mas também uma mulher capaz de bem representá-lo socialmente[13] (Figura 2).

Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 54, p. 87-106, mar. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49114>. Acesso em: 01 Ago. 2014.

[10] SIMIONI, op. cit. 2007.

[11] BORDIEU, Pierre. Apud SIMIONI, 2007 op. cit, p. 9.

[12] Apesar das tentativas, não tivemos acesso a essas coleções.

[13] LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011, p. 446.

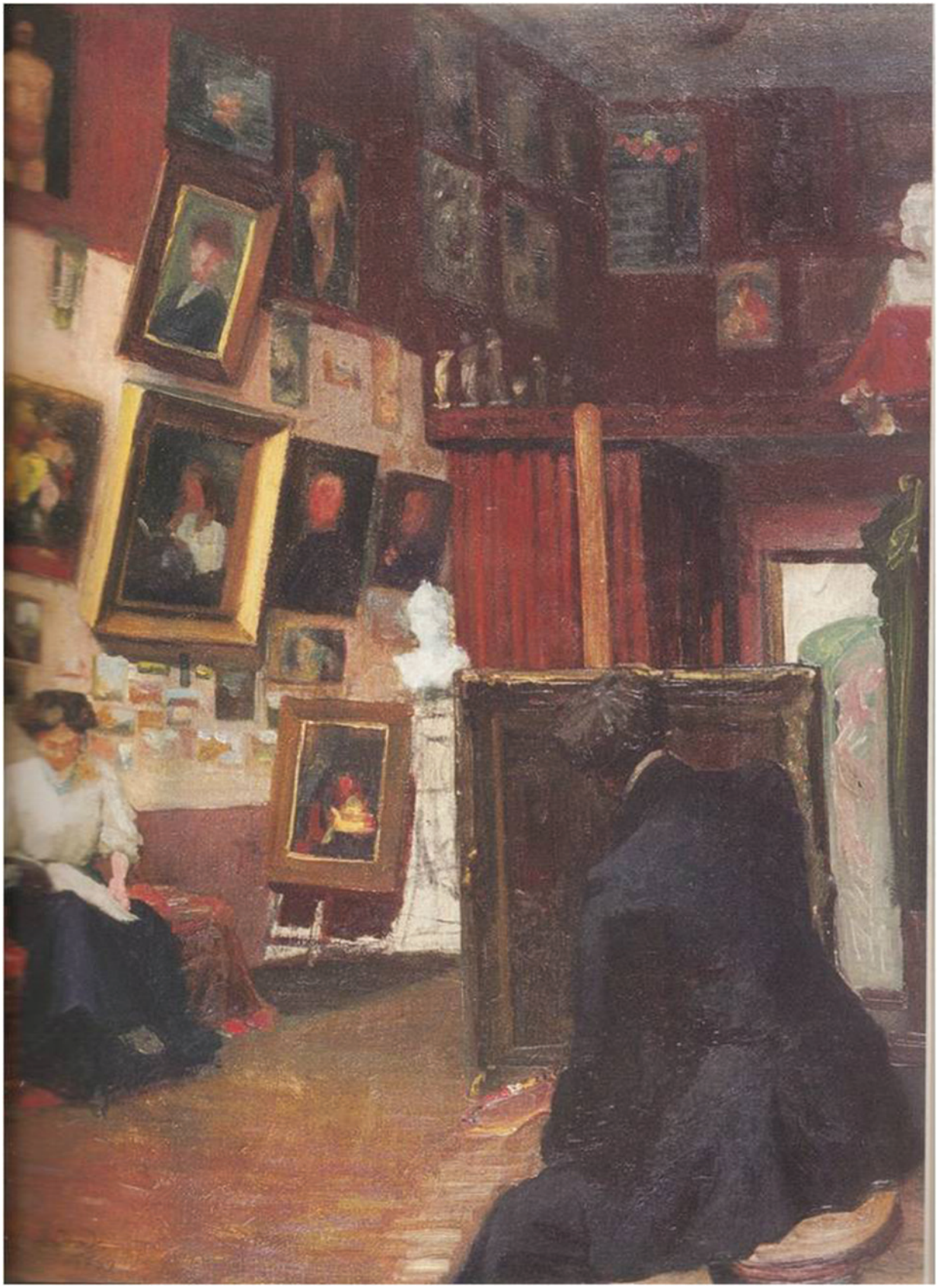
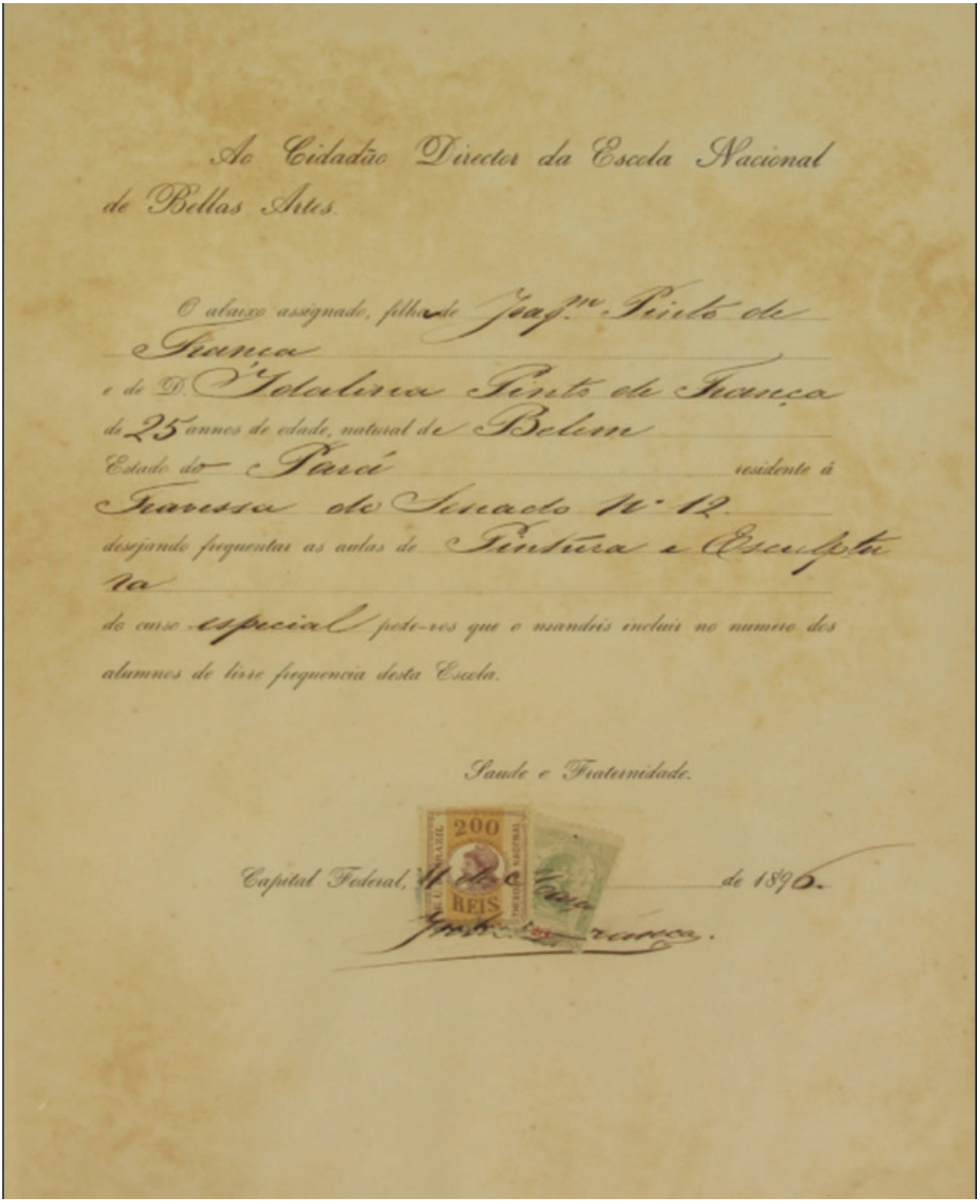


Figura 1 - *Interior de ateliê*. Abigail de Andrade, 1889. Óleo sobre tela 80,5 x 64,5 cm. Coleção Sérgio e Hecilda Fadel.



Ao Cidadão Director da Escola Nacional
de Bellas Artes

O abaixo assignado, filho de Joaq.no Pinto de
França
e de D. Idalina Pinto de França
de 25 annos de edade, natural de Belem
Estado do Pará residente á
Travessa do Senado N.o 12.
desejando frequentar as aulas de Pintura e Escultu
ra
do curso especial pede-vos que o mandeis incluir no numero dos
alumnos de livre frequencia desta Escola.

Saude e Fraternidade.

200 REIS

Capital Federal, 11 de Fevereiro de 1896.

Figura 2 - Documento de matrícula de Julieta de França nos cursos de Pintura e Escultura da Escola Nacional de Belas Artes, 1896. Acervo Museu D. João VI/UFRJ.

Sendo assim, os artistas e professores evitavam o aparente desperdício das vagas destinadas aos aspirantes das belas artes com alunas que não se empenhariam e abandonariam os estudos e treinamento assim que se casassem. A maneira com que a crítica de arte o período as compreendeu, balizados por essas premissas, influenciou os escritos de então e os posteriores na historiografia da arte oitocentista.

De certo modo, todos os elementos acima citados se caracterizam desta forma devido a esta impossibilidade de matrícula, o que colocava as mulheres na posição de amadoras, a parte de uma história oficial da academia e de seu ensino, o que se reflete nas coleções dos museus (em especial do Museu D. João VI), na historiografia e nas fontes documentais.

Tanto o que pode ser levantado e pesquisado, tanto as ausências e inexistências de fontes e informações, a luz da história social, da sociologia e dos estudos de gênero, nos ajudaram olhar para o ia sendo desvelado com novos olhos que nos ajudam a contextualizar e problematizar algumas questões com as quais nos deparamos e em um primeiro momento dificultaram a escrita daquele trabalho. Pensando essas mulheres em suas complexidades, em suas diversas instâncias como mulheres e como artistas acreditamos dar o tratamento digno e devido que lhes foram negados pela historiografia da arte até então.

Não tratamos aqui de mulheres educadas que pintavam como forma de atividade culta e feminina, ou mesmo de artistas menores que foram esquecidas pela falta de relevância de suas obras. Deparamo-nos com conquistas, obras que ocuparam espaço nos jornais e que se inseriam em questões puramente artísticas de seu tempo.

Abigail busca em seus mestres o aprendizado e se destaca pela rápida evolução técnica, pela temática diferenciada dentre as outras expositoras, pela repercussão de suas obras na crítica. A vassourense participa das Exposições Gerais, onde obtém a Primeira Medalha de Ouro e o reconhecimento, ganhando espaço na crítica dos principais jornais e nas palavras de importantes críticos como Angelo Agostini e Gonzaga Duque. Ao direcionar seu olhar para as cenas comuns cotidianas, Abigail realmente se destacou entre as demais expositoras e é hoje uma das poucas artistas do período da qual ainda existem obras que sobreviveram ao tempo e que podemos encontrar em importantes livros e dicionário de artistas brasileiros. Sua atuação, apesar de curta, iguala-se a dos demais artistas contemporâneos, tornando-a não uma mulher que atingiu sucesso com sua arte, mas sim uma artista de destaque do século XIX.

A atuação de Julieta se situa em um momento contíguo, porém distinto. Dentre as muitas primeiras vezes de Julieta, a paraense é uma das primeiras alunas matriculadas na ENBA, a primeira a se matricular nas aulas de modelo vivo e a primeira a ganhar o Prêmio de Viagem, que a possibilita ir a Paris e estudar na *École des Beaux-arts*. Desde aluna, mostrava uma personalidade ousada e persistente, e talvez esses sejam os motivos de seus êxitos obtidos como aluna e também de seu total desaparecimento da maior parte dos escritos sobre arte brasileira. Suas obras, em grande parte, não foram concretizadas e, mesmo algumas que o foram, são conhecidas hoje somente em fotografias resguardadas pelo seu autobiográfico *Souvenir de ma carrière artistique,* que conta sua trajetória não com palavras, mas através de suas obras, afirmação ou autoafirmação da arte como sua profissão (Figura 3).

Observando a trajetória destas artistas e, principalmente, suas obras, nossa hipótese se valida. Entendendo as obras dessas artistas como integrantes indissociáveis da produção artística acadêmica oitocentista, optamos por tratá-las como artistas assim como seus



Figura 3 - Fotografia de Julieta de França confeccionando a armação da escultura *Sonho do filho pródigo.* Pertencente ao álbum *Souvenir de ma carrière artistique, de Julieta de França*, s.d. Acervo do Museu Paulista - USP, São Paulo.

contemporâneos, fora das categorias impostas pelo gênero, e, assim, mostrar que suas obras faziam parte daquele momento da arte, lidando com as mesmas questões próprias da arte e do fazer artístico. Ao olhar para as obras como objeto artístico e não sobre o prisma dualista do feminino versus masculino, desconstruímos os valores morais da época

que permaneceram vigentes com maior ou menor intensidade mesmo no decorrer do século XX que criou um véu sobre esta parte específica da produção oitocentista e das primeiras décadas do século seguinte, fato que definitivamente contribui para o desconhecimento de seus nomes, mesmo por estudiosos do período.

O resgate da produção de Abigail e Julieta e o relato da construção dessa história se mostraram de grande importância não só para trazer ao conhecimento trajetórias que se destacaram no cenário artístico carioca do período, mas também para aprofundar os estudos e revisões sobre o século XIX em si. Pretendemos fazer valer o esforço de fazer conhecer seus nomes e suas obras, redescobrindo mais peças do mosaico da produção brasileira deste momento profícuo no qual diversos artistas e obras coexistem. Esperamos que a análise proposta por este trabalho possa contribuir para um maior conhecimento dessas artistas, recuperando sua memória e seu lugar na História da arte brasileira, valorizando as obras que ainda hoje existem e garantindo que, conhecidas e valorizadas, continuem a existir e em seu lugar merecido, incentivando estudos posteriores que ressaltem cada vez mais a relevância artística e social no período e proporcionando uma reflexão sobre o acesso, a existência e a inexistência das fontes no ofício o historiador da arte.

Referências Bibliográficas:

FIDELL-BEAUFORT, Madelaine. Elizabeth Jane Gardner Bouguereau: A Parisian artist from New Hamsphire. **Archives of American Art Journal.** Washington, vol. 24, n. 2, 1984.

HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. Sobre a historiografia da arte oitocentista e as revisões efetuadas durante as últimas décadas do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em : <http://www.dezenovevinte.net/ha/brazon.htm> Acesso em: 25 jun 2014.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes***:* catálogo de artistas e obras 1840 a 1884. São Paulo: Pinakotheke, 1990.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.

OLIVEIRA, Miriam Andreia. **Abigail de Andrade**: Artista Plástica do Rio de Janeiro no século XIX. 1993. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

NOCHLIN, 1973; POLLOCK, Griselda. **Vision and differerence**. Feminity, feminism and the Histories of Art. London: Routledge, 1994.

NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists? In: _____. **Art and Sexual Politics**. New York: Macmillan Publishing Co., 2ª ed., 1973.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 54, p. 87-106, mar. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49114>. Acesso em: 01 Ago. 2014.

POLLOCK, Griselda. **Mary Cassat**: A painter of modern women. London, Thames and Hudson, 1998.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões (Dossiê Escritoras. Org: Norma Telles). Labrys. **Estudos Feministas**, v. 11, p. sn-si, 2007. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm> Acesso em: 23 de jul. 2010.

_____. As mulheres na Escola Nacional de Belas Artes: gênero e formação artística em tempos de república. In: **Oitocentos***:* Arte Brasileira do Império a Primeira República. Org. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

_____. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**. UFU, v. 9, 2007.

_____. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais,** vol. 17, n. 50, out. 2002;

_____. Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira**. Anais do museu paulista**. [online], vol.15, n.1, 2007.

SOUZA, Viviane Viana de. **Artistas no feminino**: a atuação de Abigail de Andrade e Julieta de França no Rio de Janeiro no entre séculos XIX-XX (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ / EBA, 2013.

História da arte comparativa: perspectivas teóricas, métodos e práticas

A ideia principal desta sessão temática é pensar a história da arte a partir de uma questão que se coloca de imediato nos estudos da área: a noção de semelhança e os métodos comparativos. A proposta para esta sessão destina-se a pensar, em claves teórica, de método, mas também de aplicação – ou de prática, se se quiser – os problemas vinculados aos procedimentos de comparação dentro dos estudos em história da arte. Portanto, no campo da história da arte existe uma abordagem comparatista que visa, antes de tudo, o embate direto com as imagens. Uma confrontação formal que tem implicações diversas, passando pela história dos métodos em história da arte e, sobretudo, pela história da cultura. Um dos pontos essenciais que desejamos abarcar é o de uma efetiva prática comparativa.

Com efeito, se as questões puramente teóricas têm sido exploradas (Michaud, Didi-Huberman, Belting, Wind entre outros), as consequências e efeitos de uma prática comparativa empregada como método por um grupo é muito mais rara. Nesta perspectiva, pesquisadores do Centro de História da Arte e Arqueologia, vinculados à graduação e à pós-graduação em História da Arte da UNICAMP, vêm de modo sistemático tateando tais questões. A aplicação enfática que suscita uma abordagem teórica e metodológica pode ser vista nos esforços consagrados ao banco de imagens intitulado WARBURG: Banco comparativo de imagens (a consulta pode ser feita a partir do endereço: www.unicamp.br/chaa/warburg.php). A proposta principal do site é associar e relacionar as formas que se repetem de uma imagem à outra, sem hierarquia nem temporal, nem de natureza. Propomos a partir dessas premissas alguns objetivos: 1) Estudo teórico dos autores que construíram suas obras em termos comparativos. 2) Interrogações sobre as possibilidades de um método que se funda no silêncio do olhar, e que tenta construir um discurso. 3) Experiência de trabalho prático em eixos de temas, privilegiando o corpo, e ampliando-se para além dele.

As Representações Escultóricas de Iracema na Cidade de Fortaleza, Ceará

Camila Andrade Lima
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Resumo: A figura indígena é um dos símbolos culturais que desde o século XIX representa o Brasil independente. Nesse contexto, se destaca o romance *Iracema* (1865), de José de Alencar. Se nos estudos literários *Iracema* conhece uma fortuna ampla e variada, a representação visual de seus personagens, sobretudo de sua protagonista, carece de pesquisas mais aprofundadas. O mestrado em andamento tem como tema a imagem de *Iracema* nas artes visuais, da pintura aos monumentos públicos, no cinema, em ilustrações e gravuras e o que mais possa revelar os sentidos da personagem como ícone da cultura nacional. Esta comunicação é direcionada às representações escultóricas de Iracema na cidade de Fortaleza - CE.

Palavras-chave: Iracema. José de Alencar. Artes Visuais. Escultura. Pintura.

Abstract: The Indian figure is one of the cultural symbols that since the nineteenth century represents the independent Brazil. In this context, it highlights the *Iracema* (1865), a José de Alencar's novel. If in literary studies *Iracema* meets a wide and varied fortune, the visual representation of your characters, especially your protagonist, needs further research. The Master's in progress has the theme of *Iracema* image in the visual arts, painting public monuments, in cinema, in illustrations and engravings and what more can reveal the meanings of the character as the national culture icon. This communication is directed to the sculptural representations of *Iracema* in Fortaleza - CE.

Keywords: Iracema. José de Alencar. Visual Arts. Esculpture. Painting.

Iracema é considerada a obra-prima do indianismo de José de Alencar e até mesmo de toda sua ficção. O romance foi publicado em 1865, escrito em prosa lírica e permeado por expressões tupi-guarani. O estilo literário ressalta a intenção de Alencar de acentuar traços de brasilidade em sua obra. Tido como uma alegoria da colonização do Brasil, *Iracema* integra a bibliografia fundamental da literatura brasileira.

"O impulso definitivo à elevação de *Iracema* pela crítica surgiu em 1931, com a publicação de uma descoberta de Afrânio Peixoto, em seu livro *Noções da Literatura Brasileira".*[1]

Silviano Santiago, no artigo *Alegoria e Palavra em Iracema*, comenta e transcreve a descoberta de Peixoto:

[1] MIYOSHI, 2010.

> Daí não acharmos incongruente, nem tampouco fictícia, a tese alegórica que vem se criando em torno de do significado de *Iracema*. O primeiro a dar o grito para a nova interpretação, e não esconde o alvoroço e emoção da sua descoberta, é Afrânio Peixoto: "*Iracema é o poema das origens brasileiras, noivado da Terra Virgem com o seu Colonizador Branco, pacto das duas raças na abençoada Terra da América. Não foi, pois, sem emoção, que descobri nessa 'Iracema', o anagrama de América, símbolo secreto do romance de Alencar que, repito, é o poema épico, definidor de nossas origens histórica, étnica e sociologicamente*." Sim, Iracema é o anagrama para América, figura idealizada para o Brasil pela literatura de informação sobre a terra recém-descoberta; caráter feminino que atrai pelas suas aparências o estrangeiro, e que até o enfeitiça através do licor de jurema (tão romântico, mas tão apropriado) que a índia ministra a Martim para que ele, voltando à sua pátria pelo sonho, a despreze, distancie-se dos seus, e reclame Iracema no ato amoroso, cego, instintivo. (1965, pág. 63).[2]

Vagner Camilo se refere à tese alegórica anunciada por Peixoto, acrescentando uma reflexão acerca da dimensão ideológica do romance: " [...] como se vê, [...] Peixoto lê a alegoria em perspectiva celebradora ou mesmo *cívica*, sem atentar para seu comprometimento ideológico como leitura da história da colonização".[3]

Se nos estudos literários *Iracema* encontra fortuna ampla e variada, o mesmo não ocorre acerca da representação visual de seus personagens, sobretudo de sua protagonista. E é neste sentido que se projeta a pesquisa de mestrado em desenvolvimento, à qual pertence esta comunicação.

Iracema na escultura

Esta comunicação partirá de algumas esculturas da personagem – localizadas na cidade de Fortaleza - CE – para relacioná-las com outras representações da personagem nas artes visuais em busca dos valores incorporados, sentidos e alusões.

Na capital do Ceará, terra natal de José de Alencar e onde se ambienta o romance, há pelo menos seis monumentos representando *Iracema*, dentre os quais sobressaem três:

1) Iracema do Mucuripe (Figura 1)

A escultura, feita em 1965 pelo pernambucano José Corbiniano Lins, está localizada na praia do Mucuripe; representa o momento da partida da família de *Iracema*, descrito pelo romance. A virgem está sobre uma jangada junto do amado português *Martim Soares Moreno*, o cachorro fiel, *Japi*, e o filho, *Moacir*.

Importa mencionar que na prosa de Alencar, *Iracema* já é morta no momento da partida de *Martim* com o filho, portanto, a presença da virgem na cena esculpida por Corbiniano Lins é uma metáfora.

[2] SANTIAGO, 1965. pp. 55-68.

[3] CAMILO, Vagner. 2007, p. 147.



Figura 1 - Lins, José Corbiniano. Iracema do Mucuripe, 1965. Praia do Mucuripe, Fortaleza - CE.

2) *I racema Guardiã* (Figura 2)

O artista plástico responsável pela obra é Zenon Barreto que, em vida, presenteou o amigo e artista Descartes Gadelha com doze desenhos detalhados do projeto de sua escultura a fim de que ela fosse fundida em bronze. A estátua está localizada na Praia de Iracema.

Segundo Jacqueline Medeiros,[4] curadora da restauração feita em 2012, o significado de Iracema Guardiã "é uma guerreira prestes a alçar a flecha em defesa da sua terra ou um ato de contrição diante da partida do seu amor, acredito que por isso o artista tenha colocado o título de Guardiã. Outro significado pode ser atribuído porque a Iracema guarda o segredo de Jurema, símbolo da fecundidade de sua tribo".[5]

3) Iracema (Figura 3)

Com 12 metros de altura e 16 toneladas, fabricada em fibra de vidro e revestida com resina uretânica, a escultura faz parte do projeto *Iracema - A Musa do Ceará*, que homenageia os 278 anos de Fortaleza e os 175 anos de José de Alencar. Foi desenvolvida por um grupo

[4] *Apud* MAGALHÃES, Camila. PRISCILLA, Lívia. 2013.

[5] *Ib. Idem.*



Figura 2 - Barreto, Zenon. Iracema Guardiã, 1996. Praia de Iracema. Fortaleza - CE.



Figura 3 - Autoria Coletiva. Iracema, 2004. Lagoa da Messejana. Fortaleza - CE

de mais de 220 desenhistas e escultores e inaugurada em 2004. Está localizada na Lagoa da Messejana, lugar que compõe o cenário da narrativa de Alencar.

A heroína de Alencar foi instituída como ícone cultural de Fortaleza pela Lei 9.884 de 2011.

Diferente das imagens de *Iracema* na pintura, as esculturas em Fortaleza indicam força, vitalidade e elevação. Com mais de um século entre as pinturas e os monumentos, a comparação entre as representações evidencia a oposição dos sentidos dados à personagem.

Iracema na pintura

Diversas são as representações visuais de *Iracema* na pintura. No entanto, até este momento, uma imagem se revela a principal representação da personagem: a tela de José Maria de Medeiros, exposta pela primeira vez na Exposição Geral de Belas Artes em 1884, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A obra de Medeiros retrata com esmero a paisagem nativa oferecida pelo texto de Alencar; a esquerda está *Iracema*, à altura do primeiro e do segundo plano, de pé e nua, a não ser pelo púbis que é coberto por um cordão de penas, a mão direita repousa sobre um dos seios enquanto o peso do corpo é amparado pela perna direita e o pé esquerdo aparece em meio apoio, como quem recua em obediência à mensagem compreendida; a anatomia é proporcional; o abdome um pouco saliente talvez faça referência à gravidez da personagem, que a esta altura da narrativa já havia sido revelada; a índia tem os olhos dirigidos para a flecha, que fincada na areia se inclina para a direita e tem o cume quase ao centro da composição; no detalhe da flecha se observa o goiamum e a flor de maracujá compondo a mensagem que constitui o elemento decisivo da narrativa.

A representação de Medeiros foi recebida com divergências, conforme se vê nos trechos de algumas críticas publicadas sobre a Exposição Geral de Belas Artes de 1884, que se referem à tela de Medeiros.

Os professores da Academia, Mafra, Victor Meirelles e Pedro Américo, elogiaram a tela:

> Sem que seja movida pela natural simpatia entre colegas que se estimam, não pode a Comissão deixar de assinalar o quadro do Sr. professor José Maria de Medeiros, intitulado = Iracema = , como um dos melhores da atual exposição, não tanto pela protagonista do drama, como principalmente pelo teatro em que se passa aquela cena que com tanto talento descreveu José de Alencar. É uma paisagem pintada por mão de mestre [...].[6]

Ângelo Agostini, crítico de arte do período escreveu sobre *Iracema* com o sarcasmo que lhe era característico: “O Sr. Medeiros, expoz só um quadro, *Iracema*, e, lá para que digamos, não se sahio muito mal. Se bem que a figura não seja capaz de inspirar-nos uma paixão, todavia reconhecemos na sua execução bastante progresso [...]” [sic].[7]

[6] CAVALCANTI, Ana Maria T., 2007.

[7] AGOSTINI, 1884.

Oscar Guanabarino reprovou a obra de Medeiros, ressalvando, entretanto, aspectos da paisagem:

> Iracema está completamente deslocada do seu centro de gravidade. Fazendo um movimento lento de recuar, acha-se com a perna direita fora da perpendicular devendo actuar o peso do corpo e forçosamente sobre o pé esquerdo que no emtanto não se appoia no chão. Notamos também ausencia de expressão phisionomica [...] [*sic*].[8]

Gonzaga Duque, no livro *Arte Brasileira*, embora também ressalve a paisagem, critica *Iracema* dizendo que a "figura de forma alguma satisfaz ao espectador. É roliça e inútil*".*[9]

Outra *Iracema* foi pintada 25 anos mais tarde, por Antônio Parreiras, em 1909; pintor fluminense, nascido em 1860, Parreiras foi muito reconhecido pela sua produção artística no gênero de paisagem. O artista elegeu a mesma passagem do romance de Alencar escolhida por Medeiros para sua tela – o momento em que a virgem encontra a mensagem de seu amado; no entanto, rompendo com a fidelidade descritiva utilizada por Medeiros, resolveu bem a falta de expressão fisionômica tão criticada na obra do primeiro artista, pintando-a sentada sobre as próprias pernas, cobrindo o rosto em referência ao desalento narrado por Alencar, compondo um cenário bastante iluminado, acorde ao modo próprio de pintar paisagens que o notabilizaram.

Miyoshi compara a pintura de Parreiras à tela de Medeiros:

> [...] Parreiras solucionou de forma simples e inteligente o que foi apontado por diversos críticos como um dos problemas mais graves do quadro de Medeiros: a reação após o encontro da flecha.
> Segundo o catálogo da Exposição Geral de 1884, a índia de Medeiros caminha para trás, mas sua pintura não parece transmitir essa ideia. A solução de Parreiras, então, foi imobilizar Iracema, escondendo-lhe o rosto e acentuando não só o drama como a presença do corpo da indígena.
> Ainda de forma admirável, o corpo contrasta com o ambiente radioso que o cerca, mimetizando ao mesmo tempo seus tons de areia [...].[10]

Pouco se levantou até o momento sobre a recepção crítica da *Iracema* de Parreiras. Hoje, a tela de Parreiras integra o acervo do MASP, em São Paulo. A pesquisa de campo junto aos arquivos do museu é parte dos objetivos específicos deste projeto.

Inobstante à falta de fisionomia e "ausência de eixo perpendicular"[11] acentuados pela crítica sobre a composição de Medeiros, é possível crer que tais características não estejam lá por acaso. Pelo viés da iconologia se pode supor que se trate de uma escolha do pintor para caracterizar um estado de espírito frustrado e titubeante, indicando talvez um momento de arroubo dos sentidos.

Ainda na pintura, *Iracema* foi representada por Lucílio de Albuquerque; a tela foi apresentada na Exposição Geral de Belas Artes de 1924 e pouco se achou a respeito nos

[8] GUANABARINO, Oscar. 1884.
[9] *apud* CAVALCANTI, Ana Maria T., 2007.
[10] MIYOSHI, Alexander G., 2011.
[11] GUANABARINO, 1984.

periódicos consultados até aqui. A pintura retrata *Iracema* no mesmo instante escolhido por Medeiros e Parreiras, contudo o desenho do abdome indica com maior ênfase a gravidez da heroína do que a tela de Medeiros.

Uma tela de Pedro Bruno – cuja exposição e data ainda não foi possível saber – aparece na iconografia de Iracema, no entanto, a pintura guarda ambiguidade com Moema, não se podendo afirmar se o artista se referiu a uma ou à outra. Tais dicotomias são comuns entre estas duas personagens devido à proximidade de ambas na literatura.

Iracema no cinema

Iracema também foi representada no cinema, como personagem central do filme que leva seu nome com o subtítulo: *uma Transa Amazônica*; dirigido por Jorge Bodanzky e Hermano Pena em 1976, o drama documental retrata a realidade da região norte do Brasil nos tempos da abertura da rodovia transamazônica.

A aproximação com o romance de Alencar se dá através da relação de *Iracema* com o caminhoneiro *Tião*, um gaúcho caucasiano que explora o extrativismo madeireiro e acolhe *Iracema*, – recém-chegada com a família que migrara das margens do Rio Pará para a capital; logo os familiares somem da história e a adolescente de 15 anos aparece alojada num prostíbulo –, que segue viajando em sua companhia, pouco depois o motorista a abandona na beira da estrada onde termina relegada à prostituição e à miséria.

O segundo filme – *Iracema, a virgem dos lábios de mel* – dirigido por Carlos Coimbra em 1979, trata-se de uma adaptação literal do romance de José de Alencar para o cinema. Estrelado por Helena Ramos, atriz consagrada como símbolo sexual na década de 70, o filme mantém-se fiel – ou quase – à narrativa Alencariana, inclusive, no que se refere aos diálogos. A beleza e sensualidade da personagem são consistentemente exploradas pela composição entre a paisagem nativa e o figurino indígena que valoriza sobretudo a nudez da atriz durante toda a película, sem, contudo, incorrer em vulgaridade.

Outras Iracemas

Em Fortaleza, além das esculturas já mencionadas, se encontra na Casa José de Alencar, exposta na Sala Iracema, a coleção do artista plástico cearense Descartes Gadelha. A coleção é composta por trinta e três desenhos a bico de pena em nanquim e uma tela a óleo; as obras ilustram as principais cenas do romance de Alencar.

Na internet foi possível encontrar somente um dos desenhos de Gadelha. A pesquisa que se pretende realizar em Fortaleza fará também o levantamento dos demais.

Em monumento a José de Alencar, erigido no Rio de Janeiro, se acham os relevos em bronze de Rodolpho Bernardelli sobre *Iracema*, entre cenas de outros romances do autor.

Entre as ilustrações do romance desde que foi publicado até os dias de hoje, se acha o trabalho do artista Eduardo Schloesser; uma série de ilustrações sobre o texto feitas em 2013 para uma edição especial.

Há ainda as ilustrações feitas por Anita Malfatti para uma edição de meados do século XX.

Como dito, *Iracema* é a personagem alegórica de José de Alencar que ilustra o início da colonização brasileira. Inobstante, a heroína da literatura parece ter alcançado também outros territórios. *Iracema* transita entre os símbolos de identidade étnica e de gênero; está em projeção entre os estandartes nacionalistas como ícone de brasilidade; serve aos sentidos da fertilidade e da beleza e também se ajusta entre os mártires do amor e do sofrimento.

Vê-se que entre seus conterrâneos sua imagem é sobretudo relacionada a sentidos de bravura e elevação, embora recentemente tenha servido às reflexões de um internauta cearense ao se manifestar sobre o desabafo do jornalista dinamarquês que, em abril de 2014, em cobertura à Copa do Mundo em Fortaleza, publicou sobre as condições sociais brasileiras e voltou para a Europa. Escreveu ele numa rede social: “Ah, IRACEMA, PUTA! Alencar via o futuro no presente. Até quando vamos pensar no de fora antes do de dentro?”. Por esta manifestação confirma-se a atualidade da personagem e pelo todo se pode vislumbrar a diversidade de sentidos que podem ser descobertos nas *Iracemas*.

Referências Bibliográficas:

AGOSTINI, Angelo. **Notas e artigos sobre crítica de arte na Revista Illustrada**. Revista Ilustrada. 1884, ano IX, n.393, p. 3.) [transcrição por Rosangela de Jesus Silva, p. 132]. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm. Acesso em: 13.mai. 14.

CAMILO, Vagner. **Mito e história em Iracema. A recepção crítica mais recente**. Novos Estudos, nº 78. CEBRAP, julho de 2007. Disponível em www.scielo.br/pdf/nec/n78/14.pdf. Acesso em 19/10/2013.

CAVALCANTI, Ana Maria T. **“Iracema” de José Maria de Medeiros – entre pintura histórica e pintura de paisagem.** Simpósio Internacional “Paisagem e iconografia”. São Paulo: FAU-USP, 2007. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/%E2%80%9Ciracema%E2%80%9D-de-jose-maria-de-medeiros-%E2%80%93-entre-pintura-historica-e-pintura-de-paisagem-de-ana-maria-tavares-cavalcanti/>. Acesso em 19/10/2013

GUANABARINO, Oscar. **A Exposição de Bellas-Artes**. FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO de 28 de agosto de 1884. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 1 de setembro de 1884 – Ano 63 – N. 240, p. 1. [transcrição por Fabiana Guerra Granjeia disponível em http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/guanabarino_1884.htm]

MAGALHÃES, Camila. PRISCILLA, Lívia**. Um olhar sobre a Iracema e outros monumentos da Av. Beira Mar**. 2013. Disponível em: http://lidesealgomais.wordpress.com/2013/02/25/um-olhar-sobre-a-iracema-e-outros-monumentos-da-av-beira-mar-2/ Acesso em: 10.jul.2014.

MIYOSHI, Alexander G. **Moema é Morta.** 2010. 420 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

_____. **Texto descritivo da obra Iracema de Antônio Parreiras**. Museu de Arte para pesquisa e Educação. 2011. Disponível em: http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3217. Acesso em 19/10/2013

SANTIAGO, Silviano. **Alegoria e palavra em Iracema**. In *Luso-Brazilian Review*. Vol. 2, n.º 2, Dezembro de 1965, pp. 55-68.

Uma composição textual a partir do Estudo do Movimento no Atlas Mnemosyne de Aby Warburg

Caroliny Pereira
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Este artigo parte do ensejo de refletir sobre o Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, levantando questões que corroborem com a discussão sobre o movimento, desdobrando para os estudos de seus contemporâneos: Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Philippe Alain Michaud. A partir de então, pretende-se apresentar um estudo de imagens que tem como ponto de partida a abordagem metodológica que Warburg utilizou para construir o seu Atlas, e que as quais se relacionam com a proposição duchampiana de "Inframince". Por fim, este artigo pretende construir um texto que privilegie tanto a composição textual verbal, oriunda das reflexões teóricas sobre as imagens do Atlas warburguiano; quanto à composição visual, precedente da composição das imagens estudadas, construindo-se um texto que metaforicamente desenha uma "coreografia" textual entre as imagens e as palavras.

Palavras-chaves: imagem. Movimento. Inframince. Warburg

Resumen: Este artículo parte del deseo de reflexionar sobre el *Atlas Mnemosyne de Aby Warburg* suscitando cuestiones que corroboren con la discusión sobre el movimiento, desdoblándose hacia los estudios de sus contemporáneos: Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben y Philippe Alain Michaud. Desde este punto se pretiende presentar un estudio de imágenes que parten del abordaje metodológico que Warburg utilizó al fin de construir su Atlas. Imágenes que se relacionan con la propuesta duchampiana de "Inframince". Por fin, con este artículo se pretende construir un texto que privilegie tanto a la composición textual verbal, proveniente de las reflexiones teóricas sobre las imágenes del Atlas warburguiano; como a la composición visual, precedente de la composición de las imágenes estudiadas, construyéndose un texto que, metafóricamente, diseña una "coreografía" textual entre las imágenes y las palabras.

Palabras clave: imagen. Movimiento . Inframince . Warburg

Introdução

Este artigo parte do ensejo de refletir sobre o método warburguiano de análise da imagem, levantando questões que corroborem com a discussão metodológica oriundas do

próprio Warburg, assim como de seus contemporâneos: Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Philippe-Alain Michaud.

Tomando como eixo axial do artigo o método de Warburg sobre a análise da imagem, pretende-se apresentar um estudo de imagens que utiliza esse método, e que as quais se relacionam com a proposição duchampiana de "*Inframince*".

O *Inframince* é a denotação dada por Duchamp para designar uma série de 46 notas escritas por ele praticamente no mesmo período (1912 a 1920) em que ele criava seu trabalho intitulado: *O grande vidro*. O *Inframince* seria o estado de potência da criação de uma imagem, seja ela visual, verbal, olfativa ou sonora. O *Inframince* designaria a zona limítrofe entre o movimento de virtualização e de atualização de uma imagem.

Utilizando como o elemento propulsor para a investigação das imagens, o *Inframince*, busca-se abarcar neste texto, imagens que de alguma maneira tragam duas questões: o movimento e o virtual, a fim de construir com elas uma relação intrínseca com o *Inframince*.

Ao evocar a proposição duchampiana *Inframince*, para propor uma criação imagética e efetuar uma relação com o *Atlas Mnemosyne* de Warburg, opera-se aqui um jogo textual, de um lado um texto tecido com imagens, de outro um texto com palavras, verbalizadas por ora na oralidade desta comunicação. Entre eles o intervalo, o campo aberto, o hiato, o contratempo.

Ao propor aqui um texto constituído de imagens, a partir da proposição duchampiana de *Inframince*, e de palavras advindas das inquietações provocadas pelo *Atlas Mnemosyne* warburguiano, resvala-se num texto de origem simbiótica, mas que bifurca-se em séries diáfanas, passíveis de se complementarem. Tecido cuja urdidura se dá pelas imagens apresentadas e tramado pelas linhas grafadas. Ora a trama tenciona-se e o tecido intrinca-se, interconectando-se de forma mais efetiva, ora a trama se afrouxa e as linhas ganham certa autonomia.

Por fim, esta comunicação pretende criar um texto que privilegie tanto a composição textual verbal, oriunda das reflexões teóricas do próprio método warburguiano; quanto à composição visual, precedente da composição das imagens. Ou seja, a partir do movimento, ponto nevrálgico que suscita tanto a investigação teórica quanto a aplicação do método warbuguiano, constrói-se um texto que metaforicamente esboça uma "coreografia" textual entre as imagens e as palavras.[1]

O Projeto Atlas *Mnemosyne*

Imagens a comporem um atlas, nomeado: *Atlas Mnemosyne*. Warburg desfia as palavras grafadas no texto verbal e as costuram em um texto imagético. Intenta um projeto um tanto quanto inovador e sedutor. Inovador, porque indo além do método formalista de

[1] O conjunto de imagens foi apresentado durante a comunicação do texto no Colóquio, serão apresentadas apenas três imagens como síntese do todo, para que seja seguida as normas do edital que prevê no máximo três imagens no texto apresentado nos anais.

análise da imagem, proposto pelo historiador de arte Heinrich Wölflin, e no qual o aspecto formal da imagem era o aspecto mais importante a ser analisado – corrente esta, fortemente dominante no final do século XIX. Warburg desenvolve um método no qual abarca a imagem em seu aspecto mais amplo, abrangendo os contextos no qual a imagem está engendrada, tais como: histórico, antropológico, psicológico, etc. E sedutor porque trata-se de uma composição em imagens que instigam uma penetração óptica do observador, para uma apreensão das imagens na busca de uma relação entre as imagens que estão dispostas na mesma prancha.

Warburg iniciou seu projeto *Atlas Mnemosyne*, em 1924, e durante os cinco anos restantes de sua vida trabalhou nele, mas acabou deixando-o inconcluso com sua morte em 1929. O atlas, na maneira como foi deixado por Warburg, abrangia 63 pranchas com mais de mil fotografias. Cada prancha continha aproximadamente 150 x 200 cm, constituídas de madeira e cobertas por um pano preto sobre o qual eram dispostas as imagens em fotografia preto e branco de reproduções de obras da história da arte e cosmográficas, assim como algumas imagens de mapas, manuscritos e recortes de jornais e revistas.

As pranchas foram enumeradas e ordenadas de forma a criar uma sequência temática ainda maior. Os originais destes painéis, portanto, segundo o autor Christopher D. Johnson (2013, s/p), só existem atualmente em fotografias em preto e branco na dimensão: 18 x 24 cm. O Instituto Warburg, no entanto, continua a pesquisa de Warburg, e em 2000, Martin Warnke e Claudia Brink publicaram uma edição impressa do Atlas tendo como base a sua última versão.

Mnemosyne é a denominação dada na mitologia grega para a mãe das nove musas e é a personificação da memória. Foi também, o nome dado por Warburg não somente ao seu Atlas, mas à sua biblioteca – outro projeto singular e que ao final de sua vida reuniu mais de 65 mil volumes. Mnemosyne indicava aí, que o visitante estava entrando em um lugar cujo tempo era outro, diferente do tempo cronológico.

Warburg foi o primeiro historiador de arte a levar imagens em suas conferências. Estar diante da imagem era para ele, como estar diante de um tempo complexo, um tempo a engendrar uma outra ordem, diferente do tempo cronológico, um tempo que abarca a fenda originada dos sismos da história. Por conseguinte o tempo da imagem se diferiria do tempo da história em geral.

Para uma compreensão desse “tempo” da história da arte, Warburg colocou sobre a necessidade da história da arte fecundar a “sua própria teoria de evolução”, e a maneira que ele encontrou para efetuar essa desterritorialização foi através de um entendimento primeiro do deslocamento. “Uma primeira maneira de deslocar as coisas é levar o tempo necessário, retardar.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34).

E, fundamentado nesse tempo que a história da arte requer para que o deslocamento ocorra, Warburg a retarda, na medida em que ele “[...] criou um tipo inédito de relação entre o particular e o universal.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34). Essa relação se dá sobretudo a

partir de ponto nevrálgico de discussão suscitada por ele: a arte renascentista. Para Warburg a história do Renascimento é uma história fantasmal, na medida em que nela:

> [...] o arquivo é considerado um rumor dos mortos. [...] As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo. A imagem – a começar por aqueles retratos florentinos, que Warburg interrogava com particular fervor – deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação, o que sobrevive de uma população de fantasmas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34).

O aspecto fantasmal no qual Warburg postula seu pensamento sobre a análise da história da arte leva-nos a outro pensamento postulado por ele a respeito da imagem. Para ele somente uma análise – iconológica – da imagem é que teria subsídios para fazer com que a história da arte percebesse a sua singularidade enquanto disciplina propriamente histórica. Por isso, a imagem não deveria ser descolada do "agir global" dos indivíduos da sociedade.

Tendo em vista estas reflexões inquire-se o seguinte questionamento: quais imagens sobrevivem ao tempo e ressoam, mesmo como imagens fantasmas, ao longo da história da arte?

Warburg traz à nota para esta discussão o conceito de sobrevivência (*Nachleben*), para sustentar a ideia da sobrevivência das imagens, ou seja, a *Nachleben,* seria a capacidade "pós-vida" que a imagem possui de continuar ressonando. "São realidades históricas, inseridas no processo de transformação das culturas." (AGAMBEN apud MATTOS, 2006, pp. 222).

Retomando ao projeto *Atlas Mnemosyne*, este não somente recebeu o mesmo nome de sua biblioteca, e grande obra de vida, como também exercia uma relação intrínseca com a terminologia "mnemosyne", na maneira com que Warburg o pensou. Uma história da arte em imagens, um pensamento por imagens, a memória "viva"; uma "história de fantasmas para adultos"; não uma ilustração, com imagens de reprodução fotográficas de obras de arte, mas uma "transdução" imagética de seu pensamento. Um texto tecido por imagens.

Sobre um fundo negro, as imagens em suma, reproduções fotográficas, ressoam como fantasmas; memórias que insistem em atualizar. E no espaço intervalar entre elas, criam-se pontos de interstícios, fragmentando-as em frames cronofotográficos que tentamos compor em um movimento óptico. Imagens que animam a nossa reflexão em desalinhos.

Imagens anacrônicas, retiradas de diferentes camadas do passado e que são dispostas numa mesma prancha. As imagens em *Mnemosyne* contam uma história da arte segundo um tempo autônomo, engendrado na descontinuidade do tempo da história geral. "Seu atlas era uma espécie de gigantesco condensador recolhendo todas as correntes energéticas que tinham animado e animavam ainda a memória da Europa, tomando corpo em suas fantasias." (AGAMBEN, 2009, p. 137).

Agamben ressalta ainda para uma outra variação da relação do termo "mnemosyne" utilizado por Warburg. Segundo ele, o Atlas lembraria realmente um teatro mnemotécnico,

"[...] construído no século XVI por Giulio Camilo, [...] o autor havia tentado encerrar 'a natureza de cada uma das coisas que podia ser exprimidas pela palavra', de tal maneira que quem penetrasse o admirável edifício teria podido dominar-lhe a ciência." (AGAMBEN, 2009, p. 137-138). De modo similar, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg apresenta-se como um atlas mnemotécnico, onde o observador poderia simplesmente ao olhá-lo apreender de modo iniciático a cultura ocidental.

De acordo com Warburg: "Com seus materiais visíveis, o Atlas Mnemosyne pretende justamente ilustrar esse processo que poderia ser definido como a tentativa de incorporar interiormente valores expressivos que existiam antes da finalidade de representar a vida em movimento." (WARBURG, 2009, p. 126). Trazer essa representação da vida em movimento, aliada a uma transposição em imagens do pensamento do próprio Warburg, é fazer emergir o caráter plástico, móbil e metamorfósico que o pensamento possui.

A disposição com que Warburg organizou as imagens no Atlas, confere-nos uma relação com a cronofotografia. Ele deixa explícito que seu intento com o Atlas era propositar no observador uma apreensão das imagens por via de insghts a produzirem um movimento, ou utilizando o termo colocado pelo próprio autor: "bewegtes leben" – vida em movimento.

Com o Atlas, Warburg propunha uma experiência singular para o observador. Ele acreditava que as imagens, quando colocadas justapostas e depois em sequência, poderiam provocar no observador insigths sinópticos imediatos. Acessar as imagens que sobrevivem ao tempo da história, seria possibilitar ao observador uma potência de criação desse movimento.

As Notas: *Inframince*

Pois bem, efetuemos uma fratura na linha textual para entrarmos em uma outra geografia. Em 1912, Marcel Duchamp (1887-1968), concebeu em Paris o primeiro esboço de *A noiva despida por seus Celibatários, Mesmo,* ou *O grande vidro*, mas que porém, foi executado apenas entre 1915-1923, em Nova York. Nesse período Duchamp redigiu uma série de elaboradas e detalhadas notas, referentes a cada faceta de sua iconografia e de sua produção, assim como esboços e estudos para esse mesmo trabalho.

Uma série dessas notas, mensuradas em 46, ele denominou de *Inframince*. O Inframince designa um estado particular das coisas, que deriva do entremeio da ação de um elemento sobre outro; o que fica quando uma coisa entra em contato com outra, como um estado de vestígio, de resvalamento, no qual a percepção é quase que microperceptiva.[2] Algumas notas *Inframinc*e são:

> 1. O possível é um infra mince. A possibilidade de vários tubos de cor se tornarem um Seurat é "a explicação" concreta do possível como infra mince. O possível implica o devir – a passagem de um ao outro tem lugar no inframince. Alegoria sobre o esquecimento [...]

[2] Segundo José Gil, (1996, p. 15) a micropercepção seria produto originado das imagens-nuas – que são imagens despojadas da sua significação verbal. A elas se associam pensamentos fugidios e imperceptíveis a que Leibniz chamava "pensamentos voadores"; são elas que provocam os sonhos (Freud). São elas que compõem a maioria das percepções que temos cotidianamente, são como imagens anódinas que passam despercebidas no fluxo das macropercepções. Sua percepção imprime movimentos extremamente complexos nas micropercepções que as acompanham. Na escala das pequenas percepções tudo muda, o repouso torna-se movimento, e o estável instável.

11. Quando a fumaça de tabaco foge também da boca que o exala, os dois odores se casam pelo inframince (inframince olfativo) [...]
15. Pintura sobre vidro vista do lado não pintado dá um infra mince [...]
16. Alegoria do esquecimento[...] (DUCHAMP, 1999, p. 21-24. Tradução nossa).

Seria nessa ação sutil, quase que invisível de uma matéria sobre outra, que se produz o *inframince*. Segundo Lurdi Blauth (2005), Duchamp utilizava esse termo como designação de um estado de suspensão no tempo e no espaço. O entre-estados, a superfície de transição, fronteira membranosa, imagem marginal. Seria no limiar de uma passagem entre um limite ínfimo, que remete de uma dimensão à outra, que interage o *Inframince*. Com isso, Duchamp enfatiza a importância do detalhe, da dimensão mínima, do pequeno gesto, do espaço intervalar existente entre as relações (figuras 1, 2 e 3). Duchamp, como já foi dito, também escreveu as notas ao mesmo tempo em que criava um trabalho visual – *O grande vidro*. Ele intentava que as notas fossem disponibilizadas conjuntamente com esse trabalho, como um guia – projeto este, no entanto, que não se concretizou, e as notas foram publicadas apenas posteriormente na forma de fascículos.

Warburg também redigiu uma série de comentários sobre as imagens enquanto construía o atlas. E o seu projeto original seria a ampliação para cerca de duas mil imagens acompanhadas de dois volumes de comentários escritos. O que de fato não se concretizou, já que o projeto ficou inconcluso com a morte de Warburg e seus manuscritos, ainda não foram publicados. Segundo Didi-Huberman as estruturas desses textos são como efeitos de experimentações, e as ideias "[...] dispõem-se sobre as folhas brancas como as imagens nas telas negras de *Mnemosyne*: como amontoados vivos, como constelações, como pacotes que explodem." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 393).



Figura 1 – BRAGAGLIA, Arturo. **O fumante.** 1911. Impressão prata em gelatina. New York, MoMA. Fonte: http://www.moma.org/explore/collection/image.

Velocidades De Inferência

A forma na qual Warburg dispôs as imagens em Mnemosyne, possibilita-nos relacioná-la com o cinema, por via de uma problemática do movimento, ou da montagem.

As imagens que Warburg utilizava no Atlas eram em sua maioria emolduradas por uma



Figura 2 – KLEIN, Yves. **Monochrome und Feuer.** 1961 Museum Haus Lange, Krefeld, Alemanha. Fonte: http://www.yveskleinarchives.org/works/works16_us.html



Figura 3 – RICHTER, Gerard. **Zwei Fiat (Two Fiats)**. 1964. 130 cm x 200 cm. Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Alemanha. Fonte: https://irvine-cct.wikispaces.com/ahamann-nazaroff

borda branca ou de um cinza claro que as destacava do fundo preto no qual eram dispostas sequencialmente. Esse espaço entre uma imagem e outra portava-se como um espaço de interstício para que a montagem visual gerada a partir da visualização de cada prancha primeiramente, e depois, das demais, pudesse se instaurar. Desse modo ocorreria uma sintaxe visual.

A relação com o cinema, e mais especificamente tratando-se do cinema tradicional eiseinsteniano, se dá por via do ritmo criado a partir da visualização das imagens dispostas nas pranchas. De acordo com Michaud:

> [...] a imagem não passa de um fragmento entre outros: a essência do cinema não reside no conteúdo das imagens, mas na relação entre elas, ou, ainda, no interior de uma imagem isolada, entre as partes dessa imagem: dessa relação nasce o impulso dinâmico, o qual por sua vez, resolve-se no ritmo. (MICHAUD, 2013, p. 325).

O efeito de montagem conferido ao Altas, no entanto, está mais relacionado ao modo com que Warburg pensou "[...] o próprio tempo como uma montagem de elementos heterogêneos [...]". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 406). E menos com relação aos procedimentos técnicos, no que corresponde a pensar esse procedimento técnico como uma montagem feita à maneira de colagens, como presente nos trabalhos de montagem da vanguarda cubista ou surrealista.

Se no *Atlas Mnemosyne* há uma certa instantaneidade na capturação das imagens pelo observador, como se ele conseguisse "montar" o movimento à maneira de uma cronofotografia – fragmentos de fantasmas. Nas notas *Inframince*, Duchamp nos sugere um retarde do movimento a nos colocar em um ritmo em desaceleração.

Michaud atenta-se para o fato de que Warburg assim como Eiseinstein partem das imagens para produzir conceitos, e requisita Walter Benjamin, e seu trabalho intitulado *Das passagens*, para colocar que este, "[...] inversamente, parte dos textos para produzir imagens, e disso extrai as consequências para uma teoria da história concebida como montagem." (MICHAUD, 2013, p. 330).

Ambos, Warburg e Duchamp, parecem requerer algo que escapa a fixidez, interessam-se menos pela montanha, e mais pela vertigem do abismo, menos pelo solo fixo, e mais pelos abalos sísmicos.

Warburg nos faz urgir uma revisão da história da arte no que concerne aos pressupostos postulados e legitimados, para que um pessimismo nostálgico não fecunde-se na própria história da arte. Se sua "ciência sem nome" ainda continua inominada, talvez seja porque ao nomear, já estaríamos encerrando-a nas delimitações do significado.

Duchamp nos mostra o outro lado da fissura, rasga o tempo e adentra o intervalo pelo que escapa à velocidade. Imbrica pela lacuna invisível e paradoxal que tanto a aceleração quanto o excesso deixam brecha: a lentidão, o retarde, a redução infra – inframince.

Desacelerar a velocidade é ir ao revés do fluxo contemporâneo. Faz-se exercer uma tensão entre as polaridades, é ir ao encontro de um outro tempo, é possibilitar movimentarmo-nos com

outros pontos de apoio, sustentar sem um eixo vertical. Atualizar memórias coletivas extintas nos abismos da história.

Ambos ligam-se um ao outro pelo tempo, ou melhor dizendo pelo embaralhamento do tempo cronológico. Pelo tempo que engendra a criação, em uma zona virtual, e talvez por isso, em Warburg está inominado.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. Tradução Cezar Bartholomeu. In: **Arte & Ensaio**. v. 19, Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2009.

BLAUTH, Lurdi. **Marcas, passagens e condensações**: (des)encaminhamentos de um processo de gravura. Tese (doutorado em Artes visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUCHAMP, Marcel. **Notes**. Paris: Flammarion, 1999.

JONHSON, D. Christopher. **About the Mnemosyne Atlas**. 2013. Disponível em: <http://warburg.library.cornell.edu/about>. Acesso em 15 junho 2014.

MATTOS, Cláudia Valadão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In: EHA/IFCH/ Unicamp, 2,. 2006. Campinas. **Anais...** Campinas, 2006, p. 221-228.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, ABY. Mnemosyne. Tradução Barbara Szaniecki. In: **Arte & Ensaio**, n. 19, Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2009.

Curitiba e seus Artistas: O Silêncio do Olhar

Clediane Lourenço
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Resumo: Esse estudo propõe a relação das obras de cinco artistas paranaenses que tiveram a cidade de Curitiba como fonte de pesquisa. Helena Wong, Miguel Bakun, Leonor Botteri, Nego Miranda e Mazé Mendes, trazem um trabalho não contaminado pelo caos do real, apresentam a cidade de Curitiba na sua dimensão física, mas também e principalmente, como cidade invisível. A cidade torna-se mais que pano de fundo para uma narrativa, que aborda o encontro desses cinco artistas que possuem uma relação afetiva com o cenário urbano em que vivem. Porém, o que leva a esse encontro é a própria obra, suas qualidades expressivas.

Palavras-chave: Cidade. Silêncio. Método Comparativo.

Abstract: This study proposes a relationship of the works of five artists of Paraná Curitiba, who they had the city of Curitiba source of research . Helena Wong, Miguel Bakun, Leonor Botteri, Nego Miranda and Mazé Mendes, bring a work not contaminated by the chaos of the real, present the city of Curitiba in its physical dimension, but also and mainly as invisible city. The city becomes more than a backdrop for a narrative that addresses the meeting of these five artists who have an affective relationship with the urban setting in which they live. But what leads to this meeting is the work itself, its expressive qualities.

Keyword: City. Silence. Comparative Method.

Jorge Coli afirma que uma obra condensa um pensamento, e é necessário dar voz a pintura: “Temos, portanto duas unidades diferentes: a genética, que preside à criação, e que pertence ao artista, e uma outra, a posteriori, que é extraída das obras”.[1] Assim, o conceito de Jorge Coli que é aqui agregado, é o de ver as imagens sempre como nucleares em um estudo da história da arte, entendendo que essas imagens carregam em si o próprio processo de raciocínio. O autor ainda levanta a reflexão da valorização do “método comparativo” de imagens como processo de interpretação dessas obras, que se baseia na compreensão da obra pela relação com trabalhos de outros artistas, que de acordo com Jorge Coli,[2] que não acredita em métodos aplicáveis para ler a obra, é a melhor forma de interrogá-las: “nada permite melhor entender uma obra do que

[1] COLI, Jorge. O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 2.
[2] Ibid, p. 14.

outra". Usar então o exercício de olhar a obra e decifrá-la mais que garantir a essência da obra é torná-la sujeito, ou ainda segundo Coli, "dar voz a obra":

> Por esse meio (comparar imagens), é possível estabelecer filiações, contatos, reconstituir a cultura visual de um pintor do passado. Essa prática demonstra, por sinal, que não existe tabula rasa em artes. Por trás de um quadro ou de uma estátua, existe outro e mais outro.[3]

Assim, ao propor que Helena Wong, Miguel Bakun, Leonor Botteri, Nego Miranda e Mazé Mendes, tiveram a cidade como fonte de pesquisa, torna-se necessário fazer ver a obra desses artistas, exatamente no terceiro lugar, que Coli propõe: "não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão".[4]

Não se trata de uma semelhança somente na forma, mas de encontrar uma obra dentro da outra: que atravessando o espaço e tempo que foram criadas, pelo conceito de acontecimento, se relacionam entre si, construindo novas possibilidades de aberturas do olhar. Pois, como disse Jorge Borges: "a imagem que temos da cidade é sempre um tanto anacrônica".[5]

Didi-Huberman, chama de anacronismo essa possibilidade de cruzamento de tempos distintos, e segundo ele: "Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidade fundamental y, com ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los diferenciales de tempo que operan em cada imagen".[6] O autor ainda crê que o que potencializa essas relações é o fato da obra ser sintomática:

> La paradoja visual es la de la aparición: un sintoma aparece, un sintoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas segun una ley – tan soberana como subterrânea – que resiste a la observación banal.[7]

Maria Lucia Kern esclarece ainda que o sintoma para Huberman é o que na imagem sobrevive de outros tempos: "Pensar o tempo implica a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo".[8]

A cidade, ou melhor dizendo, as cidades pintadas por esses artistas, se configuram como espaços de curvas, becos, quintais, portas e janelas, espaços estes que se relacionam e, por isso, ocasionam infinitas possibilidades de conexões e de olhar. Essas cidades singulares se aproximam da noção de dobra, porque cada artista gera espaços que envolvem outros espaços, que configuram interstícios, dobram-se e desdobram-se continuamente. A cidade de Curitiba, por sua vez, surge como um elemento mediador que aproxima multiplicidades, que aproxima cada

[3] Ibid, p. 6.

[4] Ibid, p. 6

[5] BORGES, Jorge. Apud. SARLO, Beatriz. Jorge Luis Borges, um escritor na periferia. São Paulo: Iluminuras, 2008 p. 35.

[6] DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tempo: Historia del arte y anacronismos de las omágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 40.

[7] Ibid, p. 63.

[8] KERN, Maria Lúcia Bastos. Historiografia da arte face às mudanças de paradigmas: memória e tempo. In. XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Universidade Federal do Espirito Santo. Anais. Rio de Janeiro, 2009, p. 96.

artista. Gilles Deleuze apresenta o conceito de dobra, como aquele que advém da caosidade, de relações que se desdobram intensivamente, "dobra sobre dobra, dobra conforme dobra".[9]

> A dobra de Gilles Deleuze trás a ideia de continuidade entre interior e exterior, uma nova articulação entre a horizontal e a vertical, figura e fundo, conceitos que eram articulados pela visão tradicional. (...). A dobra contém a qualidade do ainda não-visto, altera o espaço tradicional da visão.[10]

A qualidade do ainda não-visto, assinala a mudança, pela dobra, de um espaço efetivo para um espaço afetivo. É um novo modo de olhar, é a descoberta de uma cidade invisível. O espaço afetivo foge de uma concepção realista do espaço visível e torna impossível a construção de uma forma que habita o imaginário. Deste modo, é possível afirmar que Helena Wong, Miguel Bakun, Leonor Botteri, Nego Miranda e Mazé Mendes, perceberam a cidade pelas suas dobras, pela inflexão do mundo, contudo não projetaram esse mundo apenas sobre uma dobra, mas ao contrário, desfizeram as dobras da consciência, do real, para descobrir esse fundo inumerável das pequenas dobras móveis que levam rapidamente à operação da vertigem, pois para Deleuze, "toda percepção é alucinatória, porque a percepção não tem objeto".[11] E o leitor, ao entrar em contato com as dobras, elabora também as suas.

> Dizer que percebemos sempre nas dobras, significa que aprendemos figuras sem objeto, aprendemos através da poeira sem objeto que as próprias figuras soerguem do fundo, poeira que torna a cair deixando as figuras um momento à vista. Vejo a dobra das coisas através da poeira que eles levantam e cujas dobras afasto.[12]

A cidade de cada artista se desdobra na cidade do artista seguinte, que por emergir da memória e da percepção é difusa, indo além dos elementos convencionais da morfologia urbana; e essa qualidade, segundo Nelson Brissac Peixoto, chama-se "alma da cidade". Cada artista aqui apresentado, não dá a ver nada do que se possa descrever, tendo em vista a tradição do olhar, eles representam o que não pode ser, o irrepresentável, o lugar do invisível.

> O invisível não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver. Ou ainda: é aquilo que torna possível a visão. O enigma que a pintura celebra – lembra Merleau-Ponty - não é outro senão o da visibilidade. Ela não evoca coisa alguma. Ao inverso, ela dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível.[13]

Eles representam a cidade enquanto paisagem, não no sentido explícito da imagem da cidade, mas com o que verdadeiramente ela contém. É um mapeamento da cidade através do que, aparentemente, é insignificante: as cores e formas das nuvens; as linhas que delimitam

---

[9] DELEUZE, Gilles. A Dobra: Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papirus, 1991, p. 13.

[10] DORFMAN, Beatriz Regina. Limites da Representação: Peter Eisenman. In. KOTHER, M. B. M. FERREIRA, M. dos S. BREGATTO, P. R. (org.). Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências & reflexões. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 39.

[11] DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 141.

[12] Ibid., p. 141-142.

[13] BRISSAC PEIXOTO, Nelson. Paisagens urbanas. São Paulo: Senac São Paulo, 2003, p. 17.

o portão, porta e janelas; a pedra que constitui a rua; os bloqueios que dificultam o andar e, também a visão.

Em Helena Wong, nascida na China mas naturalizada brasielira, e ainda paranaense, as cores claras e cinzentas que se difundem no espaço da tela, parecidas com nuvens. E nessa massa, nessa neblina fosca, reforçada pela escrita nos seus diários, configura-se um espaço, ou melhor, uma paisagem composta a partir de uma mistura de Ocidente com Oriente, contudo é um espaço dela, abstrato e singular. Talvez seja por isso que na sua pintura há uma inacessibilidade, ela não mostra exatamente a paisagem, é na verdade mais a evidência da possibilidade de até onde a visão pode chegar e a aparição do que escapa a percepção natural. O discurso de Helena Wong, quando tematiza a cidade, resiste à efemeridade do lugar que, segundo Renato Cordeiro, "caracteriza a aventura inquietante da modernidade".

> Frente ao ilegível da realidade urbana, busca o pintor uma arqueologia que possa garantir a leitura que pretende. Procura elaborar intelectualmente uma arte nascida da intuição, da aliança emocional com a realidade externa, para transfigura-la sob o prisma da imaginação poética.[14]

Deste modo, Helena (re)constrói a cidade enquanto texto e engendra na superfície da tela, com seu traçado caligráfico, uma paisagem que não é paisagem, mas um enigma do olhar, e esse jogo de tensões, entre a escrita da cidade nos seus diários com a forma ilegível de suas pinturas, permite ver o invisível, possibilita, como em um palimpsesto, encontrar uma outra cidade escondida atrás da primeira cidade escrita.

Em Miguel Bakun, a cidade se estrutura em um invisível menor que a paisagem, ela está nos quintais e subúrbios da cidade. No empaste da tinta Bakun revela seu olhar desarmado e que se deixa levar pela contemplação dos detalhes; daí as várias cerquinhas de madeira e casas baixas, em uma referência à horizontalidade citadina. É nesse mínimo que encontramos uma via de acesso ao seu mundo, à sua ideia da cidade e a impressão que tem do seu entorno. A cidade de Bakun possui olhos que nos atraem para a possibilidade de uma presença. Contudo, o momento da observação é silencioso, como a própria paisagem de Bakun, que nos deixa atônitos a espera de que parte da vegetação, ou a mínima folha se mova e evidencie uma ação. Bakun, como sujeito vidente, e parafraseando Nelson Brissac, "desloca o olhar retiniano de sua centralidade convencional, multiplicando os pontos de vista. Passa do olhar à visão".[15] Sua paisagem não é nítida, clara ou revela algo de imediato, mas nos faz retribuir esse olhar dado por ela, nos mantém com os olhos fixos, pois sua paisagem, seus quintais são como um "estado d'alma", que instauram um silêncio que dá a cidade uma quietude de paisagem.

Seguindo esse trilhar por cidades poéticas, Leonor Botteri nos apresenta em uma cidade, todas as cidades. As cenas pintadas por Botteri fazem-se sob o signo da visibilidade, seus retratos e autorretratos, em um primeiro olhar, remetem à uma realidade observável, um dar a ver traduzível, mas por outro lado, constrói cidades invisíveis. Assim, como De Chirico, Botteri

[14] GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 35.
[15] BRISSAC PEIXOTO, Nelson. Op. cit., p. 40.

traduz a metafísica da cidade, fragmentos de um só mundo, onde se apresenta sempre o mesmo retrato e a mesma composição. Ao fundo da tela se esboça sempre a mesma cidade solitária, labiríntica, com sua ordem e clareza que compreendem passado e futuro, pois a legibilidade da cidade está nas construções verticais que anunciam grandes edifícios (sinônimo de metrópole moderna; cidade grande), e justaposto a isso a permanência de características apoiadas nos códigos clássicos de perspectiva e forma, além da conotação de gênero pictórico que sua obra remete. Para Jorge Luis Borges, segundo Ordóñez, o labirinto era usado para "aludir os circuitos da mente, a espaços infinitos e obscuros que remetem ao lugar do homem perante o cosmos e a perplexidade que este desperta nele".[16] Botteri, timidamente coloca ao fundo da tela, esse espaço obscuro onde o homem não consegue se situar efetivamente. A artista unifica a cidade em que vive com aquela cidade sonhada, de todos os lugares possíveis. A figura retratada, o seu autorretrato, que dá as costas ao espaço urbano, amplia a sensação de que detrás da cidade visível, diante dos olhos, existe outra oculta e imóvel, como também a "convicção de que toda cidade é, ao mesmo tempo, outras cidades, talvez remotas ou ilusórias".[17]

A tendência metafísica que rodeia a pintura de Botteri, também se faz presente em Nego Miranda, que com um olhar distanciado ultrapassando o olhar retiniano, prova que existe uma outra realidade através da realidade aparente. Miranda, através das lentes de sua câmera fotográfica, liberta a cidade real da sua invisibilidade, fotografa o que não se evidencia nas paisagens: fotografa a neblina densa pela manhã, a noite na cidade, as ruas vazias na madrugada, enfim fotografa, como diria Nelson Brissac, o "sopro das nuvens", ou seja, o impalpável, o invisível. Contudo, a cidade foco de suas lentes é uma cidade localizável, é a cidade de Curitiba, mas não é a Curitiba metrópole de dia, mas a cidade quando todos estão dormindo; uma cidade de poucos, que está mais para uma cidade rememorada no desejo, ou seja, uma cidade sonhada, que vai da paisagem inexprimível para a cidade invisível: "A pintura, a fotografia, o cinema procuram este invisível: o azul de uma certa manhã de verão. É a oportunidade deste impossível: o descortinar da paisagem, o acontecimento da cidade. A beleza do vento soprando nas árvores".[18]

Contudo, temos que considerar ainda, que a cidade possui um interior mais profundo, menor que o centro de onde se vê uma paisagem no horizonte, menor que os espaços entre edifícios, menor ainda que as esquinas e os quintais, trata-se do espaço raso de uma cidade opaca, ou seja, os muros, as fachadas, os tapumes que apagam a perspectiva e um olhar a distância. Agora, um sujeito dentro da cidade, percorrendo suas ruas, não vê um horizonte amplo à sua frente, mas há um embate do frente a frente. É desse modo que Mazé Mendes, registra, ou melhor, imprime a sensação que a cidade lhe causa; é pelas andanças nas ruas efetivamente, na fonte da visibilidade, que a artista descortina uma cidade invisível. Uma cidade de texturas, cores e formas que não se figura por inteiro e, por isso, pode ser qualquer uma, ou quantas desejar ser. A cidade de Mazé emerge desse olhar que não pode mais ver, pois as ruas são restringidas

[16] ORDOÑEZ, Solange Fernández. O olhar de Borges: uma biografia sentimental. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 78.
[17] Ibid., p. 49.
[18] BRISSAC PEIXOTO, Nelson. Op. cit., p. 53.

por tapumes e fachadas alinhadas nas calçadas e bloqueios interrompem caminhos. Espaços que, segundo Brissac, são invisíveis por serem inacessíveis, como também por não terem utilidade. São "indícios da incidência da entropia do meio urbano".[19] Assim, a imagem que Mazé apresenta nas suas obras é a imagem de uma cidade interna, vista por dentro. São nos vestígios deixados pelo homem e pelo tempo, que Mazé revela a cidade e engendra a possibilidade dessa cidade fragmentada caber em outras.

Enfim chega o momento desses cinco artistas se encontrarem e dialogarem entre si, a partir das suas obras. O resultado é uma trama de olhares.

Helena Wong adorava observar cada elemento mínimo da paisagem, tendo em vista os escritos nos seus diários. Assim, compreende-se que, ligada ao abstracionismo lírico, visava na sua obra pictórica, captar o íntimo das coisas. Ao olhar no horizonte engendrado pela obra Além do Sonho um mundo se descortina: montanhas geladas, céu e mar, ou ainda, nuvens a esconder o sol, em um céu com um azul que não é azul, parafraseando Dalton Trevisan. Contudo sua superfície, em tons opacos e pastéis por onde mergulham os finos traços caligráficos, nos estimula a ver algo ali. Para Helena talvez seja "o pôr-do-sol envolvido por uma espessa cerração. Um véu estende-se sobre as baixadas (...) e depois sobe, cada vez mais, até unir-se ao céu, tornando uma coisa só".[20]

Esse céu com cerração descrito e pintado por Helena é encontrado também nas obras de Leonor Botteri e Miguel Bakun, sempre em tons esmaecidos, com um azul acinzentado; nas Impressões Urbanas de Mazé o céu perde a perspectiva, há uma opacidade maior, mas os tons continuam os mesmos. Em Nego Miranda é sempre um pedaço do céu ou névoa que teima em aparecer entre as árvores, onde os galhos são também finos traços sobre a superfície iluminada, que aponta mais uma manhã. Há semelhanças mais atmosféricas do que compositivas, como a sensação do frio que aparece nos trabalhos e também a suavidade e imobilidade do silêncio que ecoam. Nas fotos que compreendem essa cidade como um caleidoscópio e nas pinturas abstratas que "fazem sonhar a linha" refazemos a cidade ininterruptamente.

Os lugares fotografados por Miranda possuem características semelhantes com os lugares representados por Leonor Botteri: uma cidade de luminosidade opaca e de tons quase sempre azuis e cinzas. São lugares vazios, geralmente com uma só figura humana. A verticalidade também é presente em ambos os trabalhos, assim como a preponderância do espaço construído arquitetonicamente em relação ao espaço reservado à natureza. Menina com boneca laranja, obra de Leonor Botteri, parece percorrer o mesmo caminho fotografado por Miranda, uma rua cercada pelas construções de prédios, onde o enfoque fica na pavimentação em paralelepípedo. Em linguagem distinta, Botteri revela a mesma cidade que Miranda. Em ambos a cidade é feita de silêncio e solidão, isolamento e abandono, com uma atmosfera enigmática e melancólica, que esconde sujeitos esquecidos e alheios ao tempo.

[19] Ibid., p. 402.

[20] Helena Wong em registro no diário pessoal, dia 31 de agosto de 1964.

A cidade de Nego Miranda, assim como a cidade de Mazé Mendes, parece muito com a cidade Tecla, descrita por Marco Polo, em Cidades Invisíveis de Calvino:

> Quando se chega a Tecla, pouco se vê da cidade, escondida atrás dos tapumes, das defesas de pano, dos andaimes, das armaduras metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou apoiadas por cavaletes, das escadas de corda, dos fardos de juta.[21]

Há um que de desamparo nessas fachadas lado a lado, nessas construções abandonadas nada é permanente, onde hoje há bloqueio, amanhã talvez mais um espaço concretado. A cidade é agora anteparo, muro que limita a visão, há pouco céu na obra de Miranda e praticamente nenhum na obra de Mazé, a não ser pela lembrança dele como que refletida nos tapumes e muros pela sua paleta de cores.

A obra de Mazé esvazia-se da presença humana, pois como vestígios, remete ao que passou, ao que já foi. Diferente da Porta dos Sonhos de Miguel Bakun, onde a pequena abertura da porta revela o cotidiano ainda vivo, em Mazé a porta é levada ao Esquecimento, trancada e com a máquina de costura deixada para trás, já enferrujada é sinônimo de lugar desabitado, ermo.

Contudo, Bakun também revela em suas obras lugares solitários. Assim como em Nego Miranda, por vezes uma figura a caminhar sozinha, sem rosto e sem identidade, aparece ao longe na pintura de Bakun. Leonor Botteri, ao contrário de Bakun e Miranda, revela o rosto representado em suas obras, onde geralmente é o seu. São vários autorretratos, mas como as estátuas e edifícios fotografados por Miranda, são estáticos, sem movimento e praticamente sem expressão.

Contudo as obras de Bakun possuem um caráter de cidade habitada, com suas janelas-olhos, o silêncio acontece mais pela vivencia fechada dos seus moradores. Já a cidade de Botteri é intocada, em algumas obras os prédio nem janelas possuem, e quando aparecem são desoladas.

Essas associações visuais, feitas sob influência de Jorge Coli, com reproduções sobre uma mesa, por semelhança, oposição ou indiferença entre elas, não tiveram como objetivo fazer uma descrição da obra ou de se tentar forçar uma relação, mas de entender a obra de arte como sujeito, como declarou Jorge Coli; e encontrá-la na “terceira margem do rio” que o autor menciona no texto sobre Proust. Inserir as obras em esquemas interpretativos de maneira convencional pode ocultar ou distorcer a obra. “Tentar ver de outra maneira, não significa contradição necessária e sistemática, mas, sobretudo, encontrar novos caminhos”.[22] Ainda como sugere Coli, trata-se de dar voz a pintura: “comparar é uma forma de compreensão silenciosa da relação entre as imagens”.[23] Leva-se também em consideração nas comparações feitas no trabalho, a via do anacronismo, que para Didi-Huberman, viabiliza

[21] CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 117.

[22] COLI, Jorge. O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 14.

[23] Ibid., p. 6.

a montagem crítica da história da arte, visto que a distância de tempos da fatura das obras, instaurados pela época de produção de cada artista, é compreendida por meio do conceito de projeção, "donde se desdobrarão outros conceitos",[24] ou seja, trata-se de interrogar a plasticidade fundamental e com ela a mistura, difícil de analisar, das diferenças de tempo que operam a imagem.[25] Por este motivo, tantos outros artistas foram lembrados, por exemplo, como não pensar em Nego Miranda, Esmanhotto e Hopper? Como não pensar em Leonor Botteri e Thomas Jones? Apenas para citar dois exemplos. Infindáveis seriam estas relações.

Esse fio tecido pelos artistas, por sua vez, acabaram se entrelaçando aqui a partir de alguns pontos de acesso direto ao que é inexprimível, que no caso, é dado, com maior ênfase pelo silêncio. Assim, entende-se que o silêncio aparente nas obras dos artistas é o sentido poético resgatado da cidade, resultado de uma contemplação também silenciosa, esta, por sua vez que conduz o artista à uma vibração do olhar. Pois, só a partir disso, é possível chegar a desvelar o invisível. Assim, Helena Wong, Miguel Bakun, Leonor Botteri, Nego Miranda e Mazé Mendes constroem uma ideia de cidade que leva ao inexprimível; é o silêncio encontrado não como identidade da cidade, mas como imagem acontecimento, sensação e percepção.

Referências Bibliográficas:

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. Paisagens urbanas. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.
CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
COLI, Jorge. O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
DELEUZE, Gilles. A Dobra: Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papirus, 1991.
DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tempo: Historia del arte y anacronismos de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
DORFMAN, Beatriz Regina. Limites da Representação: Peter Eisenman. In. KOTHER, M. B. M. FERREIRA, M. dos S. BREGATTO, P. R. (org.). Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências & reflexões. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
KERN, Maria Lúcia Bastos. Historiografia da arte face às mudanças de paradigmas: memória e tempo. In. XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Universidade Federal do Espirito Santo. Anais. Rio de Janeiro, 2009.
ORDOÑEZ, Solange Fernández. O olhar de Borges: uma biografia sentimental. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
PUGLIESE, Vera. A proposta de revisão epistemológica da Historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. In. I Encontro de História da Arte – IFCH/ UNICAMP. Anais, São Paulo, 2005.
SARLO, Beatriz. Jorge Luis Borges, um escritor na periferia. São Paulo: Iluminuras, 2008.
WONG, Helena. Diário pessoal composto de três partes: 1ª parte de outubro de 1959 à julho de 1970; 2ª parte de setembro de 1963 à outubro de 1963; 3ª parte de agosto de 1964 à janeiro de 1965. (Divisões feitas pela artista). Curitiba. Em posse de Shou Wen Alegretti.

[24] PUGLIESE, Vera. Op. cit., p. 477.

[25] DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tempo: Historia del arte y anacronismos de las omágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

Anacronismo e sobrevivências na luta do herói contra o dragão

Fabio Fonseca[1]
Universidade de Brasília - UnB

Resumo: Em 1962 Gilvan Samico produziu duas xilogravuras com o título “Juvenal e o dragão. A comparação da segunda gravura com uma das pinturas de Paolo Uccello, que tem como tema São Jorge e o dragão, pintada aproximadamente em 1470, situada na Galeria Nacional de Londres, evidencia diferenças e semelhanças notáveis. Relacionando-as tanto do ponto de vista da forma como do conteúdo, o objetivo desse texto é analisar as questões do método em história da arte apoiado em um procedimento de comparação entre imagens. Parte-se de uma descrição e análise do que se observa em cada imagem. Ao se perguntar sobre o que sobrevive nas imagens e como sobrevive, percebe-se que as mudanças tem um papel fundamental. A fundamentação teórica desse trabalho se apoia, principalmente, sobre os conceitos de sobrevivência que Georges Didi-Huberman elaborou a partir da obra de Aby Warburg.

Palavras-chave: Sobrevivências. Anacronismo. São Jorge e o dragão.

Résummé: En 1962 Gilvan Samico a produit deux gravures sur bois intitulée « Juvénal et le dragon ». La comparaison de la deuxième gravure avec un tableau de Paolo Uccello, dont le thème est Saint-Georges et le dragon, peinté en 1470, situé à la National Gallery de Londres, présente des similitudes et des différences remarquables. Le but de cet article est d’analyser les questions de méthode en histoire de l’art soutenu par une procédure de comparaison des images. On part d’une description et une analyse de chaque image. Lorsqu’on l’interroge sur ce qui survit dans les images et comment il survit, il est remarqué que les changements ont un rôle fondamental. Le fondement théorique de ce travail repose sur les notions de « survivance » que Georges Didi-Huberman a élaboré à partir d’ouvre de Aby Warburg.

Mots-clés: Survivances. Anachronisme. Saint-Georges et le dragon.

Em 1962 o pernambucano Gilvan Samico produziu duas xilogravuras com o título “Juvenal e o dragão”. O artista partiu da epopeia “A história de Juvenal e o dragão” que ouvira na infância de um empregado da família. Na produção da segunda gravura o artista operou um processo de modificação na forma e no tratamento das texturas, simplificando-as e acrescentando um dos cães, que esqueceu de representar na primeira. A comparação, tanto temática como formal, da

[1] Trabalho financiado pelo Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade de Brasília – FINATEC

segunda gravura com uma das pinturas do florentino Paolo Uccello, que tem como tema São Jorge e o dragão, pintada aproximadamente em 1470, evidencia diferenças e semelhanças notáveis entre ambas.

A partir de uma confrontação com as imagens, o objetivo desse texto é analisar as questões do método em história da arte apoiado em um procedimento de comparação entre imagens, procurando compreender os resultados obtidos da relação dialógica entre as obras. Nessa maneira de abordagem, parte-se de um processo descritivo e analítico do que se observa em cada imagem. Ao relevar não somente o tema e a forma, mas também o espaço de representação e a organização das figuras, o diálogo entre as imagens revela uma série de semelhanças e diferenças, que possibilitam a construção de um discurso apoiado no que cada obra contém.

Ao se perguntar sobre o que sobrevive nas imagens e como sobrevive, percebe-se que as mudanças tem um papel fundamental; na medida em que as formas e os conteúdos são adaptados a novas circunstâncias, lugares e épocas, conforme são produzidos por novos grupos. Esses deslocamentos não apenas ocorrem a partir de processos tensivos, como também os provocam. Tensões, nesse caso, entre continuidade e interrupção, entre tradição e transformação, entre matéria e pensamento. Tensões observadas pelos anacronismos de uma época, ou uma obra, pensamentos distintos, que pertencem a temporalidades diferentes. A fundamentação teórica desse trabalho se apoia, principalmente, sobre os conceitos de sobrevivência que Georges Didi-Huberman elaborou a partir da obra de Warburg e de uma expansão nas fronteiras da disciplina.

Para explicar como o pintor procurou representar uma arte que se voltasse para a Antiguidade pagã, Aby Warburg, em seu célebre texto "*O nascimento da Vênus* e *A Primavera* de Sandro Botticelli", de 1893, recorre às poesias de Ângelo Poliziano, contemporâneo de Botticelli. O autor demonstra que Botticelli, procurou representar acessórios em movimento, principalmente as roupas e os cabelos, e que descrições desse tipo de movimento estão presentes em obras de alguns escritores, mas principalmente de Poliziano. Warburg traça uma rede de relações entre as imagens, os textos, o vivido, a memória; mas as relações com a literatura são particularmente estreitas. O autor demonstra como modelos visuais transitam entre obras diferentes e mesmo entre as imagens da arte e os textos literários.[2] A xilogravura "Juvenal e o dragão" de Gilvan Samico é abordada partindo, principalmente, dessa aproximação entre a imagem e a poesia, mas também do processo de formação dessas imagens, entre as situações vividas e as lembranças que ficam na memória.

Em seu estudo sobre o imaginário medieval Le Goff, ao delimitar seu campo, procura olhar produções características desse imaginário, entre elas a literatura e a arte, e propõe uma aproximação entre a história, a história da literatura e a história da arte. Em relação à abordagem das imagens como fonte, o autor aponta o enriquecimento promovido por Panofsky

[2] WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento Europeu. Tradução de Markus Hediger. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 3 – 55.

e Meyer Schapiro, ao introduzir a análise estrutural e a semiologia no estudo das imagens e esclarecer a imagem pelo meio cultural e intelectual. Assim, procura alargar a compreensão do funcionamento da imagem na cultura e na sociedade e promove uma expansão nas fronteiras da própria disciplina.[3] Como faz Didi-Huberman, criticando o tom de certeza na história da arte, propõe uma constante reformulação na extensão epistemológica da disciplina. Procura pensar a obra não como um objeto fechado em seu significado visível e simbólico, mas como uma rasgadura, aberta a uma pluralidade.[4]

Assim, procura-se criar uma rede de conexões entre a formação de um imaginário, a memória que o alimenta e a produção das obras de arte. Essa relação entre imagem e texto, entre a arte e a vida, é particularmente fecunda na obra de Samico. O artista foi um dos criadores do Movimento Armorial, que procurou promover um processo de troca entre cultura popular e erudita. Na busca de uma aproximação com a cultura popular, Samico se voltou para certos temas bem como para um novo tratamento gráfico na produção de suas gravuras. Entre esses temas um deles foi a literatura de cordel.

A gravura "Juvenal e o dragão" está relacionada diretamente com esse processo de busca de uma nova temática e novas soluções gráficas. Na imagem, um jovem luta contra uma serpente alada, com cauda de peixe, diante de um rochedo que divide a imagem horizontalmente entre o espaço do céu e o terrestre. A luta ocorre na terra, no primeiro plano estão dois de seus cães e, no segundo plano, Juvenal combate o dragão enquanto seu outro cachorro está posicionado atrás do dragão, em oposição ao herói, à esquerda da gravura. No céu, sobre a cabeça de Juvenal, três pombas voam em formação triangular como se fossem sair da gravura à direita. No centro, o dragão parece saltar de dentro da caverna, se projetando na direção de Juvenal, quase o tocando com sua língua, mas também parece se contorcer ao ser golpeado pelo jovem. Suas asas membranosas, grandes e coloridas, o sustentam no ar. Com a mão direita Juvenal segura uma faca, ou talvez um chifre do dragão e com a esquerda o golpeia. Os cães não interferem na luta, mas, posicionados em torno do corpo do dragão, parecem prestar auxílio ao jovem. Nos versos finais da narrativa, os cães irão se transformar nas pombas que voam sobre a cabeça de Juvenal. Na arte cristã, a pomba aparece como símbolo do Espírito Santo, e sua formação triangular sugere a Santíssima Trindade. Na imagem, as pombas indicam algo mais que uma passagem temporal. Situadas no espaço celeste sobre a cabeça de Juvenal, sugere um apoio Divino ao jovem.

A narrativa verbal "A história de Juvenal e o dragão" apresenta as peripécias de Juvenal, um rapaz pobre que parte em busca de aventuras e recebe três cachorros mágicos que o ajudam a vencer um dragão, libertando assim uma princesa de ser devorada pelo monstro (Figura 1). A princesa se apaixona por seu salvador, mas o moço a deixa com a promessa de retornar depois de três anos e parte em busca de mais aventuras. Ao desposar a princesa

[3] LE GOFF, J. *L'imaginaire medieval*. Paris: Gallimard, 1985. pp. IV – V.

[4] DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. 1ª. ed. São Paulo: 34, 2013. pp. 39 – 46.



Figura 1 - Gilvan Samico – Juvenal e o dragão, 1962. Xilogravura, 33,7 x 39,4 cm. Fonte: Samico, do desenho à gravura

no final da história, Juvenal manda um cortejo buscar sua irmã e então finalmente seus cães, considerando sua missão terminada, transformam-se em pássaros e partem.

Apesar da epopeia de Juvenal utilizar o mesmo tema da história de São Jorge, uma série de diferenças pode ser apontada. Segundo a Legenda Áurea, na hagiografia de São Jorge há duas versões do confronto com o monstro. Na primeira, ao atacar o dragão faz o sinal da cruz e o mata no momento da luta. Já na segunda versão, o santo derruba o monstro com um golpe e pede à princesa para colocar o cinto dela em torno do pescoço do dragão, pois isso o tornaria manso. Em seguida, o dragão os segue até a cidade e o povo fica amedrontado ao vê-lo. Mas Jorge disse ao povo para crer em Cristo, e ele mataria o dragão.[5] A narrativa da luta contra um dragão é encontrada em grande parte das legendas apócrifas. Parece ser de origem oriental e foi transportada apenas no século XII para o Ocidente, onde a Legenda Áurea contribuiu com sua difusão. Seria constituída de lembranças do paganismo modificadas pela piedade popular, que foram espalhadas, diversificadas e transmitidas pelos cantadores, pelos jograis e pelo clero.

[5] VARAZZE, J. D. *Legenda Áurea*: Vidas de Santos. Tradução do latim de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

A representação do combate de São Jorge com o dragão foi pintada por artistas em épocas diversas, mantendo alguns elementos e modificando outros, conforme o lugar e a época na qual eram representados. Uma em particular de Paolo Uccello, pode ser relacionada temática e formalmente com a gravura de Samico. Na obra de Uccello, o cavaleiro, o dragão e a princesa ocupam o primeiro plano sobre a terra em frente à gruta (Figura 2).

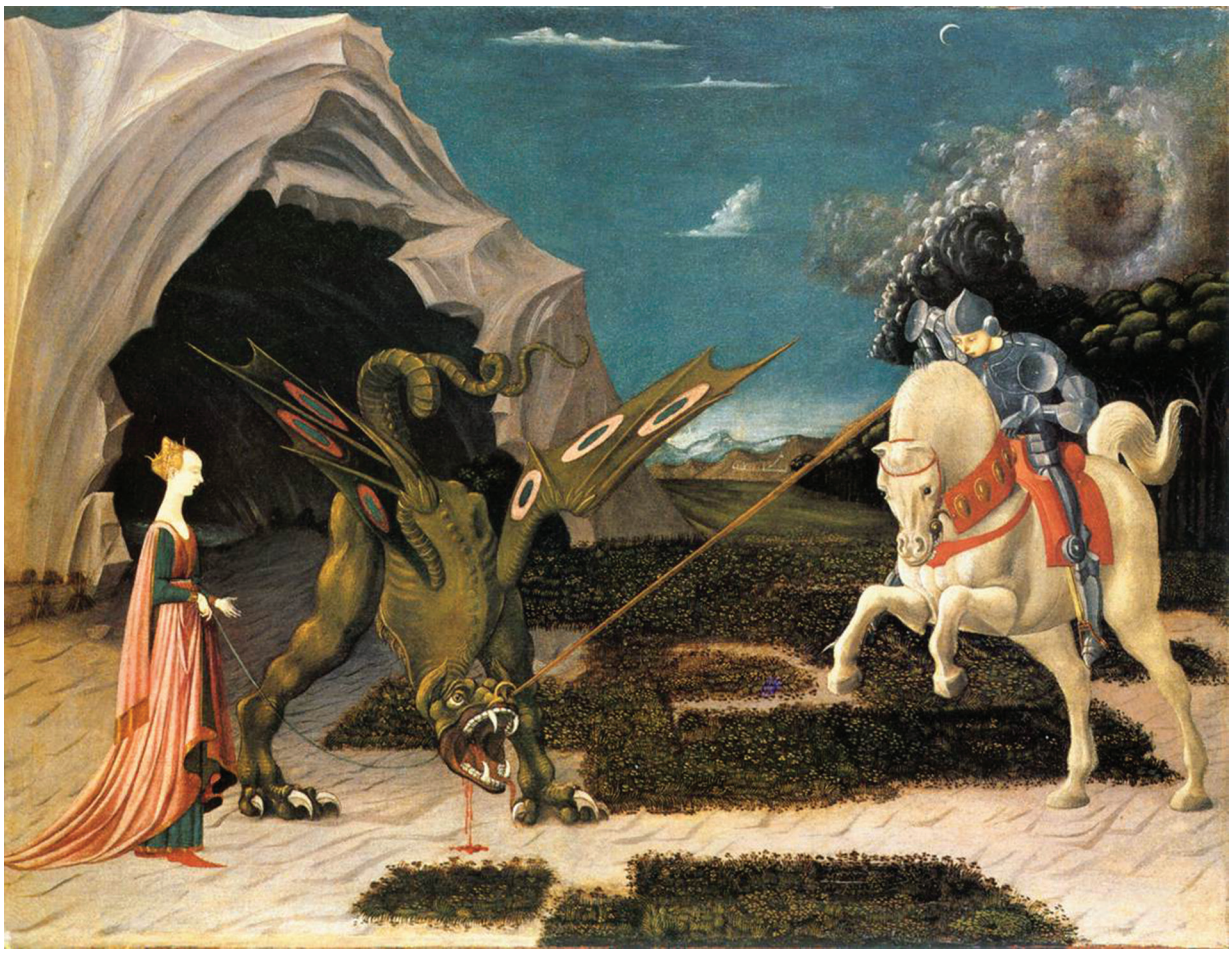


Figura 2 - Paolo Ucello – São Jorge e o dragão, 1455. Óleo sobre madeira, 57 x 73cm. Fonte: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon

Observamos que a gravura de Samico se apresenta de forma homóloga à pintura do florentino. Tanto Juvenal como São Jorge enfrentam o dragão lateralmente, da esquerda para a direita, golpeando-o. Montado em seu cavalo branco, o santo rende o dragão com sua lança. Oposta ao dragão, transmitindo para o santo o apoio que Juvenal encontra em seus cães, a princesa participa do acontecimento como é descrito na lenda do santo, colocando seu cinto em torno do pescoço do dragão tornando-o manso. O movimento em espiral formado pelas nuvens posicionadas sobre o santo, em contraste com o resto do céu azul, confere um apoio celestial Divino ao ato de São Jorge, assim como as pombas no céu apoiam Juvenal. A pintura de Uccello indica um período de busca de uma realidade natural na representação do espaço que é formulado desde o final da Idade Média, com a recepção do pensamento aristotélico

pelo ocidente cristão. A representação da cena em um ambiente estruturado espacialmente, a profundidade determinada pela forma e posição das figuras, pela iluminação e sombras nas figuras e objetos, as texturas das superfícies, a vegetação, não somente compõe a cena como constituem um ambiente coerente com as percepções humanas e contribuem com a condição de verossimilhança na ação do santo.

Para Didi-Huberman, a sobrevivência impõe uma desorientação na tentativa de periodização da história, descreve outro tempo que não o desenvolvimento cronológico linear, uma história da arte aberta aos problemas antropológicos da superstição e da transmissão de crenças[6]. Os temas medievais surgem da mistura de um tempo passado com o presente na gravura de Samico, marcado por um retorno de formas e temas. Uma repetição que acontece simultaneamente com o que Didi-Huberman chamou de "contratempo". O passado que se constitui do interior do presente, na condição de "passagem" e não na negação, por um outro presente que rejeitaria o passado como morto, assim como o presente se constitui do próprio interior do passado, na condição de sobrevivência[7]. Procura-se entender a presença das formas e temas arcaicos, regionais, míticos, que marcaram o passado do artista, sendo formulados dentro de um contexto moderno, racional. Assim como o presente que se constitui a partir das sobrevivências do passado carregadas pela memória coletiva.

Quando Samico ouvia na infância as narrativas heroicas pela voz de um poeta, a relação sensorial com a poesia era a mesma dos medievais. Nesse sentido, é preciso imaginar um menino, na década de 30, época na qual o rádio ainda estava numa fase incipiente, ouvindo as poesias épicas, imaginando os lugares nos quais as histórias aconteciam, imaginando os personagens e suas ações. Torcendo para Juvenal vencer o dragão e se casar com a princesa. É possível que tenha se impressionado fortemente com as histórias e esperado ansiosamente por uma próxima audição, da mesma ou de outras histórias. É preciso pensar aqui, como Warburg, na terceira das quatro teses que o autor anuncia no final do texto "a imagem recordada de estados dinâmicos gerais [...] é depois projetada inconscientemente sobre a obra de arte como forma de um contorno idealizante". Dessa maneira pode-se compreender o papel da poesia e das condições vividas do artista na formação de sua obra.

Referências Bibliográfias:

DIDI-HUBERMAN, G. **L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg**. 1ª. ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. ISBN 2-7073-1772-1.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. 1ª. ed. São Paulo: 34, 2013. ISBN 978-85-7326-537-8.

LE GOFF, J. **L'imaginaire medieval**. Paris: Gallimard, 1985.

VARAZZE, J. D. **Legenda Áurea:** Vidas de Santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã:** contribuições científico-culturais para a história do Renascimento Europeu. Tradução de Markus Hediger. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 744 p. ISBN 978-85-7866-078-9.

[6] DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg. 1ª. ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. p. 85.

[7] Ibid. p. 171.

Os Anos de Formação de Edgar Wind no Círculo de Hamburgo (1927-1933)

Ianick Takaes de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: A proposta de comunicação teve como objetivo analisar questões postas pela obra *Art and Anarchy* (1963) do Filósofo e Historiador da Arte alemão Edgar Wind (1900-1971) sob a luz dos anos de formação de seu autor. Wind foi aluno dileto da Escola de Hamburgo, alcunha dada ao círculo de intelectuais que se formou ao redor de Aby Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968) e Ernst Cassirer (1874-1945); tendo estudado sob esses três nomes, foi o contato com o pesquisador hamburguês em seus últimos anos de vida que lhe marcou fundamentalmente a carreira intelectual, especialmente no que tangeu a sua compreensão do objeto artístico em si.

Palavras-Chave: Escola de Hamburgo. Historiografia da Arte. Iconologia. Teoria da Arte. Edgar Wind.

Abstract: The proposed communication aimed to examine issues raised by the work *Art and Anarchy* (1963), by the German philosopher and art historian Edgar Wind (1900-1971), in the light of the formative years of its author. Wind was a favorite student of the Hamburg School, name given to the circle of intellectuals that formed around Aby Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968) and Ernst Cassirer (1874-1945) in that city; having studied under these three names, it was the contact with the hamburger researcher in his last years that profoundly marked his intellectual career, especially in his understanding of the art object in itself.

Keywords: Hamburg School. Art Historiography. Iconology. Art Theory. Edgar Wind.

Esta comunicação parte dos estudos atualmente em curso no Mestrado em História da Arte no programa de Pós-Graduação em História da Unicamp. Sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Marques, desenvolve-se atualmente uma análise a respeito do livro *Art and Anarchy* (1963), de autoria do filósofo e historiador da arte alemão Edgar Wind (1900-1971). A obra, editada a partir de um ciclo de seis conferências realizada para as Reith Lectures da rádio BBC[1] em 1960, apresenta de antemão uma dupla natureza: fala aberta a uma vasta audiência — "*educate, inform, entertain*" era o norte ditado por Sir John Reith,

[1] As Reith Lectures são uma série de conferências anuais, cujo nome homenageia o fundador da BBC, sir John Reith. Cada edição fica ao cargo de alguma figura intelectual de destaque, que deve versar sobre temas contemporâneos. Iniciadas em 1948 com Bertrand Russel, continuam até os dias de hoje.

fundador da rádio britânica — não podia perder a profundidade reflexiva e a abrangência de erudição. Em termos gerais, propõe-se tratar da relação entre a arte e as forças anárquicas da imaginação humana, buscando analisar criticamente as diversas causas e configurações do pensamento artístico moderno. A importância dessas conferências é largamente reconhecida no âmbito da reflexão sobre a natureza do fenômeno artístico após a série de desestabilizações sofridas a partir do século XIX, em especial no que se refere às suas relações: (1) com a tradição filosófica (nomeadamente platônica e hegeliana), a técnica e a epistemologia (arte e cognição); (2) com a atribulada história de suas rupturas e reenquadramentos institucionais no século XIX e primeira metade do século XX; e (3) com a própria historiografia artística, frequentemente em contraste ou descompasso com os desenvolvimentos artísticos promovidos pelas chamadas vanguardas históricas no mesmo período.

Tendo em mente o período de produção do texto (a comunicação é de 1960 e a primeira edição escrita de 1963; a versão definitiva, com abundantes notas de valor intelectual autônomo, será lançada em 1969), podemos entender que este determinado curso do pensamento de seu autor atravessa não só a turbulenta década de 60, mas, levando em conta a data de sua morte em 1971, dá-lhe o valor de um escrito tardio: esses tem um valor peculiar. Pode-se neles perceber as continuidades ou inflexões maiores da trajetória intelectual de seu autor. Detecta-se, não-raro, um caráter discretamente memorialista, uma busca de recapitulação, de síntese e/ou de conclusão de uma jornada cognitiva, busca que pode se inscrever na continuidade ou na palinódia. Por vezes, nos escritos serôdios, as questões e problemáticas dos anos de formação estão imbricadas e ressignificadas. No caso de Wind, protagonista dos estudos da Tradição Clássica e hoje reconhecido pelas suas largas contribuições ao campo da iconografia, a década de 1920 lhe foi genética, dada a sua peculiar fuga dos "*soberanos reinantes*" de Berlim em direção à filisteia Hamburgo, cidade famosa por seus mercadores e banqueiros, mas certamente não por seus artistas e acadêmicos. Foi a fina intuição de que lá, apesar do solo pouco fértil, ocorria um pujante movimento intelectual de caráter marcadamente humanista.

O Círculo, ou Escola, de Hamburgo foi um momento específico da história do pensamento alemão no início do século XX. Resultante do breve armistício do entre-guerras, esteve indissociavelmente ligado à república de Weimar e suas esperanças democráticas; encontrando seu ocaso sob a ascensão do Nazismo alemão, alinhou seu destino com outros tantos projetos de cunho intelectual, cultural e/ou artístico do período. Foi uma empresa acadêmica de largo escopo, cujas bases, dinâmicas e sentido se inseriam dentro da tradição maior do pensamento filosófico do humanismo alemão — o também historiador da arte Fritz Saxl (1890-1948) viria a definir o contexto como sendo uma "*terra-dos-sonhos humanista*".[2] Que o destino político e social de seu futuro imediato lhe tenha sido absolutamente antitético,

[2] LEVINE, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg School*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2013. p. 5.

lega à fala um tom de trágica ironia; revela, sobretudo, o esforço heroico ao buscar defender e revisar os pressupostos de uma herança que se esfacelava.

Seus principais atores foram Erwin Panofsky (1892-1968), Ernst Cassirer (1874-1945) e Aby Warburg (1866-1929), pesando sobre o último a liderança da iniciativa, não só pelo seu fôlego erudito, mas também pelos meios a que tinha a disposição enquanto herdeiro de uma próspera família de banqueiros judeus. Os fundos familiares, assim como suas conexões com o setor financeiro, custeavam os gastos do centro irradiante desse círculo de estudiosos, a sempre crescente *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (somente após sua transferência para Londres assumiria o nome hoje conhecido de *Warburg Institute*). O projeto marcaria de forma indelével o estudo da História da Arte, estabelecendo as diretrizes primárias de um de seus principais ramos, a iconologia. A problemática que subjaz a essa metodologia é epistemológica, expressiva dos interesses altaneiros desses intelectuais: como produzimos sentido do mundo e quais tropos estão a disposição do artista para fazê-lo?[3] As respostas a essas perguntas dariam a tônica aos esforços desses acadêmicos que, seguindo o caminho aberto por Warburg a partir do horizonte de Burckhardt, trataram-na de forma indispensavelmente interdisciplinar: dado que as obras eram emergências de um todo cultural, dar conta da relação entre experiência e representação era uma atividade intelectual a congregar múltiplas esferas do saber humano. Se o expediente holístico inovava, esse se formulava dentro da pujante tradição alemã de indagação a respeito da natureza do fenômeno artístico.

Essa linhagem de pensamento, em termos gerais, visava analisar os objetos artísticos subsumidos a um conceito geral de arte. Entendia-se, portanto, a existência de determinadas expectativas e pressupostos mantidos constantes de um grupo de obras a outro, de forma a manter a identidade do fenômeno da arte através de largas variações culturais. Duas questões eram fundamentais: (1) evidenciar como a História da Arte demonstra a liberdade de pensamento em oposição à necessidade da Natureza; (2) demonstrar como a arte do passado é capaz de informar a prática presente.[4] Para dar conta dessa empreitada, inquiriram o objeto de suas investigações através de uma dupla perspectiva que era, a grosso modo, de um lado sócio-histórica e do outro, formalista. Difícil equilíbrio, refletia a natureza dual do fenômeno: a arte, embora determinada por seu contexto, era a ele irreduzível.[5] A escolha de ênfase perspética se refletiu numa cisão entre os pensadores da tradição, cisão essa que por vezes se manifestou em discussão acirrada. A Escola de Hamburgo, ao considerar a obra de arte como uma imagem cujos valores expressivos se revelam a partir da análise de seus conteúdos,[6] situava-se criticamente no polo da cultura. Deve-se notar, como ressalva, que definições bem delineadas aqui se mostram arbitrárias, visto a ascendência vienense de Fritz Saxl, assim como o conhecimento e reconhecimento, por parte de Panofsky, das

[3] LEVINE, 2013, *op. cit.*, p 6.

[4] PODRO, Michael. *The Critical Art Historians*. Londres: Yale University, 1982. p. xvii.

[5] *Ibid.*, p. xxii.

[6] BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*. Paris: Albin Michel, c1986. p. 215.

teorias de Wölfflin e Riegl.[7]

A postura de Warburg na análise de imagens evidencia essa dimensão do pensamento. A relação entre vivido e o representado estabelece uma tensão fundamental, visto que o caráter cognitivo e discursivo do segundo subtrai a potência imediata do primeiro.[8] Entendia, portanto, uma obra de arte não como um fenômeno isolado, mas como elemento em uma trama cultural muito mais ampla. Explorar o significado e função de um determinado motivo em uma pintura não se esgotava na analogia entre visualidade e palavra escrita, mas ia além, estabelecendo conexões entre textos e fenômenos fora do puro âmbito da imagem. A obra é um ponto de passagem, no qual se entra e sai, a fim de compreender o contexto de seu período de produção.[9]

Edgar Wind compreende bem esse ponto ao afirmar que, na ação de reconstruir o argumento de uma dada pintura da Renascença, era necessário saber mais sobre sua conjuntura que o próprio artista:[10] aquilo que seria de conhecimento prosaico ou intuído em uma determinada época precisa ser entendido de forma global pelo pesquisador. Não à toa, pois o encontro com o Aby Warburg foi fundamental em sua carreira. Conhece-o em 1927, ano em que volta de uma estadia nos EUA; tendo se doutorado em 1922 sob Panofsky e Cassirer em Hamburgo, a cidade e sua cena intelectual lhe eram familiares. A partir desse contato, Wind se estabelece novamente no município, onde passa a trabalhar na Biblioteca Warburg. Nesse período, conquista a *habilitation*, novamente sob orientação de Cassirer. Após a morte de seu fundador em 1929, é um dos agentes fundamentais no traslado da mesma para Londres, passando a atuar como seu vice-diretor a partir de 1934. Se o impacto profissional foi grande, de forma que Wind seria doravante conhecido como um acadêmico ligado ao *Warburg Institute*, talvez tenha sido maior no curso de seu pensamento. Sua produção precedente era ligada à filosofia, lidando tanto com questões de estética e teoria da arte quanto com tópicos da filosofia neo-kantina, o empirismo britânico de Hume e a jovem semiótica norte-americana de Peirce. Após conhecer Warburg, o interesse de Wind passa a se voltar para a disciplina da História da Arte e, em especial, para seu ramo iconológico.

A palestra por ele ministrada em 1930 por ocasião do IV Congresso de Estética de Hamburgo, uma longa exegese do conceito de *kulturwissenschaft* de Warburg e sua relação com a Estética, é um momento importante em seu percurso. Em linhas gerais, visa explicitar três pontos que julga essenciais ao pensamento warburguiano e que, em certa medida, dariam a chave de acesso à labiríntica biblioteca: (1) conceito de imagem de Warburg; (2) teoria dos símbolos enquanto tensão entre polos; (3) teoria psicológica da expressão. Em relação ao primeiro tópico, já aponta questões críticas ao formalismo que serão posteriormente

[7] Mesmo Wind não recusa a ambos autores seus méritos e os reconhece continuamente; questiona, sobretudo, a difícil situação no qual a Teoria e Historiografia da Arte se põem se aceitam por completo os pressupostos formalistas expressos por esses autores.

[8] LEVINE, 2013, *op. cit.*, p 6.

[9] PODRO, 1982, *op. cit.,* p. 161.

[10] WIND, Edgar. *Pagan mysteries in the renaissance*. New York: W. W. Norton Company, 1969. p. 15

retomadas em *Art and* Anarchy. Entende a "visão pura" como um abstrato que não possui equivalente na realidade e, além disso, entende que o paralelismo proposto por Wölfflin entre a produção artística e as demais produções em um determinado contexto cultural não compreende as interações entre as diversas esferas. A fim de afirmar o conceito de imagem de Warburg, entende que as inter-relações só podem ser encontradas nos objetos individuais, passíveis de historicização, e jamais *in abstracto*. Quanto ao segundo ponto por Wind exposto, afirma em Warburg a leitura cuidadosa de F. W. Vischer (1807-1887), ensaísta e teórico da estética alemão, de quem extraiu a teoria da polaridade simbólica. Nessa teorização, a produção simbólica seria, a grosso modo, um tenso balanço entre a experiência e a representação, sendo que a poética se situaria justamente no equilíbrio entre ambas tendências. Se pende para um lado, torna-se ritual e magia (caso da Eucaristia, por exemplo); se vai para o outro, explicita a função metafórica do símbolo e este perde sua potência emocional. É no meio termo que residiria a produção artística, nem totalmente vida, nem totalmente metáfora. O seu processo de resolução não se acaba justamente por estar em tensão dialética. Nesse sentido, a análise iconológica é capaz de reabrir as formas artísticas de antanho às resoluções do olho presente, transformando aquilo que seria já inacessível ao espectador novamente em uma presença poética.

Foram os artigos publicados no *Journal of the Warburg Institute*, periódico com ele fundado em parceria com Rudolf Wittkower em 1937 já em Londres, estabeleceram sua perícia na área da iconografia, que alcançou seu momento ápice em seu livro mais célebre, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, de 1958. Nessa obra, Wind se confronta com um tema tipicamente warburguiano: a sobrevivência da influência da antiguidade pagã nos símbolos da Renascença. O objetivo expresso do livro, um que seu autor frequentemente postulou, é o da necessidade de esclarecimento de resíduos inexplicados em uma criação artística a fim de obter sua fruição completa.[11] Essa formulação de seu pensamento deixa entrever a querela que lhe foi constante com a corrente formalista. Na supracitada conferência de 1930, afirmava no projeto de Wölfflin e Riegl uma busca pela afirmação da autonomia da História da Arte, limitada à "pura visão" do fenômeno artístico. Apartada das questões de conteúdo e significado das formas estaria, em última instância, também apartada da história da civilização.[12] Ao perder o contato direto com o vivido, o pensamento artístico corria o risco de se tornar anódino.

Art and Anarchy é a expressão mais explícita e clara dessa preocupação. A percepção que lhe era fundante, e que deriva da tensão de Warburg entre representação e experiência (ou em termos mais diretos, entre arte e vida), era o da necessidade do jogo orgânico entre a práxis artística e a experiência vicária; a pureza formal lhe seria dissociativa, subtraindo-lhe a gravidade e suprimindo sua potência anárquica. Por essa chave pode-se entender

[11] WIND, 1982, *op. cit.*, p. 15.

[12] WIND, Edgar. O conceito de Warburg de *kulturwissenschaft* e sua significação para a estética. In: *A eloqüência dos símbolos: estudos sobre arte humanista.* São Paulo: EDUSP, 1997. p. 74.

por que Wind não via a arte e sua história como apartadas dos outros campos de saber, mais estabelecidos e reconhecidos, mas a eles indissociavelmente ligada, e tendo com estes tal nível de relação é necessário pensá-la de uma forma interdisciplinar. Não sendo verdadeiramente um fenômeno isolado, ela diz respeito ao que a contingencia. Percebe-se aqui no horizonte teórico a presença de Warburg e através deste, de Burckhardt, no que implica a compreensão do conceito de cultura em sua totalidade, no qual os artistas e seu *métier* preenchem uma função essencial.[13]

Referências Bibliográficas:

BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*. Paris: Albin Michel, c1986.
LEVINE, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg School*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2013.
PODRO, Michael. *The Critical Art Historians*. Londres: Yale University, 1982.
WIND, Edgar. *A eloqüência dos símbolos: estudos sobre arte humanista.* São Paulo: EDUSP, 1997.
WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. Great Britain: Northwestern Univ. Press, 1985.
WIND, Edgar. *Pagan mysteries in the renaissance*. New York: W. W. Norton Company, 1969.

[13] WIND, 1997, *op. cit.,* p. 79.

A obra de arte como artífice do medo: citações plásticas no cinema de Dario Argento

Letícia Badan Palhares Knauer de Campos
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Esta comunicação pretende apresentar os filmes do diretor italiano Dario Argento e os diversos usos das obras de arte que permeiam a produção do cineasta. Visa-se abranger sua produção cinematográfica de modo plural, analisando não apenas seus filmes, mas relacionando-os com diversas obras, por vezes referenciadas diretamente, por outras aludidas em objetos, cenas e até personagens. Dario Argento trabalha constantemente com o tema das artes visuais como catalisadoras do medo. Para além das recriações picturais, há ainda uma vontade latente de trazer o universo artístico para a tela de cinema, por meio das citações plásticas. Este trabalho se baliza, desta forma, na leitura e compreensão de seus filmes e das obras cujas relações são propostas, a partir do estudo da cultura visual em seu cinema.

Palavras-chave: Cinema de horror italiano. Dario Argento. Cultura Visual. Arte.

Abstract: This lecture intends to present the films of the italian director Dario Argento and the many uses of the works of art that permeate his production. We aim to cover his cinematographic production in a plural way, analyzing not only his movies, but relating it with various works, sometimes referenced directly, by other quoted in objects, scenes and even characters. Dario Argento uses constantly the theme of visual arts as a catalyst of fear. Beyond his pictorial remaking, there is also a latent will to bring to the cinema screen, the universe of art, thought the plastic citation. This article rely, this way, in the reading and comprehension of his movies and the images whose relations are proposed, as from the study of the visual culture in his cinema.

Keyword: Italian horror cinema. Dario Argento. Visual Culture. Art.

As obras de arte são uma característica marcante no cinema de Dario Argento. Seja através da releitura de pinturas, ou como tema central de seus filmes, as artes visuais possuem fulcral importância para a construção do ambiente onírico e macabro de seu cinema.

O filme que impulsiona o início da denominada "Trilogia dos Animais", *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), (Figura 1) marca o primeiro trabalho de Dario Argento, já conhecido



Figura 01 - Fotograma de *L'Uccello dalle piume di cristallo*: A galeria e a pintura de Berto Consalvi.

por suas prévias contribuições ao cinema.[1] Estrelado por Tony Musante (Sam Dalmas), *O pássaro das plumas de cristal*, como foi lançado no Brasil, inicia-se com o flagrante de uma tentativa de assassinato no interior de uma galeria de arte.

Prestes a atravessar a rua, Sam Dalmas depara-se com uma cena confusa: um homem portando uma faca, com o rosto ocultado pelo chapéu e sobretudo negros, trava um visível conflito com uma mulher, Monica Ranieri (interpretada pela atriz Eva Renzi). Ao tentar ajudá-la, se vê preso entre duas grandes portas de vidro.

O espaço, construído meticulosamente, envolve num grande salão de mármore branco, esculturas de grandes proporções, forjadas aparentemente em bronze. Os objetos apresentam uma união temática, cada qual representando imagens específicas, aparentemente uma versão quase modernista de objetos tribais: alguns se assemelham a armas ou utensílios de caça, outros totens e no alto da escada, vemos uma figura portando um cajado. A solução para o local é diverso aos demais ambientes artísticos mostrados no filme. O espaço de claridade e os reflexos da luz nas portas aproxima a cena às produções hiperrrealistas de Richard Estes.

[1] Como por exemplo, seu trabalhos na concepção da história de *Scusi, lei è favorevole o contrario?*,(1966, Alberto Sordi) ou ainda *C'era uma volta il West* (1968, Sergio Leone).

Contudo, não é apenas na dimensão estética que Argento infere o tema das artes. Instavelmente emocional e sobrevivente de um ataque no passado, o assassino velado de Argento encontra num antiquário, a pintura obscura do perturbado artista Berto Consalvi. Representando um brutal assassinado numa paisagem coberta de neve, a obra, nesse caso, articula-se como um gatilho para a personagem, fazendo-a retornar ao momento no qual, no passado, sofreu um ataque quase mortal.

A escolha para a construção pictural não é, em momento algum, ocasional. Em meio a uma pequena vila recoberta pela neve, uma cena brutal salta aos olhos. Caída de costas, uma figura feminina aterrorizada se mostra de braços erguidos e pernas dobradas, forçada para o chão, por um homem, que sobre ela, inflige em seu ventre a lâmina de uma faca. Escorrendo pelas pernas à mostra da vítima, o sangue, de um vermelho intenso, invade a superfície pálida da neve, contaminando a paisagem gélida como um silencioso grito de horror.

Colocando lado a lado a cena inicial do filme e a composição da obra de Consalvi, alguns pontos parecem dialogar. A começar pelo ambiente branco, caracterizado na pintura pela neve, e que, na galeria contamina-se nas paredes e piso de mármore. Tal qual a moldura amarelada da composição, a gaiola de vidro da galeria recorta a cena. E, como Dalmas que excluído dela se vê preso entre os vidros da galeria, fadado a observar impotente os inaudíveis gritos de socorro de Monica, nós, espectadores, somos postos, na pintura de Consalvi, além da cerca de madeira, e como voyeurs calados, impossibilitados de interromper a tragédia. As árvores, que pela chegada do inverno perdem suas folhas, manifestam-se como um outro elemento do macabro. Os galhos vazios e tortuosos são paralelos às obras contemporâneas expostas no salão. E, bem como na pintura, o vilão de *L'Uccello dalle piume di cristallo* é levado a assassinar mulheres.

O *giallo* de 1975, *Profondo Rosso*, também exibe elementos artísticos em sua trama. Em uma de suas cenas, Argento nos exibe um bar de esquina, localizado na piazza C. L.N, em Turim, cujas formas assemelham-se ao de uma pintura. Os figurantes dentro dele, estáticos e o ambiente concebido trazem à mente a obra *Nighthawks*, óleo sobre tela de 1942, de autoria de Edward Hopper.

O *Blue Bar* não parece ser apresentado, no filme de Argento, de maneira gratuita. Fica evidente a vontade do diretor em recriar com cautela a obra pertencente à coleção do Art Institute of Chicago (Figura 2). A atmosfera noturna e solitária relembra outras produções dos pintores realistas americanos.

É interessante notar, como elementos próprios à pintura de Hopper entram no filme e ganham novos contornos. Não apenas a concepção do bar, mas certo sentimento de privado/público permeia *Profondo Rosso*. Isso é notado principalmente pela comparação entre a tela *Automat*, do já citado pintor, e outra cena do filme, desta vez no interior do estabelecimento. A personagem solitária, trajada com um casaco verde e chapéu coco, é retomada na cena do longa-metragem. Os lábios vermelhos, o olhar cabisbaixo e a própria posição da figurante são prolongadas à tela por Argento.



Figura 02 - O *Blue Bar* de *Profondo Rosso* ao lado de *Nighthawks* de Hopper.

Não há indícios do motivo do emprego de tais obras. Podemos apenas indicar uma vontade do cinema e sua capacidade de transmutar em som e movimento, imagens estáticas e seu silêncio. Poderíamos citar aqui, dezenas de diretores que recriam telas ou as usam em seus anseios cinematográficos. Alfred Hitchcock com o próprio Hopper em *Psycho*; Ken Russel ao animar o *Pesadelo* de Fussli (em *Gothic*), com sua versão *drag* do *Nascimento de Vênus*, de Botticelli (usada no filme *The Devils*), ou ainda filmando Blair Brown no corpo fatal da *Sphinx* de Franz von Stuck (*Altered States*). Dentro do meio italiano, elencaríamos ainda os filmes de Michele Soavi (*Dellamorte, Dellamore* e *La Chiesa*), cujo repertório visual, se baliza nas obras de Magritte, Arnold Böcklin e Boris Vallejo.

Por fim, o longa metragem *La Sindrome di Stendhal*, produção de 1996, estrelado pela filha do diretor, Asia Argento, ultrapassa a releitura visual. Sobre ele, nos atentaremos aos seus minutos iniciais (Figura 3). Na história, inspirada no livro homônimo da psiquiatra Graziella Magherini, Anna Manni (Asia Argento) encarna uma inspetora da polícia romana enviada à Florença a fim de procurar um assassino, Alfredo Grossi (Thomas Kretschmann).

Descritos pela primeira vez em seus cadernos de viagem, durante sua visita à Florença em 22 de janeiro de 1817, os sintomas que atormentaram o escritor Henri-Marie Beyle, dito Stendhal, foram diagnosticados posteriormente como uma síndrome, nomeada a partir dele, que acomete aqueles que frente às obras de arte, sentem-se mal. Ao avistar Florença, Stendhal exprime sua comoção:

> Antes de ontem, ao descer os Alpes para chegar à Florença, meu coração batia forte. Que infantilidade! Enfim, em um desvio da rota, meus olhos mergulharam na planície, e eu percebi de longe, como uma massa escura, Santa Maria del Fiore e sua famosa cúpula, obra-prima de Brunelleschi. (..) Enfim, as lembranças se comprimiam em meu coração, eu me sentia fora do estado de raciocinio, eu me entregava à minha loucura como diante de uma mulher que se ama.[2]

Como uma força maligna que cerca a cidade, tais quais aquelas das *maters* de Argento,[3] Anna e Stendhal são levados a sensações logo que adentram Florença. Desde sua entrada na cidade, tudo parece lhe causar incômodo. O monumento a Dante, localizado na *Piazza Santa Croce*, é exibido de forma obscura e sinistra, como que fitando a personagem e cobrindo seus passos.

Da mesma forma, a réplica do *David* de Michelangelo, que permanece na *Piazza della Signoria* revela-se igualmente perturbadora. A partir deste momento, tudo o que diz respeito à arte lhe causa ao mesmo tempo torpor e agonia. A sequência de créditos iniciais do filme dispõe, num movimento de ascensão, detalhes de pinturas de inúmeros artistas: Eugéne Delacroix, Paul Gauguin, Egon Schiele, Jacques Louis David, entre outros. Em harmonia com a trilha sonora, composta por Ennio Morricone, o ciclo de quadros envolve o espectador em uma espécie de transe hipnótico. Desta forma, no momento em que adentramos Florença juntamente com Manni somos levados a sensações análogas às sentidas por ela.

Stendhal continua a descrever seu impacto:

> Ali, sentado sobre o degrau de um genuflexório, com a cabeça erguida e apoiada sobre o púlpito a fim de olhar para o teto, as Sibilas de Volterrano me deram talvez o mais vivo prazer que a pintura jamais tinha feito. Eu já estava numa espécie de êxtase, pela ideia de estar em Florença, e se avizinhar de grandes homens dos quais tinha visto as tumbas. Absorto na contemplação da beleza sublime, eu a via de perto, eu a tocava por assim dizer. Eu tinha chegado a este ponto de emoção onde se encontram as sensações celestes dadas pelas belas artes e pelos sentimentos apaixonados. Saindo de Santa Croce, eu tive palpitações, o que se chama de nervos em Berlim; a vida estava esgotada em mim, eu andava com a certeza de que iria cair.[4]

Após andar pela cidade, a protagonista visita a Galleria degli Uffizi. Sobe as escadas e defronta-se com a Primavera, de Sandro Botticelli. A câmera em primeira pessoa segue cada personagem do quadro. Ao encarar Zéfiro, ouvimos os barulhos do vento e uma leve brisa toca o rosto dela. Enfeitiçada pela pintura, ela ergue uma das mãos, pronta para tocar

[2] STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Diane de Selliers, 2010, p. 173. Tradução livre.

[3] Vide *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980) e *La Terza Madre* (2005).

[4] STENDHAL. *Op. Cit.* p. 174.

o quadro. Seu rosto, refletido no vidro, se mescla à pintura e no momento em que os dedos tocam a tocam, o alarme do museu dispara, libertando Anna do encanto.

Dario parece emprestar de Graziella Magherini alguns dos relatos de seus pacientes. Dentre eles, um se destaca e relaciona-se intimamente com a situação vivida pela protagonista: o de Marguerita Guidacci:

> Enquanto eu não olhava Grünewald, Grünewald me olhava e eu continuava a sentir um desequilíbrio que se prolongava mesmo depois. Eu me sentia como perseguida, como obcecada enquanto eu olhava para outras pinturas, eu tinha a impressão de que este quadro me havia capturado.[5]

Magherini refere-se ao Retábulo de Issenheim, de autoria de Matthias Grunewald, realizado entre os anos de 1512 e 1516 e conservado no Musée d'Unterlinden de Colmar. Um momento semelhante ocorre na referida visita ao museu. Anna, caminhando pela galeria, é, assim como nos dizeres de Guidacci, fisgada pela obra "A queda de Ícaro", de Pieter Brueghel, o Velho, de 1558. A pintura ganha vida e as pinceladas de tons azuis, aludindo ao mar, metamorfoseiam-se em água, na qual a personagem, tomada de êxtase, é transportada à tela e levada à sensação de afogamento. O desfalecimento é inevitável e a obra insere-se claramente como sujeito e amalgama-se com a personagem. Uma cena repleta de elementos surreais e que nos remete ao longa-metragem de 1987 do italiano Lucio Fulci, *Aenigma*.[6] onde mesmo nós, os espectadores, somos conduzidos a este momento aflitivo.

Germano Natali, encarregado dos efeitos especiais da maioria de seus filmes, afirma "tudo o que ele [Argento] faz (...) não é nada além de uma série de medos, de pesadelos, os quais ele tem durante a noite".[7] Dentre os filmes acima citados, a obra de arte age como artefato do medo, levando às telas do cinema e da televisão os medos e pesadelos de Dario Argento.

Referências Bibliográficas:

ALMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*.São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. "Para uma revisão das imagens entre cinema e artes plásticas." In: *ANPAP - 20º Encontro Nacional: Subjetividade, utopias e fabulações*, 2011, Rio de Janeiro. Anais do ... Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom). Rio de Janeiro: UERJ, 2011. v. 1. p. 1-14.
GALLO, Daniela (Dir.). *Stendhal: historien de l'art*. Rennes Cedex: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
GRACEY, James. *Dario Argento*. Oldcast Books, 2010.
JONES, Alan. *Dario Argento: The Man, The Myths & The Magic*. Surrey: FAB Press, 2012.
LAFOND, Frank (Org.). *Cauchemars italiens – Volume 1: Le cinéma fantastique*. Paris: L'Harmattan, 2011.
LAFOND, Frank (Org.) *Cauchemars italiens – Volume 2: Le cinéma horrifique*. Paris: L'Harmattan, 2011.
LUPI, Gordiano. *Storia del cinema horror italiano. Da Mario Bkjava a Stefano Simone vol. 1 - Il gótico*. Itália: Ass. Culturale Il Foglio, 2011.
LUPI, Gordiano. *Storia del cinema horror italiano. Da Mario Bava a Stefano Simone vol. 2 - Dario Argento e Lucio Fulci*. Itália: Ass. Culturale Il Foglio, 2011.
LUPI, Gordiano. *Storia del cinema horror italiano. Da Mario Bava a Stefano Simone vol. 3 - Joe D'Amato, Pupi Avati, Ruggero Deodato, Umberto Lenzi e il cannibal movie*. Itália: Ass. Culturale Il Foglio, 2012.

[5] MAGUERINI, Graziella. *La Sindrome di Stendhal*. Itália: Ponte alle Grazie, 1996. p. 10.

[6] *Aenigma* (Enigma do pesadelo), de 1987, evoca o tema da Síndrome de Stendhal numa cena onde a personagem feminina, ao deparar-se com o *Massacre dos Inocentes* (1611-12), de Guido Reni, vê-se em pânico.

[7] Entrevista com Germano Natali disponível no documentário *Blu Bar* (Alessandro Benna, 2002).

MACCORMACK, Patricia. *PLEASURE, PERVERSION AND DEATH: Three Lines of Flight for the Viewing Body*. [on-line] (Disponível em: http://www.cinestatic.com/trans-mat/MacCormack/PPDcontents.htm, acessado em 24 de setembro de 2013).
MAGUERINI, Graziella. *La sindrome di Stendhal*. Itália: Ponte alle Grazie, 1996.
MCDONAGH, Maitland. *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. New York: Citadel. 1994.
MILNE, Tom; WILLEMEN, Paul. *The Encyclopedia of Horror Movies: The Complete Film Reference*. UK: Harpercollins, 1987.
MUIR, John Kenneth. *Horror films of the 1970s.* vol. 1 & 2. Carolina do Norte: McLarland, & Company, 2008.
MUIR, John Kenneth. *Horror films of the 1980s.* vol. 1 & 2. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2012.
MUIR, John Kenneth. *Horror films of the 1990s.* vol. 1 & 2. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2011.
STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Diane de Selliers.

Filmografia:

4 MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO (Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza). Dario Argento. Itália/França: Marianne Productions, Seda Spettacoli, 1971.
AENIGMA (Enigma do Pesadelo). Lucio Fulci. Itália/Iugoslávia: A.M. Trading International S.r.l., Sutjeska Film, 1987.
LA SINDROME DI STENDHAL (Síndrome Mortal). Dario Argento. Itália: Medusa Film, 1996.
L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (O Pássaro das Plumas de Cristal). Dario Argento, Itália/Alemanha Oriental: Central Cinema Company Film (CCC), Glazier, Seda Spettacoli, 1970.
PROFONDO ROSSO (Prelúdio para Matar). Dario Argento. Itália: Rizzoli Film, Seda Spettacoli, 1975.
SUSPIRIA. Dario Argento. Itália: Seda Spettacoli, 1977.

Contribuições do Conceito de Nachleben de Aby Warburg para a Historiografia da Arte

Luciana Marcelino
Universidade Federal da Bahia - UFB

Resumo: Este artigo trata do conceito de *nachleben* de Aby Warburg. Traduzido como sobrevivência, é possível a partir desta construir uma nova historiografia da arte baseada em um paradigma não-transcendental, não-idealista. A interpretação da arte pela via warburguiana diverge da linha tradicional arquitetada por Vasari e Winckelmann. A sobrevivência das imagens diz respeito à propagação da memória coletiva por meio de corporificações imagéticas individuais. As condições do seu aparecimento são anacrônicas, determinando temporalidades diversas e sobrepostas.

Palavras-chave: sobrevivência, Aby Warburg, memória, historiografia.

Abstract: This paper deals with the concept of Aby Warburg *Nachleben*. Translated as survival, is possible from this to build a new historiography of art based on a non-idealist and non-transcendental paradigm. The interpretation of art by Warburg diverges from the traditional line architect by Vasari and Winckelmann. The survival of the images talks about the propagation of collective memory through imagery individual embodiments. The conditions of its occurrence are anachronistic, determining various and overlapping temporalities.

Keywords: survival, Aby Warburg, memory, historiography.

Nachleben, mais do que uma palavra-conceito, é uma expressão-chave resgatada por Didi-Huberman dos estudos de Aby Warburg. Segundo o filósofo contemporâneo, este historiador de fins do século XIX realizou *deslocamentos metodológicos* ao analisar a retomada de valores da Antiguidade clássica pelos artistas do Renascimento (tema comum dos historiadores do seu tempo) sob *outro paradigma histórico*; promovendo, ao invés de uma refundação sistêmica da disciplina história da arte, "um toque na origem"; ao invés de um "começo absoluto*",* um desvio no curso da disciplina.[1] Ele tinha um projeto independente, financiado com recursos próprios: o atlas Mnemosyne e a *working library* KBW. Seus projetos visavam o desenvolvimento de uma "ciência sem nome". Na época das ciências positivas, Warburg queria construir uma ciência da arte e das imagens, ou seja, desenvolver uma nova metodologia para a história da arte. Desta

[1] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg**. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. Pág. 27.

empreitada surgiu a iconologia, esquematizada e conhecida, mais tarde, pelo seu discípulo Erwin Panofsky. Desde então, o nome de Warburg tem sido associado ao de Panofsky como a sombra de um pai fundador e sua obra caída no esquecimento. Didi-huberman, em um discurso apologético, tem a intenção de resgatar o trabalho de Warburg e sua "ciência sem nome", trazendo a tona, entre outros, conceitos que não foram salvaguardados por Panosfky. Um deles é a ideia de *nachleben*, palavra do alemão que pode ser traduzida como sobrevivência.

A noção de sobrevivência aplicada às imagens em geral é uma operação que parte dos interpretadores de Warburg, o próprio nunca escreveu uma teoria geral e sistêmica da arte, seu escopo de trabalho era bastante específico e quando falou de sobrevivência foi no contexto do Renascimento. Por exemplo, no artigo de 1912, *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara*,[2] Warburg desvenda a simbologia de certas figuras enigmáticas dos afrescos do Palácio como elementos sobreviventes de "acepções astrais" dos deuses antigos, isto depois de ampliar seu "campo de observação" em direção ao oriente, onde pôde constatar as alterações formais que tais elementos ganharam quando da sua migração da Grécia para a Ásia Menor, Arábia e Egito. É interessante também notar como as deidades pagãs sobreviveram à Idade Média disfarçadamente representadas às margens do conteúdo principal do livro, por exemplo, nas ilustrações dos calendários medievais.

A ideia em torno da *nachleben* implica um modelo de história da arte diferente da tradição que alinha Vasari e Winckelmann (o historiador-romancista e o historiador-cientista). Em Vasari, com sua monumental *Vidas*, tem-se a formação de um *corpus* que mistura o renascer e a louvação da arte gloriosa do passado com a imortalização dos artistas ideais do seu tempo.[3] Vasari, que também era artista e como tal estava incluído em seu próprio livro, coloca-se agora como historiador. Sua missão era a salvação dos artistas de sua "segunda morte" (o esquecimento), com vistas a imortalizá-los. Segundo Didi-Huberman, a história da arte "inventada" por Vasari tem sua estrutura fundamentada em três palavras: *rinascita*, *imitazione*, *Idea*.[4] Renascimento de uma arte no progresso de sua evolução, cuja subida para o cume da perfeição inicia-se em Giotto e, no alto da colina dos gênios, encontra-se Michelangelo. Imitar é a palavra de ordem deste momento histórico, mas aqui se instala um paradoxo talvez ainda em vigência: imitar a natureza era também seguir os princípios metafísicos da arte antiga; o realismo da imitação era atravessado pela Idea predominante nos discursos nostálgicos e elogiosos em relação à Antiguidade. Politicamente, a *sua* história da arte estava aliada e subserviente aos interesses do principado dos Médicis e a uma metafísica idealista.

Winckelmann, por sua vez, mais científico e kantiano, compõem uma obra que trata da história da arte antiga através de um modelo baseado na grandeza-decadência[5] da arte segundo

[2] Cf. WARBURG, Aby. "**A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**". Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. Pág. 455.

[3] Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Editora 34, 2013.

[4] Id, ibid. Pág. 94.

[5] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg**. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. pág. 18.

uma postura filosófica crítica ao conhecimento. Esta torna-se servil ao rigor do cientificismo da Academia, e não mais aos interesses honorários do príncipe. Apesar da racionalização que Winckelmann objetiva em sua história da arte, esta não deixa de carregar-se de subjetividades com suas normas estéticas. Uma das premissas básicas de Winckelmann em sua análise das obras dos antigos gregos, muitas destruídas e inexistentes, é a "contemplação real dos objetos" através de uma transportação do espírito para um local ideal de reconstituição imagética. Para ele, é ainda através da imitação que uma ponte se estabelece entre o abismo que separa o original grego de suas cópias romanas, a imitação é quem permite que a *Idea* permaneça presente, apesar da inexistência do seu original.

Para Winckelmann a única maneira de se tornar um grande artista ou, se for possível, inimitável é imitar os antigos.[6] Segundo ele, nas obras-primas gregas, não encontramos somente a natureza mais bela, mas também algo além da natureza como formas ideais da beleza. Winckelmann interpreta o conjunto escultórico Laooconte de maneira muito divergente daquela interpretada por Warburg:

> "A dor é revelada em todos os músculos e tendões do seu corpo, [...] a dor, no entanto, se expressa sem nenhum sinal de raiva em seu rosto. [...] Ele não emite um grito de horror, [...] a dor física e a nobreza de sua alma são distribuídas com igual força por todo seu corpo".[7]

Ao invés da serenidade na face do troiano e da ausência do grito de horror, Warburg atenta para a sobrevivência do páthos primitivo, onde o homem e a serpente entram num ritual de fusão. Diante da animalidade da cobra, o homem cede ao seu instinto primitivo. A cobra é quase como uma extensão dos seus músculos.

A distância que separa Vasari e Winckelman não é somente cronológica, há entre eles uma virada epistemológica do campo em questão (o primeiro renascentista e o segundo positivista), no entanto, uma linha os une sob o mesmo paradigma: a morte da arte. Ambos falam e escrevem sobre uma arte morta, particularmente da antiguidade clássica, pois acreditam na possibilidade de destruição e extinção das formas. Fazem da história da arte uma "tarefa de luto".[8] Para estes historiadores, o objeto da história é coisa morta; cujo renascimento não vai além do culto nostálgico das formas falecidas. Renascimento para eles não inclui a travessia das formas sobreviventes de uma cultura a outra, de um tempo a outro; para eles o renascimento é como uma ressuscitação sem corpo, uma reanimação da *Idea* feito milagre, ignorando a migração temporal e territorial pela qual percorrem as imagens.

Se para Vasari e Winckelmann, a ideia e a imitação eram pressupostos básicos de suas histórias da arte, em Warburg encontramos uma desconstrução desses sistemas através do seu modelo *fantasmal* e *sintomal*. Um modelo para a arte não mais natural com estágios biomórficos como era tratado pelos seus antecessores, mas um modelo cultural da história da

[6] WINCKELMANN, J. J. **Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture**. In: [PREZIOSI, D. The art of art history. Oxfor University Press, 2009.Pág. 27. T.A.

[7] Id. Ibid. pág. 30

[8] Id, ibid. Pág. 17.

arte, formado por polaridades tensivas de identificação e alteração, purificação e hibridização.[9] Modelo fantasmal no sentido em que ele aborda as reminiscências do tempo, as sobrevivências da obsessão das formas; aquilo que sempre volta, mas que não se pode reconhecer com clareza. Sobrevivência não do mais apto, no sentido evolucionista de Spencer. Mas sim no sentido pouco interpretado de Darwin que complexifica o tempo de evolução das espécies. As sobrevivências criam assim obstáculos à continuação e à adaptação. São como fósseis vivos, exemplos do passado que de repente se encontram presente; são formas monstruosas, pois não se reconhecem filiações; são formas retrogressivas, pois seu progresso não se orienta para o futuro. Forma inaudita e obscura, com que o historiador tropeça em sua heurística. As sobrevivências fazem sua história por heterocronias, por outros tempos, por seu próprio tempo. Falar de sobrevivência, portanto, exige um desprendimento do tempo histórico como ele é entendido até então: narrativo, linear e ininterrupto. O tempo da *nachleben* é uma tessitura fantasmática, redemoinho no vento histórico. A sobrevivência encontra sua forma na ruína, nos destroços e vestígios que presentificam o passado; recalcadas e impuras, as formas arruinadas guardam o princípio de sua *arquê*, do seu devir. A ruína sobrevivente é como um fantasma, morto e vivo ao mesmo tempo:

> "o que sobrevive numa cultura é o *mais recalcado*, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura. O *mais morto*, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o *mais vivo*, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional. É essa, de fato, a estranha dialética da *Nachleben*".[10] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 136).

O que poderíamos chamar de um método warburguiano tem dois pés fundamentais: um na *psicologia social* e outro na *filologia antropológica*.[11] Warburg foi um historiador que deu importância não somente às grandes obras-primas, mas também às consideradas artes menores, como a arte impressa (gravura) anônima, encontradas na "riqueza inesgotável dos arquivos florentinos", instrumentalizando a história da arte com a filologia. Por exemplo, no artigo de 1905, *Durer e a Antiguidade italiana*, Warburg analisa sob a mesma fórmula de páthos uma gravura de Durer e outra anônima da Itália setentrional. Segundo Gertrud Bing, foi através dos costumes folclóricos e eclesiásticos, das ilustrações nos adornos de utensílios do cotidiano e dos conteúdos simbólicos das festas renascentistas que Warburg encontrou as "imagens da vida em movimento". A valorização que Warburg implica a detalhes que escapam a definição de obra de arte fez com que expandisse o seu campo de observação em direção a uma antropologia das imagens; onde encontramos possibilidades interpretativas heterogêneas e polifônicas. Perseguir os passos da migração temporal e territorial que percorrem as imagens, contaminando-as de variações formais que disfarçam seus rastros é tarefa do historiador-filólogo. Assim vai-se descobrindo uma genealogia da sobrevivência, detalhando-se os caminhos e as

[9] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg**. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. pág, 25.

[10] Id, ibid. Pág. 136.

[11] Id, ibid. Pág. 32

transformações que fizeram as imagens desaparecer aparentemente, ressurgindo em outro lado anacronicamente. Mas não se trata de encontrar o elo perdido cronológico, nem tampouco erigir uma evolução de sequência temporal. Trata-se de entender os modos de expressão das formas por suas épocas, seus costumes, seus desejos, anseios e temores. Conforme Warburg, "cada período tem o Renascimento da Antiguidade que merece".[12]

No artigo de 1920, *A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero*, Warburg deixa entrever seu duplo procedimento metodológico, de uma filologia antropológica à psicologia social:

> "Se, do ponto de vista da ciência e da religião, o historiador não se visse obrigado a levar a sério esses acúmulos de tipos de trajes banais, os colocaria de lado com sorriso de superioridade, privando-se assim – como ocorre com tanta frequência – dessas curiosidades como fonte profunda para o conhecimento da psicologia popular" (WARBURG, 2013, pág. 536).[13]

Onde Warburg trata de psicologia não é no sentido de encontrar na psique do artista respostas para suas escolhas estéticas ou significantes. É no sentido de encontrar-se na psique da obra mesma, adentrando em seu campo psíquico pelas vias do sintoma. Warburg deslocou o sentido clínico do sintoma em Freud para um sentido crítico às imagens. Os sintomas direcionam às fórmulas de páthos, ou seja, aos modos de expressão do inconsciente das formas. Ainda diferencia-se também da concepção habitual da psicologia social, pois sua "psicologia popular" não versa sobre uma vertente humanista; o centro de pesquisa não é a psique humana, mas a uma psique cultural, das formas e dos símbolos. As formas, os símbolos e os sintomas são tratados por Warburg como processos de sobredeterminações, onde se sobrepõem arranjos de causalidades. Didi-Huberman chama de sintoma a "dinâmica das pulsações estruturais".[14] As pulsações estruturantes podem ser entendidas em algumas polaridades como as reminiscências dos esquecimentos, as marcas latentes do movimento, identidade e alteração, pureza e hibridização. É o traço do tempo-fantasma (sobrevivência) e do corpo-páthos (modos de expressão) das representações em falta ou em excesso.[15]

Na condição da *nachleben*, o tempo é impuro. Isto quer dizer que, no caso do Renascimento especificamente, este não é constituído apenas de estilos artísticos ideais ou de modelos rememorados da Antiguidade. Warburg fala de um estilo híbrido, da "mistura de elementos heterogêneos" que conferem vitalidade e geram tensões dialéticas entre as diversas partes desta história sintética, ou seja, desta "história das singularidades". Isto reflete para as outras épocas a impureza das temporalidades que atravessam um período histórico, onde se misturam aquilo que é do seu próprio tempo com aquilo que sobrevive de outro tempo. Trata-se do retorno

---

[12] WARBURG, apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg**. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. Pág. 69.

[13] WARBURG, Aby. "**A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**". Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013.

[14] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg**. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013. pág. 243.

[15] Id, ibid., pág. 245.

das diferentes repetições, “o encontro do tempo longo das sobrevivências com o tempo breve das decisões estilísticas”.[16] A interpretação impura do tempo da sobrevivência Warburg herdou de Jacob Burckhardt. Este historiador suíço, conhecido pela sua história cultural, em “A cultura do Renascimento na Itália”, tratou do indíviduo do Renascimento como um indivíduo mítico, tratou do próprio Renascimento como mito. Burckhardt não generalizou o desenvolvimento do indivíduo como progresso para sua emancipação, mas como o “desenvolvimento da sua própria perversidade”.[17] Ele e Warburg fizeram das suas análises decomposições dos sintomas.

O tempo sobrevivente apresenta-se aqui como um alternativa ao tempo histórico. Interpretar a história da arte a luz, ou melhor, pelas sombras das sobrevivências deve ser uma tarefa regida por Kairós, palavra grega que designa o tempo oportuno, abertura às oportunidades, tempo da singularidade dos acontecimentos.

Este pensamento por imagens sobreviventes pode contribuir para aberturas metodológicas de uma história contemporânea da arte. Conforme Didi-Huberman a *nachleben* implica uma rasgadura da imagem. A imagem sobrevivente encontra-se no fundo da própria imagem. No visível está a camada de figuração, de representação, também sua interpretação, sua construção discursiva do saber; no visual está a camada da imagem que nos toca e provoca uma experiência, camada do não-saber, do sintoma. A imagem sobrevivente emerge, portanto, através de um olhar para o seu campo visual. A sobrevivência está latente, é potência em seu devir. Contra a história geral, seu sentido homogêneo e sua adequação a um sistema filosófico, a história da imagem sobrevivente se volta para a sobredeterminação de sentidos, a singularidade dos acontecimentos e o impensável.[18]

A sobrevivência das imagens diz respeito à propagação da memória coletiva por meio de corporificações imagéticas individuais. As condições do seu aparecimento são anacrônicas, determinando temporalidades diversas e sobrepostas. As imagens sobreviventes são dotadas de uma força vital. Traçar as relações entre ela é um lançamento ao não-saber. Aquilo que sobrevive de uma imagem não é o meramente visível, é um páthos expressado no visual e no gesto, é uma expressão psíquica. Quando a sobrevivência emerge da obra pelo olhar de alguém ocorre uma experiência, uma produção de afetos. Aí a relação sujeito-obra da estética clássica fica abalada. Uma outra forma de organização das imagens é possível a partir da sobrevivência. Esta outra forma não agrupa imagens segundo sua cronologia, estilos ou motivos iconográficos. Ela agrupa imagens que sofrem de um mesmo páthos, de reminiscências, seja no todo ou no detalhe. Por exemplo, no grupo escultórico Laooconte e no ritual da Serpente dos índios Pueblo, a animalidade invade o homem, este torna-se parte da serpente e a serpente parte do seu corpo. O que sobrevive neste exemplo é o primitivismo da animalidade, cujo enrolar da serpente e a contorção dos muscúlos é a sua expressão gestual. A linguagem da sobrevivência é obscura, indefinível, móvel e lacunar. Não existe uma imagem que sobreviva

[16] Id, ibid., pág. 65.

[17] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Editora Contraponto, 2013.

[18] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Editora 34, 2013. Pág. 219.

sozinha, a sobrevivência implica uma rede de relações entre imagens. Sua forma de expressão é patética, faz uma leitura da história da arte pelo seu lado mais violento, excessivo e tortuoso.

Referências Bibliográficas:

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg**. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013.
DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Editora 34, 2013.
PREZIOSI, D. **The art of art history.** Oxfor University Press, 2009
WARBURG, Aby. **"A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**". Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013.

Redesenhos e reflexões em Amador Perez: uma iniciação ao olhar

Ludmila Vargas Almendra
Centro Federal de Educação Tecnológica - CEFET/RJ

Resumo: Em diálogo com Maurice Merleau-Ponty e Georges Didi-Huberman, investigamos o olhar como experiência primeira e deflagradora de consciência da arte e dos discursos que a abordam. Recorremos à poética de Amador Perez, com foco em suas coleções de desenhos a partir de imagens pré-existentes. Através dos redesenhos, o artista conserva e inventa percursos, tentando decifrá-las. Oferece-nos, assim, procedimentos interpretativos, reflexões visuais ou visualidades reflexivas sobre as imagens motivadoras e a experiência visual exigida pela arte, percorrendo caminhos próprios do fazer artístico e não do discurso. Afinal, o que o historiador da arte pode extrair dessa experiência que sirva de reflexão sobre seu próprio encontro com as imagens e os saberes elaborados em seu campo de atuação?

Palavras-chave: Amador Perez. Redesenhos. Visualidade

Abstract: Based on Maurice Merleau - Ponty and Georges Didi - Huberman , we have investigated look as first experience and deflagrated by awareness of the art and the discourses that address the experience. We appealed to the poetic of Amador Perez, focusing on his collections of drawings from pre - existing images. Through redrawing, the artist saves and invents paths, trying to decode them. He offers us interpretive procedures, visual reflections or reflective visuality on motivating images and visual experience required for art, travelling his own ways of making art and not speech. After all, what the art historian can draw from this experience to serve as a reflection of his own encounter with images and elaborated knowledge in his field?

Keywords: Amador Perez. Redrawing. Visuality

Pensar os territórios da História da Arte, se entendermos território como área demarcada de conhecimentos sobre a qual a disciplina exerce soberania, requer interrogar a ordem que a valida e sustém. Considerando que o sentido da História da Arte, expresso na conexão entre seus termos, repousa na dependência da história em relação à arte, e que a arte é da ordem do olhar, o intuito, nesta comunicação, é refletir sobre o olhar como experiência primeira e deflagradora da consciência da arte e dos discursos que a abordam. O caminho adotado foi o exame de uma experiência artística que favorecesse pensar o exercício do olhar diante das imagens.

Recorremos à poética de Amador Perez (1952) e ao modo como se endereça ao mundo da arte e ao imaginário que ele detém, especialmente através de suas coleções de desenhos.

Perez recolhe imagens da cultura visual e artística – como *Gioventù*, de Eliseu Visconti – e as redesenha, repetidas vezes com grafite, transfigurando-as para tentar decifrá-las. Através destes redesenhos, o artista parece evidenciar a experiência visual proporcionada pela arte, espécie de iniciação ao mundo percebido.

Em diálogo com Maurice Merleau-Ponty e Georges Didi-Huberman, que pensam o olhar no horizonte fenomenológico, pretendemos refletir sobre esta questão que Amador Perez nos oferece, através de reflexões visuais ou visualidades reflexivas. Uma vez que, forçosamente, é na ordem do olhar que o artista ingressa e nos faz ingressar, quando opera as imagens pelo desenho, somos convidados a pensar a insurgência do fenômeno artístico frente a limites conceituais e enquadramentos disciplinares, bem como a sua filiação ao mundo percebido.

A poética de Amador Perez: redesenhos e reflexões

Os primeiros trabalhos profissionais de Amador Perez datam de 1973 a 1975 e são desenhos a grafite realizados a partir de imagens disponíveis em meios impressos diversos. Nos primeiros trabalhos, esta apropriação se limitava à transposição das imagens para a linguagem do desenho, sem que o artista alterasse os elementos ou a composição, mas ressaltasse o naturalismo e conferisse à banalidade dessas imagens, reproduzidas em massa, o tempo e a singularidade do fazer artístico.[1] A partir da década de 1980, aos fragmentos apropriados o artista passou a adicionar seu próprio repertório pessoal, coreografando-os em composições inventadas, em novos quadros visuais e significativos. São desta época os primeiros trabalhos com referência às imagens da história da arte, como *Musa* (1983-1985), dedicado a recolher, reinterpretar e transmutar em desenhos figuras femininas de obras consagradas; e a coleção com referência nos séculos XVIII e XIX, que inclui desenhos a partir da obra de Degas (Figura 1). Colecionar e explorar este manancial de imagens tornou-se recorrente na poética do artista, onde o desenho problematiza o trabalho visual que subsiste nas imagens retiradas da cultura visual, penetrando-as e reinventando-as. Nos redesenhos, evidencia-se o interesse pela transitividade das imagens em encarnações e temporalidades diversas. Perez interroga seus modos de aparecer, os efeitos da sua materialização em nossa percepção, sua sobrevivência na pintura, gravura, desenho, fotografia, além da confusão das aparências: seu desenho pode se fazer parecer uma fotografia ou uma gravura.

Concentramo-nos na coleção realizada entre 1996 e 1998, composta de 63 desenhos baseados na obra *Gioventù*, de Eliseu Visconti (1866-1944). Os desenhos foram apresentados ao público em 1998, no Museu Nacional de Belas Artes – MNBA/RJ. Para o arista, esta imagem é emblemática. Seu primeiro contato com *Gioventù,* em visita ao MNBA, quando criança, representou um dos marcos em sua iniciação ao mundo da arte, momento fundador que ecoa em toda sua produção. Décadas depois, Amador Perez a elegeu como tema de seu trabalho,

[1] MORAIS, Frederico. “Amar o desenho”. In: PEREZ, AMADOR. *Coleção do Artista (Artist’s Collection)*. Rio de Janeiro: Editora Fraiha, 1999.



Figura 1 - Amador Perez. Sem título. Desenhos a grafite a partir de *Ensaio de um balé no palco*, de Edgar Degas, 1985-87.

desenhando 63 versões a partir de um postal de 18,3 cm x 13,3 cm. Focou em certos aspectos ou problemas colocados frente à imagem, dedicando maior atenção ao corpo em algumas versões, em outras, ao fundo ou às aves. Apesar de terem sido realizadas a partir de certa ordem ou em sequência, é possível reagrupá-las em leituras diversas, motivo pelo qual o artista prefere se referir ao trabalho como coleção e não série.[2]

Com um desenho virtuoso, explorando o grafite em seus diversos graus de dureza e de incisão, Amador Perez trabalha para fazer a "imagem penetrar na matéria do papel".[3] Por isso, nestes trabalhos, prefere o atrito, o grafite agudíssimo à maciez do pincel. Realiza reenquadramentos, cortes, adições, deslocamentos, fraturas, nesgas. Às vezes apaga, suprime, esmaece. Oculta ou revela, transforma ou conserva, assinalando, então, a permanência ou impermanência das qualidades icônicas da imagem e oferecendo-nos, em cada versão, um evento singular. Neste processo, pensado como transmutação por Rafael Cardoso,[4] é exaltado o trabalho visual exigido ao artista na criação de equivalências materiais para o visível. A chave da transmutação está no desenho que inquire a imagem, traduzindo-a com intimidade, ao mesmo tempo em que a reinventa. Neste sentido, Merleau-Ponty esclarece que imagem e desenho não são "decalque" ou "segunda coisa", um em relação ao outro. Eles são "o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a *quasi-presença* e a visibilidade imanente que constituem todo o problema do imaginário".[5]

O empenho de Amador Perez consiste em compreender esta visibilidade imanente, que ele experimenta pelo redesenho e sua força reflexiva, capaz de voltar-se para o exame de sua própria experiência com a imagem.

Experiência e iniciação ao mundo percebido

Georges Didi-Huberman (1998, p. 34) solicita que "abramos os olhos para experimentar o que não vemos",[6] chamando a atenção para o trabalho visual que a obra de arte exige do artista

[2] PEREZ, Amador. Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 06 nov. 2012.

[3] Idem, ibidem.

[4] CARDOSO, Rafael. "Alquimia da imagem". In: PEREZ. Amador. *A arte da impressão* (catálogo). Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

[5] MERLAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2004, p. 24.

[6] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.34.

ou do fruidor. Merleau-Ponty também se refere ao invisível onde a visualidade está ancorada, o Ser Bruto, repleto de possibilidades que se realizam pela experiência do olhar, que a arte potencializa. Experiência, conforme a fenomenologia merleau-pontyana, é travessia para o mundo percebido, aquele que se apresenta aos nossos sentidos. Deste modo, pela experiência artística, ultrapassa-se a evidência da visão, penetrando o fundo que a mobiliza e sustém, e com a ação do corpo do artista, engajado na criação e na experiência visual, abre-se a fenda que diferencia o visível daquele que vê.

Assim, não cabendo à arte visual explicar a visão, mas experimentá-la, a criação artística cumpre-se como iniciação ao mundo percebido. Experiência e iniciação revelam-se cúmplices nesta travessia, como bem assinalou Marilena Chauí, em seu ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty: "percebida, doravante como nosso modo de ser e de existir no mundo, a experiência será aquilo que ela sempre foi: iniciação aos mistérios do mundo".[7] Visto que está aderido ao mundo, o corpo envolvido na experiência artística vive na carne a abertura para o mundo percebido. Sendo reflexivo, o corpo assiste à abertura ao percebido, pode olhar e ser olhado, abrir-se para o exterior sem sair de si, voltar-se sobre si mesmo, para exame de sua própria experiência.

Como o desenho evoca estas questões? Podemos dizer que o artista, quando desenha, celebra a reflexividade do corpo. Ao assistir e orientar o traçado, pode se ver enquanto vê, tornando-se espectador da própria visualidade. A linha ou o traço parecem encarnar a fenda pela qual se exibe o mundo percebido e a experiência do desenho se revela como reflexão do olhar.[8]

Cada vez que olhamos um desenho, reabrimos as cicatrizes deste evento, reinaugurando-o. Amador Perez, ao redesenhar, reabre cicatrizes e opera outras cisões. Poderíamos tentar identificar suas motivações?

O interesse pelo desenho se manifestou cedo na carreira do artista. Quando adolescente, estudou desenho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com Aloísio Carvão. Mais tarde, cursou Arquitetura e Projeto Gráfico na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Amador Perez destaca o significado de Anna Bella Geiger, Fayga Ostrower, Hélio Eichbauer, além de Aloísio Carvão, em sua formação artística. Contudo, nossa intenção é focar nos momentos iniciais (ou iniciáticos) que, de certa forma, parecem ecoar nessa formação e na carreira que se desenvolveu.

Ao se referir ao trabalho artístico, especialmente o do pintor, Merleau-Ponty afirma que "ele pinta em todo caso porque viu, porque o mundo, pelo menos uma vez, gravou nele a cifra do visível".[9] A iniciação de Amador Perez se deu pela introdução da criança ao mundo da arte, quando lhe foi marcada esta cifra: os momentos em que assistia ao pai desenhar para ele; os brinquedos confeccionados pela mãe; as primeiras visitas ao MNBA-RJ, bem como as primeiras reproduções encontradas nos livros. A relevância e atualização dessas vivências podem ser verificadas na produção do artista.

---

[7] CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty.* São Paulo: Maryins Fontes, 2002, p.161.

[8] ALMENDRA, Ludmila Vargas. *Experiência do desenho: um estudo sobre poéticas desenhantes e Amador Perez* . Rio de Janeiro, 2013. Tese (Doutorado em História e Critica de Arte). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

[9] MERLEAU-PONTY, Op. Cit, p. 27.

Um desses marcos merece ser destacado: o livro chamado *A arte ao alcance da criança*. Este volume de uma coleção infantil americana, editado em português em 1954, apresenta às crianças o mundo da arte, através da articulação entre imagens e texto, destacando como o trabalho executado pelos artistas coloca certos aspectos do mundo "ao alcance dos nossos olhos".[10] O livro não explica a arte ou sua história, mas convida o leitor a desfrutar este mundo e experimentá-lo pela execução. Descreve a experiência artística a partir de exemplos diversos, que vão da obra de arte consagrada pela história à vivência da própria criança. Deste modo, consegue abordar o fenômeno artístico em suas diversas e ricas perspectivas: motivações, relações entre forma e conteúdo, diversidade e possibilidades expressivas dos materiais, nuances culturais, mudanças e permanências. Problematiza a visualidade e a arte como experiências aparentadas e coniventes na tarefa de revelação do mundo percebido (que o autor chama de magia). Estimula a formulação de hipóteses. Compara imagens, provendo o olhar de ferramentas para a reflexão e para a prática. Um exemplo é a passagem que reúne diversas representações de cavalos, depois de apresentar ao leitor uma fotografia do animal acompanhada de questionamentos sobre sua aparência (Figura 2)

O envolvimento de Amador Perez com este material foi intenso. Ao copiar as obras que via reproduzidas nas ilustrações, Amador Perez tentava copiar, principalmente, o modo de executar de cada artista, imitar o "comportamento-de-fazer-signos-configuracionais" de outras pessoas, parte da aprendizagem do desenho na infância.[11].

A exaltação da visualidade e da arte como sua consagração perpassa estes momentos de iniciação, que se renovam na obra do artista maduro, atualizando-se, por exemplo, nos desenhos de *Gioventù* (Figura 3). São momentos fundadores que parecem ter motivado as coleções e interpretações de imagens que, desde então, tornaram-se freqüentes na poética deste artista. Pelo redesenho, Amador Perez reinaugura o acontecimento fundamental que lhe marcou a cifra do visível.

Uma iniciação ao olhar

É interessante refletir sobre os modos como Amador Perez se endereça ao mundo da arte e ao seu imaginário. Já foi observado por Daniel Piza que "os desenhos de Amador são a melhor forma possível de crítica de arte".[12] Frederico Morais também os observou como "atos reflexivos".[13] E Rafael Cardoso, ao final de ensaio sobre Eliseu Visconti e *Gioventù*, agradece a Amador Perez, por ter lhe dado "olhos para enxergar realmente essa obra".[14] Seus comentários

[10] D'AMICO, Victor. A Magia da Arte. In: BLAND, Jane Cooper. *O mundo da criança: a arte ao alcance da criança*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1954, v.10.

[11] WILSON, Brent; WILSON, Marjorie. Uma visão iconoclasta das fontes de imagem nos desenhos de crianças. In: BARBOSA, Ana Mãe Tavares (Org.). *Arte-educação: Leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 2005, p.60-61.

[12] PIZA, Daniel. *Desenho: imagens e espaços*. Jornal Estado de São Paulo, 1991. Disponível em: <http://www.amadorperez.com>. Consultado em: fev. 2014.

[13] MORAIS, Frederico. Op. Cit, p. 11.

[14] CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 131.

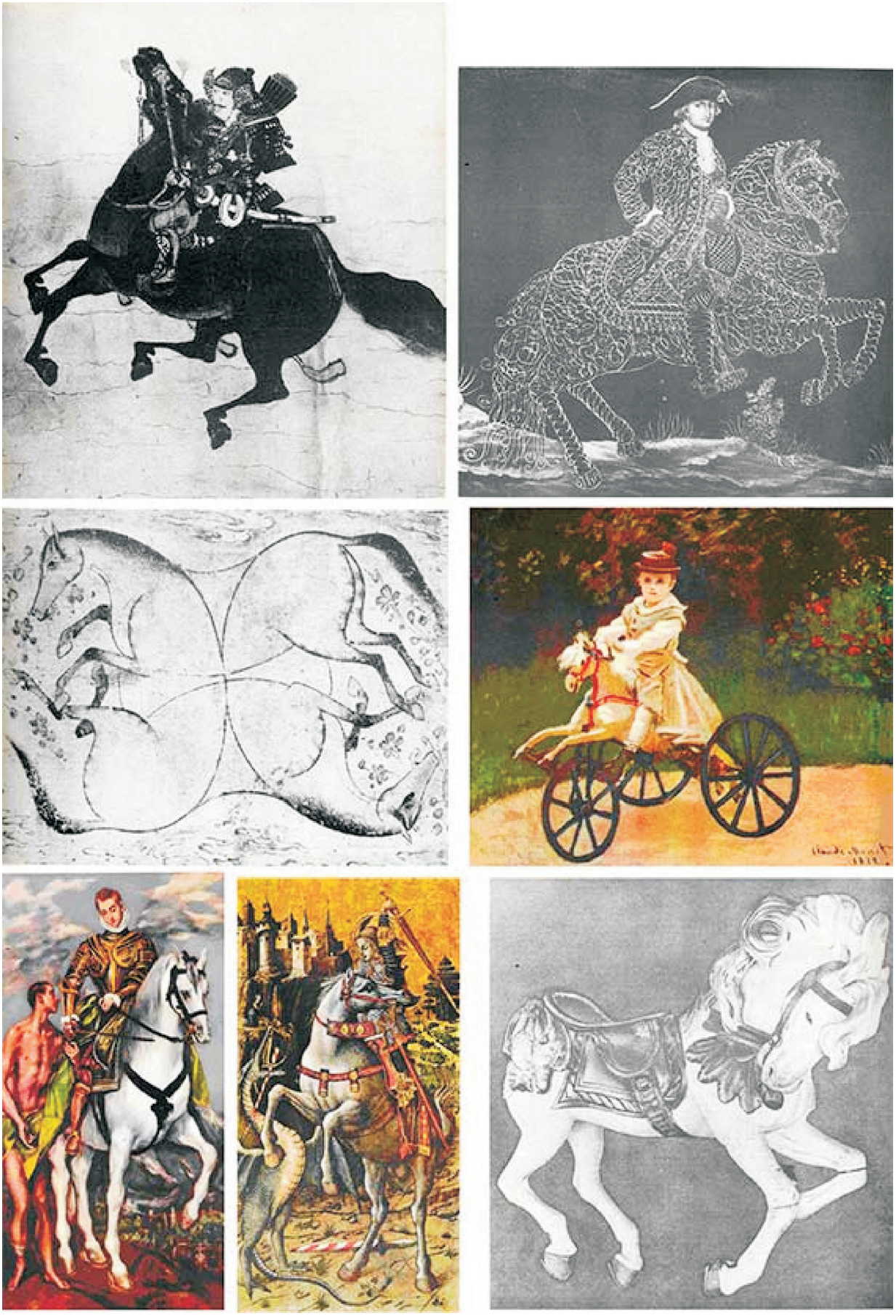


Figura 2 - Imagens extraídas do livro *A arte ao alcance da criança*.

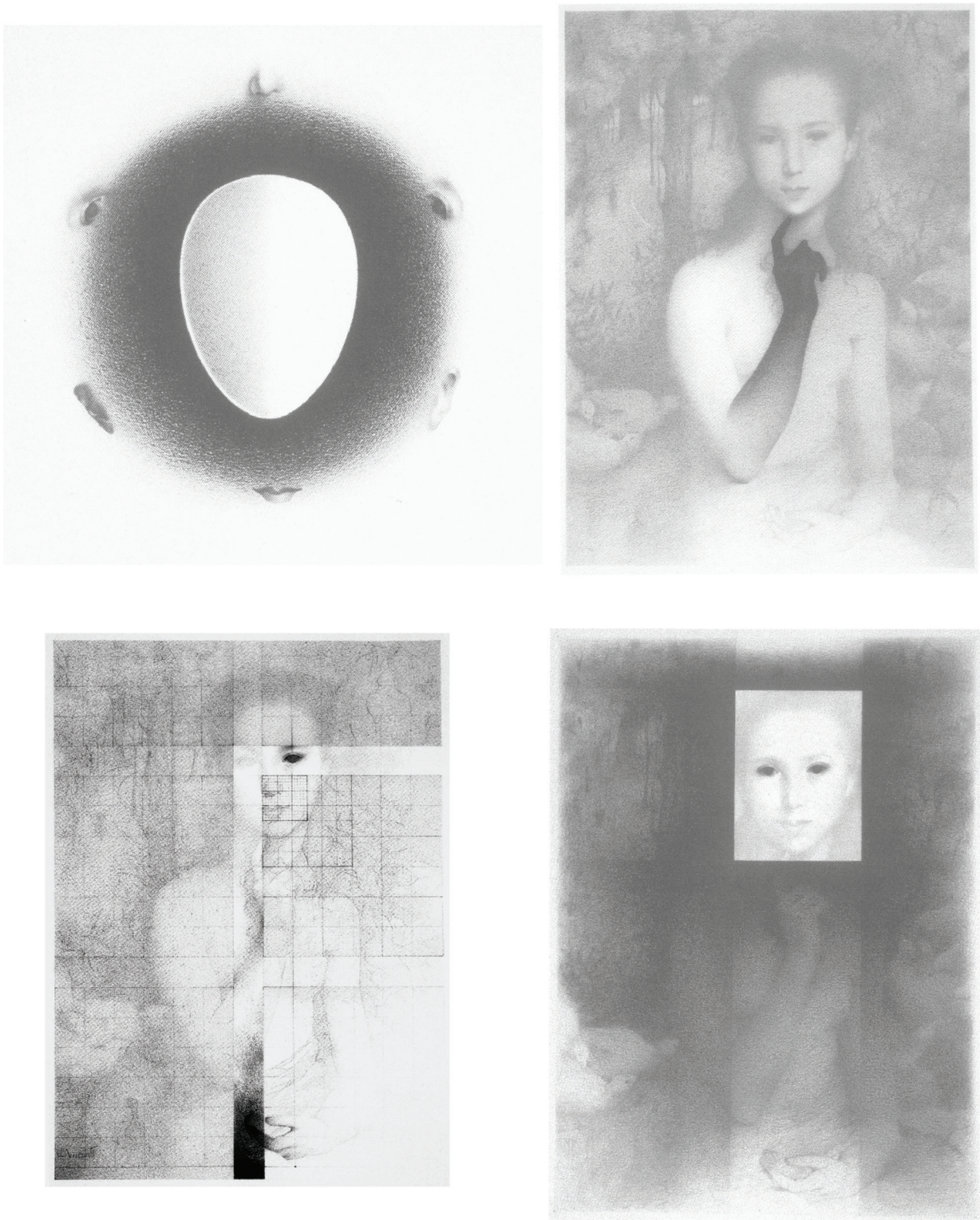


Figura 3 - Amador Perez. Sem título. Desenhos a grafite, 1996-98. Parte de 63 desenhos realizados a partir de *Gioventù*, de Eliseu Visconti.

indicam que, ao frequentar as obras e as imagens pelo exercício da arte, Perez convida o espectador a frequentá-las também. À medida que penetra a imagem viscontiana repetidas vezes, manipulando o que ela lhe oferece, percorrendo-a e refazendo-a, oferece-nos hipóteses, comparações, interpretações. Como se fizesse comentários visuais, ilumina e enriquece nossa própria interpretação e consciência dos processos de invenção de imagem.

Afinal, o que o historiador da arte pode extrair desta experiência que sirva de reflexão sobre seu próprio encontro com as imagens e os saberes elaborados em seu campo de atuação? Esta experiência sugere que sua atividade também está filiada ao mundo percebido e que dela também é exigido um trabalho visual, uma iniciação ao olhar que não se encerra no primeiro enfrentamento de uma obra, mas se renova em cada investida ao objeto de estudo.

"Ser historiador da arte é fazer, exatamente, o que?", indaga Georges Didi-Huberman, afirmando, logo em seguida que "é olhar, e é intentar escrever o que o olhar abre no pensamento".[15] Diante da coleção de Amador Perez dedicada à *Gioventù*, podemos pensar que é aceder a esta abertura, ao chamado daquilo que se mostra e não se exaure em uma única visada. É exercer a tradição primeira da percepção, "berço das significações",[16] onde se enraíza e edifica o mundo cultivado da arte e da história, reconhecendo a dimensão inapreensível e ininteligível das imagens, que fragiliza as redes de teorizações e categorias de pensamento. Pode ser, ainda, encarnar um espírito desenhante, no exercício deste olhar, que também realiza versões do seu encontro com a imagem e com a obra de arte.

Finalmente, recorrendo novamente ao que nos diz Didi-Huberman, cabe reconhecer que "nunca se saberá olhar um quadro".[17] Assumindo que versão significa ato ou efeito de voltar ou verter, ser historiador da arte é tentar voltar à obra de arte, frequentá-la e deixá-la verter-se, mostrando-se também naquilo que dela deságua e que escapa ao pensamento.

Referências Bibliográficas:

ALMENDRA, Ludmila Vargas. *Experiência do desenho: um estudo sobre poéticas desenhantes e Amador Perez* . Rio de Janeiro, 2013. Tese (Doutorado em História e Critica de Arte). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BLAND, Jane Cooper. *O mundo da criança: a arte ao alcance da criança*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1954, v.10.

CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty.* São Paulo: Maryins Fontes, 2002.

CARDOSO, Rafael. "Alquimia da imagem". In: PEREZ. Amador. *A arte da impressão* (catálogo). Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

_____. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

_____.*Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.* São Paulo: editora 34, 2013.

MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2004.

MORAIS, Frederico. "Amar o desenho". In: PEREZ, AMADOR. *Coleção do Artista (Artist's Collection)*. Rio de Janeiro: Editora Fraiha, 1999.

PEREZ, AMADOR. *Coleção do Artista (Artist's Collection).* Rio de Janeiro: Editora Fraiha, 1999 (Textos de Fernando Cocchiarale e de Frederico Morais).

PEREZ, Amador. Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 06 nov. 2012.

PIZA, Daniel. *Desenho: imagens e espaços*. Jornal Estado de São Paulo, 1991. Disponível em: <http://www.amadorperez.com>. Consultado em: fev. 2014.

WILSON, Brent; WILSON, Marjorie. Uma visão iconoclasta das fontes de imagem nos desenhos de crianças. In: BARBOSA, Ana Mãe Tavares (Org.). *Arte-educação: Leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 2005.

[15] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 314. (Tradução nossa)

[16] MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971, p. 433.

[17] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: editora 34, 2013, p. 297.

Os Jardins Privados dos Casarões Ecléticos Pelotenses

Mariane D´Avila Rosenthal
Universidade Federal de Pelotas - UFPEL

Resumo: O artigo apresenta os resultados parciais da pesquisa “Espaços verdes de Pelotas no final do século XIX e início do XX: arborização e ajardinamento em locais públicos, semipúblicos e privados”. Comenta sobre as sucessivas reformas realizadas na área urbana, que incluíram a arborização das vias, a organização das praças e dos ajardinamentos privados, que responderam às indicações de urbanistas e higienistas. Enfoca os jardins das antigas residências do Conselheiro Maciel, do Barão de São Luis e do Barão de Butuí.

Palavras-chave: Arborização. Praças. Jardins.

Abstract: This article presents the partial results of the study “Green spaces of Pelotas in the late nineteenth century and early twentieth centuries: tree planting and landscaping in public places, semi-public and private.” Comments on the successive reforms in the urban area, which included the afforestation of the tracks, the organization of squares and private ajardinamentos, responding to indications planners and hygienists. Focuses on the grounds of the former residences of the Conselheiro Maciel, the Barão de São Luis and Barão de Butuí.

Keywords: Afforestation. Squares. Gardens.

Introdução

O desenvolvimento de Pelotas - entre os anos de 1870 e 1931 - implicou num processo de transformação da área central da cidade, que proporcionou melhor qualidade à vida cotidiana dos habitantes, como são exemplos: as canalizações de água potável (1876) e de esgotos (1914), a iluminação pública e as linhas de bondes elétricos (1915), a pavimentação das ruas com paralelepípedos de granito (1922) (SANTOS, 2007). As melhorias se desmembraram na organização dos logradouros públicos existentes, transformados em praças. Como também na arborização das vias do plano reticulado traçado em ruas paralelas (leste/oeste), cortadas por artérias perpendiculares (norte/sul), que permitiram a insolação dos quarteirões assim formados e das construções ecléticas erguidas durante o período.

No espaço urbano foram projetadas quatro avenidas. A primeira, a atual Avenida Bento Gonçalves, desenhada na primeira planta da cidade, de 1812, que cortava a localidade na direção leste/oeste (GUTIERREZ, 1993). Nomeada como: Rua do Passeio. Seguiram-se a Avenida Duque

de Caxias, que ligou o núcleo central ao bairro do Fragata; a Avenida Domingos de Almeida, que se estendeu em direção oposta e serviu ao bairro do Areal; a Avenida Saldanha Marinho, que desafogou o tráfego entre o centro de comércio e a estação da via férrea - inaugurada em 1884 (SANTOS, 2007). As duas primeiras avenidas foram arborizadas em 1914. Nos canteiros centrais foram plantadas as espécies *Eucalyptus robusta e Grevillea robusta,* respectivamente. A Avenida Saldanha Marinho recebeu arborização somente em 1921, que utilizou uma espécie leguminosa. Seguindo o plano administrativo, diferentes artérias receberam mudas de acácia negra, ipê e jacarandá, dispostas nos canteiros centrais ou nos passeios laterais. Os canteiros arborizados organizaram o trânsito - nos dois sentidos - e embelezaram os caminhos. As áreas verdes qualificaram o ar da cidade.

Essas transformações técnicas e estéticas se alicerçaram no enriquecimento da localidade, alavancado pela exportação do charque e seus derivados, ampliado com o desenvolvimento do comércio e dos serviços no centro urbano, que proporcionaram o florescimento de novas práticas socioculturais (PARADEDA, 2003). As praças - enquanto núcleos de sociabilidade e de convivência coletiva - refletiram esse momento de opulência da cidade e da classe dominante, não só pela pluralidade de usos desses locais, mas também pelos equipamentos implantados: chafarizes, bancos e postes de iluminação moldados em ferro fundido. Os espaços verdes foram valorizados pela riqueza arquitetônica dos prédios ecléticos erguidos no entorno dos mesmos

Segundo PARADEDA (Ibid), os hábitos sociais, o comportamento e os usos de uma determinada classe dominante é que estabeleceram e definiram estes locais e a cidade moderna, desencadeando novas formas de liberdade e de mobilidade, abrindo enorme leque de experiências e atividades para as populações citadinas. Tornaram a área construída humanizada em patrimônio coletivo, com espaços estruturadores das cidades, da sua história, atrelados aos valores do passado e às novas necessidades impostas pela modernidade. Permitiram que a natureza domesticada fosse inserida no interior das urbes, visto que as paisagens naturais se tornaram mais distantes dos habitantes, em virtude do crescimento dos núcleos urbanos.

Em Pelotas, os primitivos logradouros objetivaram a organização destes espaços coletivos em praças. Conforme PARADEDA (Ibid), com o passar do tempo, se constituíram em elementos morfológicos que se distinguem de outros lugares pela organização espacial e pela intencionalidade do desenho, proporcionando pontos de encontro e de permanência da comunidade, de diferentes acontecimentos civis, religiosos e políticos, de manifestações da vida urbana, de práticas de lazer e de recreação. Tornaram-se jardins destinados às sociabilidades.

A industrialização concorreu para a importação do reservatório de água originado da Escócia e dos chafarizes franceses (XAVIER, 2006). Os modernos equipamentos importados das nações industrializadas foram encomendados pela antiga *Companhia Hidráulica Pelotense*, instalados nos logradouros públicos entre os anos de 1873 e 1875, com o objetivo de fornecer água potável à população. A água captada do canal São Gonçalo e tratada foi então canalizada através de tubulações subterrâneas, entre o reservatório e as fontes. A partir do ano de 1876, os chafarizes perderam sua função original, substituída pelas redes de água estendidas às

construções, reformadas para receber a inovação. Os equipamentos fundidos em ferro tornaram-se símbolos da modernização que a cidade alcançou na época.

No entorno da Praça Coronel Pedro Osório foram erguidas as antigas residências do Conselheiro Francisco Antunes Maciel (1878), do Barão de São Luis (1879) e do Barão de Butuí (SANTOS, 2007). As duas primeiras construções apresentaram vazios centrais ou laterais em relação aos limites dos terrenos. Esses espaços foram organizados em jardins, propiciaram a circulação e a ventilação/insolação dos ambientes interiores. Os vãos iniciais das edificações ecléticas traduziram a postura dos construtores na conquista e incorporação da natureza à arquitetura residencial, e determinaram a extinção das antigas alcovas do período colonial (REIS FILHO, 1987). Edificado por volta dos anos de 1830, o sobrado com características da estética luso-brasileira, que originalmente pertenceu ao charqueador José Vieira Viana, foi adquirido pelo Barão de Butuí e reformado em 1880, harmonizando estilisticamente com as casas vizinhas.

Os Jardins da Antiga Residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel

A antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel foi erguida em 1878 na esquina das ruas Barão de Butuí e Felix da Cunha (Figura 1.1). A caixa mural eclética apresenta duas fachadas. A principal voltada para a Rua Felix da Cunha e para a Praça Coronel Pedro Osório. A secundária virada para a Rua Barão de Butuí. Ambas apresentam a composição tripartida que caracterizou o ecletismo historicista desenvolvido em Pelotas, com os altos porões, as fachadas propriamente ditas, e os coroamentos constituídos pelas platibandas e frontões.



Figura 1 - Os dois vazios organizados em jardins, na antiga residência do Conselheiro Maciel.
Fonte: Fotos da autora, 2013/2014.

O palacete assobradado utilizou dois espaçamentos, um deles voltado para a praça central, que guardou distância em relação à casa vizinha do Barão de São Luis, Leopoldo Antunes Maciel, irmão do Conselheiro Maciel (Figura 1. 1). O outro vazio - voltado para a rua lateral - dividiu a residência em dois blocos (Figura 1. 2). O primeiro módulo ocupa a esquina, onde interiormente se desenvolvia a área social e íntima da moradia. O segundo abrigava a área de serviços.

Os dois vazios foram organizados em jardins, ambos apartados do espaço público por muros de alvenaria com gradis e portões de ferro (Figuras 2. 1 e 2. 2). No jardim voltado para a praça os canteiros de formas geométricas foram arranjados de maneira assimétrica (Figura 3. 1), cujas bordaduras realizadas em alvenaria de tijolos e cimento imitam troncos de árvores. (Figuras 3. 2) Um pedestal de vaso, realizado na mesma técnica, ornamenta um canto lateral. (Figura 4. 1). No fundo do recinto verde foi moldada em cimento uma gruta e um pequeno espelho d'água, decorada com a técnica dos embrechados, com pedras e conchas incrustadas na massa (MACHADO, 2013)

Recentemente, o imóvel foi vendido e restaurado. A antiga construção foi adquirida pela Universidade Federal de Pelotas, após a restauração foi destinada a abrigar o Museu do Doce. Com a interferência restaurativa finalizada no ano de 2013, os caminhos desse jardim receberam pavimentação de mosaico português, constituindo faixas ondulantes em preto e branco (Figura 5). Uma passarela revestida de mármore leva à escadaria, com degraus na mesma pedra e corrimão de ferro fundido, que dá acesso à porta principal do prédio.



Figura 2 - Gradis e portões de ferro dos jardins da antiga residência do Conselheiro Maciel. **Fonte:** Fotos da autora, 2013/2014.

No vão voltado para a Rua Barão de Butuí os limites dos canteiros imitam pedras, moldados em alvenaria de tijolos e cimento (Figura 6. 1). Alguns foram trabalhados na técnica dos embrechados, inserindo pedras verdadeiras sobre a argamassa. Com o restauro do imóvel, as bordaduras lacunares do jardim foram reconstituídas em muretas lisas de cimento, os caminhos cobertos com seixos. Uma passarela em concreto leva à escadaria que dá acesso ao bloco destinado, originalmente, aos serviços da casa (Figura 6. 2).





Figura 3 - Aspecto do jardim assimétrico e as bordaduras dos canteiros, na antiga residência do Conselheiro Maciel. **Fonte:** Fotos da autora, 2013/2014.





Figura 4 - Pedestal de vaso que imita um tronco de arvore. A gruta e um pequeno espelho d'água, decorados com embrechados, antiga residência do Conselheiro Maciel. **Fonte:** Fotos da autora, 2013/2014.



Figura 5 - Pavimentação em mosaico português e a passarela revestida de mármore na antiga residência do Conselheiro Maciel. **Fonte:** Fotos da autora, 2013/2014.



Figura 6 - Detalhe das bordaduras dos canteiros e o aspecto do jardim voltado para a Rua Barão de Butuí, na antiga residência do Conselheiro Maciel. **Fonte:** Fotos da autora, 2013/2014.

Os Jardins Da Antiga Residência Do Barão De São Luis

A antiga residência de Leopoldo Antunes Maciel, o Barão de São Luis, foi erguida em 1879 no terreno de meio de quadra da Rua Felix da Cunha, voltada para a Praça Coronel Pedro Osório. A fachada do palacete eclético de porão alto é constituída de três módulos. Os módulos laterais foram construídos nos limites frontais do terreno, enquanto que o central guardou distância desse perímetro, formando um vazio que foi ajardinado (Figura 7). Como na casa vizinha do Conselheiro Maciel, o jardim foi também fechado com muro de alvenaria, com gradis e portão de ferro (Figura 8).



Figura 7 - Fachada principal e espaçamento da antiga residência do Barão de São Luis. Fonte: fotos da autora, 2013/2014

Conforme TERRA (2000), os jardins frontais ou laterais tornaram-se um complemento dos prédios ecléticos. Acrescidos de varandas, lembravam, em muitos casos, o aspecto das antigas chácaras do período colonial. Nas construções urbanas historicistas, salientaram o status social dos proprietários. A varanda do palacete do Barão de São Luis é sustentada por colunas e arcos romanos, a qual se chega por meio de caprichosa escadaria com degraus de mármore e

corrimãos de ferro fundido ricamente trabalhados. Os fustes das colunas coríntias e as paredes são revestidos de escaiolas que imitam o mármore.



Figura 8 - Aspectos do jardim e da escadaria com degraus de mármore da antiga residência do Barão de São Luis. **Fonte:** Fotos da autora, 2013/2014.

As paredes do porão alto são decoradas com rusticações (Figura 7). A rica fachada é ritmada por pilastras com caneluras e capitéis coríntios. As portas-sacada se abrem para guarda-corpos individuais em ferro fundido, são encimadas por frontões triangulares. Um frontão grego arremata o corpo central e reforça a simetria da composição. A platibanda vazada, preenchida com balaústres de faiança, é ornamentada por estátuas de gosto clássico, moldadas em cerâmica alouçada. Todos esses requintes, que também ornamentam o casarão do Conselheiro Maciel, são característicos do ecletismo historicista que se desenvolveu na arquitetura pelotense entre os anos de 1870 e 1931 (SANTOS, 2007).

O portão de ferro fundido dá acesso ao vazio central ajardinado. O jardim apresenta simetria na disposição dos elementos estruturais, com pequenos canteiros laterais e um redondo e central. Caracterizando, portanto, uma organização ao estilo francês (Figura 8) Os caminhos pavimentados com ladrilhos hidráulicos em relevo levam à escadaria e à varanda de entrada. O porão alto permitiu a composição da escada em forma de um “U”, ornada com dois vasos clássicos e uma fonte, cuja bacia em forma de concha apresenta a figura de um *Putto* que busca cavalgar um golfinho, em frente de um feixe de juncos, que remete à vegetação característica das margens do canal São Gonçalo e do Arroio Pelotas (Figura 9) (SANTOS et al, 2012).



Figura 9 - A fonte da escadaria de entrada da antiga residência do Barão de São Luis. **Fonte:** Fotos da autora, 2013/2014.

No interior, a construção se abre para um pátio interno, que também foi ajardinado. Este pátio garante a iluminação e a aeração dos corredores de circulação que levam à área de serviços (10. 1). Os canteiros com formas geométricas apresentam simetria na composição, repetem o estilo francês do jardim de entrada da residência (Figura 10. 1 e 10. 2). As bordas foram realizadas com alvenaria de tijolos, cujo revestimento em massa de cimento imita as texturas dos troncos de árvores (Figura 10. 3). No fundo, há uma escada de acesso ao espaço verde (Figura 10.4).



Figura 10 - Jardim interno da antiga da antiga residência do Barão de São Luis. **Fonte:** Fotos da autora, 2013/2014.

O Jardim Da Antiga Residência Do Barão De Butuí

O sobrado vinculado à estética luso-brasileira e sem porão alto, edificado nos limites do lote de esquina das ruas Lobo da Costa e Felix da Cunha, pertenceu ao charqueador José Vieira Vianna. Foi adquirido por José Antônio Moreira, o Barão de Butuí, e reformado em 1880 (SANTOS, 2007). O Barão presenteou o imóvel a seu filho Ângelo Gonçalves Moreira, comemorando as bodas de seu casamento. Com a reforma realizada pelo construtor italiano José Isella (CHEVALLIER, 2002), a caixa mural recebeu a camarinha, as platibandas vazadas e preenchidas com balaústres de faiança, os frontões e as estátuas moldadas em cerâmica alouçada, as portas-sacada da fachada principal e os guarda-corpos em ferro fundido, os ornamentos de estuque em relevo: os frontões gregos ou cimbrados dispostos sobre as aberturas do segundo pavimento, as pilastras com capitéis coríntios que reforçam a divisão tripartida das duas fachadas - principal e secundária.

Com a reforma realizada, o casarão vinculou-se a estética historicista eclética e harmonizou com as moradias vizinhas, completou o conjunto neo-renascentista fronteiro à praça central e tombado pelo IPHAN no ano de 1977 (ROSA, 2013). Após a restauração, finalizada em outubro de 2005, passou a abrigar a Secretaria de Cultura do município (SECULT) e o Museu Adail Bento Costa. (Figura 11)

O antigo sobrado foi edificado no entorno de um pátio central, ajardinado durante a reforma (Figuras 12. 1 e 12. 2). Como nos jardins dos palacetes vizinhos do Conselheiro Maciel e do Barão de São Luis, o pátio interno recebeu canteiros com formas geométricas e bordaduras realizadas em massa de cimento, que imitam pedras. Repetem-se os pitorescos embrechados, com a inclusão de pedras reais na composição dessas muretas (Figuras 12. 3 e 12. 4).



Figura 11 - Fachada principal da antiga residência do Barão de Butuí. **Fonte:** Foto do autor, 2010.

Organizados de forma simétrica, os canteiros seguem a disposição dos jardins franceses. Destaca-se na parte central um canteiro circular que contorna pequeno espelho d'água, onde foram moldadas pedras artificiais que sustentam um chafariz. (Figura 13. 1) No fundo do espaço ajardinado, destaca-se um banco estruturado em alvenaria de tijolos (Figura 13. 2), cuja massa de revestimento recebeu a inserção de conchas. Quando da restauração do edifício, os limites lacunares dos canteiros foram preenchidos com muretas lisas de cimento. (Figura 12. 2)



Figura 12 - Aspectos do jardim interno, dos detalhes dos canteiros e dos embrechados, no jardim2.3 e do sobrado do Barão de Butuí. **Fonte:** Fotos da autora, 2013/2014.



Figura 13 - Detalhes da fonte, das bordaduras dos canteiros e do banco com embrechados, no jardim do sobrado do Barão de Butuí. **Fonte:** Fotos da autora, 2013.

Conclusão

A arborização das ruas e o ajardinamento dos espaços públicos e privados embelezaram o espaço urbano de Pelotas e purificaram o ar da cidade. A organização das áreas verdes respondeu às recomendações dos técnicos das áreas da saúde e do urbanismo. A atual Praça Coronel Pedro Osório foi o primeiro logradouro público ajardinado, seguiu a estética paisagística francesa. Mas, também mesclou elementos românticos: a ponte do lago e as pequenas estruturas de alvenaria dos jatos d'água; os embrechados do teto da edificação da ilha. O jardim se tornou ponto de encontro da sociedade da época, local destinado ao ócio e à contemplação da natureza,

onde descansavam famílias e desfilavam senhoritas e cavalheiros após as missas realizadas na Catedral, ou depois das seções dos cinemas.

As caixas murais ecléticas fronteiras à praça apresentaram vazios - frontais ou laterais - em relação aos limites dos lotes de terreno. Esses espaçamentos contribuíram para a aeração e insolação dos ambientes interiores das moradias. Jardins foram organizados nesses espaços, que buscaram maior contato das salas internas com a natureza. Constituíram mais um requinte dos palacetes historicistas. As grutas artificiais, os pequenos espelhos d'água e os canteiros geométricos limitados por cordões de alvenaria, que imitavam troncos de árvores ou pedras, tornaram esses ambientes pitorescos. Esses elementos ornamentais materializaram um gosto requintado da sociedade da época, se estenderam às varandas e às escadarias de acesso aos prédios: corrimãos de ferro fundido e degraus de mármore; escaiolas e decorações de estuque em relevo.

Parte da riqueza acumulada pela elite pelotense foi empregada na construção das residências ecléticas edificadas entre 1870 e 1931, exemplificadas nesse artigo pelas moradias do Conselheiro Maciel, do Barão de São Luis e, pela reforma do sobrado do Barão de Butuí. A burguesia ascendente de Pelotas, enobrecida pelos títulos que receberam muitos dos proprietários dos imponentes palacetes, importou elementos funcionais e ornamentais dos países europeus industrializados, integrados aos prédios. Adquiriu ornamentos produzidos em ateliês e oficinas que se criaram na localidade para esse fim. Contratou artesãos para a realização das decorações das superfícies murais externas e internas, que se repetiram nos edifícios semipúblicos e públicos, com diferentes funções. Dessa maneira, a paisagem urbana local buscou espelhar o aspecto moderno dos grandes centros brasileiros ou da Europa, símbolo da civilização e cultura peculiares à modernização e à modernidade.

Por um lado, a organização dos espaços verdes pelotenses seguiu o estilo clássico do paisagismo francês: na disposição simétrica das formas geométricas dos canteiros e na poda dos arbustos em volumes geometrizados; na inclusão de vasos e estátuas que remetem à Antiguidade. Por outro, os jardins revelaram peculiaridades da estética romântica, comuns no paisagismo inglês: nas grutas, ruínas e pontes artificiais construídas em alvenaria de tijolos; nas bordaduras dos alfobres e dos corrimãos, que imitam pedras e troncos de árvores; no uso dos embrechados.

Essas características - clássicas e românticas - foram cotidianamente exploradas nos ajardinamentos da época. No Rio de Janeiro encontramos soluções semelhantes. Como a elaboração do jardim do antigo palacete residencial do Barão de Nova Friburgo, Antônio Clemente Pinto, construído entre 1858 e 1866, hoje Museu da República (CHAGAS, 1998). O método repete-se no espaço verde organizado na antiga morada do Barão da Lagoa, que data de 1850, e atualmente abriga a Fundação Casa de Rui Barbosa (REIS, 2011). Em Pelotas, são similares os ajardinamentos do atual Museu da Baronesa, e o jardim da casa vizinha ao sobrado do Barão de Butuí, localizada na Rua Lobo da Costa, fronteira ao Teatro Guarani. (Figura 14).



Figura 14 - Jardim da casa vizinha ao sobrado do Barão de Butuí, localizada na Rua Lobo da Costa, fronteira ao Teatro Guarani. **Fonte:** Fotos da autora 2013/2014.

Referências Bibliográficas:

CHAGAS, Mário de Souza. **Conhecendo o Museu da República**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1998.

CHEVALLIER, Ceres. **Vida e obra de José Isella**: arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX. Pelotas: Ed. Mundial, 2002.

GUTIERREZ, Ester J. B. **Negros, charqueadas e olarias**: um estudo sobre o espaço pelotense. Pelotas: Ed. Mundial, 1993.

MACHADO, Zelia Maria de Oliveira. Embrechados: de Portugal ao Brasil. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel. (Org.) **Oitocentos:** Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2013.

PARADEDA, Maria Regina. **Arquitetura da paisagem e modernidade:** um estudo sobre representações e memória das praças de Pelotas (1860-1930). 2003. Dissertação (Mestrado em Historia do Brasil) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/3997 Acesso em: 15/12/2013.

ROSA, Rosália Amorim. **O sobrado do Barão de Butuí. Pelotas/RS**: de residência a centro de cultura. 2013. Monografia (Especialização em Artes: Patrimônio Cultural). Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

REIS, Claudia Barbosa. **Memória de um jardim**. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2011.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Ecletismo na fronteira meridional do Brasil (1870-1931)**. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo; Área de Conservação e Restauro). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

_____; DUTRA, Amanda; ALVES, Ana Luiza Alves; SANTOS, Isabele Domingues dos; MACEDO, Santos, Jamila Lima; PEREIRA, Letícia Alves. **Elementos funcionais e ornamentais da arquitetura eclética pelotense, 1870-1931**. Estatuária. 2012. Artigo. Disponível em: www.ecletismoempelotas Acesso em: 15/12/2013.

TERRA, Carlos Gonçalves. **O jardim no Brasil no século XIX:** Glaziou revisitado. Rio de janeiro: EBA/UFRJ, 2000.

XAVIER, Janaina Silva. **Chafarizes e caixa d'água de Pelotas**: elementos de modernidade do primeiro sistema de abastecimento (1871). 2006. Monografia (Especialização em Artes: Patrimônio Cultural). Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aquela de braços erguidos

Martinho Alves da Costa Junior
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Este artigo examina a disseminação das imagens com mulheres de braços erguidos. Iconografia abundante no século XIX, a imagem das mulheres que erguem os braços para se secarem, se pentearem entre outras atividades, aparece apenas raramente antes deste período. Traçar uma imagem inicial seria hercúleo e de difícil mapeamento, contudo sua presença pode ser legitimada com a análise de alguns casos marcantes.

Palavras-chave: comparatismo, iconografia, pintura, história da cultura.

Résumée: Cet article examine la dissémination des images qui montrent femmes avec des bras levés. L'iconographie qui est riche dans le XIXe siècle, l'image des femmes avec des bras levés pour qu'elles se sèchent, se brossent les cheveux d'entre autres activités, apparaître seulement et rarement avant cette période. Chercher une image initiale serait, donc herculéen et de difficile mappage, néanmoins sa présence peut être légitimée avec l'analyse de certains remarquables cas.

Mots-clés: comparatisme, iconographie, peinture, l'histoire de la culture

I. O célebre quadro de Henri Gervex, *Une séance de jury de peinture*, 1885, atesta, para além do que o nome sugere, uma importante constatação na representação do corpo feminino no século XIX: a figura com os braços erguidos.

A vontade de Gervex parece, de fato, a apresentação de uma típica reunião do júri de pintura, mostrando de modo bastante indicativo os membros que compõe aquela reunião. Georges Lafenestre em seu comentário da obra no *Salon d'or* de 1885 faz o inventário dos acadêmicos:

> Uma sala do primeiro andar no *Palais de l'Industrie*. Em primeiro plano, no centro, um dos membros do júri é visto de costas com chapéu, está sentado, em uma poltrona, diante de uma mesa revestida de cartões e papéis. Perto dele inclinado à direita, mantém-se de perfil o Sr. Albert Maignan. No segundo plano, em pé, visto de costas ou de perfil, diante de um grande cavalete verde no qual estão dispostos três quadros, vemos dezoito membros do júri votando. O primeiro, vestido com roupa cinza e que levanta sua bengala é o sr. Rapin. A sua frente está o sr. Cabanel, depois, seguindo em direção a esquerda, os Srs. Guillemet, Luminais, Jules Lefebvre, Busson, Carolus-Duran, Harpignies, este último à parte, examina uma paisagem. E, seguindo em direção à direita: Sr. Bouguereau, visto de perfil; Sr. Henner, visto de costas usando um chapéu redondo; Sr. Vollon com um paletó marrom levanta seu guarda-chuva; Srs. Barrias, Tony Robert-Fleury, Bonnat, Français, Pille. No ângulo, no primeiro plano à direita, um guardião com blusa branca segura

> um quadro. No segundo plano à esquerda, vemos perto de uma mesa na qual dois guardiães escrevem, Sr. Vuillefroy sentado; Srs. Benjamin Constant, Cormon, Humbert, Guillaumet, em pé; depois um pouco mais distante os Srs. Protais, Cazin, Roll, Puvis de Chavannes, Gervex, conversam juntos e, enfim, no fundo através de uma porta os Srs. Neuville e Détaille na galeria exterior.[1]

Esta enumeração das personalidades artísticas inseridas na obra de Gervex, incluindo um autorretrato que mira o observador[2] é muito mais do que um simples preciosismo de Lafenestre. Aquilo que se mostra na obra é certa visão de um posicionamento por parte do artista que especificamente nesta tela evidencia uma vontade em exibir também as preferências do júri.

A concentração maior dos membros (dezoito, como bem contou Lafenestre) se dá justamente em frente a um quadro no qual percebemos uma mulher. Uma apresentação feminina específica, que vai ao encontro do gosto da academia. Harpignies, por sua vez, está sozinho, apenas seu olhar quieto se interessa pela paisagem que está a sua frente. Gervex, *hors concours* e membro do júri, mantém-se isento, não se posiciona fervorosamente a favor de nenhum quadro. Antes, está calmo e simplesmente olha o espectador. Quase um espectro, parece nem mesmo fazer parte dos outros que compõe aquele pequeno grupo. Talvez indique a postura do pintor diante as diretrizes do salão, que em 1878 havia denegado a apresentação de sua famosa tela *Rolla* do mesmo ano, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Gervex, naquele momento, era um membro *hors concours* e mesmo assim, tachado de imoral, seu quadro só pôde ser visto fora do ambiente institucionalizado, em um comerciante de quadros em Paris, por três meses (Figura 1).

No quadro de 1885, por outro lado, os acadêmicos que, distante do grupo de Gervex, estão em volta da figura nua são mais enérgicos, vemos bengalas e guarda-chuvas levantados indicando a aceitação daquela obra.

Entretanto, a posição da mulher no quadro contemplado, que lembra tantas Vênus ou academias de Nus deste período, é conhecida. Levantando as mãos, segurando sua vasta cabeleira, a mulher exibe as linhas de seu corpo. Em seu rosto é sugerido um discreto sorriso e sua enorme cabeleira que escorre entre seus dedos e atravessa suas costas é ruiva, escaldante. Seu corpo exuberante e resplandecente se destaca do fundo escuro e sombrio.

A bengala de Alexandre Rapin atravessa a figura feminina. Praticamente a divide em duas, sua mão protege o sexo da mulher escondendo-o do espectador que pode apenas parcialmente contemplar o objeto de inquietação dos Srs. próximos ao quadro. Tama Garb

[1] Lafenestre, Georges. *Le livre d'or du Salon de Peinture et Sculpture : catalogue descriptif des œuvres récompensées et de principales œuvres hors concours*. Paris : Librairie des Bibliophiles, 1885, p. 41. Gervex neste ano apresenta-se ao salão como um artista *hors concours* o que indicava que ele já havia sido condecorado por um número de medalhas fixado pelo regulamento do salão. Trata-se reconhecer o artista como um *Mestre* que não precisa mais de incentivos ou de etapas que seriam próprios aos alunos. Isto implicava que o artista tinha certa liberdade na escolha dos temas e de como apresentá-los uma vez que não era mais necessário passar pelo crivo do júri. Em seu *Salão* de 1875, Castagnary define os *hors concours* como artistas que: "[…] ont la liberté de t'invention comme la liberté de l'exécution personne ne peut rien sur eux, ni contre eux. […] ils jouissent, eux, de la plénitude de leur fantaisie. Etre libre, faire ce que l'on a conçu et comme on l'a conçu, quel rare privilège en peinture !". Castagnary, Jules-Antoine. *Salons (1872-1879)*. Tome II. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1892, p. 155. No salão de 1884, bem como no de 1885, Henri Gervex fez parte do júri.

[2] O artista que é "colocado no fundo da sala, é o único a olhar o espectador que o testemunha". Gourvennec, Jean-Christophe; Et. al. *Henri Gervex 1852-1929*. Paris: Paris Musées, 1992, p. 142.



Figura 1 - Henri Gervex. *Une scéance du jury de peinture*. 1885c. 299 x 149 cm. Musée d'Orsay.

identifica no quadro de Gervex quase um sintoma da supremacia masculina na apresentação do corpo da mulher, indicando a posição da modelo como clássica para a História da Cultura.[3]

> O quadro [...] mostra o tumulto em torno dos encartolados membros do júri, todos homens, que tomavam suas decisões enquanto os trabalhadores retiravam, desembrulhavam e traziam quadros concorrentes [...]. O quadro retratado, com suas convenções clássicas para a representação de um corpo em um ambiente remoto e idealizado, é um sinal do tipo de pintura que a de Gervex não é. O corpo da mulher, tal como é codificado na representação, funciona como um sinal que confere uma identidade particular ao próprio pintor e ao grupo exclusivamente masculino de peritos. A posição da mulher na representação é claro: ocupa o lugr familiar da musa, o referente na história da arte, a figura alegórica e até a corporificação do natural contra o qual o cultural é definido e sustentado.

A constatação de uma convenção "clássica" é questionável se pensarmos no clássico como uma herança fincada e consolidada na cultura. O que se almeja indicar neste artigo é a presença de um modo que ganha força e visibilidade exatamente no século XIX. Seja como for, a imagem realizada por Gervex afirma esta apresentação já consolidada da mulher e merece uma sistematização dessas formas do corpo feminino, sem, contudo tecer uma leitura tendenciosa em direção a alguma ideologia bem sedimentada. Antes, procura-se entender as obras e o momento no qual foram realizadas.

[3] GARB, Tamar. 'Gênero e Representação" in FRASCINA, Francis. Et. Al. *Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XIX.* Trad. Port. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: CosacNaify, 1998, p. 237-238.

II. A precisão temporal da pose da mulher ereta, que levanta suas mãos ajeitando os cabelos ou se secando, talvez seja uma tarefa hercúlea, difícil de rastrear. Contudo, para aquilo que importa neste momento é preciso perceber que se trata de uma forma que ganha notoriedade exatamente neste século. É evidente que a imagem da *Vênus* de Botticelli ou da Vênus Capitolina está presente hoje. A forma pudica da mulher que esconde os seios e o sexo (ou, por outro lado, caprichosamente seus cabelos caem para ocultar suas partes intimas) é largamente difundida e conhecida, tal qual a imagem da Vênus de Milos que está de certa forma incrustada no imaginário. No entanto, quando se pensa no modelo tal qual apresentado no quadro de Gervex a lembrança não é tão clara se quisermos uma forma estabelecida antes do século XIX. O fato é curioso, a incidência dessas imagens, caso exista, é por certo apresentada com certa raridade.

Talvez o exemplo mais forte seja a imagem de Rubens, *O julgamento de Páris*, 1632-1635 circa.[4] A história é conhecida: Páris precisa escolher um das três deusas, aquela mais bela. As três se apresentam diante dele, Hera, Afrodite e Atenas e ele precisa julgar, seu voto é decisivo. Em sua mão a maça de ouro que será lançada em direção da mais bela. Cada deusa oferece a ele algo em troca de seu voto. Afrodite que se encontra entre Atenas e Hera, havia oferecido o casamento com a mais bela mulher em troca de seu voto. O olhar de Páris na tela é terno e vai em direção a Afrodite que acaba por receber a indicação do príncipe troiano. As consequências deste ato são a guerra de Tróia e a aniquilação desta cidade.

Contudo, foquemos apenas na figura feminina à extrema direita da tela, Atenas. Apoiado na árvore ao seu lado, seus atributos são aparentes, entre os quais se destaca seu escudo no qual é possível ver a cabeça da Medusa cravada, com o sangue aparente, detalhe macabro que possui um forte aspecto decorativo.

Ela se despiu para que os encantos das formas de seu corpo sejam contemplados por Páris. Ela ergue seus braços, apoiando-os em sua cabeça, nos dedos que tocam os cabelos. Em sua mão esquerda vemos um fino tecido longo, que passa por suas costas e esconde seu sexo. O bracelete de ouro incrustrado com pedras preciosas que divide seu braço é mais um ornamento da figura, seus cabelos – que entram em sintonia com tal bracelete – e seu corpo dourado-avermelhado são preciosos, bem com seus olhos brilhantes. A carnação da figura salta aos olhos, seus seios e seu ventre tornam-se mais evidentes pelo ato marcante dos braços erguidos.

Deste modo, a figura feminina que ergue seus braços na obra de Rubens, o faz para que ele seja olhado, contemplado. Suas formas carnais são postas propositalmente ao olhar de Páris e a envergadura do corpo deixa mais à mostra o ventre o os seios. Neste entremeio o espectador também pode apreciá-la ao mesmo tempo em que as outras duas deusas se exibem em posições diversas.

[4] Mesmo assim, trata-se de um exemplo no qual a mulher ereta está permeada por uma cena que a envolve, embora a posição seja equivalente àquelas das quais os argumentos aqui presentes se balizam. Existem certamente outros casos que se aproximam de certa forma. Imagens nas quais as mulheres aparecem como grandes protagonistas e que exibem o corpo, seguramente, não é novidade ou exclusividade do séc. XIX. Pontormo, por exemplo, em sua tela *Leda e o Cisne*, de 1512-1513 exibe o corpo feminino com os braços abertos, embora eles não estejam levantados, sua abertura permite que o corpo seja contemplado pelo espectador.

III. As imagens do século XIX, tal qual aquela apresentada no quadro em um cavalete na pintura de Gervex muda substancialmente em comparação com o *Julgamento de Páris* de Rubens. Em primeiro lugar, as mulheres, em grande parte no século XIX, não levantam os braços em um movimento para que os olhos do outro seja acariciado pelas belas formas do corpo, antes elas o fazem de modo prático: secando os cabelos, penteando-se. Entretanto, é evidente que se trata de um modo no qual o espectador é quase sempre o único beneficiário das imagens. Vênus ou mesmo uma cena de banho são realizadas quase integralmente para agradar a visão do espectador. Nisto, a imagem de Girodet, *Danaé,* de 1799, é ao mesmo tempo atraente e importante (Figura 2).



Figura 2 - Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson, *Danaé*, 1798. Museum der bildenden Künste. 170 x 87,5 cm.

A figura feminina aparece centralizada circundada por um céu estrelado, em um local que imaginamos ser o cume da torre onde se fazia prisioneira. Um colar, um bracelete e outras joias são contemplados por Dânae por meio de um espelho trazido por um *putto*, que em sua outra mão porta uma lanterna enaltecendo e intensificando o corpo feminino. Dânae, com os braços erguidos exibe seus seios aos admiradores, deixa-se regozijar-se pelo prazer nem tanto das joias, mas, do corpo nu banhado pela noite e, sobretudo, pela força narcísica de sua própria beleza que a inebria. Girodet atualiza de modo original o mito de Dânae, que ao invés de ser corrompida pelo desejo ao ouro, é hipnotizada pela sua beleza sobre uma fina e preciosa chuva de flores que ocupa o lugar do ouro. Em sua cama,

desarrumada, podemos notar a presença maciça das flores enquanto ela, tal qual uma deusa, ajeita delicadamente o tecido em sua cabeça.

O modelo apresentado por Girodet se torna o grande tipo feminino que será explorado em muitas variações no século XIX. É por certo muito movediço saber como este tipo ganha notoriedade. A imagem de Dânae realizada em 1798 era destinada ao Hotel Benoit Gaudin e decorou o local até 1824 (ano de sua demolição) entra por doação ao museu em 1853, momento no qual este modo de apresentação do corpo está extremamente difundido, sobretudo como Vênus.

A predileção dos artistas parece, de fato, ir em direção à mulher de braços erguidos, e a imagem criada por Ingres para sua Vênus pode ser testemunha desta moda crescente. Em um de seus esboços para a tela *Vénus Anadyomène*, 1808-1848, a deusa aparece pudica, como àquela de Botticelli. A indicação da presença dos *putti* está bem anotada, bem como uma vasta cabeleira. A imagem, que tanto ficou parada em seu atelier como retocada ao longo de quarenta anos, obedece em sua versão final, a este tipo de modelo.

Interessante notar como a pose escolhida por um de seus alunos para outra Vênus, *Vénus Marine*, 1838, Théodore Chassériau, se coloca no entremeio dessas imagens do mestre ao mesmo tempo em que aponta para um outro tipo de apresentação da deusa, ligada à melancolia, ao torpor em um tempo que parece suspenso naquele momento. Certamente a *Vénus* de Chassériau possui um papel fundamental na história dessas imagens. Foi abundantemente comentada no salão e teve uma forte presença e circulação. Focillon em seu famoso estudo de 1927-28, escreve pertinentemente sobre a deusa:

> A adorável *Vénus Marine* respira uma candura quase infantil, mas esta estátua de marfim, florescida e graciosa, pousada às margens de água azul, entre a paz do céu e a paz do mar, não é puro arabesco e terna carne, um pensamento indefinível brota de seus devaneios, e sobre seu pequeno rosto precioso se misturam a paixão, a melancolia e a serenidade.[5]

Outras imagens, a partir deste momento, mostram-se semelhante em alguns aspectos: a mulher de braços erguidos sozinha quer seja deusa ou banhista, a melancolia desse "pensamento indefinível" se alastra consideravelmente.[6]

A enumeração ou a quantificação das imagens que apresentam esta iconografia fugiriam certamente do controle em um espaço controlado do artigo. Entretanto, apenas os nomes como os de Pierre-Paul Prud'hon, Jean-Baptiste Regnault, Amaury-Duval ou William-Adolphe Bouguereau, Gérôme, Carolus-Durand ou Almeida Junior, Eliseu Visconti, Pablo Picasso, Francis Picabia, para citar apenas uma parcela ínfima entre centenas de artistas, atestam a importância que tal imagem exerce sobre a História da Arte.

---

[5] FOCILLON, Henri. *La peinture au XIXe siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927, p. 294.

[6] Para uma análise detalhada sobre esta obra de Théodore Chassériau e sua relação com outras imagens que trazem esta marca iconográfica ver: COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século.* Campinas: IFCH-UNICAMP, 2013 (Tese de doutorado).

IV. O modelo parece ter uma vida interessante no século XX, e em nossa contemporaneidade em particular. Nos anos 50, com a disseminação das imagens pintadas ou desenhadas de garotas *Pin-up* tal modelo conhece forte disseminação na cultura e devolve ou acentua um caráter que estava impregnado nestas imagens: uma forte inclinação erótica e sexual. Os braços erguidos tornam-se uma ferramenta poderosa para salientar o corpo, sobretudo o seio que caprichosamente fica aparente na fina camisola, como no caso da obra de Alberto Vargas *Happy New Year!*, dos anos 50, na qual a figura feminina se corresponde diretamente aos anseios do próximo ano.

As imagens que circulam com força e extremante reproduzidas na mídia são mais próximas a este modelo que aqui se discute. Se em algumas fotografias de Marilyn Monroe realizadas por André de Dienes em 1949, a presença da imagem deste modelo é inegável, as propagandas da marca Hope e Grendene de 2011 apresentando a modelo Gisele Bündchen ou a capa da revista americana *Shape* de 2012 parecem igualmente obedecer a este rigor na apresentação do corpo feminino.

No caso das fotografias André de Dienes, o parentesco é perceptivo, o fotógrafo a faz como uma Vênus Anadyomène: a modelo sorri e enxuga seus cabelos ou em outro momento no qual as ondas buliçosas formam um grande volume de espumas. A musa de Hollywood, símbolo de sexualidade e desejo[7] é posta, sem delongas, em relação às representações das figuras de Vênus e mais amplamente àquelas que carregam este traço iconográfico dos braços erguidos. Com a leve torção na perna esquerda e os braços levantados, aqui indicados, a luz solar que incide sobre o corpo da atriz, potencializa o dourado dos cabelos e de seu corpo, em contraste com o forte azul no fundo da composição o qual contamina mesmo a areia da praia.

É desta forma, completamente compreensível a imagem que apresenta Sophia Loren na capa da revista ilustrada de cinema *Illustrierte Film-Kurier*, da Áustria em 1963, embora a fotografia faça parte de uma série. A atriz conhecida também pelo opulento corpo ergue seus braços, levanta seus cabelos – tal qual Theda Bara, em uma famosa fotografia de posição análoga – seu ventre aparente é banhado pela luz que incide da persiana, a pose parece legitimar a beleza das formas do corpo, sensualizando.

Assim é possível perceber como este tipo de composição se reitera, especialmente no campo fotográfico. As imagens de glamour que são feitas também para exaltar positivamente os atributos formais femininos possuem uma forma que renasce e se mantém. Neste aspecto, duas imagens são especialmente importantes. Em primeiro lugar, *Transfiguration of Galatea* de Mel Ramos é importante. A figura desta vez não está se enxugando ou arrumando os cabelos. Sem pretextos, ergue os braços para que seu corpo seja contemplado. A figura que mantém proximidade com a *Vênus* de Botticelli nos olha, seu corpo é contemporâneo, construído pelos exercícios físicos como sugerem suas marcas no abdômen. A deusa (no

[7] Filmes como *O pecado mora ao lado*, 1955, de Billy Wilder e *Adorável pecadora*, 1960, de Cukor, nos quais Marilyn Monroe interpreta personagens altamente sedutores e irresistíveis, ajudam a entender de que forma a relação com Vênus pode se tornar poderosa quando se coloca as imagens lado a lado.

entremeio entre Vênus e Galatéia) é quase uma ligação entre as imagens aqui tratadas da mídia e aquelas especificamente do campo artístico.

Por outro lado, a imagem do pintor americano Raphaelle Peale, filho do também artista Charles Wilson Peale. Na Vênus apresentada por Peale, *Venus Rising from the Sea — A Deception*, de 1822, o artista inverte poderosamente as imagens aqui tratadas. O tema do nascimento da deusa permanece, contudo não mais a vemos. O espectador que tanto pôde, sem culpas, apreciar as linhas do corpo de Vênus, é impedido por uma espécie de toalha ou tecido preso em um cordão/varal – é possível perceber inclusive os alfinetes que prendem o tecido ao varal. É como se ela soubesse do olhar indiscreto de quem está fora do quadro, mantém sua intimidade e integridade preservada. Há certa ironia na composição, somos traídos pelo olhar ansioso, uma "decepção" como nos traz o nome da obra (Figura 3).



Figura 3 - Raphaelle Paele, *Venus Rising from the Sea-A Deception*. 1822. 96,52 x 83,82 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art.

Contudo, um traço que interessa diretamente para este artigo é perceptível. Não temos detalhes do corpo, de maneira angustiante não temos indicações de como possa ser suas

pernas, seu ventre nem mesmo se há certa malícia ou segredo em seu semblante. Sabemos apenas de dois detalhes: um pé e um braço. Sabemos também que ela seca seus cabelos. Detalhe que escapa caprichosamente ao olhar do espectador: os braços erguidos. Um deles ao menos; levanta a cabeleira loira e pesada certamente pela força das águas. O segredo que na imagem de Chassériau, segundo, sobretudo Focillon é de seus pensamentos misteriosos, torna-se aqui segredo carnal, do corpo que se esconde. Atesta-se a linhagem da imagem, que corresponde a estes anseios que nortearam o artigo. A imagem de Paele pode ser entendida também como síntese da presença da iconografia da mulher de braços erguidos, que ganha corpo no século XIX e se mantém com uma inatacável força na cultura do século XX e em nossa contemporaneidade.

Referências bibliográficas:

BELLENGER, Sylvain. *Girodet. 1767-1824*. Paris: Gallimard, 2005.
COLI, Jorge. “A selva de cabelos”. *Folha de S. Paulo, caderno Mais!* São Paulo, 3 de maio de 2009.
COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2013 (Tese de doutorado).
GAUTIER, Théophile. « Salon de 1839 » in *La presse*. 3ème année. Samedi, 13 avril 1839.
FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927.
FRASCINA, Francis et. Al. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. Trad. Port. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: CosacNaify, 1998.
GOURVENNEC, Jean-Christophe; Et. al. *Henri Gervex 1852-1929*. Paris: Paris Musées, 1992
GUÉGAN, Stéphane. *Ingres : Erotic drawings*. Paris : Flammarion, 2006.
HADDAD, Michèle. *La divine et l’impure: Le nu au XIXe*. Paris : Éditions du Jaguar, 1990.
LAFENESTRE, Georges. *Le livre d’or du Salon de Peinture et Sculpture : catalogue descriptif des œuvres récompensées et de principales œuvres hors concours*. Paris : Librairie des Bibliophiles, 1885.
PRAT, Louis-Antoine et. Al. *Chassériau. Un autre romantisme*. 1ed. Paris: RMN, 2002.

O método comparativo no estudo da obra de Visconti e as ilusões de fumaça

Mirian N. Seraphim
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Resumo: Todas as pesquisas acadêmicas sobre a obra viscontiana se utilizam, em diferentes medidas, da análise comparativa, a partir da noção de semelhança. O trabalho de catalogação beneficia-se muito com esse método, tanto para identificar possíveis estudos, inspirações, elementos recorrentes, personagens, modelos, localização, como para a datação e a atribuição. Mas a efetiva prática comparativa requer muita perspicácia e habilidade, adquiridas através do tempo dedicado ao processo. Mesmo imagens já bastante conhecidas revelam detalhes nunca antes notados, a partir do uso constante do método. A proposta aqui é o relato de detalhes interessantes e até surpreendentes, desvelados na obra de Visconti recentemente, através da sua confrontação formal.

Palavras-chave: Eliseu Visconti. Iconografia. Método comparativo. Semelhanças formais.

Abstract: All academic research on Visconti's work use, in different measures, comparative analysis, from the concept of similarity. The cataloging work benefits greatly from this method, both to identify potential studies, inspirations, recurring elements, characters, models, location, as to dating and assignment. But the effective comparative practice requires much insight and skill, acquired through time dedicated to the process. Even now well known images reveal details never noticed before, from the constant use of the method. The proposal here is the report of interesting and even surprising details, unveiled recently in the work of Visconti, through its formal confrontation.

Keywords: Eliseu Visconti. Iconography. Comparative method. Visual similarities.

O trabalho acadêmico pioneiro sobre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) foi a dissertação de Maria José Sanches, defendida em 1982, sob a orientação de Walter Zanini, abordando o impressionismo peculiar do pintor.[1] Depois desta, as mais recentes pesquisas sobre ele começaram pela investigação de sua carreira, em especial os seus estudos em Paris, no período de aperfeiçoamento. A tese desenvolvida por Ana Cavalcanti, defendida em 1999, é dividida em duas partes, sendo que na segunda a pesquisadora debruçou-se sobre o prêmio de viagem que Visconti recebeu em 1892, aprofundando-se em sua breve passagem pela

[1] Maria José SANCHES. *Impressionismo Viscontiniano.* Dissertação (Mestrado), 1982.

Ecole des Beaux-Arts[2]; e a dissertação de José Luiz Nunes, em 2003, investigou sua formação artística, trazendo à tona documentos de sua prática na Académie Julien.[3]

A partir daí, as pesquisas seguintes se detiveram mais especificamente em sua obra. A princípio numa única pintura de cavalete, *As duas irmãs* ou *No verão* (1894, MNBA), dissertação defendida no final de 2003;[4] ou em alguns dos grandes painéis decorativos de Visconti: o pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tese de Ana Heloisa Molina, em 2004,[5] e no mesmo ano, de Valéria Ochoa Oliveira, a dissertação sobre a pintura do teto do foyer, do mesmo teatro.[6] Em seguida, um início de catalogação do conjunto das pinturas a óleo de Visconti, uma tese defendida em 2010.[7] Hoje se encontram em andamento outros trabalhos acadêmicos sobre grupos de obras viscontianas, tais como o de suas paisagens. Em julho do presente ano, foi defendida por Christian Fernandes, em Florianópolis, mais uma vez, uma dissertação sobre uma única obra: a pintura *Recompensa de São Sebastião.*[8] E por fim, uma análise de onze pinturas de temática religiosa de Visconti foi o assunto da monografia apresentada, numa Especialização em História da Arte Sacra, por Evelyn Lavor, em agosto do ano corrente.[9]

Todas essas pesquisas voltadas para a obra viscontiana se utilizaram e se utilizam, em diferentes medidas, da análise comparativa, a partir da noção de semelhança, e da repetição de formas e estruturas análogas, o que foi o tema central na dissertação de Fernandes, com o título: *Iteratividade intratextual na leitura de uma pintura* fin-de-siècle *brasileira: isotopias em* Recompensa de São Sebastião *(1898), de Eliseu Visconti* (Figura 1).

Essas iterações são também muito interessantes quando observadas em diferentes obras, portanto intertextuais, considerando-se a pintura como um texto não verbal. Notadamente o trabalho de catalogação não pode prescindir desse método, tanto para identificar possíveis estudos, modelos, inspirações, elementos recorrentes, personagens em retratos, localização em paisagens, como para a datação e a atribuição. Assim também, o trabalho ininterrupto da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, constituída em dezembro de 2008, é totalmente fundamentado no princípio do embate direto entre as imagens, embora use também, como ferramentas de apoio, o cotejo com documentos diversos e a observação da matéria do objeto artístico, através de instrumentos tais como a lâmpada de ultravioleta.

A efetiva prática comparativa, usada como método de estudo para a História da Arte, requer muita perspicácia e habilidade, adquiridas através do tempo dedicado a esse processo.

[2] Ana Maria Tavares CAVALCANTI. *Les Artistes Bresiliens et "Les Prix de voyage en Europe" A la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese (Doutorado), 1999.

[3] José Luiz da Silva NUNES. *Eliseu d'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França.* Dissertação (Mestrado), 2003.

[4] Mirian Nogueira SERAPHIM. *No Verão (1894) de Eliseu d'Angelo Visconti.* Dissertação (Mestrado), 2003.

[5] Ana Heloisa MOLINA. *"A Influência das Artes na Civilização". Eliseu d'Angelo Visconti e modernidade na primeira República.* Tese (Doutorado), 2004.

[6] Valéria Ochoa OLIVEIRA. *Um olhar sobre as Musas de Eliseu Visconti: a pintura do foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado), 2004.

[7] Mirian Nogueira SERAPHIM. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão.* Tese (Doutorado), 2010.

[8] Christian Conceição FERNANDES. *Iteratividade intratextual na leitura de uma pintura* fin-de-siècle *brasileira: isotopias em* Recompensa de São Sebastião *(1898), de Eliseu Visconti*. Dissertação (Mestrado), 2014.

[9] Evelyn Caroline Nascimento LAVOR. *Um novo olhar sobre as pinturas de temática religiosa de Eliseu Visconti*. Monografia (Especialização), 2014.

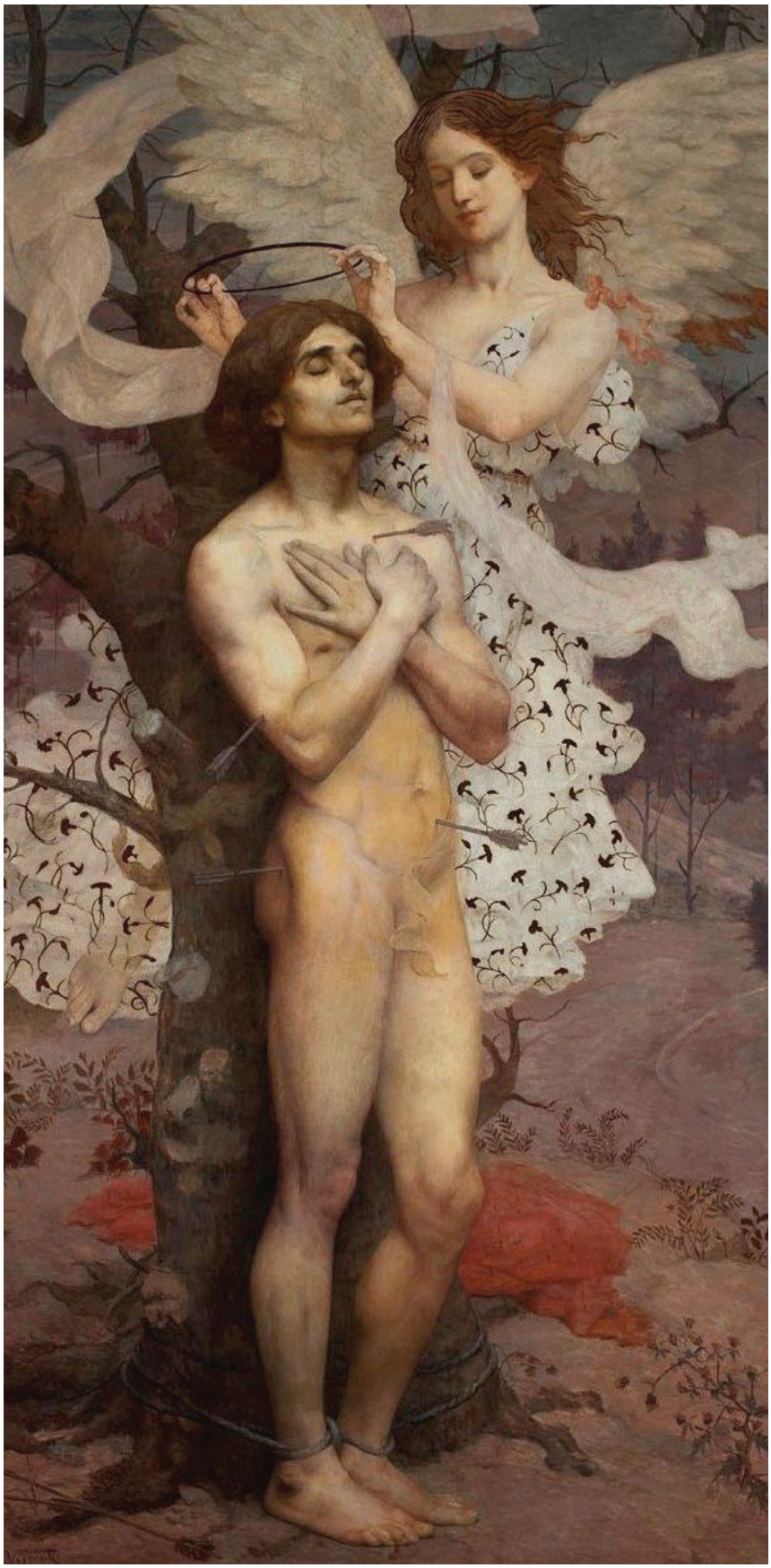


Figura 1 - ELISEU VISCONTI. *Recompensa de São Sebastião*, 1898. Óleo sobre tela; 218cm x 133cm; Rio de Janeiro, MNBA. **Foto:** Photo Sintese, 2011.

Em outras palavras: somente o exercício sistemático e cuidadoso treina o olho para torná-lo rápido e preciso na identificação das semelhanças. É interessante observar como mesmo obras já conhecidas e estudadas há muito tempo revelam detalhes nunca antes notados, a partir da experiência conseguida em trabalho constante, como no da catalogação e relacionamento de obras no banco comparativo de imagens WARBURG.[10]

Dentre outros, um caso exemplar é o do maior e mais fascinante autorretrato de Visconti. Foi apresentado ao público do Rio de Janeiro, na 39ª Exposição Geral de Belas Artes, de 1933, com o título, bastante apropriado, *Inspiração*. Porém, ficou consagrado como *Ilusões perdidas*, título usado, provavelmente pela primeira vez, na reprodução da biografia de Frederico Barata, de 1944.[11] Certamente esse título foi tomado da pintura de Charles Gleyre (1806-1864), que passou pelo mesmo processo de assimilação: exposto no Salon de Paris, em 1843, com o título *Le soir* (Musée du Louvre), o quadro logo foi chamado *Les illusions perdues*, pelo público, que o relacionou à obra homônima de Honoré de Balzac (1799-1850), um de seus romances mais famosos, publicado em três partes, de 1836 a 1843.

Assim como a pintura de Gleyre, a de Visconti acabou mais conhecida pelo seu título alternativo, do que pelo original. O autorretrato de Visconti participou das exposições: Retrospectiva, de 1949, e Comemorativa do Centenário de Nascimento de Visconti, em 1967, ambas no Museu Nacional de Belas Artes; tendo sido registrado em seus catálogos como *Ilusões perdidas* e *Inspiração*, respectivamente. Na época do centenário, foi reproduzido em cores na revista *O Cruzeiro*, apenas como *Autorretrato*.[12] Em todas suas demais reproduções e exposições, o belo quadro viscontiano foi registrado sempre como *Ilusões perdidas* (Figura 2).

Não se sabe quem batizou assim o autorretrato de Visconti, mas o motivo pode ser inferido. Certamente a coincidência cronológica, do término da publicação de Balzac com a exposição do quadro de Gleyre, facilitou a aproximação das duas obras pelo público. Da mesma forma, no ano da edição da biografia de Visconti por Barata, foi publicada *A Barca de Gleyre*,[13] reunião de parte da correspondência trocada entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel, cujo título fazia alusão à pintura de 1843, portanto, já centenária.

Algumas incorreções notadas na biografia de Barata sugerem que a memória do pintor, em seu último ano de vida, já andava falhando. Provavelmente esquecera o título originalmente dado ao seu grande quadro - *Inspiração* -, e sua reprodução agora exigia uma identificação singular, posto não ser um autorretrato comum. Sabemos que o livro de Barata estava no prelo quando da morte de Visconti, em novembro de 1944, pelo capítulo “In memoriam”, que lhe foi acrescido. Portanto, só no final do ano o livro foi publicado, e por isso não é forçado imaginar que a primeira edição de *A barca de Gleyre* tenha trazido novamente à baila o famoso quadro *Les illusions perdues*, durante a organização do livro de Barata, e assim sugerido o novo título para o autorretrato de Visconti.

[10] Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>.

[11] Frederico BARATA. *Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944, p. 108.

[12] Carlos CAVALCANTI. Visconti, o pintor da alegria, 1967, p. 28.

[13] Monteiro LOBATO. *A barca de Gleyre*, 1944.



Figura 2 - ELISEU VISCONTI. *Ilusões perdidas*, c.1933. Óleo sobre tela; 160cm x 100cm; São Paulo, Coleção particular. **Foto:** Sérgio Guerini, 2011.

A correspondência entre as duas pinturas se faz, tão somente, pelas figuras femininas que se vão: afastando-se do cais, na barca de Gleyre e dissipando-se no ar, a partir da palheta de Visconti. Excluindo-se essa analogia, fica difícil justificar tal apropriação de título, pois, observando-se as duas pinturas, apenas podemos encontrar dessemelhanças, começando pela ambientação - uma ao ar livre e outra em interior. Portanto, a comparação só pode ser feita por contraste. Visconti empregou na sua pintura, concepção e fatura muito diferentes das do artista suíço, com mais liberdade, contrastes suavizados e palheta mais clara. Porém, nada mais distante do que a atitude das duas figuras masculinas representadas.

O pintor brasileiro recorda suas "ilusões", em forma de nus femininos, que em torvelinho desprendem-se de sua palheta, para se desvanecer no ar, como fumaça. Essa névoa que sobe em coluna assumindo parcialmente a forma de figuras humanas nos remete, necessariamente, a um quadro de outro pintor brasileiro: de Pedro Américo (1843-1905), *O voto de Heloísa* (1880, MNBA). Assim que sai do turíbulo, ainda na parte inferior da tela, a fumaça já toma a forma de uma mulher com um livro nas mãos, aludindo aos tempos em que ela era aluna de Abelardo; e continua evoluindo até quase materializar-se, devido ao tratamento colorido que recebe, no casal de amantes apaixonados e abraçados, no alto da pintura. A expressão impassível, de resignação, da religiosa que fita a si própria nos braços do amado Abelardo, em nada se assemelha à do rosto emoldurado pela barba e cabelos brancos do autorretrato de Visconti.

Também em comparação ao homem cabisbaixo no quadro de Gleyre, a atitude do pintor brasileiro retratado é infinitamente mais positiva. Ele volta seu rosto em direção ao céu e, com os olhos fechados e um leve sorriso, deleita-se com suas recordações. Ao contrário do braço caído e inerte do homem no cais de Gleyre, Visconti tem os braços a postos e nas mãos a palheta e os pincéis prontos para o trabalho. Sua expressão é tranquila e prazerosa, porque ele sabe que a qualquer momento, pode recuperar suas "ilusões" através de sua arte. É a expressão suprema do homem bem sucedido, consciente do seu potencial, e feliz por viver a plenitude da sua realização artística, rodeado daqueles que lhe são mais caros.

No catálogo da exposição retrospectiva *Eliseu Visconti: a modernidade antecipada*, realizada entre 2011 e 2012, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu Nacional de Belas Artes, é a essa pintura que Rafael Cardoso dedica maior atenção, em seu verbete "Retrato":

> Seu título variante, *Inspiração*, sob o qual foi exposto originalmente, traduz melhor as intenções dessa obra excepcional. Ao contrário de um autorretrato comum, em que o retratado ocupa geralmente a maior parte da composição, o pintor relega sua própria figura ao terço inferior da grande tela vertical. Ali, aparece a imagem conhecida dele, barbudo e grisalho, impecavelmente vestido de camisa branca e gravatinha preta rente ao colarinho. Olhos fechados, sorriso beatífico nos lábios, ele volta o rosto para cima e contempla interiormente os vultos que tomam forma na curiosa coluna de fumaça que se depreende da paleta em suas mãos. O pintor parece inspirar essa bruma mística, como que enchendo o peito de sua força imaginativa. Inspiração, no duplo sentido. O efeito visual de representar algo invisível, como a inspiração, flerta com os limites do convencionalismo pictórico. O resultado poderia ser desastroso - apenas uma literalidade equivocada e ingênua. Pelas mãos de Visconti, a alegoria torna-se uma reflexão sutil sobre a natureza da pintura. O retrato que ali aparece do pintor, entregue aos seus fantasmas, pincel erguido na antecipação da primeira pincelada,

> é o atestado mais completo do poder da arte de evocar a verdade por trás das aparências, e de nos dar a ver aquilo que normalmente não se enxerga.[14]

Em suas últimas palavras deste trecho, Cardoso parece confessar a impressão que essa pintura nos causa, de que não apreendemos, com facilidade, muito do que há para ser visto ali. Ele se refere à emanação da palheta de Visconti como "curiosa coluna de fumaça" ou "bruma mística" e às formas que ela apresenta, apenas como "vultos", revelando nessas expressões, o quanto de mistério percebe nelas. De fato, o olho enxerga para além daquilo que a razão é capaz de trazer à consciência, de imediato.

Sendo esta uma de minhas pinturas preferidas dentre tantas fabulosas de Visconti, busquei por muito tempo conhecer a obra original, pertencente a um colecionador particular, que em nada facilitava seu acesso. Finalmente estive diante da obra, pela primeira vez, por generosidade de um *marchand* - Max Perlingeiro - que para além de todas as expectativas, reuniu várias obras de Visconti que já haviam sido adquiridas por intermédio dele, tanto em sua galeria de Fortaleza, quanto na de São Paulo, para que eu pudesse catalogá-las e examiná-las à vontade. Assim, estive na intimidade de um encontro privilegiado e exclusivo com essa pintura fascinante. Pude, então, tomar seu registro fotográfico em diferentes detalhes e sob ótimas condições de luz. Apesar disso, e de ter ainda ocasião de observá-la novamente, quando mais tarde foi exposta na Pinacoteca de São Paulo e no Museu Nacional de Belas Artes, na Retrospectiva de Visconti, não foi diante do original que ela se revelou mais profundamente a mim.

Somente o exercício contínuo de cotejo das mais diversas obras, o ato muitas vezes repetido de observar, e voltar a observar depois de ter fixado os olhos em outras tantas imagens, é que vai revelando aos poucos à consciência, a riqueza e a multiplicidade de uma obra de arte. Foi assim que, só muito recentemente (em fevereiro de 2014), e curiosamente observando a pintura a partir de uma pequena reprodução digital, ao cadastrá-la no banco comparativo de imagens WARBURG, eu enxerguei algo que sempre esteve lá. O olho já havia visto muito antes - provavelmente diante do original -, a intuição, tentado revelar, mas a razão, ocupada com a catalogação de mais de 500 pinturas a óleo, não teve tempo de registrar.

Cardoso ressaltou que Visconti representou a si próprio em apenas um terço da tela, contrariando a composição comum dos autorretratos. Mesmo na pintura de Pedro Américo, na qual a fumaça do turíbulo se espalha da base até o alto, a figura de Heloísa ocupa a área central e quase toda a altura da composição. Visconti posiciona sua figura na lateral esquerda, cortada à altura da cintura pela extremidade inferior da tela, tendo a mão que segura pincéis e palheta sobre o eixo vertical da composição. E coloca atrás de si uma grande tela branca, que aparece também em outra composição simbolista sua: a *Vitória de Samotrácia* (1919, MNBA); na qual a aparição surge da própria tela e toma a forma da célebre escultura grega, saindo em direção à mesma janela gradeada, que aparece em *Ilusões perdidas* (Figura 3).

[14] Rafael CARDOSO. Retrato. In : CARDOSO, Rafael et al. *Eliseu Visconti : A modernidade antecipada*, 2012, p. 147.



Figura 3 - ELISEU VISCONTI. Vitória de Samotrácia, 1919. Óleo sobre tela; 180,9cm x 118cm; Rio de Janeiro, MNBA. Foto: Photo Sintese, 2011.

Uma janela que deixa entrever a vegetação ou o céu é tema recorrente desde os primeiros interiores do mestre - que muito mais se dedicou às paisagens - como uma forma de trazer a natureza para o ambiente fechado. A janela está presente em outros autorretratos ou mesmo em um nu como *Sonho místico* (1897, MNBA, Santiago do Chile).[15] Em *Ilusões perdidas*, observa-se que a neblina escapa por entre as barras da grade da janela, envolvendo-as de modo a suavizar a dureza do ferro; tal qual pode ser visto também em *As duas irmãs* ou *No verão*, em que o travesseiro abraça a grade da cama. Além disso, a fatura de Visconti, nas duas pinturas, cria efeitos especiais que concorrem para o mesmo objetivo, como bem destacou Ana Cavalcanti, na composição do início do seu período de aperfeiçoamento, em Paris:

> As barras metálicas do encosto [da cama], que poderiam tornar a composição rígida devido à geometria estrita e ao contraste muito forte do preto do ferro sobre o branco dos lençóis, foram suavizadas. O branco se mistura por vezes ao preto, e o resultado é que as linhas das barras são interrompidas aqui e ali, o que lhes dá a leveza desejada.[16]

Visconti declarou em entrevista a Tapajós Gomes, em 1935, que a maior emoção de sua vida artística foi estar diante da enorme tela branca que serviria de suporte para o seu pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, antes de começar a esboçar suas cerca de 300 figuras. Assim, a presença da janela e da tela branca em *Ilusões perdidas* é de fácil compreensão.

Mas, qual a razão dessa distribuição dos elementos na superfície pictórica? Mesmo agrupando-se as figuras de maior densidade material: a da tela, do pintor e da sua grande palheta, ainda assim, a emanação das figuras evanescentes ocupa uma área equivalente; e posiciona-se no triângulo oposto, considerando-se a linha diagonal que atravessa a tela do canto superior esquerdo até o canto inferior direito, e estrutura a composição. Um esquema bastante semelhante pode ser observado também em *Sonho místico*. Em sua dissertação, Fernandes chama a atenção para "o jogo semântico do binômio humanidade/natureza"[17] que é perceptível entre os dois triângulos em que se divide esta composição. Da mesma forma, em *Ilusões perdidas*, podemos considerar os binômios material/volátil ou real/onírico, entre os mesmo triângulos.

As obras de grandes dimensões de Visconti são sempre bastante estudadas. Nada é colocado ali ao acaso ou de improviso. Qual seria, então, o propósito de uma área tão extensa ocupada com a emanação de sua palheta num autorretrato? A reposta estava na revelação de cada uma daquelas formas voláteis, como figuras integrantes de outras grandes composições de Visconti. A primeira a ser identificada foi justamente aquela que está menos visível, mas

---

[15] As pinturas de Visconti, que não puderam ser reproduzidas aqui, podem ser observadas no catálogo online, do site oficial do pintor: http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Principal/1/Catalogo.aspx

[16] Ana Maria Tavares CAVALCANTI. *Les Artistes Bresiliens et "Les Prix de voyage en Europe" A la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944).* Tese (Doutorado), 1999, p. 156 (de uma cópia traduzida para o português, pela própria autora).

[17] Christian Conceição FERNANDES. *Iteratividade intratextual na leitura de uma pintura* fin-de-siècle *brasileira: isotopias em* Recompensa de São Sebastião *(1898), de Eliseu Visconti*. Dissertação (Mestrado), 2014, p. 60.

que percebi por andar revisitando muito a *Recompensa de São Sebastião*, pelo olhar de Christian Fernandes. Lá estão, no alto e à esquerda de *Ilusões perdidas*, invadindo o triângulo correspondente ao plano do real, o santo e a alegoria que o coroa. A partir dessa identificação, ficou bastante claro que as demais figuras, "ilusões de fumaça", também revelariam personagens de outras pinturas viscontianas, e ficou fácil reconhecer cada uma, pelas poses em que foram eternizadas:

Logo saindo da palheta estão representadas as *Oréadas* (1899, MNBA), na figura que está em primeiro plano à direita desta composição - na verdade um zagal, de aspecto andrógino, como observou Alexandre Eulálio[18]. Na sequência, aparecem duas ninfas que, em trajes translúcidos, dançam no teto da plateia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no grande painel oval, *A dança das Horas* (1908). Um pouco mais acima se encontram as Três Graças, figuras em destaque na *Alegoria à Música* (1916), painel central no teto do foyer do mesmo teatro, dispostas numa configuração muito original, formando uma estrela de três pontas. Onde a neblina atingiu o seu ponto mais alto em *Ilusões perdidas*, surgem as Sereias, que atraem os navegantes com suas vozes encantadas, de um dos painéis laterais do mesmo foyer, simbolizando o tema *Inspiração Musical* (1916).

Ao escrever pequenos comentários sobre as obras no catálogo da minha tese, iniciei o verbete de *Ilusões perdidas* com a seguinte observação:

> Como numa volta à inspiração simbolista, Visconti usa a névoa que sai de sua palheta, com as formas femininas nuas que povoaram seus quadros e seus sonhos no período inicial de sua carreira, para expressar as saudades dos bons tempos.[19]

Pura intuição e tentativa de poesia! A expressão "formas femininas nuas que povoaram seus quadros" foi usada de maneira absolutamente genérica, sem nenhuma pretensão de especificidade. À época, eu não imaginava o quanto de verdade e exatidão havia nessas palavras.

Referências Bibliográficas:

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944.

CARDOSO, Rafael. Retrato. In : CARDOSO, Rafael et al. *Eliseu Visconti : A modernidade antecipada*. Rio de Janeiro : Hólos, 2012.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les Artistes Bresiliens et "Les Prix de voyage en Europe" A la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese (Doutorado) - U. F. R. d'Histoire de l'Art et Arqueologie, Université Paris I - Pantheon Sorbonne, Paris, 1999.

CAVALCANTI, Carlos. Visconti, o pintor da alegria. *O Cruzeiro,* Rio de Janeiro, 23 set 1967, p. 28-31.

EULÁLIO, Alexandre. *Escritos.* Campinas/São Paulo: UNICAMP/UNESP, 1992.

FERNANDES, Christian Conceição. *Iteratividade intratextual na leitura de uma pintura* fin-de-siècle *brasileira: isotopias em* Recompensa de São Sebastião *(1898), de Eliseu Visconti*. Dissertação (Mestrado) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

GOMES, Tapajós. Os nomes gloriosos da pintura brasileira: Elyseu Visconti. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 dez 1935.

[18] Alexandre EULÁLIO. O século XIX - Tradição e Ruptura. In: *Escritos*, 1992, p. 160. (publicado sob o título "O Século XIX" no catálogo da exposição *Tradição e Ruptura - síntese de arte e cultura brasileira*, Fundação Bienal de São Paulo, 1984).

[19] Mirian Nogueira SERAPHIM. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão*. Tese (Doutorado), 2010, vol. II, p. 124.

LAVOR, Evelyn Caroline Nascimento. *Um novo olhar sobre as pinturas de temática religiosa de Eliseu Visconti*. Monografia (Especialização) - Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Nacional, 1944.

MOLINA, Ana Heloisa. *"A Influência das Artes na Civilização". Eliseu d'Angelo Visconti e modernidade na primeira República.* Tese (Doutorado) - Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

NUNES, José Luiz da Silva. *Eliseu d'Angelo Visconti: sua formação artística no Brasil e na França.* Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

OLIVEIRA, Valéria Ochoa. *Um olhar sobre as Musas de Eliseu Visconti: a pintura do foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

SANCHES, Maria José. *Impressionismo Viscontiniano.* Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. *No Verão (1894) de Eliseu d'Angelo Visconti.* Dissertação (Mestrado) - Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão.* Tese (Doutorado) - Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

O método comparativo como único recurso: os retábulos da Catedral de Campinas

Paula Elizabeth de Maria Barrantes
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Este artigo demonstra o processo de comparação iconográfica utilizado na catalogação do acervo artístico da Catedral Nossa Senhora da Conceição de Campinas. Representa um caso prático e particular de análise in loco do acervo de talha deste templo, uma vez que predominou a ausência de documentos primários. Como método foi estabelecido a comparação iconográfica dos retábulos e das obras dos entalhadores que ali trabalharam. A visão interna foi determinada pela complexidade do conjunto de talha do templo, olhando-se o conjunto, percebe-se uma harmonia marcante no risco do mesmo, entretanto, detido o olhar, os pequenos detalhes pertinentes a cada entalhador se pronunciaram.

Palavras-chave: Iconografia de retábulos. Vitoriano dos Anjos. Bernardino de Sena. Marino Del Favero.

Abstract: The aim of this study is to demonstrate the iconographic comparison process used at the cataloging of the artistic collection at Catedral Nossa Senhora da Conceição in Campinas, SP. It represents an unique and practical case study of the carving works at this temple, since there is a lack of information due to the inexistence of primary sources. The iconographic comparison of the carving works at the church and other carving works from the same artists that worked in the construction of the temple were used as methodology. The internal view was established by the complexity of the group of carving works present at the space. At first glance, it is noticed a harmony among all the carving work. However, with a fine observation, small details can be noticed which are pertinent to each of the artists.

Keywords: Iconography of altarpieces. Vitoriano dos Anjos. Bernardino de Sena. Marino Del Favero.

A catalogação do acervo artístico da Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição de Campinas teve início em março de 2011 como uma pesquisa de mestrado. A catalogação incluía pinturas, esculturas, a talha e detalhes arquitetônicos de 1840 a 1923. A conclusão da investigação e defesa da dissertação ocorreu em janeiro de 2014, com o título “Catalogação do

acervo artístico da Catedral Metropolitana de Campinas: pinturas, esculturas, talha e detalhes arquitetônicos de 1840 a 1923".[1]

Todo o acervo foi catalogado através de ampla pesquisa feita em documentos primários e centros de pesquisa. Um tópico, porém, apresentou grande dificuldade de identificação pela falta de documentos primários, a catalogação do conjunto de talha do interior do templo. Construído de 1854 a 1910, a talha apresentava pequenas características que denotavam a ação de outros entalhadores, e não apenas os amplamente divulgados na literatura memorialística da cidade por Brito (1956) e Pupo (1969). Até este ano eram conhecidos os nomes dos entalhadores Vitoriano dos Anjos Figueroa e Bernardino de Sena Reis e Almeida, sendo desconhecida a obra particular de cada um.

A pesquisa englobou o Acervo Histórico da Catedral de Campinas, hoje sob a guarda do Museu Arquidiocesano de Campinas, o Arquivo Histórico da Câmara de Campinas, o Arquivo Municipal de Campinas, o Centro de Memória da Unicamp, a Biblioteca Edgard Leuenroth, o Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas e o Arquivo do Estado de São Paulo. Dentre todos os centros de memória pesquisados apenas o Arquivo Histórico da Catedral, o Arquivo da Câmara Municipal e o Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral apresentaram vestígios da passagem dos primeiros entalhadores, no entanto, eram apenas pequenas menções. Após o ano de 1862, os documentos, livros caixa, os recibos e os contratos se perderam, não sendo possível através deste método atribuir cada obra de talha ao seu autor.

Dando sequência ao processo de catalogação, após a pesquisa documental, foi necessário fazer uso do método comparativo. A metodologia escolhida analisou comparativamente a arquitetura e a decoração dos retábulos usando como base o próprio acervo, uma visão circunscrita que permitiu identificar onde cada entalhador deixou sua marca. No caso deste acervo a restrição de comparação ao seu próprio núcleo se fez necessário pela complexidade dos trabalhos de talha. Foram explorados os detalhes marcantes de cada retábulo, detalhes estes que tornaram possível a identificação do autor de cada um. São detalhes que harmonizam os retábulos num diálogo simultâneo ao de individualizar os mesmos.

O primeiro retábulo foi contratado com o entalhador baiano Vitoriano dos Anjos Figueiroa[2] (ca 1776-1871), trazido a Campinas por indicação de Antônio Francisco Guimarães,[3] provedor e mordomo da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Campinas. As despesas

[1] Barrantes. Paula Elizabeth de Maria. Dissertação de mestrado: "Catalogação do acervo artístico da Catedral Metropolitana de Campinas: pinturas, esculturas, talha e detalhes arquitetônicos de 1840 a 1923", Unicamp, 2014.

[2] Vitoriano dos Anjos Figueiroa nasceu na Bahia (ca 1776) e faleceu em Campinas, São Paulo (1871), deixou obras documentadas na Bahia: na Igreja de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim (Salvador) e na Matriz de Valença. Em Campinas teve seu trabalho indicado por Antônio Francisco Guimarães, provedor da Irmandade do Santíssimo Sacramento, em 1849. As informações sobre o entalhador estão registradas no trabalho *"Catalogação do acervo artístico da Catedral Metropolitana de Campinas: pinturas, esculturas, talha e detalhes arquitetônicos de 1840 a 1923", Unicamp, 2014, pp 218.*

[3] Antônio Francisco Guimarães nasceu em Guimarães, província de Portugal, veio ao Brasil muito jovem, em 1819. Estabeleceu-se em Salvador primeiramente para depois seguir viagem até, definitivamente, fixar-se em Campinas, São Paulo. Justamente em 1818, ocorria a renovação dos retábulos na Matriz de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim, em Salvador. Dois altares colaterais desta Matriz foram obra de Vitoriano dos Anjos, sendo provável o contato entre eles neste período. Dados sobre Antônio Guimarães estão inseridos na publicação *"A vida religiosa de Campinas contada pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral (1847-1957)"*, pertencente ao Arquivo Arquidiocesano de Campinas.

e a responsabilidade por trazer o entalhador foram imputadas à Câmara de Campinas, que conseguiu efetivamente trazê-lo em dezembro de 1853.

Em janeiro de 1854, deu-se inicio à talha do Altar Mor da, então, Matriz Nova de Campinas.[4] Embora o risco não tenha sido encontrado o Altar Mor de Campinas apresenta muita similaridade com o Altar da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador. As semelhanças se acentuam principalmente quanto a concepção arquitetônica do altar e estendem-se à decoração. Assim como o Altar de Nosso Senhor do Bonfim, o altar de Campinas (Figura 1a) apresenta uma concepção arquitetônica imponente. Comparando visualmente as colunas do entorno do retábulo, vê-se que são independentes das paredes e rodeiam o trono por toda sua extensão. O baldaquino é vazado e menor do que o conjunto das colunas, o que confere uma formação tendendo ao piramidal.[5] Nas colunas, foi elaborada decoração apenas no terço inferior, decoração feita apenas com elementos fitomorfos. As volutas que sustentam a coroa apresentam em ambos os altares formas de “S”.

O entablamento sobre as colunas apresenta decoração de pérolas, dentículos e festões no friso. Onde encerra-se a formação de colunas, na frente do altar, em cada extremo, foram usados vasos, vazados e decorados com festões.

Um detalhe marcante e que serve como uma assinatura dos entalhadores ocorre no acabamento do capitel das colunas. Vitoriano opta por fazer as volutas com entalhe duplo (Figura 3a), com delicadas volutas voltadas para o centro e o encerramento de uma pequena flor. As volutas neste caso são bem equilibradas e a folhagem inferior profusa e bem detalhada.

O conjunto do Altar Mor de Campinas apresenta no trono andares vazados, em forma de rocaille, com sete andares mais o encerramento do oitavo andar com o nicho. Proporção considerada majestosa em relação aos retábulos baianos que apresentam em geral cinco andares.[6] Freire chegou a analisar o Altar Mor de Campinas, conferindo ao mesmo singularidade e grandiosidade dentro da característica dos retábulos de origem baiana (2006, p. 199).

As diferenças entre os dois altares se dão na ausência de policromia no Altar de Campinas, na total independência das colunas, na coroa dupla vazada e na decoração em todos os terços das colunas. Como semelhanças acentuadas tem-se o conjunto majestoso, piramidal, permeado por luz em seus elementos vazados, as colunas independentes e que abraçam o trono. Destacam-se ainda os elementos fitomorfos em ambos retábulos.

Partindo destes elementos e agora remetendo-se aos outros elementos decorativos do templo foi possível comparativamente atribuir outras obras à Vitoriano,[7] sendo elas as grades

[4] O nome Matriz Nova refere-se a uma diferenciação feita pelos moradores entre uma Matriz já existente destinada à Nossa Senhora da Conceição e a nova que estava em construção. Em 1883, a Matriz Nova passa oficialmente a ser designada Matriz Nossa Senhora da Conceição de Campinas, a Matriz Velha passa à denominação de Matriz Nossa Senhora do Carmo, hoje ostentando o título de Basílica Nossa Senhora do Carmo de Campinas.

[5] Freire. Luiz A.R. *A talha neoclássica na Bahia.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Versal, v.1, 2006. Pp 199. Freire registrou apenas um altar deste tipo fora do Estado da Bahia, justamente o Altar Mor da Catedral de Campinas.

[6] Freire. Luiz A.R. *A talha neoclássica na Bahia.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Versal, v.1, 2006. Pp 199. Freire registrou apenas um altar deste tipo fora do Estado da Bahia, justamente o Altar Mor da Catedral de Campinas.

[7] Os documentos existentes sobre a passagem de Vitoriano constam basicamente no Livro de Despesas e Receitas da Câmara Municipal de Campinas (47) de 1853 a 1861, p.37. Consultado no Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Campinas.

das tribunas e coro, as grades dos púlpitos e as credências. Foi levado em consideração nesta comparação, a forma de talhar, o risco e os elementos decorativos usados.

O final do trabalho de talha de Vitoriano para a Catedral de Campinas foi mencionado por Zaluar[8] em seu diário de viagem, em 1861, quando pela cidade passou, como firmado no excerto a seguir:

"O plano de construção geral foi confiado ao hábil artista baiano o Sr. Vitoriano dos Anjos, que fêz da capela-mor, que está quase terminada no que diz respeito à obra de talha, um verdadeiro sonho de artista!"(...) "Este notável artista vive na mais ignorada obscuridade." (ZALUAR, 1953, p. 138)

Em 1862, Antônio Carlos Sampaio Peixoto assume como administrador das obras da Matriz, incompatibilidades administrativas ou quanto a questão de hierarquia fizeram com que a Câmara aprovasse a demissão de Vitoriano dos Anjos, abrindo caminho assim para a entrada do novo entalhador. A justificativa apresentada para a substituição de entalhador foi o valor muito alto pago ao primeiro, conforme apresentou Rodrigues[9] (2010, p. 144).

Vitoriano havia deixado pronto as grades das tribunas da Capela Mor, da nave central e do Coro,[10] estavam prontas ainda as grades dos púlpitos e algumas colunas para uma Capela lateral.

Ao deixar colunas prontas para um capela, colunas estas que demonstravam a intenção de Vitoriano em construir outras capelas independentes, é possível pensar que este entalhador tenha deixado pronto o risco para uma nova capela. Como exemplo pode-se citar à Capela de Nossa Senhora Aparecida (hoje) que demonstra a concepção arquitetônica de Vitoriano mas apresenta os elementos decorativos de Bernardino de Sena.

As colunas de sustentação do baldaquino são independentes da parede, conectam-se apenas na parte traseira do trono. Os andares são vazados com a forma de rocaille no acabamento. A coroa possui um anel e é vazada, sustentam a coroa volutas em "S". A diferenciação no trabalho de talha dos entalhadores ocorre nos elementos decorativos como uso de frutas, figuras antropomorfas e nas figuras fitomorfas próprias de Bernardino. O frontal é fechado e as pilastrinas apresentam decoração de figuras antropomorfas.

O detalhe do capitel e das volutas como forma de assinatura permanece, a voluta que decora o capitel de Bernardino é bem mais aberta, ovalada (Figura 3b).

A Capela lateral esquerda (Figura 1b), hoje destinada à Senhor dos Passos, antes destinada ao Santíssimo Sacramento, tem a concepção arquitetônica da primeira capela, mas traz características ainda mais próximas do estilo de Bernardino. As colunas são as prováveis colunas deixadas por Vitoriano, delgadas, elegantes, com decoração ao longo de toda a

[8] Zaluar, Emilio. Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861). 1º ed. São Paulo. Editora Martins Fontes, v.11, 1953. P. 138. No diário Zaluar transcreve trechos inclusive de conversas suas com o entalhador, onde ficou patente que também cuidava da parte construtiva do templo.

[9] Rodrigues encontrou o valor de 54:148$025 pagos por Sampaio Peixoto a Bernardino de Sena, valor publicado no periódico Diário do Povo. Ver tese de Doutorado de Rodrigues, A. A. V. *Campinas clássica: A Catedral Nossa Senhora da Conceição e o engendramento de uma Arquitetura Monumental Clássica Urbana (1897-1883)*. Campinas: Unicamp, p.144.

[10] Estes itens fazem parte do inventário feito a mão por Sampaio Peixoto, arquivado no Museu Arquidiocesano de Campinas, Arquivo Histórico da Catedral de Campinas.

extensão. Foram usados elementos decorativos fitomorfos no terço inferior e pérolas nos terços superiores. O frontal é totalmente fechado, o andar que suporta o nicho é fechado com a forma tendendo e um estilo mais geometrizado. O nicho é grande, destacando-se no conjunto. Manteve-se as colunas independentes nas laterais, mas anexadas à parede atrás. O baldaquino é vazado, tendo a coroa apenas um anel. No encerramento superior do entablamento vê-se a decoração de pequenos anjos fechando o altar.

Nos altares laterais e colaterais, porém, percebe-se a maior característica de Bernardino, seguindo o estilo do Altar Mor elabora os altares colaterais (Figura 2a) com colunas independentes ao lado e parietais no fundo. Os andares são geometrizados e fechados, a coroa é vazada mas com volutas mais geometrizadas, os capitéis do entablamento tem volutas mais ovais. A arquitetura do retábulo apresenta apenas dois andares sob o trono, sendo as colunas decoradas apenas no terço inferior e com frutas.

Os altares laterais (Figura 2b) são parietais e adentram a parede da nave, entretanto, distanciado um pouco da influência do Altar Mor o entalhador faz uso de elementos próprios, como a decoração no arco superior de rocalhas e palmas. Os andares são totalmente fechados e geometrizados, os elementos fitomorfos são grandes em relação a decoração de Vitoriano. As volutas são proeminentes e ainda mais ovaladas. A decoração superior do arco invade a parede branca de forma expansiva, destacando o entalhe mesmo sem o uso de policromia e douramento.

São outras obras deste entalhador o arco cruzeiro, alguns elementos decorativos da capela mor e as cúpulas dos púlpitos, atribuições feitas mediante análise comparativa. Estas outras obras, detido o olhar, demonstram uma expansão do estilo de Bernardino procurando, dentro da encomenda, imprimir seu próprio risco.

Bernardino encerrou sua participação na Matriz Nova de Campinas em 1865, executando nesta época o risco para o novo cemitério da Irmandade do Santíssimo Sacramento,[11] demolido posteriormente. No Livro de Despesas da Câmara de Campinas consta apenas a despesa de construção da Matriz, não destacando nesta despesa o trabalho específico deste entalhador e seus ajudantes.

Após um período de 14 anos, quando a Matriz desenvolveu apenas trabalhos na arquitetura, em 1879, o engenheiro Cristóvão Bonini contrata o entalhador italiano Raffaello de Rosa,[12] formado na Escola de Belas Artes de Nápoles. Apesar do encerramento do contrato de Bonini, em outubro de 1879, Raffaello permaneceu trabalhando até a finalização do templo, em 1883.

Este entalhador é o responsável pela decoração parietal ao redor das capelas laterais, pela finalização do Coro, decoração da nave central, Zimbório e é o autor das esculturas dos Anjos Anunciadores que decoram o topo dos altares colaterais. Com características mais

[11] O registro do pagamento feito a Bernardino de Sena pelo desenho do futuro jazigo da Irmandade do Santíssimo Sacramento foi feito no Livro Caixa nº 15, fl.111. Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral.

[12] Raffaello de Rosa consta nas folhas de pagamento de janeiro a dezembro de 1879 e nas folhas de pagamento de 1880 a 1883, com o nome de Rafael de Rosa. Arquivo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

delicadas e delimitadas, o entalhe de Raffaello estabeleceu novo diálogo com a talha do Altar Mor, principalmente na ausência de figuras antropomorfas, uso apenas de elementos fitomorfos, pérolas e linhas delgadas. São exemplos destes aspectos os florões (Figura 2d) que decoram a parte inferior e frontal do Coro, as colunas da nave central e a decoração do Zimbório. Utilizando-se da metodologia de análise comparativa foi possível atribuir as colunas do Coro ao entalhador. Tomando-se como ponto de partida os capitéis das colunas e seus acabamentos é possível perceber que Raffaello ao dar acabamento à seus capitéis arremata o florão central com um pequeno "s" (Figura 3c), arremate distinto dos outros entalhadores, reafirmando o capitel como uma assinatura de cada um.

Embora este entalhador tenha terminado a decoração das Capelas laterais e de todo o corpo interior do templo, assim como a decoração dos elementos arquitetônicos da fachada, não executou ele, altares para a Catedral. A comparação neste caso se estende às colunas e capitéis, com suas características.

O artista Raffaello de Rosa (1853-1915), após a conclusão da Matriz, tornou-se modelador da Cia Mogiana de Estradas de Ferro, em Campinas, tendo no entanto, em seguida, ido trabalhar em São Paulo, onde veio a falecer.

Alguns itens nomeados acima, com relação ao entalhador Raffaello de Rosa, tiveram comprovação de autoria feita através dos relatórios periódicos do arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, que a cada três meses os executava com rigor de registro.[13]

A obra de talha promovida pelos três entalhadores, tendo eles procedências tão distintas, acabaram por formar um conjunto extremamente harmonioso e complexo.

Encerrando o conjunto final dos altares, em 1909, o primeiro Bispo de Campinas, Dom João Baptista Correia Nery, indica para confeccionar o altar da nova Capela do Santíssimo Sacramento o escultor italiano Marino del Favero[14] (1864-1963).

Marino elabora o risco, em 1909, e mediante a aprovação da Irmandade do Santíssimo Sacramento o escultor confecciona o altar em sua oficina, em São Paulo (Figura 2c). Em 1910, é instalado na nova capela da Irmandade o novo altar, entalhado em madeira natural, encerado, respeitando o conjunto preexistente de talha sem policromia. Marino, no entanto, aproximou-se de uma temática mais barroca no uso de figuras antropomorfas diversas e na figuração da adoração do cordeiro, decoração feita no frontal do altar. O tímpano faz uso da figuração de anjos e sua arquitetura recuada para o fundo do altar denota a intenção da profundidade em relação às colunas frontais. As colunas são lisas e estão anexas à arquitetura do altar. Anjos tocheiros iluminam a frente do altar com pequenas inclinações corporais que garantem a quem os contempla uma experiência tridimensional. Embora de uma época mais recente a ideia geral do Altar do Santíssimo respeita o Altar Mor, pois olhando-se da base ao pico do tímpano vê-se a forma piramidal independente, voltada para sua própria estrutura.

[13] Os relatórios de serviços executados na Matriz Nova, elaborados por Ramos de Azevedo se encontram escritos a mão e arquivados no Museu Arquidiocesano de Campinas, no Registro Histórico, seguem desde de o primeiro, em dezembro de 1879, até 1883, ano da inauguração da Matriz.

[14] Informação descrita no Livro do Tombo de 1873-1912, fl. 71. Arquivo da Cúria Metropolitana de Campinas

Os retábulos da Catedral de Campinas foram confeccionados, até 1883, em madeira Cedro. O altar de Marino Del Favero não possui documentação sobre a madeira utilizada, porém, em 1909, ao contratar Marino Del Favero, a Irmandade pediu expressamente que o novo Altar fosse feito em madeira natural. Todos os altares da Catedral de Campinas receberam acabamento de verniz somente na reforma promovida em 1923.[15]

Este artigo demonstrou a utilização prática da comparação iconográfica feita nos retábulos de Campinas. Desenvolvida em seu princípio, talvez, mais primitivo, a comparação precisava se ater aos pequenos detalhes de cada obra e cada entalhador. A complexidade e a grandiosidade da obra de talha do templo tornavam, ao primeiro olhar, o objetivo de catalogar uma das tarefas mais árduas, em virtude da inexistência de documentos primários que descrevessem a obra dos dois primeiros entalhadores.

A proximidade à obra, o treino diário do olhar e a atenção a ideia central de cada retábulo, possibilitou atribuir cada obra ao seu autor, possibilitou ainda formar uma historiografia de cada período artístico destes retábulos e obras de talha. Este tipo de análise comparativa interna dos detalhes solidificou a exploração da comparação iconográfica em formas mais complexas posteriormente.

[15] O verniz aplicado sobre os altares custou, juntamente com a pintura externa do templo, 25 contos de réis, valor descrito no *Orçamento de Adelardo Caiuby,* nº 42, p.1. Arquivo do Museu Arquidiocesano de Campinas.

Referências Bibliográficas:

BARRANTES, P. E. M. **A catalogação do acervo artístico da Catedral de Campinas: pinturas, esculturas, talha e detalhes arquitetônicos de 1840 a 1923.** Dissertação de Mestrado. Ed. Campinas: Unicamp, 2014. 261 p.
BRITO, J. **História da Cidade de Campinas**. 1ª. ed. Campinas: Saraiva SA, v. 2, 1956. 180 p.
FREIRE, L. A. R. **A talha neoclássica da Bahia**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Versal , v. 1, 2006. 470 p.
PUPO, C. M. D. M. **Campinas, seu berço e juventude**. 1ª. ed. Campinas: Academia Campinense de Letras, 1969. 335 p.
RODRIGUES, A. A. V. **Campinas clássica: A Catedral Nossa Senhora da Conceição e o engendramento de uma arquitetura monumental clássica urbana (1807-1883)**. Tese de Doutorado. ed. Campinas: Unicamp, 2010. 507 p.
ZALUAR, E. **Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)**. 1ª. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1953. p. 236

Arquivos Históricos Pesquisados

Museu Arquidiocesano de Campinas
Arquivo Histórico da Catedral de Campinas
Arquivo Histórico da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Catedral de Campinas
Arquivo Histórico da Basílica Nossa Senhora do Carmo de Campinas
Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Campinas
Arquivo Municipal de Campinas
Arquivo da Câmara Municipal de Campinas
Arquivo digital da Biblioteca Edgard Leuenroth- Unicamp
Centro de Memória da Unicamp - CMU



Figura 1 - (1a) Vitoriano dos Anjos Figueroa. Altar Mor da Catedral de Campinas, 1854-1862. Madeira envernizada. (1b) Bernardino de Sena Reis e Almeida. Capela lateral de Nosso Senhor dos Passos, 1862-1865. Madeira envernizada.

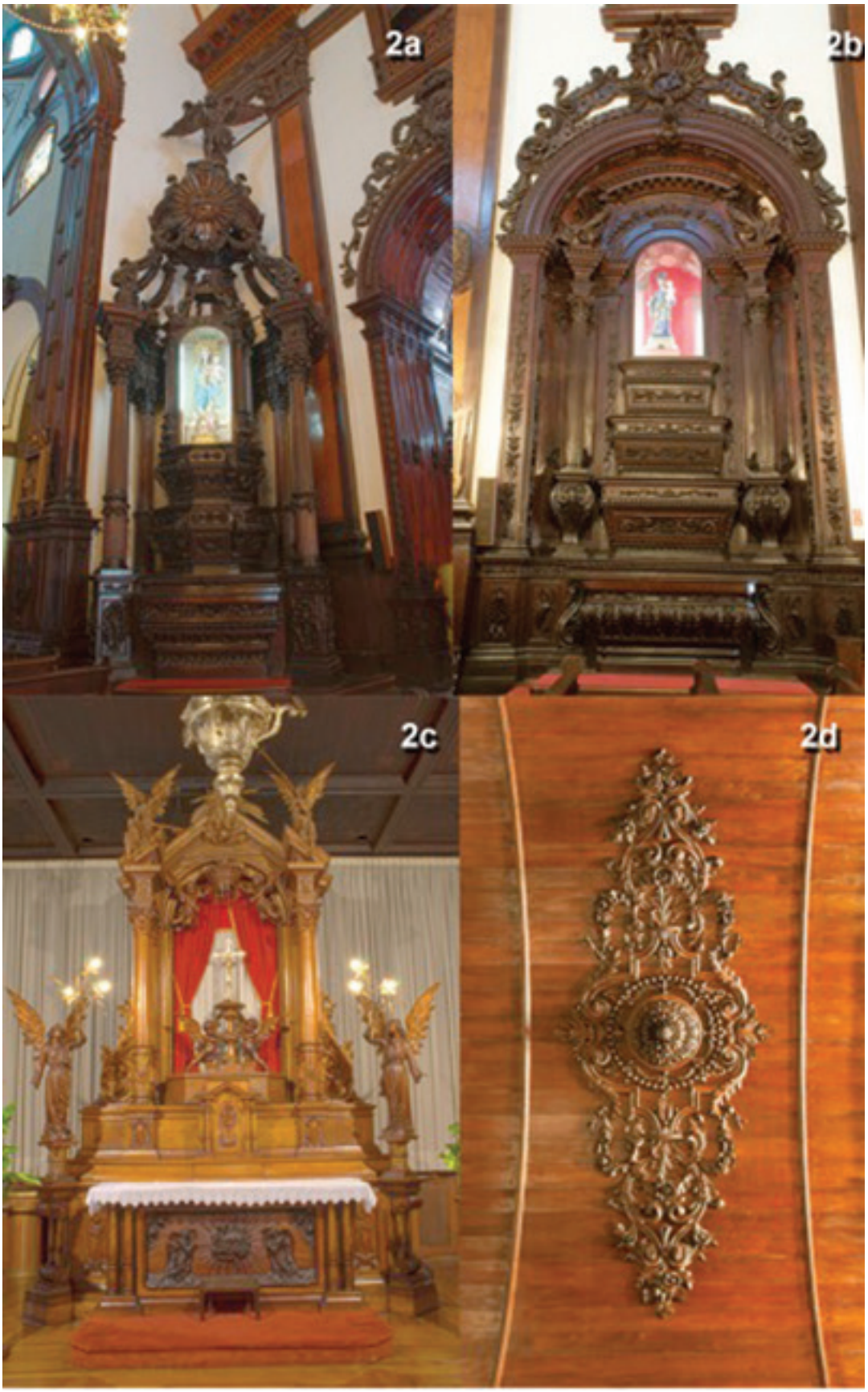


Figura 2 - (2a) Bernardino de Sena Reis e Almeida. Capela de Nosso Senhor dos Passos (hoje), 1862-1865. Madeira envernizada. (2b) Bernardino de Sena Reis e Almeida. Altar lateral de São José (hoje), Altar de Santo Antônio (antes), 1862-1865. Madeira envernizada. (2c) Marino Del Favero. Altar da Capela do Santíssimo Sacramento, 1909-1910. Madeira envernizada. (2d) Raffaello de Rosa. Detalhe do Florão sob o Coro, lado esquerdo, 1879-1883. Madeira envernizada.



Figura 3 - (3a) Vitoriano dos Anjos. Detalhe capitel do Altar Mor, 1854-1862. (3b) Bernardino de Sena. Detalhe do capitel da Capela de Nossa Senhora Aparecida (hoje), 1862-1865. (3c) Raffaello de Rosa. Detalhe do capitel sob o Coro, 1879-1883.

Em Nome da Fé: A Iconografia Judaica na Europa Cristã Entre os Séculos XIII e XVI

Rafael Augusto Castells de Andrade
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: A distinção político social e religiosa do “outro”, seja em forma oral, escrita ou pictórica, se faz presente, desde ao menos a Antiguidade greco-romana. Tais conceitos tinham como função a separação ideológica entre o modelo e o antimodelo e foram reajustados de acordo com o tempo e contexto histórico de cada civilização através dos séculos. Neste breve estudo, focaremos essa distinção no caso das representações iconográficas dos judeus na Europa ocidental entre os séculos XIII e XVI. Veremos como estes conceitos e estereótipos foram moldados e apropriados pela religião cristã com o objetivo de mostrar a toda a sociedade como diferenciar os bons e virtuosos dos maus e perigosos. Seja em nome da fé ou de qualquer outra ideologia, esse código visual sobrevive por séculos e de certo modo ainda se faz presente, tornando-se atemporal.

Palavras-chave: Iconografia. Judeus. Arte. Cristã.

Abstract: The social political and religious distinction of the “other”, whether in oral, written or pictorial forms, makes its presence, since at least, the Greco-Roman Antiquity. Such concepts had as function the ideological split between the model and its antithesis and were adjusted according to time and historical context of each civilization through the centuries. In this brief study, we will focus this distinction in the case of the iconographic representations of the Jews in the Western Europe between the thirteenth and sixteenth centuries. We shall see how these concepts and stereotypes were shaped and appropriated by the Christianity with the aim of showing to all the society how to differentiate the good and virtuous from the evil and dangerous ones. As in the name of faith or in any other ideology, this visual code has been surviving for centuries and somehow is still present, becoming timeless.

Keywords: Iconography. Jews. Art. Christian.

Ao contrário do que muitas pessoas pensam, a demonização ou desumanização da figura do judeu não é um advento da filosofia nazista; tampouco, algo exclusivo e pertinente ao século XX. Através deste breve estudo, procuraremos demonstrar que as imagens decorrentes da

iconografia judaica – e de todos aqueles não cristãos ou "inimigos" da Igreja – são provenientes, na verdade, de uma mistura de ideias e crenças da cultura grega antiga, conceitos estes transpassados para a chamada Idade Média por escritores, cronistas, artistas e clérigos e fundidos a conceitos cristãos medievais.

Nessa época, tanto na Alemanha como em outros países do norte da Europa, principalmente na Inglaterra, a filosofia antissemita se propagava com intensidade, isto é, séculos antes do discurso hitleriano afirmar que o judeu na verdade não era exatamente um ser humano, pois não tinha alma, e sim uma sub-raça, o que de certa forma serviu como base para a então chamada "solução final" de Heinrich Himmler, chefe das SS[1] e responsável geral pela administração dos campos de extermínio nazistas espalhados pela Europa.

Uma prova deste histórico de estereótipos pode ser encontrada na figura chamada *judensau* (Figura 1), que consiste na representação de uma porca amamentando vários judeus. A imagem, recorrente em muitas cidades europeias – principalmente na Alemanha – é duplamente ofensiva: primeiro porque retrata seres humanos sendo amamentados por um animal que remete à ideia de sujeira e ambientes não saudáveis; segundo porque o porco é considerado um animal imundo e proibido na dieta judaica, o que vem da Torá, o livro sagrado do Judaísmo.

A representação da *judensau* tem origem, a princípio, na Alemanha do século XIII e continuou sendo pintada, desenhada, gravada e esculpida por mais de seiscentos anos.[2] A maioria das imagens aparece esculpida nas paredes de igrejas ou catedrais, muitas vezes do lado de fora, onde poderiam ser vistas da rua, como por exemplo, as encontradas nas catedrais de Wittenberg e Regensburg, ambas na Alemanha. Acredita-se que a primeira aparição seja a da parte inferior de um assento de madeira na catedral de Colônia, também na Alemanha, datando de cerca de 1210. Já o exemplo mais antigo de pedra, data de 1230 e está localizado no claustro da catedral alemã de Brandenburg. Em cerca de 1470 a imagem apareceu na forma de xilogravura e, posteriormente, foi muitas vezes copiada em impressões populares, geralmente acompanhadas de comentários antissemitas. Um afresco na ponte da torre da cidade de Frankfurt – construída entre 1475 e 1507 e demolida em 1801 –, constituiu um exemplo especialmente notório ao incluir junto à *judensau* uma cena do suposto assassinato ritual de Simão de Trento,[3] que teria sido realizado por um grupo de judeus, em 1475.

A cidade de Wittenberg contém uma *judensau* datada de 1305, esculpida na fachada da *Stadtkirche*, igreja onde Lutero pregou. Ela retrata um rabino que aparece olhando por baixo do rabo da porca, além de judeus, amamentando-se sob ela. Uma inscrição diz: *"Rabini hamphoras Shem"*, jargão que presumivelmente parodia o termo *"shem-ha meforasch"*, algo equivalente à "existência divina" na crença judaica. Em seu livro *Vom Schem Hamphoras*

[1] *Schutzstaffel*, organização paramilitar responsável pela segurança e proteção do *führer* e do Terceiro Reich.

[2] MADIGAN, Kevin. Judensau. In: Richard S. Levy. *Antisemitism: A Historical Encyclopedia Of Prejudice And Persecution,* Vol 1: A-K. 2005. p. 387 – 88.

[3] SCHRECKENBURG, Heinz, *The Jews In Christian Art.* Nova York: Continuum, 1996, p.331- 337.



Figura 1 - Autor desconhecido. *Judensau*. Mosteiro de Wimpfen, Alemanha.

Und Vom Geschlecht Christi (Sobre o Schem Hamphoras e Sobre a Concepção de Cristo), de 1544, Lutero compara os judeus com o Diabo e descreve-os em uma linguagem vil:

> "Aqui na nossa igreja em Wittenberg há uma porca esculpida em pedra. Leitões e judeus amamentam-se sob ela. Atrás da porca há um rabino inclinando-se, levantando sua pata direita, segurando a cauda alta e olhando intensamente sob o seu rabo. Em seu estudo, como se estivesse lendo algo intenso ou extraordinário, é onde certamente encontra o seu Shemhamphoras [O nome impronunciável de Deus, em hebraico]".[4]

Podemos observar que mesmo com a Reforma Protestante iniciada por Lutero, as imagens e descrições ofensivas e segregacionistas contra os judeus permaneceram, seguindo a mesma tradição iconográfica e literária católica.

O foco principal de um estudo da pesquisadora Ruth Mellinkoff, denominado *Outcasts*, é dedicado à identificação e discussão de um código pictórico específico, comum às representações medievais de judeus.[5] Neste estudo, Mellinkoff reuniu um rico vocabulário de signos que foram regularmente utilizados em obras de arte, especialmente na pintura norte europeia entre os séculos XII e XV. Além dos familiares chapéus pontudos, estes

[4] WOLFFSOHN, Michael. *Eternal Guilt? Forty Years Of German-Jewish-Israeli Relations*. Columbia: University Press. 1993, p. 194.
[5] MELLINKOFF, Ruth. *Signs Of Otherness In Northern European Art Of The Late Middle Ages*, 2 vols. Berkeley, 1993.

signos incluem distorções físicas ou deformidades, cabelos ruivos e pele avermelhada ou amarelada, manchas e emblemas. Em obras de arte que apresentam juntos judeus e outras pessoas – supostamente cristãs –, tais características iconográficas têm a função de segregar os judeus de outros seres sociais de uma forma clara e objetiva. As imagens são ofensivas, pois retratam os judeus e demais não cristãos como seres fisicamente repelentes, cruéis e anormais. A caracterização medieval teológica dos judeus como aqueles que rejeitaram e entregaram Jesus à morte incentivou tais representações. Trata-se de um sistema visual empregado incansavelmente em representar os judeus em todos os meios artísticos, tanto privados como públicos e fazia parte de uma campanha de propaganda muito maior que ajudaria a alimentar o anti-semitismo em toda a Europa.

No manuscrito inglês *Apocalipse de Abingdon*, podemos identificar em uma determinada ilustração, um grupo de judeus sendo impedido de entrar no paraíso e ameaçado com uma espada por um rei, cercado de clérigos. Estes judeus são fisicamente distintos das imagens cristãs: são mais baixos, suas feições são grotescas e suas peles mais escuras.

Ao conectarmos as representações pictóricas medievais aos clássicos princípios ideológicos cristãos, podemos observar como estes últimos foram retrabalhados, atualizados e moldados conceitualmente a fim de isolar e denegrir determinados grupos sociais. Em outras palavras, a dicotomia entre o "nós" em oposição ao "eles", desenvolvida na literatura clássica e em tratados teológicos da Idade Média foi enfaticamente reforçada e aperfeiçoada em obras de arte deste período por meio de um código pictórico reconhecível. Este código é em grande parte semiótico e não é limitado a atributos específicos, tais como chapéus exóticos e emblemas, mas também envolve a manipulação cuidadosa de linha, cor, direção, posição relativa, oposição e repetição.[6]

Na arte medieval, duas aplicações da teoria de Mellinkoff, relacionada à questão fisionômica, são observáveis: uma de teor teológico e outra de teor social. A aplicação teológica é a mais conhecida e mais facilmente reconhecível. Figuras sagradas, como o Cristo, a Virgem e os santos, são consistentemente representadas na arte medieval com atributos fisionômicos dos virtuosos:[7] corpos bem proporcionados (ligeiramente alongados), expressões serenas, gestos elegantes, pele clara e lisa e cabelo liso.[8] Como Mellinkoff aponta, figuras teologicamente más, ou seja, algozes de Jesus, mostram os sinais fisionômicos da perversão, o que normalmente se traduz pelo mal proporcionamento do corpo, posturas contorcidas e características faciais horrendas, o que pode incluir olhos esbugalhados ou vesgos, pele corada ou escura e manchas faciais.

[6] HYAMS, P. R. The Jews in Medieval England, 1066 - 1290. In HAVERKAMP, A. e VOLLRATH, H. *England And Germany In The High Middle Ages.* Oxford, 1996.

[7] Na verdade, esta é uma herança dos gregos antigos, desenvolvida na era medieval. Por exemplo, de acordo com o pensamento aristotélico, sinais de coragem incluem o cabelo grosso, tendência vertical do corpo, ossos, laterais e extremidades grandes e fortes; um estômago largo e achatado, pescoço resistente (mas não excessivamente carnudo), olhos reluzentes e pele seca. Por outro lado, corpos miúdos são sinais de mentes pequenas; cor ou pele escura indicam um covarde. Além disso, segundo teorias climáticas e astrológicas da Idade Média, os tipos humanos ideiais são encontrados na Europa Ocidental - não na África, Índia, Oriente Próximo, ou extremo norte da Europa. Vide: HASSIG, Debra. The Iconography Of Rejection: Jews And Other Monstrous Races. In: *Image And Belief.* Princeton: Colum Hourihane, 1999.

[8] HASSIG, Debra. *op. cit*., 1999, p.29.

O contraste entre estes dois tipos teológicos pode ser facilmente observado nas diversas imagens que abordam a paixão e flagelação de Cristo, em que a fisionomia de Jesus é comparável as dos chamados virtuosos, enquanto que as dos seus torturadores têm um semblante mau ou perverso. Vejamos como um exemplo a figura 2, onde temos Cristo sendo entregue por outros judeus a Caifás.[9] Nela, podemos observar claramente as diferenças fisionômicas entre Jesus (no centro), e Caifás (à direita) e os outros três: Cristo tem seus traços faciais mais serenos e bem-proporcionados, principalmente seu nariz, além de sua pele e cabelos serem mais claros.



Figura 2 - Autor desconhecido. Cristo levado a Caifás. *Salvin Hours*. Biblioteca Britânica, Londres.

Contudo, se buscarmos uma origem para a questão da alteridade, nos remeteremos séculos antes, mais precisamente no mundo helênico antigo. De acordo com os antigos gregos, havia inúmeros tipos de raças monstruosas “fora” do universo cultural grego – os chamados bárbaros – que habitariam lugares distantes e desconhecidos da Terra. Segundo a crença grega, pessoas que viviam em condições meteorológicas extremas não poderiam ter um corpo perfeito ou até mesmo serem humanas. Estes pensamentos foram transmitidos para a chamada Idade Média por escritores como Plínio, o Velho.

Assim como os antigos gregos, a sociedade cristã medieval europeia acreditava que existiam inúmeros monstros habitando determinados lugares extremos da Terra, pouco ou nada conhecidos. Há inúmeros escritos, imagens e descrições desta época, sendo talvez a mais famosa delas a suposta viagem do explorador Sir John Mandeville.

[9] Sumo sacerdote judaico entre os anos de 18 e 37 e chefe da corte suprema da Judeia. Presidiu o tribunal onde Jesus foi acusado e considerado culpado por blasfêmia e depois entregue a Poncio Pilatos, governador romano da Judeia.

Do ponto de vista étnico e social, os seres monstruosos foram um veículo importante para a clarificação das definições de civilização e humanidade. Lembramos ainda que no período medieval, a imensa maioria da população era analfabeta. Sendo assim, a criação de um código visual para distinguir os virtuosos (cristãos) dos seres maléficos (não cristãos) era fundamental para erguer as vigas desse sistema social dualista. Por exemplo, eram consideradas características comuns a muitas raças monstruosas hábitos como viver fora das cidades, andar nu, praticar dietas estranhas aos costumes cristãos (incluindo carne humana e seus iguais) e falar um idioma diferente do latim ou estranho à grande maioria da Europa ocidental. Portanto, não é coincidência que a partir do ponto de vista cristão medieval, os judeus compartilhavam muitas características com os seres monstruosos: muitos viviam fora das cidades (em guetos), vestiam-se de forma diferente, mantinham certas restrições alimentares, sua fala e escrita (o hebraico) era incompreensível para a maioria da população europeia (que falava latim), e até mesmo apresentariam deformidades físicas, uma vez que acreditava-se que escondiam rabos, chifres e outras anormalidades físicas sob suas roupas.[10]

Vale lembrar que algumas das características presentes na representação medieval de demônios é a deformidade física e a bestialidade, expressas de formas visualmente semelhantes, através do uso da estrutura híbrida homem/animal, excesso de partes do corpo e fisionomia grotesca. Além disso, do ponto de vista cristão medieval, a escuridão da pele, a distorção física e a fisionomia grotesca são sinais visuais da distância de Deus e da aproximação com o Diabo. Podemos observar um bestiário demoníaco em uma página ilustrada do *Livro da Vinha de Nosso Senhor*, onde podemos identificar traços iconográficos comuns entre demônios e judeus, comumente representados com narizes grandes, corpos distorcidos, rabos e chifres.

De acordo com a crença cristã medieval, demônios e judeus compartilhavam uma distância conceitual de Deus. Os demônios teriam obtido seu distanciamento devido ao seu orgulho excessivo; já os judeus, devido à recusa e a não aceitação de Jesus como messias enviado por Deus. Desta forma, os judeus eram demonizados na Europa cristã medieval e, muitas vezes, acusados de sequestrar e assassinar crianças cristãs, envenenar poços, praticar bruxaria e profanar a Eucaristia e imagens sagradas.[11]

Representações pictóricas de judeus e demônios conspirando entre si sugerem a corrupção moral em comum, e tais ideias e imagens ajudaram a justificar a realidade social de discriminação antissemita, mesmo em áreas onde os judeus eram considerados um “mal necessário”, atuando como financiadores, além de serem alvos de conversão. Em um desenho inglês datado do século XIII, Isaac de Norwich – um conhecido judeu financiador na Inglaterra dos séculos XII e XIII – é retratado como o próprio Anticristo de três caras, em meio a vários demônios. Nesta representação, judeus e demônios têm em comum não só as atividades similares, mas também a aparência fisionômica. Também fica implícito na leitura da imagem que demônios e judeus deliciam-se com a corrupção e a acumulação de capital (relacionada

[10] TRACHTENBERG, J. *The Devil And The Jews.* Nova York, 1961, p. 44 - 53.

[11] Idem, p. 97 - 155.

ao pecado da avareza). Além disso, suas semelhanças físicas sugerem ainda que eles têm origens semelhantes ou iguais. E é igualmente verdade que em muitos outros contextos, judeus vestindo um chapéu pontudo e exibindo uma fisionomia estereotipadamente distorcida eram comuns em representações medievais do inferno.

Em outra imagem do século XIII, encontrada no manuscrito ilustrado *Saltério de Rutland*, temos uma convergência visual eficaz, unindo Judaísmo, heresia, monstruosidade e Satanismo. Na parte superior do fólio, que contém o texto dos salmos 10 e 20, um demônio encontra-se sentado segurando dois cetros. Na parte inferior, temos uma figura híbrida e monstruosa cuspindo o "fogo da blasfêmia". Ela possui corpo de dragão e cabeça de judeu (identificado pelo chapéu). No meio, temos uma figura retraída, que ora de joelhos. Trata-se do bom cristão, ameaçado pelo demônio de um lado e pelos hereges, de outro. Esta interpretação é reforçada pelo texto do Salmo:

> *"Deixa a tua mão ser encontrada por todos os teus inimigos: que a tua mão direita descubra todos os que te odeiam. Tu os transformarás, como um forno em chamas, na hora da tua ira: o Senhor deve prejudicá-los em sua fúria, e o fogo os devorará"* - (Salmo 20:9-10).[12]

Esse intrínseco código visual segregacionista chega inclusive a influenciar de forma clara a arte da Primeira Época Moderna. São inúmeros exemplos, principalmente em pinturas de teor religioso. Analisemos um caso bastante interessante: ao fazermos a leitura da tela *Cristo Ridicularizado* (Figura 3), de Hieronymus Bosch, podemos encontrar na expressão serena de Cristo, ao centro, mais uma vez o contraste com seus algozes. Na parte superior esquerda, um homem com uma túnica – simbolizando o oriente ou o norte da África – e com pele amarelada parece ansioso ao colocar a coroa de espinhos na cabeça de Jesus; na parte superior direita da tela, um outro indivíduo com um estranho chapéu e usando coleira de cachorro – o que supostamente indica sua animalidade – apoia sua mão direita no ombro esquerdo de Jesus, utilizando-se de gesto e olhar zombeteiro. Já na parte inferior esquerda, vemos um velho com feições horrendas e uma túnica vermelha, estampada com a lua minguante, símbolo do Islamismo. Por último, na parte inferior direita, temos um outro sujeito de feições igualmente horrendas, vestido como um judeu, que, também de forma zombeteira, puxa o manto de Jesus. Ao observarmos as cinco faces na tela, é nítida a diferença: enquanto o rosto e a pele de Cristo são bem proporcionadas, as de seus algozes, mesmo dentro da indubitável técnica de Bosch, não o são. Seus narizes são grandes e defeituosos; seus olhares, maldosos.

Nesta bela pintura, Bosch se mostra um legítimo herdeiro de um código visual eficaz. Tal código é utilizado há séculos para expressar noções de maldade e rejeição social. Em um nível mais amplo, interpretações visuais semelhantes de diferentes tipos de pessoas excluídas socialmente apoiam uma tendência teológica de classificá-los como um só grande grupo de hereges, sendo considerados inimigos do Cristianismo, isto é, demônios, monstros, judeus,

[12] HASSIG, Debra. *op. cit.*, 1999, p. 37.



Figura 3 - Hieronymus Bosch. *Cristo Ridicularizado.* (1490 – 1500). Óleo sobre madeira. 73 x 59 cm. National Gallery, Londres.

muçulmanos, ameríndios e outros grupos rejeitados, em virtude da representação de sinais físicos bem compreendidos por observadores contemporâneos a eles. Estes seres compartilhavam sinais comuns de pecaminosidade e ateísmo (neste caso a falta de crença no Deus cristão e em Jesus Cristo) e por isso deveriam ser desprezados e odiados por todos os cristãos. As mesmas características iconográficas foram utilizadas largamente em representações de

judeus em cartazes e propagandas nazistas – portanto, séculos mais tarde – com o objetivo de repeli-los socialmente, tamanha a força e tradição deste intríseco código visual que sobreviveu no tempo. Em suma, podemos concluir que o "outro" sempre teve descrições e representações físicas distintas, seja em nome da fé ou de qualquer outra ideologia político social.

Referências Bibliográficas:

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Edusc, 2004.

HASSIG, Debra. The Iconography Of Rejection: Jews And Other Monstrous Races. In: *Image And Belief.* Princeton: Colum Hourihane, 1999.

HYAMS, P. R. The Jews in Medieval England, 1066 - 1290. In HAVERKAMP, A. e VOLLRATH, H. *England and Germany In The High Middle Ages.* Oxford, 1996.

MADIGAN, Kevin. Judensau. In: Richard S. Levy. *Antisemitism: A Historical Encyclopedia Of Prejudice And Persecution,* Vol 1: A-K. 2005.

MELLINKOFF, Ruth. *Signs Of Otherness In Northern European Art Of The Late Middle Ages*, 2 vols. Berkeley, 1993.

NOVINSKY, Anita. *Gabinete de Investigação: Uma "Caça aos Judeus" Sem Precedentes*. São Paulo: Humanitas Editorial / FAPESP, 2007.

PARKES, J. W. *The Conflict Of The Church And The Synagogue: A Study In The Origins Of Anti-Semitism.* Nova York, 1985.

SALOMON, H. P. *The "Monitório do Inquisidor Geral" Of 1536: Background And Sources Of Some "Judaic" Customs Listed Therein.* Arquivos do Centro Cultural Português, 1982.

SCHRECKENBURG, Heinz, *The Jews In Christian Art.* Nova York: Continuum, 1996.

TAVARES, Maria José Pimenta Ferro. *Os Judeus em Portugal no Século XV*. Lisboa, 1982.

TRACHTENBERG, J. *The Devil And The Jews.* Nova York, 1961.

WOLFFSOHN, Michael. *Eternal Guilt? Forty Years Of German-Jewish-Israeli Relations*. Columbia: University Press. 1993.

Gino Severini e a crítica de arte brasileira e italiana nos anos 1940-1950

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: O objetivo principal deste artigo é explorar alguns pontos de convergência e divergência entre o discurso da critica de arte italiana e brasileira nos anos 1940-50, tomando como ponto de partida a produção do artista italiano Gino Severini, o qual é bastante conhecido entre nós por sua produção junto aos primeiros futuristas italianos, mas não por sua produção artística como um todo, ainda que haja quatro obras suas de outros períodos no MAC USP. Nesta operação, os dois críticos brasileiros a serem discutidos serão Mário Pedrosa e Sérgio Milliet e no caso italiano, Lionello Venturi e Umbro Apollonio.

Palavras-chave: Crítica de arte brasileira e italiana. Gino Severini.

Abstract: The main goal of this article is to explore some convergence and divergence points between the discourses of Brazilian and Italian art criticism during the 1940s and 1950s, assuming the production by Italian artist Gino Severini as a starting point. The artist is known amongst us, Brazilians, for his production in consonance with the first Italian futurists, and not by his artistic production as a whole, although there are four of his paintings from other periods at MAC USP's collection. In this analysis the two Brazilian critics to be discussed are Mário Pedrosa and Sérgio Milliet, and in the Italian case, Lionello Venturi e Umbro Apollonio.

Keywords: Italian and Brazilian art criticism. Gino Severini.

O artista italiano Gino Severini (1883-1966) é mais conhecido no ambiente brasileiro por sua produção junto ao primeiro futurismo italiano, e por sua mediação no intercâmbio artístico entre os artistas futuristas milaneses e aqueles cubistas que trabalhavam na Paris do início do século XX, onde ele próprio habitava. No entanto, há uma vasta e relevante produção sua desenvolvida no período entreguerras seja na França ou na Itália, a qual uma pequena, mas significativa amostra de quatro pinturas pode ser apreciada no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), atualmente em exibição na mostra *Classicismo, Realismo Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*, a qual foi fruto da

pesquisa da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães.[1] Meu trabalho de mestrado, concluído em 2013[2] teve como objeto justamente o estudo desse conjunto de quatro pinturas de Severini e a sua recepção no ambiente artístico brasileiro à época em que suas obras foram adquiridas pelo casal Matarazzo, para junto com outras sessenta e sete obras, comporem a primeira coleção italiana destinada ao antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), entre 1946-1947.

Diferentemente da crítica brasileira, a italiana reconheceu amplamente todas as fases da produção artística de Severini, tenham tido elas maior ou menor acolhimento. A pesquisa plástica do artista no contexto do "Retorno à Ordem" contou com a apreciação de nomes importantes como o do filósofo Jacques Maritain, do crítico Pierre Courthion e do historiador da arte Paul Fierens, os quais lhe dedicaram monografias nos anos 1930.[3] A divulgação e defesa do artista por Maritain, especificamente, seria algo significativo uma vez que o filósofo era figura bastante prestigiada no ambiente francês tendo em vista a popularidade de suas teorias neotomistas junto a renomados artistas e poetas. Ele e Severini viriam a ter uma forte amizade a partir de 1923 até o final da vida do artista, como atestam as inúmeras cartas trocadas entre eles ao longo dos anos.[4]

Severini também publica diversos artigos com esse espírito do "Retorno à Ordem" na época, e dois livros bastante emblemáticos de sua produção teórica são: *Du Cubisme au Classicisme*: *esthétique du compas et du nombre* [Do cubismo ao classicismo: Estética do compasso e do número], em 1921, e *Ragionamenti sulle arti figurative* [Reflexões sobre artes plásticas], em 1936. Na primeira obra, que foi gestada a partir do final dos anos 1910 e publicada em 1921, Severini afirma que tinha como objetivo mostrar aos artistas contemporâneos as causas estéticas e técnicas daquele momento de desordem, de anarquia, e indicar-lhes uma saída, naquele conturbado pós-primeira guerra. Assim, procurou demonstrar como seria possível desenvolver criações que expressassem valores imutáveis e universais apoiadas no legado artístico dos gregos e, sobretudo, dos renascentistas Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo Da Vinci e Albrecht Dürer, entre outros artistas, matemáticos e filósofos. Assim, Severini apresentou de forma bastante didática em doze capítulos, como trabalhar o desenho, a cor submetida a ele, a composição, a aplicação da projeção ortogonal tendo em vista as leis geométricas e matemáticas, que eram o elo para que essa arte "universal" fosse possível. Na segunda publicação, de 1936, o escopo é diverso, pois reúne vinte e seis artigos seus, escritos em momentos e em periódicos diferentes, a maior parte entre 1923 e 1926, quando escrevia para o *L´Information* (Paris), e para revistas como *Nova et Vetera* (Friburgo),

[1] Sobre a pesquisa ver: CAT. EXP. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013. As obras de Severini podem ser consultadas neste catálogo entre as páginas 154-161.

[2] ROCCO, Renata D. F. M. *Para além do futurismo: poéticas de Gino Severini no acervo MAC USP*. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo, Brasil, orientação Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, 2013. Consulta disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-31012014-163814/en.php

[3] As publicações são: MARITAIN, Jacques. *Severini*. Paris: Gallimard, 1930; COURTHION, Pierre. *Gino Severini*. Milão: Hoepli, 1930; FIERENS, Paul. *Gino Severini*. *Art Italien Moderne.* Milão: Hoepli, 1936.

[4] As cartas trocadas estão organizadas em: RADIN, Giulia (org.). *Correspondance Gino Severini Jacques Maritain (1923-1966)*. Itália: Leo Olschki, 2011.

Critica Fascista (Roma), *L´Esprit Nouveau* (Paris) e *L´Ambrosiano* (Milão). Logo na introdução do livro, Severini explica que está procurando pensar sobre os problemas da arte e afirma que muitos artistas contemporâneos a ele, não correspondem à atmosfera de seu tempo justamente porque correspondem ao individualismo e ao materialismo,[5] e que, pelo fato de se desejar autenticidade e ordem, ele procura levar o artista de volta à sua dignidade e responsabilidade no curso de seu livro,[6] Há uma variedade considerável de assuntos abordados nos ensaios: os aspectos formais da obra de arte (*il colore*, *il disegno*), os limites para a finalidade com que se concebe uma obra (*un´arte per la chiesa*); ensaios sobre exposições e artistas do final do século XIX e início do XX (*Cèzanne*, *Renoir*, *Matisse*, *Manet*, *Picasso*) e também um texto dedicado ao "confronto" entre artistas, *Ingres o Delacroix*; fala, ainda, sobre o papel do pintor naqueles dias e trata, sobretudo, da questão do *mestiere* na pintura e de como ele próprio vinha lidando com esse problema. Dois pontos precisam ser ressaltados neste livro, pois dão o tom da mensagem e da narrativa que o artista procurava construir naqueles anos: o primeiro é que na introdução, Severini se colocava entre os artistas que tinham por objetivo escrever dignamente a história da Itália fascista,[7] ou seja, de produzir obras que atendessem àquilo que ele acreditava ser uma arte que estivesse de acordo com o gosto do regime; e o segundo ponto, é que precisamente essa arte não deveria romper com o passado, pois, segundo ele, era um erro separar a arte do passado e a do presente, e que só seria possível ir mais longe e conseguir criar algo "novo" por meio da aplicação de ensinamentos e experiências feitas no passado.[8] Frisamos, no entanto, que essa nova crença, significava para o artista, o rompimento com aquilo que havia sido o projeto modernista das vanguardas do qual ele próprio havia ativamemente participado nos anos 1910.[9]

No entanto, apesar do reconhecimento da relevância dessas publicações, sobretudo de *Du Cubisme...* que muitos autores consideram como seu trabalho teórico mais importante,[10] seus escritos e pinturas da época atraem, a partir do pós-segunda guerra, uma crítica menos coesa, ao passo que suas criações futuristas, diferentemente, possuem uma crítica unanimemente favorável. O fato é que a produção feita no período entreguerras, não só a de Severini, acaba por ser classificada de forma bastante negativa na esteira de um movimento maior de desvalorização da produção artística daquela época, como generaliza Lionello Venturi em seu *Pittura contemporanea* [Pintura contemporânea], 1948. Nesta publicação, o crítico evidencia

---

[5] SEVERINI, Gino. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milão: Ulrico Hoepli, 1936, p. XII-XIII. As traduções dos textos em italiano são nossas.

[6] Ibid., p. XV.

[7] Ibid., p. XVIII.

[8] É necessário lembrar aqui que esta premissa estava totalmente apoiada nos pensamentos de Maritain. Para mais informações sugere-se a leitura de: MARITAIN, Jacques. *Art et Scolastique*; Frontières de la poésie et autres essais. Paris: L. Rouart et fils, 1935 (1ª edição 1921).

[9] Sobre a produção geral de Severini ver: FONTI, Daniela. (org.). *Catalogo Ragionato Severini.* Milão: Mondadori Editore, 1988; veja-se também o catálogo da recente exposição retrospectiva no Museu L´Orangerie com itinerância ao Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto: CAT. EXP. *Gino Severini:* Futuriste et Néoclassique. França: Silvana Editoriale, 2011.

[10] Vale aqui comentar que G. di San Lazzaro declarou, em 1949, que as conclusões a que Severini havia chegado nesta publicação precediam em seis anos o muito mais famoso tratado de Matila Ghyka sobre o mesmo assunto. Cf. LAZZARO, G. di San. *Painting in France 1895-1949*. Londres: Harvill Press, 1949, p. 67.

o modo como vê a história da pintura desde as vanguardas artísticas até quase os anos 50, sendo a primeira parte agrupada sob o título de "a pintura entre 1905 e 1920"; e a segunda, "a pintura de 1920 a 1945"; e explica que quando terminada a 2ª guerra, a revolução de 1905-1914 estava mais viva do que nunca.[11] Ele ainda provoca afirmando que é preciso lembrar que a arte é a criação da fantasia e não da imitação da natureza-exterior e que, os artistas modernos têm de fazer algo mais inteligente do que concorrer com a fotografia[12]. Não é demais lembrar que Venturi, após ter sido um grande defensor do impressionismo francês, chegando a comparar sua grandiosidade com a dos primitivos italianos, seria o grande apoiador de artistas abstratos.[13] No que tange à Severini, quando ele é citado neste compêndio, é via discussão do futurismo italiano, quando o crítico afirma que "Gino Severini [...] fez algumas das mais brilhantes abstrações futuristas, salvo depois retornar a um classicismo forjado no imediato pós-guerra...".[14] Essa postura de Venturi seria extremada na monografia que viria a dedicar ao artista no ano 1961.[15] A sistematização com a qual apresenta a obra severiana é dividida em 3 momentos: o primeiro mais glorioso (em que esteve no coração das vanguardas do início do século XX); depois o retorno à imitação nos anos do entreguerras e; o último, a retomada da fantasia (a partir de 1945). Quase ao final do livro, ele, contudo, faz a redenção do artista dizendo que nos anos duros da guerra, Severini fez um aprofundado exame de consciência e sentiu que seu grande momento tinha sido aquele de seu futurismo e cubismo. No entanto, ele reforça que o artista não fez nos anos 1950 um retorno precisamente ao futurismo e cubismo e que não ficou repetindo velhos assuntos, pois sua capacidade criativa era suficientemente grande para desenvolver uma nova tendência de estilo.

Quanto ao compendio *Pintura Italiana moderna* de Umbro Apollonio, publicado poucos anos após aquele de Venturi,[16] o exercício de sistematização é com relação à pintura moderna italiana. Quando trata do futurismo e de seus artistas, fala retrospectivamente da carreira de Severini[17] e apresenta seu período atual de forma bastante positiva, dizendo que o artista havia passado no pós-primeira guerra por uma pesquisa que resultava em uma composição sensível, mas "muito mental", sendo que "a fé no ofício muitas vezes humilha a fantasia".[18] Para concluir sua reflexão sobre o artista, Apollonio diz que com esse espírito retomou nos últimos anos os antigos procedimentos formais e que justamente essa decoratividade controlada é o que constitui o aspecto mais bem definido e conclusivo da sua atividade artística. Ou seja, é visível a concordância de Apollonio com aquilo que Venturi havia afirmado antes sobre o artista, mas que também estava subscrito num movimento maior na Itália, não exclusivo à Severini, que

[11] VENTURI, Lionello. *Pittura contemporanea.* Milão: Hoepli, 1948, p. 09.

[12] Ibid., p. 07.

[13] Como foi do Gruppo degli otto em 1952. Sobre a relação que estabelece entre os impressionistas franceses e os primitivos italianos, ver: VENTURI, Lionello. *Il Gusto dei Primitivi*. Bolonha: N. Zanichelli, 1926.

[14] VENTURI, Lionello. *Pittura contemporanea*, op. cit., p. 35.

[15] VENTURI, Lionello. *Gino Severini*. Roma: De Luca stampa, 1961.

[16] APOLLONIO, Umbro. *Pittura Italiana moderna*. Veneza: Neri Pozza, 1950.

[17] Ibid., pp. 61-64.

[18] Ibid., p. 64.

era o resgate das vanguardas artísticas do início do Século XX, após os anos do fascismo. Tal movimento pode ser emblematicamente visto na realização da Bienal de Veneza em 1948, a primeira após o fim do fascismo. Como secretário geral da Bienal estava Rodolfo Pallucchini, que direcionou seus esforços para que a mostra tivesse um caráter didático, na qual retomava as pesquisas vanguardistas a partir dos trabalhos dos artistas impressionistas, seguidos por outras tendências como a cubista e a surrealista. Na edição seguinte, ainda com Pallucchini à sua frente, a Bienal continua trazendo os grandes mestres europeus e novos artistas norte-americanos. Quatro exposições importantes são exibidas sobre: Fauvismo, Cubismo, Futurismo, e o movimento do Cavaleiro Azul. Em seu texto de abertura do catálogo daquela Bienal, *Funzione della XXV Biennale* [Função da 25ª Bienal], Pallucchini afirma que o aspecto mais saliente daquela edição era a riqueza de informação artística no plano atual e retrospectivo, não somente italiano, mas internacional, e explica que a ideia de trazer aquelas representações era demonstrar de onde vinham suas aspirações, influências, as quais construíram uma linguagem verdadeiramente europeia, mas que após a guerra havia sido destroçada, tomando lugar uma cultura nacionalista de aspirações acadêmicas que se voltavam ao clássico. Completa dizendo que o fim da segunda guerra parece apontar para o renascimento de uma expressão artística de caráter internacional, tanto na difusão de um verbo picassiano, quanto na circulação de modos abstratos.[19] Neste catálogo há ainda dois textos que, para o presente estudo, devem ser mencionados: *Astratto e Concreto* de Venturi e *Severini Magnelli* de Giuseppe Marchiori. No de Venturi, há uma clara defesa do abstrato e a afirmação de que há, entre os pintores modernos, aqueles que são puros calculadores, e que, portanto fazem pinturas mortas antes mesmo de nascerem, mas que nas linhas, nas formas, nas cores de um Picasso sente-se a vida que corre pelas veias. No segundo, de Marchiori,[20] fala-se que os dois toscanos são embaixadores da inteligência italiana na França e suas diferentes trajetórias são brevemente comentadas, enfatizando-se a fidelidade que ambos têm à Paris. No caso de Severini, afirma ainda seu papel fundamental nas vanguardas, sem deixar de falar negativamente do período em que aparecem os "frios calculadores e os gélidos teóricos".

Dessa forma, é evidente que com o fim da segunda guerra novas pesquisas se abrem, as vanguardistas voltam a ser glorificadas enquanto a produção artística italiana do entreguerras, foi desclassificada pela lente ideológica da crítica salvo algumas exceções, tidas como "internacionais" como a arte de Morandi e o abstracionismo milanês, por exemplo.[21]

No contexto brasileiro, como se bem sabe, nos anos do pós-segunda guerra constituem-se entre nós museus de arte e a própria Bienal de São Paulo, cuja primeira edição ocorre em 1951. Esta mostra, entre múltiplas funções, se apresentava como uma oportunidade de inserir a cidade no circuito artístico internacional, e também como uma ocasião valiosa para colocar os artistas e críticos a par das correntes internacionais. Vale frisar que é neste momento que se

[19] CAT. EXP. *La Biennale di Venezia*: rivista trimestrale dell´Ente della Biennale. Venezia: Alfieri Editore, 1950, p. 05.

[20] Ibid., p. 25.

[21] CAT EXP. *ROMA*: 1918-1943. A cura di Fabio Benzi, Gianni Mercurio e Luigi Prisco. Roma: Viviani, 1998, p. 18.

afirma a tendência abstrata, tendo em Mário Pedrosa seu maior defensor. A segunda edição da Bienal de São Paulo, tal qual as edições venezianas anteriores (1948-50), carrega um caráter didático e valoriza grandes movimentos e figuras da vanguarda. O texto que Gio Ponti assina para a Sala Geral da Itália na mostra brasileira deixa evidente a ideia de se recuperar os grandes mestres após os anos de fascismo italiano:[22]

> A cultura italiana, depois da Segunda Guerra Mundial, progrediu muito, por ter sido despojada de todo equívoco retórico: todas as formas de expressão puderam desenvolver-se em plena liberdade e muitos artistas de valor, postos à margem, conseguiram recuperar seus lugares de primeiro plano.

Sérgio Milliet, diretor artístico desta Bienal, estava em vivo diálogo com o ambiente italiano e em seu texto de introdução no catálogo, esclarece que durante sua estada em Veneza ao conversar com os comissários dos diversos países, falou-lhes sobre a ideia de que cada delegação oferecesse um panorama mais completo de suas atividades artísticas, e apresentasse, em salas especiais, a súmula de suas maiores contribuições para a evolução da arte contemporânea. Ele completa dizendo que, assim, recebeu da França as obras mais famosas do cubismo e da Itália uma expressiva síntese do futurismo.[23]

E é nessa II Bienal de São Paulo o que público, críticos e artistas têm pela primeira vez contato com as obras de um Severini futurista, dentro da sala especial do futurismo na qual esteve presente com 5 obras. Ele voltaria à bienal em sua 4ª edição apresentando 10 obras, todas de cunho abstrato. No entanto, desde 1949 os críticos aqui já tinham tido contato com as obras de Severini feita no entreguerras, por meio de exposições do antigo MAM SP.

O fato curioso é que críticos da envergadura e importância na constituição de um discurso modernista no país como Milliet e Pedrosa, nos escritos em que mencionam Severini, o fazem de forma "recortada". Quero dizer com isso que ambos falam de Severini como artista vanguardista sem se referir a essa produção do entreguerras, que apesar de conhecida na Itália, havia caído em descrédito como algo atrelado ao fascismo, como comentado.

Pedrosa, ao discorrer sobre a *Exposição de Pintura Italiana Moderna* trazida por Bardi em 1947, se refere à Severini como um "admirável cubista que tem a paixão nobre da decoração e sabe traduzir para a tela, com elegância e espontaneidade, as próprias teorias".[24] Anos mais tarde, em 1951, em seu *Panorama da pintura moderna*[25] ele dialogaria bastante com a publicação *Du Cubisme...* de 1921, trazendo ao seu texto trechos do livro do italiano, que como mencionado, fora escrito no contexto do "Retorno à Ordem" na esteira de outros livros e revistas como o *Après Le Cubisme* [Depois do Cubismo] na França e *Valori Plastici* [Valores Plásticos] na Itália.[26] Contudo, os trechos que Pedrosa reproduz de Severini são

[22] CAT. EXP. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Edian, 1953, p. 222.

[23] CAT. EXP. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Edian, 1953, pp. XV-XVII.

[24] PEDROSA, Mário. *Obras completas*: *volume nove: panorama da pintura moderna e crônicas do oriente e do ocidente*, (Otília Beatriz Fiori Arantes, org.), [S.l.], [198-], p. 125.

[25] PEDROSA, Mário. *Panorama da pintura moderna*, 1951 in *Modernidade cá e lá* (Otília Beatriz Fiori Arantes, org.) [vol. IV]. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 137-176.

[26] Sobre essa questão, sugere-se a leitura de: CAT. EXP. *Chaos & Classicism*: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936.

usados para justificar procedimentos empreendidos pelos cubistas, e não o que Severini havia originalmente escrito. No entanto, é necessário ressaltar que Pedrosa, conhecia bem, além das obras, este contexto, o que no caso de Severini fica evidente ao sabermos que o crítico tinha em sua biblioteca o ensaio *Gino Severini* escrito por Courthion.[27] Ora não seria demais pensar que Pedrosa estaria alinhado, entre outras coisas, com aquilo que Venturi vinha afirmando: o período entreguerras fora um momento à serviço do regime, salvo raras exceções, e por isso a ser considerado como menor. Pedrosa era conhecedor da produção teórica de Venturi - da qual possuía exemplares em sua biblioteca -[28] e seu admirador, como atesta um registro de 1961, quando Pedrosa reporta uma conversa com o crítico na qual alega ter-lhe dito que ele possuía "o edifício filosófico e crítico mais harmonioso e mais completo de toda a crítica internacional", conforme levantamento feito pela Dra. Ana Cândida de Avelar.[29] É essencial lembrar que Pedrosa já tinha estado com Venturi no 2º encontro da AICA em junho de 1949, junto também com Sérgio Milliet e Antonio Bento.[30]

O contato com Apollonio também é dado como certo, basta lembrarmos que o italiano tinha já um papel importante da Bienal de Veneza na direção do Archivio Storico delle Arti Contemporanee desde 1949[31] e que viria a fazer parte do Júri de premiação de artes plásticas da III Bienal de São Paulo[32] junto com Pedrosa[33] e Milliet; além de ter sido, na segunda edição, o vice-comissário da exposição italiana na mostra. Vale ressaltar ainda que o próprio Severini integra a junta de peritos que tratou da participação italiana na Bienal nas três primeiras edições da mostra.

Não é demais recuperar o texto de abertura da sala geral italiana na IV Bienal de São Paulo escrito justamente por Apollonio, em que trazia um panorama da arte daqueles anos detendo-se na atuação de alguns dos artistas, como Severini, que viria a ser citado como "... pintor septuagenário, cuja atividade pode orgulhar-se de tantos méritos em favor duma

---

Estados Unidos: Guggenheim Museum Publications, 2010; FER, Briony et.al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entreguerras.* São Paulo: Cosac Naify, 1998.

[27] Conforme consulta feita em seu arquivo na Fundação Biblioteca Nacional. Consulta disponível em: http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=mariopedrosa_pr&db=mariopedrosa&use=sh&disp=list&ss=NEW&arg=severini,|gino. Em: 28.02.2013 às 16h32.

[28] Conforme consulta feita em seu arquivo na Fundação Biblioteca Nacional. Consulta disponível em: http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=xs&pr=mariopedrosa_pr&db=mariopedrosa&disp=list&sort=off&ss=new&arg=Lionello+Venturi&use=kw_livre&x=0&y=0, em 26.08.14.

[29] Cf. AVELAR, Ana Cândida de. "O nosso pensamento sobre Lionello Venturi" e o 2º Congresso Nacional de Críticos de Arte", in: *Anais Seminário "Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano*". São Paulo: MAC USP, 2014, [no prelo]: Lionello Venturi morre dias antes de embarcar para São Paulo, onde integraria o júri da 6ª Bienal de São Paulo, em 1961. Devido a esse fato, o 2º Congresso Nacional de Críticos de Arte, realizado entre 12 e 15 de dezembro na capital paulista, homenageia Venturi em sessão especial. A mesa de palestrantes da sessão é formada por diversos críticos como Antonio Bento, Pedrosa e Lourival Gomes. As falas transmitem uma profunda admiração pelo homenageado e apresentam um Venturi mentor, um intelectual que se mostra acessível aos críticos mais jovens.

[30] Cf. consulta disponível no website da AICA (http://www.aica.pt/aica-internacional/historia/).

[31] Umbro Apollonio assumiu a direção do Archivio Storico delle Arti Contemporanee em 1949 no qual ficou até 1972. Ele era docente de História da Arte Contemporânea na Facoltà di Lettere da Universidade de Pádua.

[32] CAT. EXP. *III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Ediam, 1955, p. XIX

[33] Há um registro de comunicação entre Pedrosa e Apollonio em 1961: trata-se de cartas de Apollonio, de Veneza, datadas entre 25.10.1960 e 11.01.1961, solicitando a Pedrosa que escreva ensaio sobre o desenho industrial japonês e sua extensão na Europa para revista *La Biennale di Venezia*. Cf. consulta Fundação Biblioteca Nacional: http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=xs&pr=mariopedrosa_pr&db=mariopedrosa&disp=list&sort=off&ss=new&arg=apollonio&use=kw_livre&x=0&y=0 em 26.08.14.

louvável pesquisa de novas expressões poéticas"[34] e que desde a elaboração de sua *Dança do Pan Pan em Monico*, geralmente considerada como uma das obras-primas do futurismo, "...Severini conservou-se constantemente ativo no desenvolvimento de novas correntes da linguagem pictórica".[35] Apollonio ainda aponta, sobre a produção que separava as obras futuristas daquelas mais atuais, que Severini "deu novo vigor às formas que êle sempre amou",[36] e que[37]

> Atento aos recursos da sua técnica, considerados não como perícia manual, mas como auxílio indispensável para um resultado eficiente das intenções expressivas, teve um parêntese de tipo clássico, mas voltou bem depressa às suas origens, para conseguir uma transposição dos paradigmas cubistas, mediante mais intensa vibração das formas, livres da análise do objeto.

Voltando aos críticos brasileiros, pode-se dizer que o mesmo contato que Pedrosa teve com os críticos italianos, também ocorreu com Milliet, como apenas demonstrado. No que tange sua relação especificamente com Severini, o nome do artista aparece algumas vezes em seu *Diário Crítico*, volumes dos anos 1948 e 1951.[38] Severini surge como o artista cubista ou futurista, mas quando se trata do teórico, Milliet dialoga justamente com a produção de 1936, escrita por Severini também no contexto do "Retorno à Ordem". No entanto, esse contexto não é citado por Milliet, mas apenas sua relação com as vanguardas. Trata-se de uma opção curiosa se lembrarmos que Milliet foi um dos grandes apoiadores de um grupo como o Santa Helena, valorizador do *mestiere*, tão enraizado numa arte como a italiana. É fundamental ainda apontar que Milliet, a partir de 1947, mencionava o filósofo Maritain algumas vezes em seu *Diário Crítico*, comentando sua obra *Frontières de la poésie et autres essais* [Fronteiras da poesia e outros ensaios], a qual conta com textos sobre três pintores: Georges Rouault, Gino Severini e Marc Chagall.[39] Em novembro de 1947, em um texto no qual trata de política, Milliet diz:[40] "não é a primeira vez que discuto as idéias de Maritain, cuja atitude estética sempre me pareceu a mais certa." Tendo em vista o fato de Maritain ser um grande apreciador e defensor da produção artística de Severini do entreguerras, fica evidente que Milliet a conhecia bem.

Sem pretender esgotar um assunto complexo com este, é possível, a partir destas breves reflexões, dizer que os críticos no Brasil estavam de fato emparelhados com as movimentações artísticas e críticas do estrangeiro e esse ambiente político-cultural elucida o fato de classificarem Severini como um grande futurista, em detrimento da sua produção no espírito do "Retorno à Ordem". Isso não significa que suas obras e escritos da época lhes fossem menos conhecidos. O que parece ter ocorrido é que os críticos analisados

[34] CAT. EXP. *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1957, p. 285.

[35] Ibid., p. 285.

[36] Ibid., pp. 285-286.

[37] Ibid., p. 285.

[38] MILLIET, Sergio. *Diário crítico de Sergio Milliet*. São Paulo: Edusp/Martins Fontes, 1982.

[39] MARITAIN, Jacques, *Frontières de la poésie et autres essais: Frontières de la poésie.–Dialogues.–Trois peintres: Georges Rouault, Gino Severini, Marc Chagall.–La clef des chants,* Paris, L. Rouart et fils, 1935.

[40] MILLIET, Sergio, op. cit., vol. VIII, p. 239.

demonstram ter feito uma leitura que lhes fosse mais conveniente às suas narrativas em períodos específicos, e um artista e teórico como Severini abundantemente lhes permitiu isso.

Referências Bibliográficas:

APOLLONIO, Umbro. *Pittura Italiana moderna*. Veneza: Neri Pozza, 1950.CAT. EXP. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Edian, 1953.

CAT. EXP. *III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Ediam, 1955.

CAT. EXP. *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1957.

CAT. EXP. *La Biennale di Venezia*: rivista trimestrale dell´Ente della Biennale. Venezia: Alfieri Editore, 1950.

CAT. EXP. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

CAT EXP. *ROMA*: 1918-1943. A cura di Fabio Benzi, Gianni Mercurio e Luigi Prisco. Roma: Viviani, 1998.

FONTI, Daniela. (org.). *Catalogo Ragionato Severini.* Milão: Mondadori Editore, 1988.

MILLIET, Sergio. *Diário crítico de Sergio Milliet*. São Paulo: Edusp/Martins Fontes, 1982.

PEDROSA, Mário. *Obras completas*: *volume nove: panorama da pintura moderna e crônicas do oriente e do ocidente*, (Otília Beatriz Fiori Arantes, org.), [S.l.], [198-].

_____. *Panorama da pintura moderna*, 1951 in *Modernidade cá e lá* (Otília Beatriz Fiori Arantes, org.) [vol. IV]. São Paulo: Edusp, 2000.

SEVERINI, Gino. *Du Cubisme au Classicisme*: Esthétique du compas et du nombre. Paris: L'Imp. Union, 1921.

_____. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milão: Ulrico Hoepli, 1936.

VENTURI, Lionello. *Gino Severini*. Roma: De Luca stampa, 1961.

_____. *Pittura contemporanea.* Milão: Hoepli, 1948.

A Gênese da Arte Islâmica segundo Warburg

Katia Maria Paim Pozzer[1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: A presente comunicação apresenta o projeto de pesquisa que tem por objetivo principal realizar uma investigação warburguiana sobre a transmissão da memória cultural na gênese e desenvolvimento da arte islâmica, no território muçulmano da Península Arábica, Península Ibérica, Norte da África, Pérsia e Ásia Menor, delimitada aos principais componentes arquitetônicos: a mesquita, a madrasa e o palácio, englobando seus componentes formais e iconográficos. Entendemos que a arte islâmica está enraizada em tradições culturais antigas e que estes fatores renovam-se e permanecem ativos como princípios desta arte. O estudo de ícones, símbolos e estruturas presentes na arte islâmica é representativo de uma memória cultural que necessita ser desvendada e que assim, possa explicar sua gênese e seu desenvolvimento.

Palavras-chave: História da Arte Islâmica. Arte do Oriente Próximo. Memória Cultural. Aby Warburg.

Résumée: Cette communication présente le projet de recherche qui a pour principal objectif realiser une enquête warburguienne sur la transmission de la mémoire culturelle dans la genèse et le développement de l'art islamique sur le territoire musulman de la péninsule arabique, la péninsule ibérique, l'Afrique du Nord, la Perse et l'Asie Mineure, délimité les principaux éléments architecturaux: la mosquée, la madrasa et le palais, y compris ses composantes formelles et iconographiques. Nous comprenons que l'art islamique est enracinée dans les traditions culturelles anciennes et que ces facteurs sont renouvelés et restent comme principes actifs de cet art. L'étude des icônes, des symboles et des structures présentes dans l'art islamique est représentatif d'une mémoire culturelle qui doit être découvert et puisse, donc, expliquer leur genèse et leur développement.

Mots-clés: *Histoire de l'Art Islamique. Art du Proche Orient. Mémoire Culturelle. Aby Warburg.*

A presente comunicação visa apresentar o projeto de pesquisa em fase inicial, que conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (PROBIC/FAPERGS) e do Programa de Bolsa de Iniciação Científica da Universidade Federal do Rio

[1] Docente do Curso de História da Arte, no Instituto de Artes da UFRGS.

Grande do Sul (BIC/UFRGS), e que tem por objetivo investigar a transmissão da memória cultural na gênese e desenvolvimento da arte islâmica, tendo em vista as diferentes tradições artísticas na região localizada entre o Oriente Próximo e a Ásia Menor. A pesquisa está delimitada aos principais componentes arquitetônicos da arte e arquitetura ilsâmica, a saber, a mesquita, a madrasa e o palácio, englobando todos os seus componentes formais e iconográficos. O recorte cronológico do estudo está situado entre as primeiras construções islâmicas do século VIII até o século XV, que marcou o advento do império otomano.[2]

Partimos do pressuposto de que a arte islâmica está enraizada em tradições culturais que remontam à babilônios, assírios e romanos, e que estes fatores renovam-se e permanecem ativos como princípios desta arte. Como afirma Grabar[3] a arte islâmica primitiva, apareceu primeiro no Crescente Fértil durante os séculos VIII e IX e o Iraque foi a província que se destacou, com as primeiras cidades puramente muçulmanas de Bagdá e Samarra, "lugares que cristalizaram os ideais imperiais e urbanos do Islã".

As imagens existem sobre suporte material, são produtos históricos de seu tempo, feitos de matéria e transmitidos como patrimônios, acervos e linguagens. A memória cultural é compreendida como memória estética, sendo realizada em uma linguagem na qual há carga expressiva depositada nos artefatos, que, por sua vez, produzem tradições idiomáticas. Quando afirmamos que arte é mimese pressupomos que existem modelos e transformações, que a memória cultural islâmica mimetisa formas e conceitos mesopotâmicos e romanos, entre outros, e que esta transmissão é formadora de tradições culturais.

O passado é uma construção social marcada pela necessidade de sentido e de referências de um dado presente. Cultura e sociedade são as condições fundamentais da humanidade para a produção de identidade, seja ela individual ou coletiva, e esta identidade é reflexiva, pois ela se dá através da comunicação e da interação com o outro. Na medida que a identidade pessoal se forma na relação do indivíduo com o outro, é necessário que exista um mundo de sentido simbólico comum, que é a própria cultura. Mas para o homem se adaptar ao mundo de sentido simbólico da cultura, com suas regras e significações, deve existir um distanciamento entre o mundo e si próprio. Segundo Assmann[4] "a cultura institucionaliza esta distância", e citando Warburg diz que "o estabelecimento consciente de uma distância entre si mesmo e o mundo exterior pode ser caracterizada como o ato fundamental da civilização humana", formulando assim o conceito de memória cultural:[5]

> O conceito de memória cultural compreende o corpo reaproveitável de textos, imagens e rituais específicos de cada sociedade em cada época, cujo cultivo serve para establizar e conduzir a auto-imagem daquela sociedade. Sobre tal conhecimento coletivo em sua maior parte do passado, cada grupo baseia sua consciência de unidade e particularidade.

[2] Grabar, O. *La Formación del Arte Islámico*. Madrid: Cátedra, 2008. p. 18.

[3] Idem, p. 246.

[4] Assmann, J. *La Mémoire Culturelle - Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris: Flammarion, 2010. p. 123-4.

[5] Assmann, J. Collective Memory and Cultural Identity. New German Critique. Nº 65, *Cultural History/Cultural Studies*, 1995, p. 132. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/488538>. 2012. Acesso em: 13/03/2012.

Podemos estender essas condições culturais da imagem também ao mundo islâmico, com destaque para os elementos arquitetônicos que, localizados em templos e palácios, supõem rituais que envolvem os processos dinâmicos do tempo e que implicam em perceber a natureza do discurso, compreendendo a fenomenologia da imagem dentro dessa cultura.

Nessa fenomenologia, que enuncia e produz imagens, temos o poder religioso e político, de reis guerreiros associados ao divino, como sujeitos desse discurso monumental e com a autoridade para realizar o disciplinamento dos corpos e dos espaços.

Foucault[6] explicita essa questão quando afirma que: "uma arquitetura que não é mais feita simplesmente para ser vista (fausto dos palácios), ou para vigiar o espaço exterior (geometria das fortalezas), mas para permitir um controle interior [...]; a de uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos, [...] e reconduzir até eles os efeitos do poder".

Na cultura islâmica, o espaço é produzido para que a mente seja dirigida para a cidade de Meca; criam-se artifícios de ordenamento para que o "centro do mundo" presida o espaço e esse efeito demiúrgico terrificante dos poderes sagrados e de seu mediador, o rei, se concentra na estrutura arquitetônica.

O estudo da memória cultural ou da transmissão das informações estéticas por meio de conexões culturais de longo curso fundado por Aby Warburg vê que a transmissão de elementos de intensidade expressiva, juntamente com a linguagem das supertições, da estética e da dinâmica cultural, conformam o fundo literário, artístico e religioso de cada cultura e de como isso é vivido em um dado ambiente cultural.[7] Para Warburg, o que interessa é como o idioma da arte se elaborou ao longo dos milênios, como ele se constituiu enquanto linguagem, repertório de temas e de índices, e de como esses ícones se estabeleceram como forma de energia expressiva. Na sua grande obra, não finalizada, o Atlas Mnemosyne[8] ele identificou no Painel 1 as concepções orientais mesopotâmicas como a raiz profunda de um legado cultural que ele chamou de "Projeção do cosmos sobre uma parte do corpo para fazer vaticínios. Astrologia oficial babilônica. Prática originária do Oriente".

Como aponta Michaud[9] cada prancha do Atlas é "o relevo cartográfico de uma região da história da arte" e aproximação das imagens visa "introduzir a diferença e alteridade no seio da identidade".

No domínio espacial, podemos incluir as estruturas arquitetônicas, os códigos urbanísticos e todas as formas de ordenar e disciplinar a expressão do poder no espaço e nos corpos mobilizados por estas estruturas. Já a temporalidade pode ser aquela ligada ao calendário de festas civis ou religiosas, especialmente, no caso islâmico, a oração e a peregrinação, que impõem calendários diários e de vida dirigidos ao centro geográfico e cultural da fé, Meca, e a suas conexões locais, as mesquitas. Nisto tudo há fenômenos que refletem um tempo vivido

[6] Foucault, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 154.

[7] Didi-Huberman, G. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

[8] Warburg, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010. p. 15.

[9] Michaud, Ph.-A. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 293.

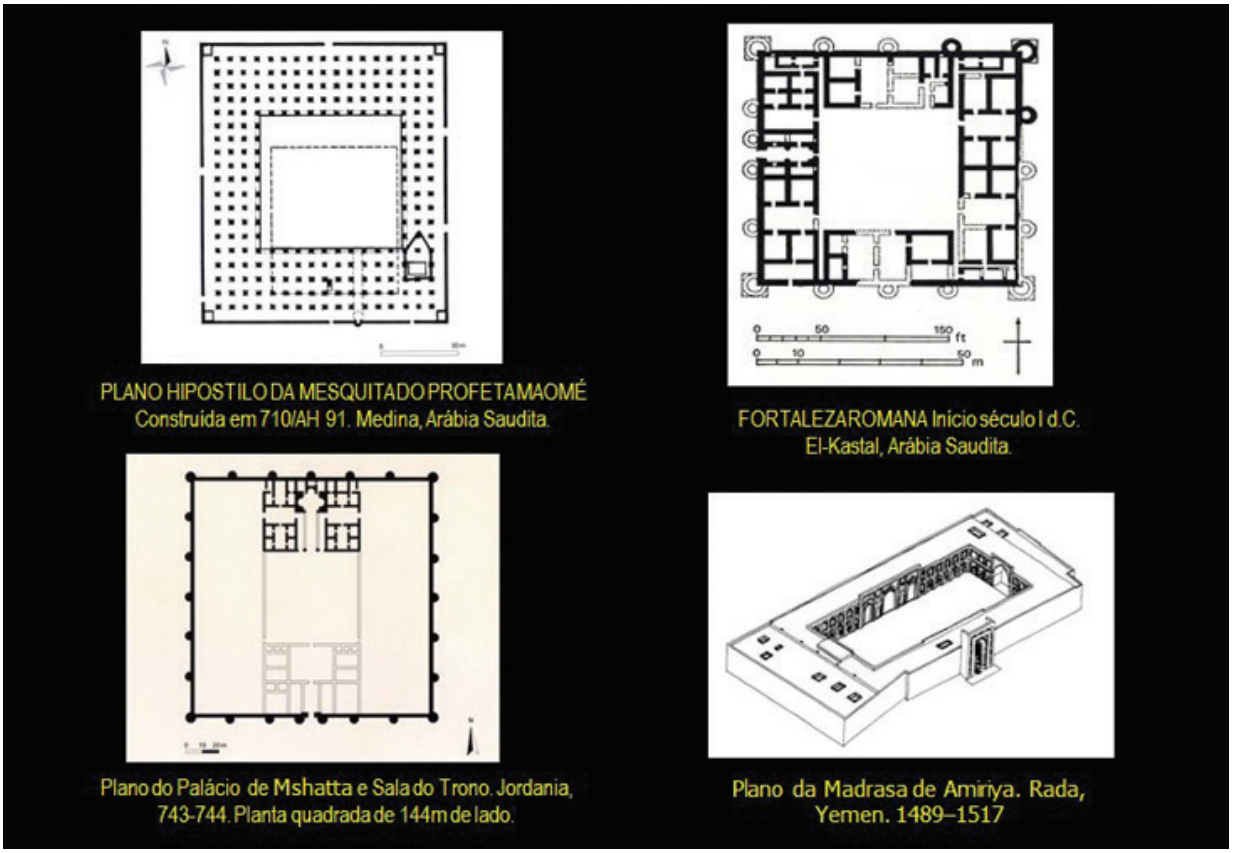


Figura 1 - Planos dos prédios: Plano da Fortaleza Romana, século I EC. El-Kastal, Arábia Saudita. Plano Hipostilo da Mesquita do Profeta Maomé, 710. Medina, Arábia Saudita. Plano do Palácio de Mshatta e da Sala do Trono, 743-744. Deserto, Jordania. Plano da Madrasa de Amiriya, 1489-1517. Rada, Yemen.



Figura 2 - Detalhes decorativos: Rosácea da Via Processional de Babilônia, 605-562 AEC. Museu do Pérgamo. Berlim, Alemanha. Rosácea da fachada do portal do Palácio de Mshatta, Jordânia, 743-744. Museum für Islamiche Kunst. Berlim, Alemanha. Rosácea da janela da Madrasa de Amiriya, 1489-1517. Rada, Yêmen.

coletivamente e se realizam como memória cultural expressa em acervos de arte e arquitetura. Um sistema simbólico comum que inclui "ritos, motivos e ornamentos, monumentos, imagens"[10] permite a formação da identidade coletiva, isto é, a consciência de pertencimento a um grupo social, que depende de um saber e de uma memória comuns.

O primeiro ponto para uma investigação warburguiana da história da cultura é entender quais são os elementos constitutivos mais relevantes no espaço, nas linguagens, na tradição científica, artística e religiosa. Isso permite que se encontre os fenômenos de troca formativos em todas as artes do Oriente Próximo. Acreditamos, ainda que é preciso realizar uma análise formal, apoiada nos estudos de Ernest Gombrich[11] e uma análise comparativa de ícones presentes na gênese e no desenvolvimento da arte islâmica.

Coli[12] salienta a importância da "dimensão empírica no estudo da obra de arte, que exige memória, capacidade analítica e comparativa das obras".

As fontes documentais utilizadas neste estudo são obtidas através de publicações da área, referenciadas e/ou disponibilizadas nos sites de importantes museus em diversos continentes. Além destes, contamos com o acervo fotográfico pessoal constituído nos últimos anos em visitas técnicas a museus, reservas técnicas e sítios arqueológicos.

Para exemplificarmos os primeiros indícios dessa herança cultural apresentamos a seguir dois elementos: um, arquitetônico; outro, decorativo, presentes na arquitetura e na arte islâmica, mas oriundos de tradições artísticas anteriores, como a mesopotâmica, a romana ou a hindu.

A figura 1 apresenta quatro planos que guardam semelhanças entre si, mas que pertencem à prédios com funções distintas e concernentes à períodos históricos diferentes. Trata-se do plano de uma fortaleza romana, situada na Arábia Saudita; do plano hipostilo da primeira mesquita construída sob as bases da antiga residência de Maomé, na cidade de Meca, também localizada na Arábia Saudita; o plano do Palácio de Mshatta, incluindo a Sala do Trono, que encontra-se no deserto da Jordânia e, por fim; o plano da Madrasa de Amiriya, situada na cidade de Rada, no Yêmen. Todos os prédios estão orientados nos pontos cardeais e têm um plano ortogonal com pátio interno. Temos aqui um exemplo de ordenação do espaço com similitudes a serem exploradas.

O segundo exemplo trata de motivo decorativo floral, tido como um clássico na arte do período islâmico. Na figura 2 temos um detalhe das rosáceas em tijolos esmaltados presentes na Porta de Ištar e na Via Processional de Babilônia, cujos imponentes vestígios arqueológicos encontram-se no Vorderasiatisches Museum, no complexo muséal do Pérgamo, em Berlim. E este mesmo motivo aparece, com grande semelhança, no friso da fachada do Palácio de Mshatta, que foi contruído entre 743 e 744, no deserto da Jordânia. O terceiro exemplo está exposto em um elemento decorativo sobre uma janela, na Madrasa de Amiriya, no Yêmem. A

[10] Assmann, J. *La Mémoire Culturelle - Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris: Flammarion, 2010. p. 125.

[11] Gombrich, E. *O sentido da ordem - um estudo sobre a psicologia da arte decorativa.* Porto Alegre: Bookman, 2012.

[12] Coli, J. *O corpo da liberdade - reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 13.

Madrasa de Amiriya, construída entre 1489 e 1517, foi restaurada em um trabalho de longa data (de 1982 à 2004), graças à um projeto internacional, dirigido pela pesquisadora e arqueóloga Selma Al-Radi.

Identificamos a sobrevivência de elementos decorativos e de estruturas arquitetônicas ao longo dos séculos, dentro do espaço geográfico do mundo islâmico que evidenciam uma memória cultural comum, ligados à uma identidade religiosa que organiza e, porque não afirmar, normatiza a vida da comunidade. As características da arte islâmica presentes nestes exemplos são o plano hipostilo com pátio interno para circulação, tanto nas mesquitas, quanto nas madrasas - as escolas corânicas, bem como nos palácios, e, também, os elementos da ornamentação destes edifícios.

Os motivos decorativos florais e geométricos aqui evidenciados têm um caráter ornamental, ainda que as técnicas utilizadas nos três exemplos sejam distintas. As rosáceas associadas a figuras geométricas de quadrados e losangos presentes na Porta de Ištar são pinturas sob suporte de tijolos vitrificados, técnica desenvolvida na Mesopotâmia no período paleobabilônico (século XVIII AEC). Já as rosáceas do friso da fachada do Palácio de Mshatta, inseridas em figuras geometrizadas de losangos, são de pedra esculpida, denotando grande habilidade técnica por partes dos artistas/artesãos anônimos que a realizaram. Finalmente a decoração de parede sob as janelas, na Madrasa de Amiriya, são de alabastro talhado e pintado com têmpera. Os restauradores do local sugerem que o design realizado, bem como o uso das cores tenha recebido forte influência de têxteis da Índia.[13] Segundo afirma Grabar:[14] "En todos estos trabajos la unidade visible de diseño - vegetal, geométrico o de otro tipo - se hallaba totalmente subordinada a diversos principios abstratos". Ainda, segundo este autor, temos no Palácio de Mshatta um notável exemplo onde a ornamentação é definida como uma relação entre as formas, mais do que a forma em si.

Os resultados preliminares aqui expostos são fruto de um projeto de pesquisa que encontra-se em fase inicial e que, portanto irá aprofundar-se nas análises e ampliar os estudos de caso. Entendemos que o estudo de ícones, símbolos e estruturas presentes na arte islâmica é representativo de uma memória coletiva, de uma memória cultural que necessita ser explicitada, desvendada e que assim, possa explicar sua gênese e seu desenvolvimento.

Referências Bibliográficas:

AMIET, Pierre. **Introduction à l'histoire de l'art de l'antiquité orientale**. Paris: Desclée de Brouwer, 1979.

ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. **New German Critique**. Nº 65, Cultural History/Cultural Studies, 1995, p. 125-133. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/488538>. 2012. Acesso em: 13/03/2012.

_____. **La Mémoire Culturelle - Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques**. Traduit par Diane Meur. Paris: Flammarion, 2010.

BAHRANI, Zainab. **The Graven Image – Representation in Babylonia and Assyria**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

BREND, Barbara. **Islamic Art**. London: British Museum Press, 2007.

[13] Yavuz, A. T. *Restoration of Amiriya Madrasa*. (2007). Disponível em: <http://archnet.org/system/publications/contents/1211/original/FLS1242.pdf?1384750103>. Acesso em: 23/06/2014. p.10.

[14] Grabar, op. cit. p. 234.

CLINE, Eric H.; GRAHAM, Mark W. **Impérios Antigos. Da Mesopotâmia à Origem do Islã**. Traduzido por Getulio Schanoski Jr. São Paulo: Madras, 2012.
COLI, Jorge. **O corpo da liberdade - reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
CURATOLA, Giovanni. (dir.). **L'Art en Mésopotamie**. Traduit par Chantal Moiroud. Paris: Hazan, 2006.
DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Traduzido por Ligia M. P. Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1984.
GOMBRICH, Ernest. **O sentido da ordem - um estudo sobre a psicologia da arte decorativa**. Porto Alegre: Bookman, 2012.
GRABAR, O. **La Formación del Arte Islámico**. Traducción de Pilar Salsó. Madrid: Cátedra, 2008.
HALBWACHS, Maurice. **Les Cadres Sociaux de la Mémoire**. (1925). Disponível em: <http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>. Acesso em 30/08/2013.
_____. **A Memória Coletiva**. Traduzido por Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
IRWIN, Robert. **Islamic Art**. London: Calmann & King Ltd., 1997.
JANSON, Horst W. **História Geral da Arte. O Mundo Antigo e a Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
LUNDQUIST, John M. Babylon in European Thought. In: SASSON, J. M. (ed.). **Civilizations of the Ancient Near East**. Peabody: Hendrickson Publishers, 2000. p. 67-80.
MARCUS, Michelle. Art and Ideology in Ancient Western Asia. In: SASSON, J. M. (ed.). **Civilizations of the Ancient Near East**. Peabody: Hendrickson Publishers, 2000, p. 2487-2505.
MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
POZZER, Katia M.P. Poder, Guerra e Violência na Iconografia Assíria. **Phoînix**, Rio de Janeiro, v 17, n 02, p.12-25, 2011.
_____. Guerra e Arte no Mundo Antigo: Representação Imagética Assíria. In: CARVALHO, M.M.; FUNARI, P.P.A.; CARLAN, C.U.; MORAIS DA SILVA, E.C. (orgs.). **História Militar no Mundo Antigo. Guerras e Representações**. vol. 2. São Paulo: Annablume, 2012, p. 15-31.
SANTAELLA, Lúcia. **Percepção. Fenomenologia, Ecologia, Semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
_____; NÖTH, Winfried. **Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012.
WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
_____. **A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais a história do Renascimento europeu**. Traduzido por Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
YAVUZ, Ayşil T. **Restoration of Amiriya Madrasa**. (2007). Disponível em: <http://archnet.org/system/publications/contents/1211/original/FLS1242.pdf?1384750103>. Acesso em: 23/06/2014.

O Inferno Musical: Reflexões Sobre o Autorretrato de Hieronymus Bosch

Tiago Varges da Silva
Universidade Federal de Goiás - UFG

Resumo: O presente trabalho tem a intenção de refletir sobre as possíveis relações formais e sociais de dois autorretratos e um retrato produzidos no decorrer do século XVI, em Flandres: o primeiro é o autorretrato do pintor flamengo Hieronymus Bosch, pintado no *Inferno Musical* (1500); o segundo se trata de um desenho chamado *O Pintor e o Comprador* (1565), um autorretrato do Pieter Bruegel, *O Velho;* e o terceiro se refere ao *Retrato de Hieronymus Bosch*, desenhado supostamente por Bruegel (15??). O momento histórico em que estas imagens foram feitas compreende ainda em Flandres a um período de transição da Idade Média para o Renascimento. Novas formas de pensar e compreender a vida foram sendo construídas, logo, os conflitos com as práticas já existentes se intensificavam, mesclando-se e dando formas a um novo tempo histórico, o Renascimento. A imagem do homem adquiriu importância tanto quanto a imagem do criador, dessa forma, o retrato é uma possibilidade importante para a reflexão deste momento histórico.

Palavras-Chave: Imagem. Retrato. História.

Abstract: The referring work has the intention of reflecting on the possible formal and social relations of two self-portraits and a portrait produced during the sixteenth century, in Flanders, the self-portrait by the Flemish painter Hieronymus Bosch, painted in Hell, of the three-panel picture *The Garden of Earthly Delights* (1500), the second deals with a drawing called *The Painter and The Buyer* (1565), a self-portrait by Pieter Bruegel, *The Old Man*, and the third refers to the portrait by Hieronymus Bosch, drawn supposedly by Bruegel (15??). The historical moment in which these images were produced correspond in Flanders a period of transition from the Middle Age to the Renaissance. New ways of thinking and understanding life were being built, later the conflicts with the practices already existing have gotten intensified, mixing each other and, consequently, giving forms and shapes to a new historical time, the Renaissance. The man's image acquired importance as much as the creator's image, this way the portrait is an important possibility to reflect on this historical moment.

Keywords: Image. Portrait. History.

"Para saber é preciso imaginar-se".[1]
Georges Didi-Huberman

A citação acima é a primeira frase com que o historiador Georges Didi-Huberman inicia *Imagens Apesar de Tudo*.[2] Estudar imagens exige do pesquisador uma análise que transcende os aspectos formais, sociais e históricos, pois partindo desses elementos é preciso também imaginar, questionar, observar e ouvir a imagem.

Tendo como base esse pensamento, propõe-se aqui fazer uma reflexão a partir de dois autorretratos e um retrato: o primeiro do pintor flamengo Hieronymus Bosch (1450-1516), pintado no *Inferno* do tríptico *O Jardim das Delícias (1500)*, atualmente no Museu do Prado, Madri; o segundo, *O pintor e o Comprador* (1565) de Pieter Bruegel, *O Velho* (1525?-1569), pertencente à Coleção de Artes Gráficas de Albertina, Viena e, por fim, o *Retrato de Hieronymus Bosch* (15??), desenhado supostamente por Bruegel, atualmente se encontra na Biblioteca de Arras, França.

Alguns questionamentos permearam esta reflexão. Por que Hieronymus Bosch ao se retratar o fez em primeiro plano entre os danados do *Inferno Musical*? E por que Pieter Bruegel se autorretratou como um velho, sendo que quando o retrato foi feito o mais provável é que ele não era tão velho como parece? E, quais as possíveis influências do autorretrato de Bosch, no retrato pintado por Bruegel?

A hipótese de uma relação entre os retratos se sustenta inicialmente considerando os aspectos formais e sociais, já que tanto o autorretrato de Hieronymus Bosch quanto o de Pieter Bruegel são feitos inferindo uma relação estreita com a finitude humana. Bosch se pinta no Inferno e Bruegel no final da vida, e no retrato que o faz de Hieronymus Bosch, ele também o desenha com uma aparência de um velho. Enfim, os retratos apresentam pontos de reflexão que apontam para uma inter-relação, sobretudo, formal e histórica.

Os Autorretratos de Bosch e de Bruegel: Suas Dimensões Formais, Sociais e Semânticas

Esta análise será feita a partir de uma *abordagem tríplice*, ou seja, contemplando três dimensões: a formal, a social e a semântica. Artur Freitas no artigo *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice* (2004), sugere que toda fonte visual pode ser analisada partindo destas três dimensões. Para o autor, esta é uma sugestão metodológica para o estudo da imagem e não um método rígido.

Porém, propõe-se aqui, também, ler e analisar os autorretratos, seguindo o pensamento de Didi-Huberman, sendo que alguns questionamentos inferidos perpassaram a esfera da imaginação, "termo caro ao historiador". Não se estar a falar de um devaneio, mas sim de um exercício cognitivo que compreende a análise da imagem com base em elementos históricos suscitados pela própria imagem.

[1] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: Ed. Imago, 2012. p.15.

[2] Termo cunhado pelo historiador Artur Freitas, que se refere às três dimensões da imagem: a formal, a semântica e a social (FREITAS, 2004).

A abordagem formal compreende "[...] o resultado de uma intenção produtiva, de uma prática "plástica", ou seja, de uma atividade somática que transforma a matéria com vista à espacialidade visual-tátil." (FREITAS, 2004, p.8). O visual tátil, segundo o autor, refere-se o visual à cor, extensão, direção tonalidade e padrão e o tátil aos elementos que atribuem sentidos a peso, volume, textura e temperatura.

A dimensão social compreende o entendimento da imagem como *coisa*, um artefato social, que circula que passa por várias mãos e instituições, construindo redes de sociabilidade e valores, influenciando outras criações.

> Desse modo, descrever a imagem como coisa é vê-la como um artefato que, sendo resultado de um trabalho, circulou entre certas instâncias e instituições (galerias, museus, coleções, exposições públicas ou privadas, acervos etc.), passou por certas mãos (marchands, curadores, críticos, colecionadores etc.), construiu um circuito de relações com outras "coisas" (relações de troca, de reprodutibilidade, relações com outras obras visuais e/ou textuais etc.) e eventualmente engendrou certos valores. (FREITAS, 2004, p. 13).

O semântico compreende a dimensão dos significados da imagem "[...] diz respeito aos "conteúdos" [...]." (FREITAS, 2004, p.14). É o processo de interpretação dos significados atribuídos por um observador. O valor dos significados parte da experiência de quem observa, dessa forma, a imagem pode ser entendida como uma relação de atribuição de significados.

Esta análise parte do retrato de Hieronymus Bosch, pintado por volta de 1500. Jhéronimus van Aken; nasceu em Hertogenbosch, uma pequena cidade localizada na província de Brabante, nos Países Baixos. Tomou como sobrenome uma parte do nome da cidade, o "bosch". Nenhum documento preciso testemunha seu nascimento, e segundo Gauffreteau-Sévy (1967), o que parece mais verossímil é situá-lo em torno de 1450. Bosch ficou conhecido por pintar temas moralizantes e de cunho pedagógico e suas obras são povoadas de representações pictóricas do pecado, cenas infernais e de danação. Bosch faleceu em 1516 na mesma cidade onde nasceu.

O momento *self* [3] de Bosch está registrado no *Inferno Musical*, no lado direito do tríptico *O Jardim das Delícias* (1500), obra que é considerada uma de suas mais enigmáticas criações. Pintura a óleo sobre madeira, no estilo gótico internacional, o tríptico narra os três primeiros capítulos do livro de Gênesis, a história da criação dos seres humanos e o envolvimento destes com o pecado e, a danação dos pecadores no Inferno, ambiente onde Hieronymus Bosch se autorretratou.

Ao abrir o tríptico *O Jardim das Delícias* (1500), encontramos os três ambientes imaginados por Bosch. Na tábua central, pintado em cores vivas, o mundo é representado pelo *O Jardim das Delícias*, à esquerda está o céu ou Paraíso, representado pelo *Paraíso Terrestre,* e à direita o Inferno, representado pelo *Inferno Musical.*

A trama pintada por Bosch tem início no lado esquerdo chamado de *O Paraíso Terrestre,* no qual é narrada a história da criação do primeiro casal humano, descrita no livro de Gênesis, Adão e Eva, e o envolvimento destes com o pecado.

[3] Ato de autorretratar.

Em *O Jardim das Delícias*, o pintor buscou representar o mundo de seu tempo, segundo ele, povoado de prazeres, sensualidades, imperfeições e pecados. A cena se desenvolve em um imenso jardim, com cores claras e fortes. Não há sombra, o que transmite uma sensação de luminodidade; ao centro, em primeiro plano, encontra-se a Fonte da Juventude e a sua volta casais com expressões felizes mergulham em suas águas. No segundo plano, em uma pequena lagoa, algumas mulheres se banham, enquanto um número maior de homens dançam em círculos montados em animais de várias espécies.

E, no terceiro plano, as cenas são mais próximas, casais nus se abraçam e festejam alegremente, entregando-se ao divertimento, dentro de grandes frutos e bolhas, uma clara referência ao pecado da gula e, sobretudo, da luxúria. Os animais e os frutos são recorrentes no *Jardim das Delícias*, para Bosing (1991), Bosch faz uma leitura visual das canções e dos provérbios obscenos de seu tempo; frutos, animais e estruturas minerais, por exemplo, fazia parte da literatura flamenga.

> [...] muitos dos frutos mordiscados pelos amantes no jardim são metáforas dos órgãos sexuais; os peixes que aparecem duas vezes no primeiro plano constituem o símbolo fálico de antigos provérbios holandeses [...] os grandes frutos ocos e as cascas de frutos para dentro das quais algumas das figuras mergulharam [...] significa uma coisa sem valor. Bosch não poderia ter escolhido um símbolo do pecado mais adequado, pois foi um fruto, afinal, que originou a queda de Adão. (BOSING, 1991, p. 53).

Todas as pessoas são representadas nuas, com excessão de uma que se encontra no canto direito na parte inferior, um homem, que aponta o dedo para uma mulher, sugerindo culpá-la por algo. Nesta cena possivelmente o homem é Adão e a mulher Eva, já que ela traz em uma das mãos uma maçã, alegoria do pecado. Eva está envolvida por um tubo de cristal em uma referência à efemeridade dos prazeres terrenos. A imagem de Adão vestido, culpando Eva pelo seu pecado, demonstra a condição da mulher na sociedade de Bosch.

Bosch descreve a sociedade de Brabante[4] do século XVI, idealizada por ele como um ambiente povoado pelos Sete Pecados Capitais.[5] Dentre eles, a luxúria e a gula são os pecados mais explorados. Estes são representados pelos festins sexuais, piqueniques de amor, banquetes de cerejas e framboesas, pintados em tonalidades vibrantes que expressam uma sensação de tranquilidade. Mas, Bosch coloca o Inferno do outro lado, enfatizando a danação do pecador.

Bosch pinta o resultado do pecado no lado direito do tríptico, o *Inferno* ou *Inferno Musical*. Este é um ambiente que contrasta com os demais presentes na obra, tonalidades escuras e foscas, recortadas por um colorido laranjado e amarelado que fazem alusão ao fogo, transmitindo uma sensação de calor e agonia, que também é perceptível na expressão dos danados sendo torturados por criaturas demoníacas representadas a partir do bestiário medieval.

[4] Província dos Países Baixos onde nasceu e viveu Hieronymus Bosch, segundo Gauffreteau-Sévy (1967), ele nunca saiu de Brabante.

[5] Vaidade, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e acídia. Está é a lista os pecados capitas organizada por São Tomás de Aquino. O termo capital derivar italiano *caput*, cabeças (LAUAND, 2004).

De todas as partes do tríptico, *O Inferno Musical* é a mais complexa de interpretação, a pintura pode ser dividida em três planos, o primeiro na parte superior se estende no horizonte tenebroso, com suas construções incompletas, uma alusão às imperfeições[6] causadas pelo pecado (AQUINO, 2006). Em meio às chamas, multidões de pecadores são conduzidos por seres demoníacos aos planos seguintes (Figura 1).



Figura 1 - *O Inferno Musical* (1500), em destaque o outorretrato de Hieronymus Bosch. Disponível em: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/el-jardin-de-las-delicias-o-la-pintura-del-madrono/oimg/0/>. Acesso em: 27 de dezembro de 2013.

Na segunda parte, utensílios de uso doméstico como facas, vasos, chaves e sinos são usados como instrumentos de tortura. O mais enigmático se encontra em destaque ao centro do quadro, em um pequeno riacho de águas escuras e congeladas, contrastanto com a parte superior que arde em vivas labaredas. Há, ainda, uma criatura com membros inferiores e tronco que está plantada sobre dois barcos e equibilibra sobre a cabeça uma bandeja com estranhas criaturas que dançam em círculos enquanto torturam os pecadores que as acompanham.

> No centro do quadro infernal encontra-se, em analogia à Fonte da Vida do painel do Paraíso, o chamo homem-árvore, cujo o torso oval assenta num par de cepos apodrecidos que terminam em dois barcos em jeito de

[6] Para São Tomás de Aquino o inferno e o pecado são a imperfeição humana, logo, tudo que está relacionado ao pecado é imperfeito, inclusive o Inferno (AQUINO, 2006).

> sapatos. A sua nádega está caída, de modo que o olhar do observador depara com a cena da taberna infernal [...]. (BOSING, 1991, p. 58).

A cabeça do homem-árvore, como chamou Bosing (1991), é o autorretrato de Hieronymus Bosch. Quando ele pintou este autorretrato, possivelmente tinha aproximadamente cinquenta anos, não é possível sabê-lo com exatidão, porque Bosch não tinha o hábito de datar suas obras, como é o caso de *O Jardim das Delícias*. Sabe-se ao certo que seu nascimento foi no ano de 1450 e muitos dos pesquisadores[7] de sua obra, são unâimes em situar o ano de conclusão do referido tríptico em 1500.

O autorretrato é de um senhor de aproximadamente cinquenta anos de idade, que exibe discretas rugas, olhos grandes e vívidos, transmitindo uma sensação de vigor; o nariz é grande, quase desproporcional à morfologia da face; os lábios estão cerrados; o rosto é contornado por crespos cabelos que aparentam ser um loiros, em processo de branqueamento.

A expressão de Bosch parece ser indiferente ao ambiente, não há tristeza nem alegria. Ele ignora tudo a sua volta, não ouve os gritos dos danados, nem os ruídos das chamas consumindo as construções no horizonte, não ouve a música tocada pela orquestra da tortura, composta por uma harpa, um alaúde, uma gaita de fole, uma flauta, uma corneta e um tambor. Bosch não olha para os lados, pois sua atenção está em quem o olha e seus olhos estão fixados no espectador.

Mas, afinal por que Hieronymus Bosch se retratou no inferno? Sentimento de culpa frente aos pecados? ou um ato irônio? Na interpretação de Gauffreteau-Sévy (1967), Bosch usou o seu pincel para advertir os pecadores sobre o dramático fim que os esperava, e que o seu autorretrato entre os danados era uma demonstração de humildade, pois na mentalidade de sua época considerar-se como bem-aventurado era mal visto, um ato de arrogância.

Para Bosing (1991), *O Jardim das Delícias* é uma narrativa pedagógica que ensina e adverte, mas Bosch usa do estilo burlesco para transmitir seus anseios e impressões sobre o pecado. É possível identificar na sua obra leituras teológicas, entretanto, a cultura popular da praça, dos provérbios e dos mitos medievais estão presentes no tríptico, da mesma forma que estavam em seu inconsciente no momento da criação.

Considerando as hipóteses de Gouffreteaeu-Sévy (1967) e Bosing (1991), outra questão faz deste autorretrato um ponto de reflexão importante para compreensão da obra de Hieronymus Bosch. Primeiro, não era muito comum nas obras medievais os artistas se autorretratarem. Essa prática foi mais recorrente na renascença e tal fato se deve à falta de uma técnica que desse contorno aos traços fisionômicos do indivíduo representado. De acordo com Castelnuovo (2006), o estudo do retrato a partir de critérios da fisionomia está fora dos objetivos da arte medieval.

[7] Gauffreteau-Sévy (1967) e Bosing (1991).

Segundo, autorretratar-se como um danado só se encontra em Hieronymus Bosch porque sua obra traz elementos da mentalidade medieval, como as preocupações com o pecado e o medo do diabo e as consequentes punições infernais. Entrementes, sua obra rompe com alguns pressupostos característicos da arte medieval, como se autorretratar na obra.

Bosch não foi o único artista a se autorretratar em um dos Novíssimos do Homem.[8] Temos dois casos de artistas italianos que também o fizeram. Luca Signorelli (1445/1450 – 1523) e Michelangelo (1475 – 1564). No caso Signorelli, o pintor aparece no afresco *Os Condenados* que compõe o conjunto do *Juízo Final*, representado com um demônio, pintado aproximadamente em 1503, na Catedral de Orvieto. Diferente de Bosch que se coloca na condição de danado, Signorelli se autorretrata como um demônio, torturando os condenados.

Os autorretratos de Luca Signorelli e de Hieronymus Bosch são contemporâneos, entretanto ambos apresentam mentalidades distintas, características das temporalidades históricas nas quais os artistas estavam inseridos. De acordo com Janson (1992), Signorelli e Bosch pintam cenas infernais, mas os homens e mulheres de Signorelli apresentam uma dignidade humana inexistente em Bosch.

> O inferno de Signorelli, diametralmente oposto o de Bosch, tem luz do dia pleno, sem o pesadelo das máquinas de tortura ou os monstros grotescos. Os condenados conservam a dignidade humana e até os próprios demônios estão humanizados. A fé do Renascimento no homem nem se quer no inferno perde a força. (JANSON, 1992, p. 434).

Michelangelo, também se autorretratou em seu *Juízo Final*, afresco da Capela Sistina, pintada entre 1508 a 1512. Ao centro da disposição o santo Bartolomeu segura uma pele humana em alusão ao seu martírio, o mesmo foi esfolado, o rosto é o autorretrato de Michelangelo. *No sarcasmo impiedoso deste auto-retrato (tão bem escondido que só em tempos modernos foi reconhecido) o artista deixou a sua confissão pessoal de culpa e desmerecimento.* (JANSON, 1992 p. 454).

Os dois autorretratos italianos apresentam propósitos diferentes do flamengo, mesmo sendo todos realizados em cenas do Juízo Final. Preocupação com a finitude, ou apenas um chiste, o *self* de Bosch não ficou apenas no *Inferno Musical,* ele influenciou outros retratos, inclusive o seu retrato desenhado possivelmente pelo pintor flamengo Pieter Bruegel, *O Velho*. Bruegel nasceu na mesma região de Bosch, nas redondezas de Hertogenbosch, entre os anos de 1524 ou 1525[9] e faleceu em 1569.

Este artista foi fortemente influenciado pela obra de Bosch, considerado por Janson (1992) como o grande pintor flamengo e o primeiro a pintar paisagens não apenas como plano de fundo. Sua obra, assim como a de Bosch, apresenta uma dificuldade de compreensão.

[8] Trajetória da finitude humana na fé cristã: Morte, Juízo, Inferno e Paraíso.

[9] JANSON, H. W. História da arte. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida, Maria Manuela Rocheta Santos *et al* – 5ª edição – São Paulo : Martins, 1992. p. 493.

“Não há dúvida que a obra de Hieronymus Bosch o marcou profundamente e que, sob muitos aspectos, ele é tão difícil de compreender como o seu mestre [...].” (JANSON, 1992, p.493).

Bruegel conhecia bem a obra de Hieronymus Bosch e apreciava tanto o seu estilo que, talvez essa admiração levou-o a desenhar o seu retrato, quiçá com o objetivo de pintá-lo. Mas por que o fez com uma aparência tão envelhecida?

O referido retrato, chamado de *O autorretrato* (15??), encontra-se na Biblioteca



Figura 2. *O autorretrato* (15??), Pieter Bruegel. Fonte: Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Jheronimus_Bosch_%28cropped%29.jpg>. Acesso em 27 de dezembro de 2013.

Municipal de Arras, na França. De acordo com Gauffreteau-Sévy (1967), trata-se do retrato de Hieronymus Bosch, possivelmente desenhado pelo seu mais representativo seguidor, Pieter Bruegel, *O Velho* (Figura 2).

Desenhado a lápis, com dimensões de 41 cm X 28 cm, chamado de *O Autorretrato* (15??), Bosch é retratado como um senhor idoso, com a pele bastante enrugada, cabelos crespos, brancos e volumosos que sai pelas laterais do gorro. Comparando estas características com o autorretrato de Bosch pintado no *Inferno Musical*, não é possível inferir, *a priori*, uma semelhança, porém quando observamos a expressão de Bosch, percebe-se uma profunda relação entre as duas obras.

Os conjuntos faciais são idênticos, olhos grandes e vivos, que demonstram olhar fixo no espectador, nariz volumoso, quase desproporcional ao rosto e o mais surpreendente, a boca é a mesma, lábios grossos e cerrados. O retrato tem uma semelhança na expressão de cumplicidade, um olhar atento em quem o olha, parece querer dizer algo, mas se cala.

Não é possível afirmar com exatidão que Bruegel conhecia outro retrato de Bosch, que não seja o *self* do *Inferno Musical*, no entanto, este, e o seu desenho são os únicos retratos conhecidos de Bosch. O mais provável é que Bruegel ao desenhar, tenha tomado-o como modelo.

Um autorretrato de Pieter Bruegel realizado em 1565, já no final da vida demonstra aspectos formais muito parecidos com o retrato da Coleção de Arras. Trata-se de um desenho conhecido como *O Pintor e o Comprador* (1565), a pequena imagem mede 25,5 cm X 21,5 cm e pertence à Coleção de Artes Gráficas de Albertina, Viena.

No desenho há dois homens, em primeiro plano, o pintor, Bruegel, e em segundo plano, o comprador. Velho com cabelo e barbas grandes, o pintor parece estar concluindo uma obra já encomendada. Este desenho apresenta elementos muito próximos do retrato de Hieronymus Bosch e agora não só o gorro, mas novamente as expressões nos fazem lembrar os dois retratos já analisados (Figura 3).

A expressão de Bruegel é a expressão de Bosch, nariz desproporcional ao tamanho da face, lábios cerrados, olhos grandes e vivos, a diferença está no olhar, Bosch olha para o espectador, já Bruegel, fixa o seu olhar na obra, porém sua expressão demonstra que ele sabe que está sendo observado, não só pelo seu cliente, mas por olhares que estão fora da cena.

Os três retratos flamengos analisados apresentam uma relação estreita entre si, que transcende as dimensões formais e sociais, o autorretrato de Bosch, assim como sua obra, exprime uma complexidade de interpretação. No entanto, alguns indícios formais e históricos permitem leituras que lançam possibilidades de compreensão de alguns elementos presentes em sua obra.

O rosto do homem árvore não é apenas um autorretrato de Hieronymus Bosch, mas o retrato de uma sociedade que vive um momento de transição, entre dois tempos históricos, a Idade Média e o Renascimento. Os danados que são torturados têm o mesmo rosto, eles



Figura 3. *O Pintor e o Comprador* (1565), Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:BruegelPortrait.jpg>. Acesso em: 27 de dezembro de 2013.

sentem os suplícios infernais, pois estes, de fato, estão lá. Já Bosch está no inferno, mas o inferno não está nele, seu autorretrato é sintoma de uma época que convive com esses dilemas, os homens que outrora tinham o mesmo rosto, agora tem fisionomia própria.

Referências Bibliográficas:

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch, cerca de 1450 a 1516, entre o céu e o inferno*. (trad.Casa das Línguas Lda). Benedikt Taschen (volume 11), Taschen, 1991.

CASTELNUOVO, Enrico. Imagens Republicanas. In: *Retrato e sociedade na arte Italiana. Ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Ed. Imago, 2012.
FREITAS, Arthur. *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice*. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), Rido de Janeiro, v. 34, n. 34, p. 3-21, 2004.
GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. *Hieronymus Bosch "el Bosco".* Traducción: Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona, Editorial Labor, SA, 1967.
JANSON, H. W. *História da arte*. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida *et al* – 5ª edição – São Paulo : Martins, 1992.
LAUAND, Luiz Jean. *Estudos Introdutórios*. In: TOMÁS DE AQUINO. *Sobre o Saber (De Magistro), Os Sete Pecados Capitais.* Trad. e estudos introdutórios de Luiz Jean Lauand. 2ª Ed. São Paulo. Martins Fontes, 2004.

Documentos Impressos:

A Bíblia Sagrada. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida. Ed. 1995, São Paulo: Sociedade de Bíblia do Brasil, 1995.
TOMÁS DE AQUINO, S. *Suma Teológica*. [Tradução Coordenação geral: Carlos-Josaphat Pinto de Oliveira, OP et alii]. Tomo III-IX. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

Documentos Iconográficos:

BOSCH, Hieronymus. *O Jardim das Delícias*. (tríptico aberto). Museu do Prado, Madri. Óleo sobre madeira, 220 cm X 390 cm. Disponível em: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/el-jardin-de-las-delicias-o-la-pintura-del-madrono/oimg/0/>. Acesso em: 27 de dezembro de 2013.
BRUEGEL, Pieter. *O autorretrato.* Biblioteca de Arras, Arras. Desenho, 41 cm X 28. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Jheronimus_Bosch_%28cropped%29.jpg>. Acesso em 27 de dezembro de 2013.
_____, Pieter. *O Pintor e o Comprador*. Desenho. Albertina, Viena. 25,5 cm X 21,5 cm. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:BruegelPortrait.jpg>. Acesso em: 27 de dezembro de 2013.

Conectando histórias da arte (1): desdobramentos da tradição clássica em contexto global

Historiadores e historiadores da arte têm nos recordado com frequência que a globalização não é um fenômeno contemporâneo, e que o estabelecimento de sólidas conexões artísticas supranacionais ocorreu, de distintas maneiras, em muitos momentos históricos. Durante o Renascimento - mas também em outros contextos - idiomas clássicos puseram-se em diálogo com tradições provenientes de variadas regiões europeias e extra europeias, criando movimentos de cristalização, transmissão, transmutação, transposição, empréstimo, apropriação e transformação dos modelos herdados da assim-chamada antiguidade clássica. Nessa sessão serão aceitas propostas que procurem investigar esses movimentos em uma perspectiva internacional. Não se exige que os textos trabalhem em coordenadas espaço-temporais específicas. Podem ser abordadas, por exemplo, as seguintes questões:

- Formas de interação entre a tradição clássica e tradições artísticas não-europeias;
- Tradição clássica: identidade, universalidade e alteridade;
- A reinvenção da tradição clássica no “Novo Mundo”;
- Entre a tradição clássica e idiomas locais: produções visuais “híbridas”;
- A recepção da tradição clássica pela historiografia não-europeia;
- Discussão do modelo “centro/periferia” no âmbito dos estudos da tradição clássica: Itália/Flandres, Itália/Península Ibérica, Europa/colônias, entre outras possibilidades.

Esta sessão temática interliga-se às outras duas sessões de mesmo título: “Conectando histórias da arte”. As três articulam em seu conjunto reflexões e direcionamentos de pesquisa desenvolvidos nos últimos anos na Unifesp, na UERJ e na Unicamp em parceria com o Instituto Getty de Los Angeles, através do programa “Connecting Art Histories”.

Desdobramentos da tradição clássica em contexto global

Luiz Marques
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Maria Berbara
Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA

Não é novidade que a globalização não é um fenômeno exclusivo da nossa era. Já no âmbito do mito antigo, as viagens de Diôniso à Índia e dos Argonautas à Cólquida configuram o imaginário da expedição de Alexandre à Índia e da civilização que desde Johann Gustav Droysen chamamos helenística. Concentrada nas margens orientais do Mediterrâneo, entre Atenas, Alexandria, Antióquia, Pérgamo, Éfeso e demais cidades portuárias do Mar Egeu na Ásia Menor (Mileto, Esmirna, Halicarnasso, etc), essa civilização ofereceu uma constante passagem entre o Mediterrâneo e o Planalto iraniano. Durante o Renascimento, no intervalo de duas ou três gerações, transformaram-se radicalmente as concepções cosmográficas e culturais do mundo. O Tratado de Zaragoza, em 1529, estabelece que a linha divisória decidida em Tordesilhas não dá conta da esfericidade do mundo e é determinado o passo de uma nova linha, na Ásia. A partir desse momento, o mundo nunca mais deixaria de ser concebido globalmente.

Uma das maiores ambições da tradição clássica é expressar certo sentido de universalidade. Francisco de Holanda, no século XVI, afirmava que os princípios formais da arte clássica poderiam ser encontrados na China, na índia, e mesmo no Peru ou Brasil, regiões, que, historicamente, não haviam tido nenhum contato com gregos ou romanos.

Mas algo se rompe, no século XX, relativamente ao valor universal, ou global, da tradição clássica. De um lado, ela se desconecta das chamadas tradições populares, adquirindo, mesmo em círculos acadêmicos, uma aura de inacessibilidade. De outro, é justamente o seu apelo que costuma suscitar, em uma espécie de atavismo, fortes reações coletivas. Em qual região ocidental, e, mesmo, oriental, desconhece-se a Mona Lisa ou a Vênus de Milo? A quem não é ao menos familiar a imagem, em suas distintas variantes, das três graças ou do discóbolo? E o que mais poderia haver em comum entre essas manifestações artísticas, tão diferentes entre si, senão o pertencimento a um universo de referências literárias, musicais, visuais, culturais, que se convencionou chamar tradição clássica?

Ne sessão que agora apresentamos, propusemos aos autores tratar o tema da tradição clássica a partir de uma perspectiva global, isso é, enfatizando seu diálogo com tradições provenientes de outras regiões dentro e fora da Europa, de acordo com a tendência, cada vez mais forte no mundo acadêmico contemporâneo, de relativizar a centralidade absoluta da Grécia e, posteriormente, Itália, no âmbito dos estudos clássicos. Do ponto de vista temporal, o pesquisador teve plena liberdade para eleger o momento, ou momentos, que quisesse tratar.

A primeira mesa após a palestra de abertura, composta por Alberto Martín e Elaine Dias, tratou da questão do classicismo durante o século XIX brasileiro. Alexandre Ragazzi, Angela Brandão e Tamara Quírico abordaram processos de transferência de linguagens artísticas entre a península ibérica e a América Latina na primeira época moderna. Andréia Rodrigues, Maria Cláudia Magnani, Raquel Quinet e Rogéria Olympio trabalharam com diferentes aspectos da arte e tratadística luso-brasileira entre os séculos XVI e XVII. Sucessivamente, Evelyne Azevedo, Rita Lages e Juliana Ferrari trataram de casos da recepção da tradição clássica em três momentos distintos – respectivamente a Roma de Adriano, Belo Horizonte contemporaneamente, e a França do século XVII. Finalmente, Gabriela Paiva de Toledo, Fernanda Marinho e Patrícia Meneses investigaram, mais especificamente, as relações artísticas e culturais – assim como historiográficas – entre a Itália e outras regiões europeias durante o Renascimento.

A palestra de abertura foi proferida pelo professor José Emílio Burucúa, da Universidade San Martín de Buenos Aires. Professor Burucúa é, incontestavelmente, uma das maiores autoridades mundiais no âmbito dos estudos da tradição clássica, tendo publicado extensivamente sobre esse e outros temas. Desde 1985, quando se doutorou em filosofia e letras pela Universidade de Buenos Aires, ocupou diversos cargos de docência e gestão nessa mesma instituição, até 2004, e na Universidad San Martín, desde então.

Publicou livros e artigos sobre história da perspectiva, relações históricas entre imagens e ideias e as técnicas e materiais da pintura colonial sul-americana. Entre seus inúmeros livros contam-se, entre muitos outros, *Corderos y elefantes. Nuevos aportes acerca del problema de la modernidad clásica* (2001), sobre o tema do riso na Europa renascentista; *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg; El Renacimiento italiano, una nueva incursión en sus fuentes e ideas* (Buenos Aires, Dante Alighieri);*Historia y ambivalencia: Ensayos sobre arte*; *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*; *Enciclopedia B-S. Un experimento de historiografía satírica*, e, mais recentemente, *El mito de Ulises en el mundo moderno*. É membro da Academia Nacional de Belas Artes argentina, diretor da revista *Eadem utraque Europa*, publicada pelo Centro de História Cultural e Intelectual Edith Stein, da Unsam, e foi pesquisador e professor visitante em diversas universidades e centros de pesquisa internacionais, entre os quais a Fundação Paul Getty, o Kunsthistorishes Institut de Florença e a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París.

Para nós foi uma honra e um privilégio tê-lo abrindo nossa seção.

A imagem escultórica do índio brasileiro durante o Império: Leon Despres de Cluny

Alberto Martín Chillón
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: No mesmo ano da inauguração da grande obra indianista escultórica, o *monumento a dom Pedro I*, de Louis Rochet, 1862, foi apresentada uma obra, medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes, *Família de selvagens atacada por uma serpente*. Esta obra, no Museu da República do Rio de Janeiro, tradicionalmente atribuída a Francisco Manuel Chaves Pinheiro, parece ser criação de um escultor quase desconhecido, o francês Leon Despres de Cluny. Na presente comunicação tratamos de entender e analisar a especial proposta do mesmo na construção da imagem do índio brasileiro.

Palavras chave: Indianismo, Escultura, Arte brasileira, Século XIX, Brasil Império.

Resumen: En el mismo año de la inauguración del gran monumento escultórico indigenista, el *monumento a don Pedro I*, de Louis Rochet, 1862, fue presentada una obra, medalla de oro en la Exposición General de Bellas Artes, *Familia de salvajes atacados por una serpiente*. Esta obra, en el Museo de la República de Rio de Janeiro, atribuida tradicionalmente a Francisco Manuel Chaves Pinheiro, parece ser la creación de un escultor casi desconocido, el francés Leon Despres de Cluny. En la presente comunicación tratamos de entender y analizar la especial propuesta del mismo para la construcción de la imagen del indio brasileño.

Palabras clave: Indigenismo, Escultura, Arte brasileño, Siglo XIX, Brasil Imperio.

Um passeio pelos corredores dos museus brasileiros, num primeiro olhar, deixa clara a ampla presença das representações de figuras indígenas tanto em um papel principal quanto secundário nas grandes obras. *Moema*, *Marabá*, *Iracema*, *Aimberé* e *Ubirajara* são nomes comuns nas telas e páginas das grandes criações dos artistas e literatos brasileiros. Obras como *A primeira missa do Brasil* de Victor Meireles, pintado em 1860 em Paris, ou o monumento a dom Pedro I, realizado pelo escultor francês Louis Rochet, e inaugurado em 1862, são consideradas como criações fundadoras do indianismo no Brasil, nas suas respectivas disciplinas das belas artes. Como obras-primas têm sido objeto de ampla atenção e suscitado numerosa bibliografia, atuando como bússola e norte dos estudos indianistas, ainda que, como assinala Knauss, a imagem alegórica dos índios já foi usada desde o período colonial para identificar a terra do Brasil, foi na segunda metade do século XIX quando “as artes plásticas vão participar

do movimento de promoção do índio como ícone do Império do Brasil",[1] ícone que, segundo Miyoshi, é um índio "valeroso, heróico e abstrato, existente no passado",[2] imagem de uma raça extinta ou em processo de extinção, que permite utilizá-lo precisamente como símbolo.

Esta arte indianista tem servido, em alguns casos, como um lugar comum, um conceito que absorve as obras, e se impõe sobre elas, para estabelecer caraterísticas e critérios gerais, segundo as palavras de Jorge Coli:

> "Importa não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem", que são úteis para agrupar "objetos por meio de algumas afinidades, mas tornam-se perigosos porque rapidamente tendem a exprimir uma suposta essência daquilo que recobrem e substituir-se ao que nomeiam".[3] Diante da ideia do índio como símbolo do nacional, como imagem romântica do Brasil, "vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras".[4]

Apesar desta intenção individualizada, de estabelecer uma conversação íntima com cada obra de arte, é necessário, neste caso, reconstruir uma espécie de "genealogia indianista escultórica" que nos permita compreender as relações, os pontos comuns e as divergências das esculturas que compartilham, pelo menos, inspiração temática. Neste caminho do indianismo são muitos os passos incertos, os saltos e as sombras. Obras pouco conhecidas e escultores praticamente anônimos povoam este caminho, para o qual pretendemos oferecer aqui alguma luz. Nesta dupla intenção, da leitura individualizada e, por sua vez, da delimitação e conhecimento de um grupo com caraterísticas comuns, que, inevitavelmente, estabelece relações de interdependência e influências, filiações e desencontros, trataremos de nos aproximar à escultura indianista através da análise mais detalhada de uma de suas primeiras obras, *Família de selvagens atacados por uma serpente*, 1862.

Nesse sentido, nos questionamos como se produz a construção da imagem indígena, quais são suas referências e suas escolhas artísticas, qual a tradição onde se situa, e como elas servem à finalidade de cada peça individualmente, fato importante a observar que definirá e explicará muitos aspetos destas obras. Assim, não pode ser julgada da mesma maneira toda obra indianista, como um símbolo nacional, e devemos nos aproximar à sua individualidade e função, que a marcará indefectivelmente, já que, como assinala o professor Paulo Knauss, não se afirma um modelo para a representação do indígena, sendo mais um tema de representação.[5]

Fora dos limites e possibilidades deste trabalho fica o repasso da longa tradição europeia de representação indígena, e especialmente dos chamados artistas viajantes, que deixaram uma ampla produção artístico-documental, e influenciaram na percepção e construção oitocentista brasileira dos seus índios. Fato marcante nesta percepção é o monumento a dom Pedro I,

[1] KNAUSS, P. "Negro Horácio: Louis Rochet e a escultura antropológica no século XIX". *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011, p. 2.

[2] MIYOSHI, A. G. *Moema é morta*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Campinas. 2010, p. 132.

[3] COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?,* São Paulo: SENAC, 2005, p. 11.

[4] COLI, Op. cit., p. 11.

[5] KNAUSS, P. "Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil", *História*, vol. 32, núm. 1, janeiro-junho, 2013, pp. 122-143.

de Louis Rochet, feito sob projeto inicial de João Maximiano Mafra, inaugurado em 1862, mas cujo processo se inicia com o concurso e a primeira visita ao Brasil do escultor francês, em 1856, onde estudará diversas etnias com um interesse antropológico, dentro do ambiente cultural francês da época, resultando, assim, o considerado como primeiro exemplo de representação indígena pública no Brasil, fato também atribuído na França, onde se assinalou o seu carácter pioneiro na representação escultórica de um selvagem. Em *L´Artiste*, Francis Aubert qualificou a Rochet como o primeiro escultor que se enfrentou à tarefa de representar índios, solucionando-a de modo satisfatório apesar da falta de tradição.[6]

No entanto, é interessante retroceder uns anos para pensar na atividade de um escultor presente no Brasil desde a década de 40, Ferdinand Pettrich. Nos Museus Vaticanos se conserva uma ampla coleção de bustos e figuras de indígenas norte-americanos, que, pelas datações, foram feitos durante sua estadia no Brasil, na década de 50. Ele ofereceu em 1845 uma alegoria do Brasil como um índio, obra lamentavelmente perdida, única notícia de uma obra sua alusiva a um índio brasileiro. A obra do tão importante escultor, muito desconhecida ainda, deve ter tido uma grande repercussão e influência no panorama artístico.

Por uma parte, no mesmo ano da inauguração do monumento a dom Pedro I, e quase no mesmo ano da Primeira Missa, encontramos um grande grupo (Figura 1), pouco conhecido, no hall de entrada do Museu da República. Tradicionalmente tem-se atribuído ao escultor Francisco Manoel Chaves Pinheiro, identificado com sua obra *Ubirajara.*[7] No entanto, uma notícia na imprensa nos faz repensar esta atribuição:

> O grupo do Sr. Desprez é imponente. O indio, em pé, inclinado sobre o quadril esquerdo é surprehendido pela apparição de uma cascavel que se ergue e ameaça mordel-o. Tem na mão uma flexa; muito proximo porém para poder servir-se do arco, o indio prepara-se para defender-se, por assim dizer corpo a corpo. Esta lucta manifestada com clareza, encheria de terror o espirito do espectador se a mulher, abrigada atraz do indio e trazendo um filho em seus braços, não respirasse tanta confiança.[8]

Assim, esta crônica traz à cena a figura quase desconhecida de um escultor francês, Leon Despres de Cluny, ativo no Rio de Janeiro desde, pelo menos, 1861, durante mais de 25 anos, ainda que poucas obras sejam conhecidas, e muitas menos conservadas. Mereceu o reconhecimento artístico em várias ocasiões, foi nomeado cavalheiro da Ordem da Rosa em 1875,[9] obteve menção honrosa nas Exposições de 1861[10] e 1875,[11] e medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes em 1862, precisamente por esta obra.[12]

---

[6] KNAUSS, 2013, Op. cit. p. 127.

[7] Consta assim na ficha catalográfica do próprio museu e em várias publicações: ALFREDO, M. F. *Diálogo neoclassicismo/ romantismo na obra de Chaves Pinheiro*. Dissertação de Mestrado, Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009. SILVA, M. do. C. C. da. "Representações do índio na arte brasileira do século XIX", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 8, julho-dezembro 2007, pp. 63-71.

[8] A Actualidade, 19 abril 1863.

[9] A Nação, 30 junho 1875. Segundo A Gazeta de Notícias, 13 agosto 1875, o escultor obteve o grão de oficial da Ordem da Riosa.

[10] Diário do Rio de Janeiro, 13 março 1862.

[11] O Globo, 14 março 1876.

[12] Diário do Rio de Janeiro, 16 março 1863.

O grande grupo do Museu da República foi uma encomenda do barão de Nova Friburgo, António Clemente Pinto,[13] que mandou construir um opulento palácio, a atual sede do Museu, onde trabalharam outros escultores brasileiros como Quirino António Vieira.[14] Pouco sabemos sobre esta encomenda e o nível de responsabilidade do cliente no resultado final, mas já na época é destacada pelo seu classicismo, pelo amor à escola antiga, que afastou o escultor do caráter do assunto representado, não representando bem o tipo indígena,[15] e de fato a composição se insere numa estrutura piramidal, com o elo central marcado pelo joelho do índio, o quadril esquerdo, o rosto e a mão alçada, tendo uma linha quase paralela na mão da índia e na flecha segurada na mão esquerda pelo indígena. Em ambos os lados, a serpente saindo do mato e a índia de cócoras, segurando uma criança nos braços, completam a estrutura. Na publicação da época, sobre este assunto, afirma-se que, "se procurassemos nas linhas, esses famosos traços que, uma vez designados, tornam-se notaveis, veriamos o movimento do braço direito da india imitado no braço direito do indio, o que modera um pouco a acção, o movimento".[16]

Do ponto de vista compositivo, a escolha do escultor aparece, quase a modo de espelho, refletida no muro do outro lado do hall, num grupo muito próximo a Despres de Cluny, onde a luta do herói finalizou, o dragão é vencido e a donzela é salva. Perseu e Andrômeda repetem o conceito e a estrutura piramidal, ainda mais pura, com um estilo ainda mais clássico, nas posturas corporais, tipos e vestiduras e nas emoções muito mais contidas.

O índio da *Família de selvagens* repete uma posição de longa tradição, comum no ensino acadêmico, como podemos apreciar numa gravura dedicada ao ensino do acervo do Museu Dom João VI, da UFRJ,[17] onde o ato heroico se repete. A figura central, com o corpo em tensão, levanta o braço em defesa própria, neste caso de um inimigo que não aparece, mas também em defesa da personagem secundária, desmaiada ou ferida, estrutura que se repete no grupo de Despres de Cluny, que se situa entre a defesa, a surpresa e o que poderia ser um iminente ataque momentos depois da ação. Curiosamente, uma produção europeia, espanhola neste caso, apresenta uma grandíssima similitude com o grupo estudado. *A defesa de Zaragoza*, ou como foi exposta em Roma em 1818, Nestor defendido por seu filho Antíoco, realizada em mármore em 1825, de José Álvarez Cubero, que obteve grande sucesso e repercussão em toda a Europa.

Sem aparente relação entre as obras, devemos procurar as fontes das que beberam ambos os escultores. Mais perto no tempo, remetem-nos às composições neoclássicas de Antônio Cánova, como *Teseu e o centauro*, que responde aos mesmos moldes: composição, corpos em tensão, diagonais marcadas e disposição dos volumes, mas neste caso, aplicados ao ataque e não à defesa. Esse mesmo esquema tem profundas raízes, desde mosaicos e pinturas romanas, até obras renascentistas como as de Pollaiolo, ou Baldasarre Peruzzi na Vila Farnesina,

[13] A Actualidade, 19 abril 1863.
[14] Revista do Rio de Janeiro, 1876, pp. 160-161.
[15] A Actualidade, 19 abril 1863.
[16] A Actualidade, 19 abril 1863.
[17] Museu Dom João VI, UFRJ. Nº 2061.

representações de luta entre o herói e o animal, Hércules contra a hidra. Além dessas, outras lutas utilizam a mesma posição corporal, como *Laocoonte e seus filhos mordidos pela serpente*, atribuído a Pieter Claesz Soutman, na mesma posição de defesa que o índio. Do mesmo modo, François Joseph Bosio desenha outro grupo de inspiração clássica, como *Hércules lutando com Aqueloo transformado em serpente*, de 1824, tão clássico quanto a obra de Edmond Lechevallier-Chevignard, desenhado anos depois, em 1877, retratando a cena de Cadmo em Tebas.

Sem dúvida, o escultor remeteu-se não só a um lugar comum na arte, a luta do herói contra o animal, como no caso de Hércules lutando contra a hidra de Lerna, mas também às lutas de Teseu e o centauro, o Laocconte, Hércules contra Aqueloo, ou Cadmo. Fora do heroísmo, algumas representações, como *O aldeão e serpente*, desenhada por Gabriel Bernard Seurre, publicada em 1848 em forma de estampa, e de ampla circulação formando parte de uma publicação, estão bem próximas à cena idealizada por Despres de Cluny. Uma família, surpreendida pelo ataque de uma cobra, em que o pai tenta proteger a mulher e o filho.

O elo que parece unir as criações de Despres e de Álvarez Cubero é uma monumental figura, numa postura acadêmica e tradicional, do maior representante da conhecida como escultura neoclássica, Antonio Cánova, quem cinzelou *Creugas* em 1801, parte de uma composição de luta junto com *Damoxenos*, mas que se remonta à antiguidade clássica, inspirando-se, para retratar individualmente a figura do galo, do grupo do *Galo cometendo suicídio*, do Museu das Termas de Roma. Tanto Álvarez Cubero quanto Despres retomam compositamente a ideia da obra helenística, ainda que tratadas com um ponto do vista mais frontal, ressaltado ainda mais no grupo de Despres, talvez como exigência pelo lugar que iria ocupar no palácio Nova Friburgo.

Em relação à expressividade da peça, a imprensa já ressaltou como a mulher aparece demasiadamente tranquila, esperando, diante de uma situação tão perigosa, que experimentasse alguma comoção, parecendo, nua e bela como foi representada, ajoelhada, ou antes de cócoras, a Fé,[18] com o pequeno índio no colo, que lembra mais a um pequeno anjo ou a um menino Jesus, cujo único traço próximo ao indígena é o corte de cabelo.

Dando um passo a mais no que se refere a *Perseu e Andrômeda*, em que a expressão é muito mais contida, e limitada à cabeça da Medusa, Despres tenta dotar as suas figuras de uma expressividade que condiga com o dramatismo da cena, muito melhor conseguida no rosto do índio, do que na mulher, quem mais parece uma Vênus de boca aberta.

Não é esta a única obra de temática indianista realizada pelo escultor, que em 1882, com ocasião da grande exposição antropológica, realizou os moldes em papier-maché de vários grupos indígenas. No entanto, na Família de selvagens, a imprensa ressalta o fato de que os tipos indígenas não fossem bem “apanhados”, devido ao amor à escola antiga e ao clássico.[19] Nas cabeças das mulheres dos dois grupos destaca o forte classicismo, como vemos na comparação com o desenho de Julien, intitulado *cabeça clássica*.

[18] A Actualidade, 19 abril 1863.

[19] A Actualidade, 19 abril 1863

O grupo apresenta algumas caraterísticas especiais, que constroem um tipo indígena bastante peculiar no âmbito brasileiro. A vegetação e os animais que rodeiam o grupo, seguindo a ideia dos grupos de Rochet, mas carecendo da observação das espécies endêmicas brasileiras, apresentam uma pequena cabra e uma ave de pescoço comprido, além da serpente que surge de um mato bastante estereotipado. Este detalhe animalista remete-nos mais ao gosto romântico de artistas como Antoine-Louis Barye, linha que Despres repetirá em algumas composições mais, também alusivas a lutas entre homens e animais.

A indumentária da família resulta pouco usual. O cocar da mulher lembra mais uma diadema com penas do que um cocar; o mesmo que acontece com o colar, longe das tradições ornamentais indígenas. A mulher se cobre com um manto de tela tosca, grossa, como de fibras vegetais entretecidas, representação de uma índia muito longe da realidade, em sintonia com representações europeias fora dos interesses antropológicos de algumas obras francesas, como vemos numa outra representação de *Uma índia abraçando o cristianismo*, 1862, de Juan Figueras no Museo Nacional del Prado, figura totalmente clássica, com o indianismo unicamente como pretexto, reduzido a umas penas a modo de tiara.

Já o índio tem uma interessante mistura de atributos. Por um lado, carece do típico cocar do índio brasileiro, mas tem a saia emplumada, com um curioso bolso no meio. A pele animal que cobre seus ombros, bastante alheia à tradição, responde mais a modelos norte-americanos, fato sublinhado ainda mais pelo penteado, com o cabelo preso em um coque, parecido ao que já aparece em uma pintura norte-americana, *A morte do general Wolfe*, de 1770, obra de Benjamin West, na qual o índio, reflexivo, apresenta a cabeça raspada, com um coque enfeitado. Precisamente, o principal escultor no Brasil do período, Ferdinand Pettrich, estava naquele momento realizando uma série de esboços sobre índios brasileiros, a partir dos estudos que ele realizou nos Estados Unidos, território possuidor de uma escultura indianista mais forte e anterior à brasileira, com exemplos relevantes, como o *Tecumesh morrendo*, de Pettrich, ou *O índio ferido*, de Peter Stephenson, que dialogam com o *Galo morrendo*, precisamente com a imagem do outro clássico, do bárbaro, para representar o outro americano, o índio.

Assim, na situação de criar uma obra de um gênero novo, quase sem referentes, o artista se depara com muitas escolhas e eleições, e à diferença de Rochet, não se preocupa com a caraterização individual dos rostos e a anatomia do indígena, focando mais na ação, em uma peça de caráter mais decorativo, onde o indianismo se expressa mediante roupas, colares, penteados, animais e plantas das mais variadas origens, numa estrutura clássica piramidal.
A obra do Pettrich bem pôde servir de inspiração ou influenciar nossa obra, dando lugar a uma interessante experiência, única no Brasil,[20] que nos faz lembrar as palavras de Humboldt nas suas viagens pela América, que se lhe aparece como uma nova Ática, um novo Lacio, uma

[20] Rodolpho Bernardelli modelará em 1875, *À espreita*, também chamado *Um índio surpreendido por um réptil*, de inspiração temática muito próxima à obra de Despres. SILVA, M. do C. C. da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005, p. 17.

nova Antiguidade, que faz de sua viagem quase uma expedição imaginária no tempo, afirmando diante da visão dos índios:

> "suas grandes figuras de um vermelho de cobre, e pitorescamente vestidas, parecem de longe, ao se projetar sobre a estepe contra o ceu, antigas estátuas de bronze" (Figura 1).[21]

Referências Bibliográficas:

ALFREDO, M. F, Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro. Dissertação de Mestrado, Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

COLI, J. Como estudar a arte brasileira do século XIX?, São Paulo: SENAC, 2005.

KNAUSS, P. "Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil", História, vol. 32, núm. 1, janeiro-junho, 2013

_____ "Negro Horácio: Louis Rochet e a escultura antropológica no século XIX", Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 2011, p. 2.

LUBRICH, O. "Como antiguas estatuas de bronce" Sobre la disolución del clasicismo en la Relación histórica de un viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente, de Alejandro de Humboldt, Revista de Indias, 61:223 (Setembro–Dezembro 2001), pp. 749-766. Traducción: José Anibal Campos.

MIYOSHI, A. G. Moema é morta. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Campinas. 2010

SILVA, M. do. C. C. da. "Representações do índio na arte brasileira do século XIX", Revista de História da Arte e Arqueologia, n. 8, julho-dezembro 2007

_____ A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

A Actualidade, 19 abril 1863.

A Gazeta de Notícias, 13 agosto 1875.

A Nação, 30 junho 1875.

Diário do Rio de Janeiro, 13 março 1862.

Diário do Rio de Janeiro, 16 março 1863.

O Globo, 14 março 1876.

Revista do Rio de Janeiro, 1876, pp. 160-161.

[21] LUBRICH, O. "Como antiguas estatuas de bronce" Sobre la disolución del clasicismo en la Relación histórica de un viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente, de Alejandro de Humboldt, *Revista de Indias* 61:223 (Septiembre–Diciembre 2001), pp. 749-766. Traducción: José Anibal Campos.



Figura 1 - "UBIRAJARA"; bronze; autoria Francisco Manoel Chaves Pinheiro: Acervo Museu da República; Instituto Brasileiro de Museus - Ibram, Ministério da Cultura - MinC (nº de autorização 14/2014)".

A Transferência de Teorias e Práticas Artísticas da Itália para o Peru

Alexandre Ragazzi[1]
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Resumo: No final do século XVI, os pintores italianos Bernardo Bitti, Matteo Perez de Alecio e Angelino Medoro chegaram à América do Sul. A partir desse acontecimento, diversos historiadores da arte têm tentado criar uma espécie de escola de pintura maneirista na região, algo que, embora tenha durado pouco, teria servido de base para a transformação dos modelos europeus em uma produção original e reveladora de características regionais. Com esta comunicação, segundo temas que oscilam entre práticas e teorias artísticas, esperamos poder contribuir para aprofundar o debate acerca desse trânsito intercontinental de ideias. Sem negar a importância da circulação de gravuras e conceitos típicos da Contrarreforma, gostaríamos de ampliar as possibilidades a serem consideradas.

Palavras-chave: Maneirismo. Pintura italiana. Pintura ibero-americana.

Abstract: At the end of the Sixteenth century, Italian painters Bernardo Bitti, Matteo Perez de Alecio and Angelino Medoro arrived in South America. Following this event, several art historians tried to create a sort of mannerist school of painting in this territory, something that, although lasting for a short period of time, would have served as a basis for the transformation of European models in an original production able to reveal regional characteristics. In this paper, according to topics ranging between artistic theories and practices, I hope to deepen the debate about this intercontinental exchange of ideas. Without denying the relevance of the circulation of engravings and concepts typical of Counter-Reformation, I would like to expand the possibilities to be considered.

Keywords: Mannerism. Italian painting. Ibero-American painting.

Os nomes de Bernardo Bitti, Matteo Perez de Alecio e Angelino Medoro são continuamente lembrados e reunidos quando se trata de falar sobre a difusão do *maneirismo na América do Sul.*[2]

[1] Apresento aqui alguns dos resultados de uma pesquisa que vem sendo desenvolvida desde o ano de 2012 com apoio da *Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies*, da *Fundación Carolina* de Madri, e do *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)*.

[2] A título de exemplo, cf. MESA-GISBERT, 1972, pp. 9 e 11: *No queda duda que este grupo de manieristas Bitti, Medoro y Alesio es el que determina la creación de las escuelas pictóricas americanas; dándoles un carácter indeleble, que conserva de la estética manierista el arte idealizado y circunspecto; las raíces de algunas escuelas indias como la del Cuzco y la del Collao (La Paz y alrededores del lago Titicaca) hay que buscarlos en el arte del renascimiento tardío que llegó al virreinato por medio de estos tres pintores italianos*. Cf. ainda CHICHIZOLA DEBERNARDI, 1983.

Tendo sido treinados na Itália, a chegada ao Novo Mundo desses três pintores a partir do último quartel do Quinhentos constituiu-se como ponto de referência a partir do qual historiadores da arte do século XX puderam, ao comparar as obras deles com a produção local subsequente, identificar e revelar as principais características da própria arte feita no Vice-reinado do Peru. Ficava evidente que o modelo europeu prontamente havia sido adaptado e transformado de acordo com as necessidades e expectativas regionais, de modo que essa via, de tão óbvia, impunha-se como incontornável.

Aceitou-se que para compreender o início da produção artística da América hispânica era preciso encontrar um ponto de contato com a Europa, algo que fosse mais sólido e direto do que o comércio de obras de arte provenientes, por exemplo, do contexto sevilhano ou do que a incipiente circulação de gravuras. Assim, esses três pintores italianos foram invocados para demonstrar que a arte produzida na América do Sul após a chegada dos europeus surgira não com atraso, mas sim em sintonia com os preceitos que eram difundidos a partir da terceira geração de maneiristas italianos.

As obras realizadas por esses pintores ou em seus círculos artísticos espalharam-se pelo Vice-reinado do Peru, pela região que hoje compreende Colômbia, Equador, Peru e Bolívia. No entanto, quando se compara essa produção com o que era feito, durante aquela mesma época, pelos pintores maneiristas na Itália, logo se percebe uma grande diferença qualitativa. É claro que pesam aí os naturais problemas técnicos decorrentes da dificuldade para se obter materiais adequados para trabalhar naquelas então remotas localidades. Em todo caso, e apesar do fato de que sobretudo Bernardo Bitti e Matteo de Alecio tenham sido artistas de razoável habilidade artística, é preciso reconhecer que, sob muitos aspectos, esse confronto direto mais atrapalha do que auxilia quando se trata de compreender a arte produzida nessas regiões.

As análises dessas manifestações artísticas possivelmente gerariam resultados mais significativos se, esquecida a comparação com o modelo, procurassem apresentar as especificidades do temperamento local, o qual, na verdade, relacionava-se pouco com o intelectualizado maneirismo europeu. Em vez de pensar a arte surgida na América do Sul tendo como referência o ambiente italiano – como se fazer parte daquele contexto dominante fosse essencial para assegurar-lhe a existência –, talvez fosse melhor assumir desde logo que as técnicas europeias foram absorvidas e adaptadas assim que por aqui chegaram. Se agirmos dessa forma, evidenciando o poder transformador do novo continente, poderemos compreender a arte feita na América do Sul pelo que ela é, e não pelo que acabou sendo ou deveria ter sido.[3]

É preciso lembrar que essa arte não necessariamente passa pelo conhecimento técnico da perspectiva artificial ou pelo domínio expressivo da plasticidade dos corpos. Em vez disso, os pintores sul-americanos muitas vezes abandonaram o sofisticado ilusionismo de matriz

[3] Vale aqui ressaltar que há, já há algum tempo, uma tendência interpretativa disseminando-se nesse sentido, algo que pode ser notado, por exemplo, nas considerações iniciais do panorama esboçado por SOLDÁN BOZA, 2003. Francisco Stastny, já em meados da década de 1970, procurava também trabalhar nesse sentido, mas deve-se reconhecer que, apesar de anunciar uma análise independente dos modelos europeus, Stastny não conseguiu se libertar inteiramente das teorias elaboradas para esclarecer a arte europeia; cf. STASTNY MOSBERG, 2013.

renascentista para expressar-se em uma linguagem mais simbólica e espiritual, a qual estava mais próxima da cultura pré-colombiana.[4] Por isso o aspecto enobrecido ao mesmo tempo que enigmático das figuras sagradas, algo que fica evidente, por exemplo, em inúmeras representações da *Virgem com o Menino* e de *anjos arcabuzeiros* da escola cusquenha. São figuras que pertencem a outro mundo, a uma realidade que apenas parcialmente se revela à realidade humana.

Tendo em mente essa breve introdução, gostaria agora de apresentar algumas considerações acerca da teoria e da prática artísticas relacionadas a esse contexto *intercultural*, mas concentrando-me na figura do pintor e gravurista Matteo Perez de Alecio.[5]

Os primeiros anos da atividade artística de Matteo de Alecio foram bastante intensos, tendo ele se envolvido em importantes comissões. Após ter atuado como ajudante de Cesare Nebbia nas decorações da *Villa d'Este*, em Tivoli, foi convocado para afrescar, na capela Sistina, a cena com *A defesa do corpo de Moisés* em substituição à pintura quatrocentista de Luca Signorelli – a qual havia sido danificada depois do desmoronamento da arquitrave em 1522.[6] Difícil saber com segurança como um jovem artista até então tão pouco conhecido conseguiu tão importante comissão. Era o papado de Gregório XIII, que, após a partida de Vasari para Florença em 1573, havia designado seu conterrâneo bolonhês Lorenzo Sabatini para dirigir os trabalhos de decoração do Vaticano. De qualquer forma, o fato é que Matteo caiu nas graças de papa Gregório, pois logo depois atuaria em Frascati, na famosa *Villa Mondragone* construída pela família dos cardeais Altemps já como homenagem àquele pontífice.

Contudo, foi em Roma, no *Oratorio del Gonfalone*, que começaram a ser reunidas as condições que acabariam resultando na transferência de Matteo de Alecio para o Peru. Giuliano Briganti afirmou que o *Oratorio del Gonfalone* é provavelmente o testemunho mais significativo da pintura realizada em Roma entre os anos de 1555 e 1575.[7] Passado e presente aí se encontram, pois enquanto havia artistas que davam continuidade às ideias maneiristas – muitas vezes repetindo à exaustão os repertórios michelangiano e rafaelesco –, havia também artistas que procuravam escapar dessa dependência através da adoção de novos caminhos.

Trabalharam no *Gonfalone* artistas como Jacopo Bertoja, Livio Agresti, Marcantonio dal Forno, Raffaellino da Reggio, Federico Zuccari, Cesare Nebbia e Marco Pino. Matteo de Alecio foi o responsável pela execução da figura de Salomão, de dois profetas e duas sibilas.

---

[4] Cf. SORIA, 1965.

[5] Esse pintor, também conhecido como *Matteo da Lecce*, teve a grafia de seu nome alterada nos países hispânicos para *Mateo Pérez de Alesio*. Depois dos trabalhos de Francisco STASTNY (1969), de MESA-GISBERT (1972) e de Jorge BERNALES BALLESTEROS (1973), foi alvo de outra monografia (PALESATI-LEPRI, 1999), na qual os autores sustentam que o artista seja proveniente de La Leccia (província de Pisa), e não de Lecce ou da vizinha Alezio, ambas no sul da Itália. Tal hipótese, no entanto, não pôde ser comprovada nas pesquisas que realizei na Itália, na Espanha e no Peru, de modo que deve ser tomada com cautela (a esse respeito, cf. TOSINI, 2005, sobretudo p. 50). Se adoto aqui a grafia *Matteo Perez de Alecio* é porque foi essa a forma que encontrei no *Archivo Histórico Provincial de Sevilla* e no *Archivo General de la Nación* de Lima todas as vezes que o artista, de próprio punho, assinava algum documento (cf., e.g., AHPS, Oficio 5 (Diego Fernandez), inv. 3526, 1587, Libro 1, ff. 604v-606v; Oficio 13 (Simón De Pineda), inv. 7815, 1587, Libro 3, f. 726-r-v; Oficio 15 (Francisco Díaz), inv. 9251, 1587, Libro 3, f. 357r-v; Oficio 19 (Gaspar de León), inv. 12496, 1585, Libro 6, ff. 606r-608v / AGN, Protocolo 52 (Rodrigo Gómez Baeza), ff. 1060r-1062v). Para outras variações na grafia do nome do artista durante o período italiano, cf. TOSINI, 2005, p. 50.

[6] Cf. STASTNY, 1979.

[7] BRIGANTI, 1961, p. 55.

Relacionado a essa obra, há um desenho preparatório, conservado no *British Museum*, que representa um anjo voante.[8] Com grande probabilidade, trata-se de um estudo feito a partir de um modelo plástico – assunto que retomaremos mais adiante –, isto é, um daqueles modelos de argila ou cera que os pintores costumavam dependurar acima de suas cabeças como, por exemplo, os relatados por Lomazzo sobre as práticas artísticas de Tiziano, por Carlo Ridolfi sobre Tintoretto ou ainda por Roger de Piles no comentário à obra de Charles Alphonse Dufresnoy.[9]

Quanto à passagem do artista pelo *Oratorio*, a descrição mais interessante provém de Karel van Mander. Conta o biógrafo flamengo que Matteo trabalhava em um afresco cujo tema era o *Ecce Homo*; uma certa manhã, os membros da irmandade encontraram a pintura destruída, crivada de buracos feitos pelo artista que, além disso, havia desaparecido.[10] De Roma, Matteo dirigiu-se para Malta, onde realizou, entre outras pinturas, os doze grandes afrescos do palácio do Grão-Mestre de Valeta que representam os episódios do assédio turco à ilha. O significado dessa dramática partida, entretanto, pode revelar aspectos importantes da obra e da personalidade desse artista. O próprio van Mander, perplexo com esse gesto extremo, perguntava-se se Matteo não teria sido levado a isso por ter tido a possibilidade de confrontar, no *Gonfalone*, seu estilo com o de Federico Zuccari e Raffaellino da Reggio. No oitavo decênio do século, Matteo ainda ostentava uma maneira fortemente guiada por Michelangelo e Francesco Salviati, e é possível que não tenha suportado o contato e, talvez, também as críticas desses artistas.[11]

Matteo de Alecio passou então a levar uma vida de aventuras. Com problemas em Malta,[12] conseguiu retornar a Roma, mas dois anos depois já estava em Sevilha, onde, em 1584, pintou um gigantesco *São Cristóvão* na catedral daquela cidade. De fato, sua ida à Espanha provavelmente já havia sido motivada pela intenção de transferir-se para o Vice-reinado do Peru. O problema é que ele parece não ter conseguido permissão para o embarque, de modo que permaneceu em Sevilha até 1589 – seu nome, com efeito, não consta nos registros do catálogo de passageiros do *Archivo General de Indias.*[13]

Sabemos, contudo, que em novembro de 1587, às vésperas da partida, Matteo de Alecio comprou uma escopeta, uma capa de chuva púrpura com detalhes em ouro, um livro de desenhos e outro livro que, segundo o contrato conservado no *Archivo Histórico Provincial de Sevilla*, continha *todas* as gravuras de Albrecht Dürer.[14] Sem saber o que poderia encontrar em Lima, o artista amedrontado procurou se salvaguardar, protegendo-se de eventuais perigos

[8] *British Museum*, inv. 1971,0515.1. Cf. ainda GERE, 1973.

[9] Cf. LOMAZZO, 1590, p. 53; RIDOLFI, 1648, II, pp. 6-7; DU FRESNOY, 1668, pp. 109-111.

[10] VAES, 1931, pp. 344-345.

[11] A esse respeito, cf. MOLFINO, 1964, p. 36; GERE, 1973, p. 152.

[12] Cf., sobre a prisão do artista em Malta, VAES, 1931, p. 345.

[13] Há, no entanto, uma menção à ida de um filho de Matteo de Alecio para o Peru em 1598. Cf. *ARCHIVO general de Indias*, 1986, p. 713: [5173] *FELIPE DE ALECIO, natural de Sevilla, soltero, hijo de Mateo Pérez de Alecio y de María de la O, al Perú como criado del doctor Juan Bautista Ortiz – 31 agosto* (5.257, nº 2 r. 7).

[14] AHPS, Oficio 5 (Diego Fernandez), inv. 3526, 1587, Libro 1, ff. 604v-606v. Esse contrato foi parcialmente publicado por Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ (1929, pp. 192-193).

físicos e, sobretudo, munindo-se de um repertório de imagens para ser utilizado em uma cidade que estava apenas no início de sua construção. Nesse novo ambiente, ciente de que ficaria isolado e sem poder dialogar com outros artistas, Matteo tinha certeza de que as gravuras e os desenhos seriam imprescindíveis nos projetos que encontraria.

Como vimos, Matteo de Alecio fazia parte da terceira geração de maneiristas. Artistas como ele dominavam plenamente as técnicas de pintura elaboradas e difundidas durante o Renascimento. As etapas para a realização de uma pintura segundo essa tradição eram várias, passando por esboços, desenhos mais elaborados, estudos do modelo vivo, confecção de cartões. No meio desse processo, era também muitíssimo frequente que o pintor se valesse de modelos plásticos auxiliares, isto é, estatuetas feitas de argila ou cera com a única intenção de servir-lhe como modelo. Os relatos presentes na literatura artística da época informam-nos que essa era uma prática extremamente difundida, autorizada pelos grandes mestres renascentistas.[15] Seria natural, portanto, que Matteo de Alecio, profundo admirador de Michelangelo, também tivesse adotado esse método.[16] Efetivamente, Francisco Pacheco – que, ainda jovem, conheceu Matteo de Alecio em Sevilha – informa-nos que o viu utilizar esses aparatos. Diz ele: "passando adiante, digo que muitos ainda compõem com papel molhado as roupas e os traços sobre os modelos nus de argila e cera para realizar, com lápis preto ou colorido, as figuras vestidas – o que vi ser feito por Mateo de Alecio".[17]

Portanto, quando chegou a Lima, nosso artista tinha por hábito trabalhar tanto a partir de modelos bidimensionais quanto tridimensionais. Se conhecemos relativamente bem a fortuna de gravuras italianas, germânicas e flamengas como meio difusor de modelos artísticos na América, não sabemos praticamente nada sobre o eventual uso de modelos plásticos auxiliares. A análise das obras feitas por Matteo de Alecio em Lima seria, por conseguinte, de vital importância para tentar identificar a presença de modelos plásticos entre os pintores locais. O problema é que, talvez com exceção da *Virgem de Belém* e de alguns retratos, praticamente nada mais restou da obra do artista no Peru.[18] Já foi demonstrado que as obras do *Convento de Santo Domingo* remanescentes não foram feitas por Matteo de Alecio.[19] Além disso, nada do que o artista fez na catedral limenha, em *San Agustín* ou em *San Pedro* foi preservado.

Restaria a capela do capitão *Villegas*, mas tampouco essa obra pode ser-lhe atribuída.[20] Em todo caso, por conta da técnica do afresco e do uso de grotescas, a capela *Villegas* parece remeter a um artista cuja formação deu-se no entorno do pintor italiano – vale lembrar

[15] Para uma visão mais aprofundada acerca dessa prática artística, seja-me aqui permitido remeter à minha tese de doutorado (RAGAZZI, 2010), a qual está disponível *in* www.bibliotecadigital.unicamp.br.

[16] Sobre o uso de modelos plásticos auxiliares por parte de Michelangelo, cf. VASARI, 1966-1987, I, pp. 122-123, assim como ARMENINI, 1587, pp. 98-99.

[17] PACHECO, 2001, p. 440.

[18] Sobre a *Virgem de Belém*, cf. MESA-GISBERT (1972, pp. 109 ss.) e sobretudo Francisco STASTNY (1969). Quanto aos retratos, cf. WUFFARDEN, 2004 e TORD, 1989.

[19] Cf. STASTNY MOSBERG, 1998. Gostaria de agradecer aqui a Rafael Ramos Sosa, da Universidade de Sevilha, por ter-me gentilmente indicado essa obra.

[20] A esse respeito, cf. o contributo de Jaime Mariazza Foy in MICHELI, 2011, pp. 20 ss. Aproveito aqui a oportunidade para expressar minha gratidão a Saúl Peredo por ter-me possibilitado o acesso à capela.

que Matteo de Alecio é mencionado por van Mander como pintor que exibia talento para o afresco e graça para *fazer grotescas e outros ornamentos.*[21] Não fosse pela presença desse italiano em Lima, seria pouco provável que, àquela época, uma técnica tão elaborada como a do afresco tivesse sido empregada. Assumindo então como plausível essa hipótese, será igualmente possível aceitar que modelos plásticos auxiliares tenham sido utilizados na obra. A título de exemplo, gostaria de chamar a atenção para os anjos representados na capela, mais especificamente para o menino que um desses anjos conduz pelo braço (Figura 1). Essa figura imediatamente faz pensar em um modelo plástico, talvez até mesmo em um manequim de madeira, o que explicaria a articulação excessivamente esquemática entre braços e mãos. Quanto ao semblante desse menino, gostaria de sugerir a comparação com uma obra do pintor Luís de Vargas que se encontra no *Museo de Bellas Artes* de Sevilha.

O sevilhano Luís de Vargas passou duas longas temporadas na Itália, onde frequentou o ambiente dominado por Francesco Salviati e Perin del Vaga. Lá conheceu as técnicas de pintura italianas, pelo que não surpreende que em sua representação da cena da *Purificação* ele tenha se valido de modelos plásticos auxiliares (Figura 2). O Cristo e o anjo que para Ele olha foram feitos a partir de um mesmo modelo, com a ressalva de que uma das imagens foi espalhada no momento de transpô-la para o quadro. De fato, essa era uma das maiores facilidades aportadas por essa espécie de modelos, posto que o pintor não podia fazer com que crianças posassem diante de si.[22]

A semelhança entre essas figuras da obra de Vargas e o menino conduzido pelo anjo na capela *Villegas* é muito grande. Contudo, naturalmente que não se trata aqui de pensar que a obra sevilhana serviu como modelo para o desconhecido artista que atuou em Lima. Em vez disso, é mais plausível imaginar que uma transferência de técnicas artísticas tenha ocorrido e que também na obra limenha um modelo plástico tenha sido empregado.

Eis então que nos encontramos diante de uma situação muito próxima à que chamamos a atenção no início desta fala. Faria algum sentido comparar os resultados alcançados através do uso de modelos plásticos auxiliares nesses dois contextos? Acaso não seria mais eficaz simplesmente tentar compreender o alcance e a difusão dessa técnica no Vice-reinado do Peru? Identificado o modelo, agora devemos abandoná-lo para podermos melhor avaliar o que foi criado a partir dele.

Se na Itália e na Espanha, a partir do século XVII, os modelos plásticos auxiliares muitas foram rejeitados ou ocultados por conta de uma obsessão pela vivacidade e de uma aversão aos aspectos mais mecânicos da profissão, no Vice-reinado a questão colocava-se de outra forma. Interessava representar o sagrado, e o sagrado, não pertencendo a este mundo, devia ser representado de modo singular. Daí o caminhar na direção contrária, repelindo a plasticidade dos corpos em nome de uma linguagem mais arcaica e linear que, para ser atingida, não necessitava do uso de modelos plásticos auxiliares. Assim, se tais modelos

[21] Cf. VAES, 1931, p. 345.

[22] Cf. VASARI, 1966-1987, I, p. 112.



Figura 1 - MATTEO PEREZ DE ALECIO (círculo de) Capela Villegas, *Iglesia de la Merced*, Lima.



Figura 2 - LUÍS DE VARGAS, *A Purificação*, c. 1560. *Museo de Bellas Artes*, Sevilha.

foram utilizados na capela Villegas, isso parece ter sido algo excepcional cuja fortuna foi bastante limitada.

Há alguns anos, Luis Eduardo Wuffarden atribuiu os retratos de Inés Muñoz de Ribera e Antonio de Ribera a Matteo de Alecio (Figura 3).[23] Efetivamente, depois de restauradas as pinturas, revelaram-se a assinatura do artista e a data de execução, 1599. Estilisticamente, no entanto, dificilmente esses retratos poderiam ser acrescentados ao catálogo do artista. Afinal, como aceitar que obras como essas tenham sido criadas pela mesma mão que pintou

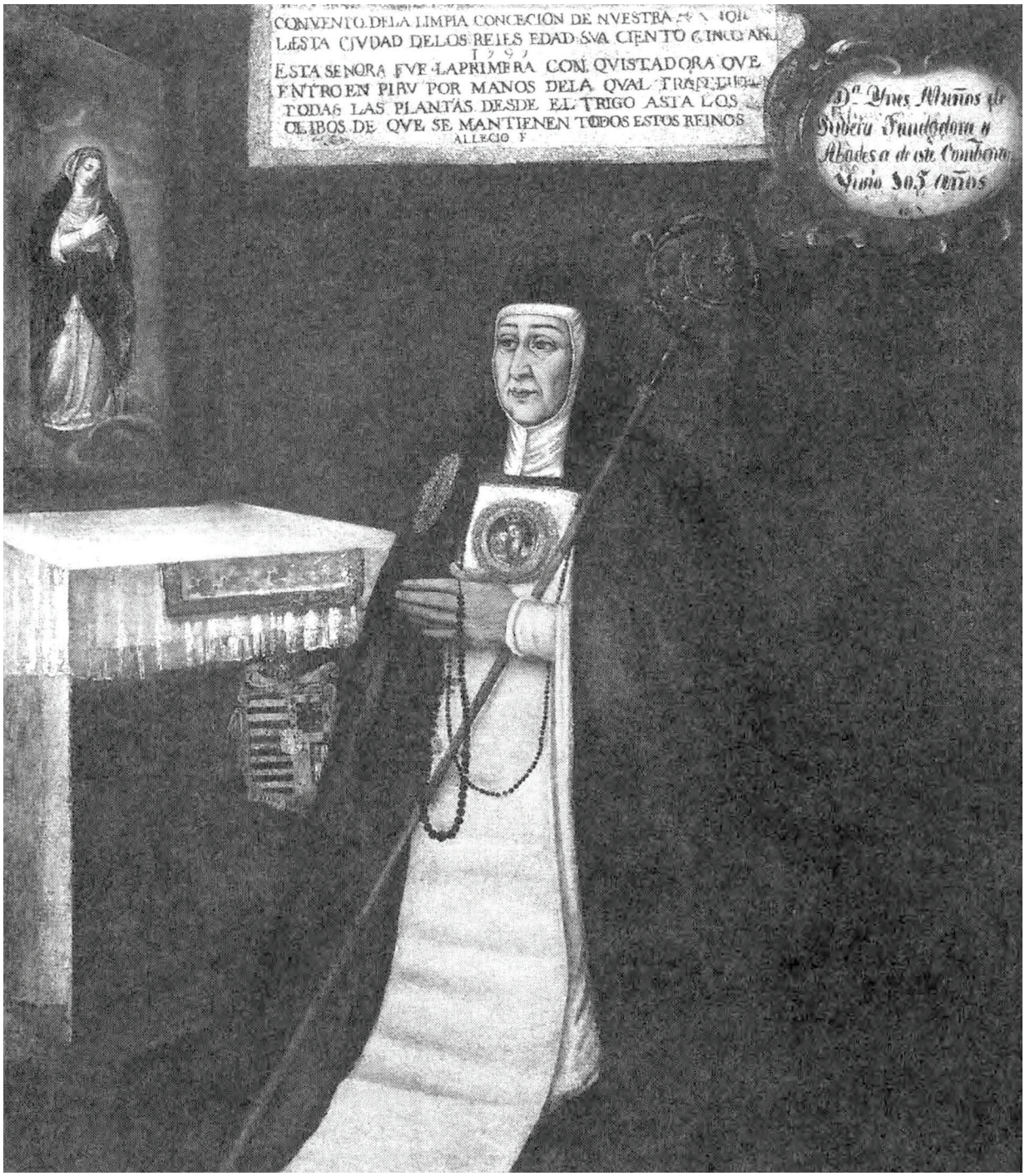


Figura 3 - MATTEO PEREZ DE ALECIO (círculo de) *Inés Muñoz de Ribera*, 1599. *Monasterio de la Concepción*, Lima.

[23] Cf. WUFFARDEN, 2004, p. 187.

os anjos e demônios da Sistina, os profetas e as sibilas do *Gonfalone* ou o colossal São Cristóvão da catedral sevilhana?

Será talvez mais fácil e até mesmo mais tranquilizador presumir que esses retratos tenham sim sido produzidos no ateliê do artista, mas por um de seus seguidores. É nesse ponto, contudo, que podemos reconhecer o grande poder de ação do contexto cultural. Matteo de Alecio – ou um dos artistas de seu entorno – adaptou-se às expectativas da sociedade local, que queria prestar homenagem a *doña* Inés, fundadora do mosteiro limenho da *Concepción* e que morrera aos 105 anos de idade. Desse modo, o artista rendia-se aos apelos dos comitentes e produzia uma obra menos plástica e mais icônica, a qual começava a se alinhar com o que seria feito nas representações da *Virgem com o Menino* e dos *anjos arcabuzeiros* mencionadas no início desta comunicação. O *maneirismo sul-americano* ou *maneirismo americanizado*[24] assim se distanciava do período artístico europeu conhecido como Maneirismo, e, a bem dizer, bem mereceria outro título para designá-lo.[25]

Referências Bibliográficas:

ARCHIVO general de Indias – Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII. VII. Murcia: Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.

ARMENINI, Gio. Battista. *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Mateo Pérez de Alesio, pintor romanista en Sevilla y Lima*. In: *Archivo Hispalense*, n. 173, 1973, pp. 221-271.

BRIGANTI, Giuliano. *La maniera italiana*. Roma: E. Riuniti, 1961.

CHICHIZOLA DEBERNARDI, José. *El manierismo en Lima*. Lima: PUC Perú / Fondo Editorial, 1983.

DU FRESNOY, Charles Alphonse. *L'art de peinture*. Paris: N. L'Anglois, 1668.

GERE, J. A. *A drawing by Matteo Perez da Leccio*. In: *Master Drawings*, v. 11, n. 2, 1973, pp. 150-154, 202-203.

LOMAZZO, Gio. Paolo. *Idea del tempio della pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Notas para la historia del arte – Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Giménez y C. Rodríguez, 1929.

MANRIQUE, Jorge Alberto. *El manierismo "americanizado"; el grabado y la influencia en la pintura*. In: CAMPOS VERA, Norma (org.). *Manierismo y transición al Barroco – Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina, 2005, pp. 37-44.

MESA, José de; GISBERT, Teresa. *El pintor Mateo Perez de Alesio*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1972.

MICHELI, Mario (a cura di). *Cappella Villegas – Chiesa della Merced – Lima, Peru*. ROMA: Gangemi, 2011.

MOLFINO, Alessandra. *L'Oratorio del Gonfalone*. Roma: Banco di Santo Spirito, 1964.

PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2001.

PALESATI, Antonio; LEPRI, Nicoletta. *Matteo da Leccia – La vita e le opere – Manierista toscano dall'Europa al Perú*. [Pomarance]: Associazione Turistica "Pro Pomarance", 1999.

RAGAZZI, Alexandre. *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos*. Campinas: Unicamp, 2010.

RIDOLFI, Carlo. *Delle maraviglie dell'arte*. 2v. Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648.

SOLDÁN BOZA, Mariano Felipe. *Panorama de la pintura virreinal peruana: Escuela Limeña*. In: *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco: Barroco Andino*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina, 2003, pp. 231-244.

SORIA, Martin S. *Pintores italianos en Sudamerica entre 1575 y 1628*. In: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 4. Venezia: Neri Pozza, 1965, pp. 115-130, 169-176.

STASTNY, Francisco. *A note on two frescoes in the Sistine Chapel*. In: *The Burlington Magazine*, v. 121, n. 921, 1979, pp. 776-783.

[24] Cf. MANRIQUE, 2005.

[25] Naturalmente que não se pode estender o posicionamento aqui defendido a toda a América Latina. O contexto da Nova Espanha era diferente, mais próximo do Maneirismo europeu. De qualquer forma, parece-me necessário insistir agora nas particularidades de cada contexto, sobretudo depois de assimiladas as discussões promovidas ao menos desde a década de 1970 na busca pela demarcação de um *maneirismo latino-americano*. Enfim, é preciso aqui reconhecer o mérito do trabalho já mencionado de Stastny (2013), o qual aponta para a imprecisão do termo *maneirismo* em relação à arte produzida no Vice-reinado do Peru, preferindo o estudioso valer-se dos conceitos de *contramaneira* e *antimaneira*.

_____. *Perez de Alesio y la pintura del siglo XVI*. In: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 22. Buenos Aires: 1969, pp. 7-45

STASTNY MOSBERG, Francisco. *El manierismo en la pintura colonial latinoamericana*. In: *Estudios de arte colonial*, I. Lima: Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, pp. 119-149.

_____. *Redescubramos Lima... Conjunto monumental de Santo Domingo*. Lima: Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación / BCP, 1998.

TORD, Luis E. *Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón*. In: *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: BCP, 1989, pp. 321-329.

TOSINI, Patrizia. *Presenze e compresenze tra Villa d'Este e il Gonfalone*. In: *Bollettino d'Arte*, n. 132, 2005, pp. 43-58.

VAES, Maurice. *Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei*. Estratto dalla Rivista "Roma", IX, n. 5, 1931, pp. 193-208.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. 6 v. Firenze: Sansoni / S. P. E. S., 1966-1987.

WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción*. In: *Historica*, XXVIII, 1, 2004, pp. 179-192.

O Crânio. Uma reflexão sobre suas representações na Arte Colonial

Andreia de Freitas Rodrigues
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF
Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: A comunicação apresentada traz uma breve reflexão sobre a recorrência da figura do crânio, presente em diversas obras produzidas ao longo do período colonial brasileiro. Examinando variadas influências e salientado alguns *topoi* filosóficos e morais, o texto procura delimitar um campo de relações entre a figura esquelética e outras, desenhando um universo de questões sobre a passagem do tempo, a morte e seus desdobramentos na arte colonial brasileira.

Palavras chave: Crânio. Arte Colonial. Morte. *Vanitas.*

Abstract: The communication presents a brief reflection about the recurrence of the figure of the skull, present in several works produced during the brazilian colonial period. Examining various influences and pointing out some philosophical and moral *topoi*, the text seeks to a field of relations between the skeletal figure and others, drawing a universe of questions about the passage of time, death and their developments in the brazilian colonial art.

Keywords: Skull. Colonial Art. Death. *Vanitas*.

A comunicação apresentada traz um recorte dentro do *corpus* de imagens que serão trabalhadas durante a pesquisa desenvolvida para o doutorado. Ainda em fase inicial, procura demonstrar a presença de elementos presentes na arte colonial brasileira que fazem parte do repertorio imagético do tema da melancolia. Assim, este texto expõe uma breve reflexão sobre a recorrência da imagem do crânio, frequente em diferentes obras artísticas do período colonial brasileiro e sobre as possibilidades de interpretação que tais composições suscitam. Para além de um significado anatômico categórico do crânio (ou da caveira), é preciso considerar que sua imagem simbólica contém ainda uma série de implicações diversas vezes manifestadas e que remontam desde as tradições antigas, passando por outros períodos.

Examinando variadas influências e salientando alguns *topoi* filosóficos e morais, como o *memento mori* (lembrança da morte) ou as *vanitas* (vaidades), será possível delimitar um campo de relações entre a figura esquelética e outras como a ampulheta, a vela ou a bolha e como tais elementos estão inseridos no universo de questões sobre a passagem do tempo e iminência

da morte. Aliás, a noção sobre a efemeridade de todas as coisas foi e ainda continua sendo tema de investigações desde a antiguidade, exaustivamente debatida em incontáveis textos ou iconograficamente, mas que durante o período analisado esteve fortemente influenciada por um rigoroso controle religioso. O interesse da reflexão aqui proposta está em recuperar algumas dessas implicações às quais o crânio pode estar relacionado e como elas foram sendo processadas e transmitidas, ampliando o entendimento das abordagens luso-brasileiras sobre a passagem do tempo, sobre a morte e suas representações na arte colonial. Para tal, a análise considera obras diversificadas quanto aos suportes, realizadas ao longo do século XVIII e em diferentes regiões do Brasil, tratando pinturas reconhecidas de Manuel da Costa Ataíde ou do pintor português José Gervásio de Souza, em Minas Gerais, azulejos do claustro do Convento de São Francisco, na Bahia ou o desenho a bico de pena, do escravo Antônio Teles, no Rio de Janeiro, apenas para citar algumas dentro de um amplo e rico conjunto artístico.

A visão de um esqueleto ou sua forma reduzida, a caveira, traz uma referência imediata da presença da morte. Natural do ponto de vista biológico, a morte está presente em todas as culturas, que lidam de formas diferentes e transformam suas significações e valores ao longo dos tempos, como por exemplo, na antiguidade quando aparecia ligada ao sentido do *carpe diem*[1] horaciano. Assim, a figura descanada da caveira mostra a atitude do homem diante da extinção da vida, passando por transições plásticas que afirmam concepções coevas, como em outro momento, na Idade Média, quando a realidade da morte é alterada por um ambiente de guerras, fome e pestes, que deflagraram o confronto com a morte óbvia, domesticamente presente na rotina das pessoas. O fruir prazeroso do momento, da vida, dá lugar a danças macabras, anunciando o reinado absoluto e triunfal da morte sobre todos, sem distinção.

A religião passa a conformar, a moralizar diferentes aspectos humanos, inclusive a morte.

O *memento mori* (lembra-te da morte) prevenia quanto à disposição final comum a todos, advertência axiomática de cunho moral e religioso bastante usado pela Igreja para ilustrar a vida de santos e mártires, assim como os livros ilustrados do texto *Ars moriendi* (arte de morrer), manual de prescrições para o bem morrer largamente difundido pela Europa, que animou as representações da morte e dos modos de morrer. A partir de então toda beleza, bens e poderes terrenos são realidades passageiras e de que ela, a morte, tratava de uma transição povoada por provações e inseguranças quanto à misericórdia divina, passando a ser encarada como um acontecimento pleno de consequências que convinha serem pensadas ainda no percurso da vida.

---

[1] *Carpe diem quam minimum credula postero* (colha o dia, confia o mínimo no amanhã) A frase se encontra em Odes, (I, 11.8) do poeta romano Horácio (65 - 8 AC). Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibifinem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios temptaris numeros. *Ut melius, quidquid erit, pati. seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam, quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare Tyrrhenum: sapias, vina liques et spatio brevispem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida aetas: carpe diem quam minimum credula postero*.
Tu não procures – não é lícito saber – qual sorte deuses tenham dado a mim ou a você, Leuconoe, a cabala babilonense não investigue. Quão melhor é viver aquilo que será, sejam muitos os invernos que Júpiter te atribuiu, ou seja, este o último que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas: que sejas sábia côa o vinho e encurta a esperança, pois a vida é breve. Enquanto, terá fugido ávido o tempo: aproveita o dia de hoje, e muito pouco acredita no futuro. ACHCAR, Francisco (Trad.). Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença. São Paulo: Edusp, 1994.

Entre os séculos XV e XVI, as *vanitas*[2] retomam uma tradição ligada ao *memento mori* e apoiadas por um tema veterotestamentário, passam a ser largamente utilizadas pela Igreja Católica em sua instrução pós-reformista, ilustrando os prejuízos dos descomedimentos do homem e o quanto é insignificante toda vaidade, um pecado sem perdão.

É nesse universo pós-tridentino que vai se conformando a arte colonial brasileira e desde então começamos a encontrar composições onde as questões relacionadas à lembrança da morte e às vaidades são claras. É bastante emblemático o desenho a bico de pena, *Vanitas,*[3] realizado por Antônio Teles em 1773, no Rio de Janeiro, no Mosteiro de São Bento. Juntamente com um brasão, o desenho ilustra o Dietário de Fr. Paulo da Conceição e precede as páginas dedicadas aos mortos, recordando que a vaidade foi assunto adotado por São Bento em sua Regra desde a Idade Média[4] e é um alerta claro para o prejuízo de uma vida de pecados.

O dito desenho traz todos os elementos consagrados pelo hábito de encenar a tópica da vaidade. Em primeiro plano a figura da caveira surge despojada de todo e qualquer elemento vital, pela decomposição da carne e unindo-se às orientações espirituais da regra beneditina, guia os fiéis na preparação diária para o encontro com a morte. No arranjo com os outros elementos dispostos no desenho, o crânio confirma essa intenção: o alaúde, a vela que se apaga, as bolhas, a flor, a ampulheta, "o livro da vida onde fora inscrito o nome do cristão ao ingressar na igreja pela porta do batismo; a Regra pela qual aprendera o caminho de volta à casa do Pai".[5] Ao fundo, rematando a composição, a revelação da (in)certeza morte, descortinada, confirmação da transitoriedade do mundo e da impossibilidade de qualquer esforço humano para dar conta do projeto divino. A composição como um todo se aproxima de representações europeias, como *Alles ist Eitel* de Johann Jakop Haid, de 1750, onde os elementos se repetem em um ambiente melancolicamente arranjado, reafirmando que no final, tudo é vaidade.

Seguindo esta ideia, encontramos em Minas Gerais a pintura A Morte,[6] de José Gervásio de Souza Lobo, que atualmente encontra-se na Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Realizada entre os anos de 1792 e 1793, faz parte de uma série de quatro quadros que fazem alusão aos quatro novíssimos do homem: a Morte, o Juízo, o Inferno e o Paraíso. Aqui a morte apresenta-se de modo raro em relação às representações dos novíssimos, como por exemplo, em Sabará. Aliás, o tema dos novíssimos foi pouco explorado pela arte colonial da época. Também não fizeram parte dos missais, fontes modelares corriqueiras de então, nem da evocação dos fins últimos dos homens, quando foi mais regular o uso das representações da morte do justo e do pecador.

---

[2] Vaidade das vaidades, tudo é vaidade. Tradução do latim para a essência do livro Eclesiastes, um dos livros sapienciais do Velho Testamento que reflete sobre a vaidade humana e a efemeridade da vida. BÍBLIA SAGRADA. (livro do Eclesiastes), Tradução da Vulgata, Padre Matos Soares, Edições Paulinas, São Paulo, 1976.

[3] Imagem disponível em: www.ihgb.org.br/trf_arq.php?r=rihgb2013numero0458.pdf, acesso em agosto/2014.

[4] FRAGOSO, D. Mauro Maia. Antônio Teles: escravo e mestre pintor setecentista no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ano 174, n. 458, 2013. Pg. 13 a 49.

[5] FRAGOSO, 2013, 39.

[6] Imagem disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF29/DOSSIE_ARTIGO_3_ADALGISA_ARANTES_CAMPOS_FENIX_MAI_JUN_JUL_AGO_2012.pdf. Acesso em agosto/2014.

Apelando para o macabro, a Morte traz características que remetem às representações medievais das danças macabras ou triunfo da morte, como no afresco do *Oratorio dei Disciplini* em Clusone, Itália ou alguns desenhos dos livros de *ars moriend*. O esqueleto aparece em primeiro plano, (des)coberto por seu manto escuro, traz uma flecha na mão, tem ao lado sua indefectível ampulheta e logo atrás uma foice. A pá lembra o ritual de sepultamento e a cruz reforça a crença na redenção de Jesus. Os tons escuros, puxando para o marrom, escolhidos por Gervásio reforçam a ambientação escatológica, lembrando mais uma vez a brevidade da vida, a certeza da morte e a proposta católica do aperfeiçoamento da alma, capaz de levar à bela morte, a morte do justo. Por fim, luz da vela deixa clara a inscrição de um trecho do Salmo 21: *Aruit tanquam testa virtus mea, Et lingua mea adhaesit faucibus meis, et. In pulverem mortis deduxisti me*. (Minha garganta está seca qual barro cozido, pega-se no paladar a minha língua. Vós me reduzistes ao pó da morte – Sl 21, 16.38).[7]

Também marcada pela presença dos esqueletos, mas com uma inspiração e/ou influência bastante diversa da anterior, embora reafirmando a mesma mensagem, está a série de azulejos pertencentes ao Claustro do Mosteiro Franciscano,[8] em Salvador. Segundo mais antigo do Brasil, fundado em 1587, o mosteiro possui em seu claustro uma série de 37 painéis, e seus desenhos são atribuídos a Pierre Antoine Quillard, artista francês que viveu e trabalhou na corte de D. João V, entre 1726 e 1733. O conjunto cerâmico provavelmente chegou ao Brasil entre os anos de 1749-50, provenientes da oficina lisboeta de Bartolomeu Antunes. Tem como fonte modelar as gravuras do pintor flamengo Otto Van Veen (1555 – 1629), publicadas a primeira vez em 1608 sob o título *Emblemas de Horácio* e que por sua vez foram inspiradas pela obra do poeta romano e em uma segunda versão anônima e reduzida, de 1648, com o nome de *Teatro moral da vida humana e toda filosofia dos antigos e modernos*.

Dos 37 painéis dispostos nas quatro alas do Convento de São Francisco de Salvador, dez (da 10º a 19º) encontram-se na ala do cemitério e referem-se à passagem inexorável do tempo, ao caminho passageiro da vida, às vaidades e à morte e conduz o expectador ao seu destino final. Ao lado de cada um deles confrontamos sempre com a explicação da cena, escrita por autor desconhecido e o texto de Horácio no qual se baseia a cena.

Entre outros painéis onde aparecem esqueletos, estão os de número 14, *Mors ultima linea rerum* (Horat Lib, Ep, 16), número 18, *Mors certitudo* (Horat. Lib.2 Od 3) e número 19 *Cunctus Mors uma manet* (Horat Lib. 1 Od 2).

No primeiro (14) a inscrição diz que a morte é o último fim das coisas: jaz a morte diante de uma sepultura e com ela tudo tem seu fim: riqueza, poder, liberdade, esforço. Somente as virtudes ficam eternamente e tem valor.

---

[7] Para uma análise mais detalhada da obra, ver o artigo: CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre um pintor luso-brasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, inferno e o paraíso) em fins da época colonial. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Maio/ Junho/ Julho/ Agosto de 2012, Vol. 9, Ano IX, nº 2. Disponível no link acima.

[8] Imagens disponíveis no catálogo editado pelo próprio Convento de São Francisco, Salvador, Bahia, infelizmente ainda não disponível *on line*.

Na segunda (18), a certeza da morte: todos, sem distinção recebem da morte a moeda passaporte para o barqueiro do Aqueronte.

E finalmente na terceira (19), a morte é igual para todos: a morte não faz exceções.

Estes painéis referem-se diretamente à *ars rhetorica*, onde a sucessão das cenas é construída segundo as prescrições cristãs da persuasão aliadas à visualidade. Usa a antiguidade clássica (os poemas de Horácio) de forma moralizada para expressar lições da doutrina cristã, seduzindo o fiel com a promessa da paz celestial ou castigos infernais.

Por fim, outro exemplo de obra fortemente devocional, que enfatiza o caráter da catequização e da fé sob influência tridentina, está a pintura do forro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, em Vila Rica, realizada por Manuel da Costa Ataíde, entre os anos de 1801 e 1804, sobretudo a *vanita* pintada em seu nártex,[9] que recepciona a todos que entram no templo com a inscrição bíblica: "*Vanitas Vanitatum*", que para Luís de Moura Sobral seria a última pintura do tipo realizada naquele período.[10] É um claro convite à reflexão e advertência sobre a finitude da vida e conselho de prudência. Ao redor do crânio aqueles objetos evocativos da iminência da morte marcam presença mais uma vez: as flores, a vela recém apagada, as bolhas, o instrumento musical, a ampulheta, livros, onde o arranjo da composição está perfeitamente adequado ao conceito e seu uso instrutivo, lembrando todo o caráter perecível da natureza e sobretudo, que a vida é breve e que a morte chegará: lá está o *memento mori*, cercado por anjos que carregam atributos de penitência e mais uma vez, a caveira. Um deles traz um epigrama que torna transparente a mensagem do emblema: "*Quid quid agis/ prudenter agas/ et respisce finem*" (Tudo aquilo que fizeres, faze-o prudentemente, e visando a um fim). A imagem constitui-se assim, em um conjunto completo de elementos de persuasão, que atuam nos fiéis, atualizando a memória pela penitência e abnegação como recursos eficazes para uma perfeita vida cristã rumo à perfeição do encontro com Deus.

A caveira e o esqueleto são presenças constantes nestas imagens, surgindo como elementos reflexivos sobre o *modus vivendi* e o triunfo da morte, fazendo parte de um conjunto imagético pensado e arranjado a fim de se conseguir a potência máxima tanto sobre a constatação da passagem inexorável do tempo quanto na construção da retórica persuasiva católica tridentina. São composições alegóricas e de sentido narrativo, que tratam metaforicamente temas como a fugacidade da vida e o prejuízo da ilusão das vaidades, sendo comuns e repetidos exaustivamente uma série de objetos simbólicos que permitem sua leitura e que, divididos em grupos, possuem mensagens bastante diretas, como a chama da vela que se extingue, as belas flores que perdem seu viço rapidamente, as bolhas de sabão que podem arrebenta-se a qualquer momento, ampulhetas e clepsidras, indícios da passagem do tempo; joias, moedas, pérolas, objetos de ostentação prevenindo o perigo da vaidade luxuriosa da

[9] Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24475/Vanitas-%28forro-sob-o-coro%29. Acesso em agosto/ 2014.

[10] O Prof. Dr. Luís de Moura Sobral, da Universidade de Montreal falou sobre a pintura de Ataíde na conferência: Vanitas in the Tropics. Manuel da Costa Athaíde (1762-1830) and the End of a Pictorial Genre, proferida em 2012 no encontro *Artistic Commerce and Confrontation in the Early Modern Portuguese and Spanish Empires* , no *Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich Abstracts der Beiträge*, da qual infelizmente, não encontrei publicação do texto. Sobral falou sobre a pintura anterior que o artista realizou em Mariana e analisa as fontes textuais e visuais que Ataíde teria usado naquela obra.

riqueza; instrumentos e partituras musicais, obras de arte, esquadros, globos, livros, símbolos do caráter vão de toda arte, cultura, ciência e conhecimento; armaduras, mitras, coroas, objetos episcopais que revelam a face ilusória do poder; garrafas vazias, taças caídas, incitação à sedução e entrega ao prazer pecaminoso; o livro sagrado, a coroa de louros e a cruz, evocação da ressureição e vida eterna, muitas vezes acompanhados de inscrições retiradas do livro Eclesiastes; o crânio e/ou o esqueleto comprovação da finitude do homem e do encontro inadiável com a morte.

Muitas vezes esse conjunto de objetos acompanham imagens de santos penitentes e/ou eremitas ou mártires, muitos deles fundadores de ordens, como São Francisco de Assis, Santa Margarida de Cortona ou ainda Maria Madalena, que posicionados melancolicamente em uma paisagem agreste, imersos em profunda reflexão e meditação, encontram o arrependimento dos pecados cometidos em uma vida mundana, reforçando a máxima de que uma vida virtuosa não teme a morte, inspirados pelos exercícios espirituais de São Inácio de Loyola, que recomendava que a primeira meditação fosse realizada tendo uma caveira à frente.

Se no longínquo poema horaciano a lembrança da morte encorajava a plenitude da vida, a tradição cristã assumiu a condição antagônica, de desprezo pelas coisas mundanas, assumindo crucial importância. Assim, a temática da morte descrevia os últimos fins de todas as coisas e a caveira se estabeleceu como tipologia, uma "manifestação sensível do dogma",[11] de função utilitária e pedagógica, advertindo os fiéis contra heresias, fixando um exemplo a seguir, de "caráter nem trágico, nem espiritual, mas teatral e beato",[12] partindo de uma nova leitura do pensamento estoico, via patrística e escolástica, para a elaboração do conteúdo dos ensinamentos religiosos cristãos, onde a verdadeira sabedoria e salvação da alma é conseguida pelo domínio das paixões humanas.

As disposições para a boa morte criaram expectativas encadeadas pelo bem viver e a arte sacra colonial luso-brasileira foi balizada em larga escala por esse pensamento. Também na colônia a temática da morte organizou a vida interior do fiel, forjando o exemplo de perfeito comportamento moral e religioso, garantido pela construção "retórica decorosa óbvia"[13] desse modelo que se assenta em argumentações sobre questões essenciais como a morte, o juízo final, o inferno, o paraíso, a glória, convencimento de que o fim é sempre próximo e a contrição diante da justiça do juízo final uma garantia de escapar à danação eterna.

Referências Bibliográficas:

ACHCAR, Francisco (Trad.). Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença. São Paulo: Edusp, 1994.
CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre um pintor luso-brasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, inferno e o paraíso) em fins da época colonial. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Maio/Junho/Julho/Agosto de 2012, Vol. 9, Ano IX, nº 2.

[11] ARGAN, Giulio Carlo. L´Europe des Capitales 1600-1700. Genebra: Skira, 1964. Pg. 14.

[12] FRANCASTEL, Pierre. A realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1973. Pg. 421.

[13] HANSEN, João Adolfo. Ut Pictura Poesis e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII Colonial. Disponível em http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/80. Acesso em agosto/2014 Pg.129.

ARGAN, Giulio Carlo. L´Europe des Capitales. Genebra: Skira, 1964.
BASTOS, Rodrigo de Almeida. A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, PPG - FAU, 2009.
BÍBLIA SAGRADA. (livro do Eclesiastes), Tradução da Vulgata, Padre Matos Soares, Edições Paulinas, São Paulo, 1976.
FRAGOSO, D. Mauro Maia. Antônio Teles: escravo e mestre pintor setecentista no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ano 174, n. 458, 2013.
FRANCASTEL, Pierre. A realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1973.
HANSEN, João Adolfo. Ut Pictura Poesis e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII Colonial. Disponível em http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/80. Acesso em setembro/2014.
HILL, Marcos. Fragmentos de Mística e Vanidade na Arte de um Templo de Minas: a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto. In: Revista do IAC 2, nº1. Ouro Preto:1994.

Tratados de Arquitetura e o Livro dos Regimentos: uma sutil referência[1]

Angela Brandão
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Resumo: O modelo de organização do trabalho artesanal que se mantinha em Portugal desde a Idade Média, com características das corporações de ofícios, manteve-se e foi aplicado no Brasil, numa série de regras que determinaram a produção artística, entre as quais se pode pressupor que a aplicação dos exames contava com desenhos ou modelos de peças que teriam que ser imitadas pelos artesãos. Parece haver, desde os *Regimentos* de 1572, uma sutil referência aos Tratados de Arquitetura, como os de Vignola e Serlio, os quais exerceram enorme influência sobre o mundo ibérico, ensinando "a maneira" de projetar.

Palavras-chave: Tratados de Arquitetura. Livro dos Regimentos. Arte Colonial Brasileira. Exames de Ofícios. Oficiais Mecânicos.

Abstract: The model of the craftsmen organization which was conserved in Portugal since de Middle Ages, with guild characteristics, remained and was applied in Brazil, in series of rules that determinated the artistic production, among which we can find the application of exams that count on drawings and models which had to be imitated by artisans. We can suppose that, since de Book of Regiments, wrote in 1572, a subtle reference to the Architecture Treatises, such as those ones by Serlio and Vignola, that exerced enormous influence on the Iberian world, teaching "the way" to design.

Keywords: Architecture Treatises. Regiment Book. Brazilian Colonial Art. Crafts Examinations. Craftsmen.

O projeto universalista de colonização por parte de Portugal, a partir do século XVI, resultou na transposição de modelos de trabalho artístico e artesanal para suas colônias, entre elas Brasil. Poder-se-ia falar, no entanto, num sentido universalista de expansão, não somente de linguagens artísticas, mas também de leis e preceitos relativos à organização dos trabalhos artesanais. A compreensão do trabalho artesanal para a história da arte no Brasil do período colonial é sobremodo importante, pois grande parte das obras artísticas (desde a arquitetura, a talha em pedra e madeira na decoração dos edifícios, até a escultura e a pintura) foi realizada não exatamente por artistas, no sentido liberal e individual, mas por artesãos anônimos, que exerceram suas funções em sentido coletivo.

[1] Este Projeto conta com Apoio do CNPq Edital Universal 14/ 2013 Faixa C n. 471680/2013-3.

O modelo de organização do trabalho artesanal que se mantinha em Portugal desde a Idade Média, com características das corporações de ofícios, manteve-se e foi aplicado no Brasil, numa série de regras que determinaram a produção artística, com suas devidas variações, desde o século XVI até o começo do século XIX. Estas leis se reuniram no livro manuscrito em 1572: *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa,* cujo original se encontra no *Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa*. Este manuscrito foi copiado e distribuído pelas distintas cidades e câmaras portuguesas, assim como, por certo, entre suas colônias; acrescentado, em distintas datas, por novas leis e modificações até começos do XVIII. No entanto, em sua totalidade, manteve-se como o conjunto mais geral de regras para o exercício das atividades artesanais no contexto luso-brasileiro até finais do Setecentos.[2] Tendo sido transcrito por Carlos José de Araújo Vilela, foi impresso, pela primeira vez,[3] em Coimbra, pela Imprensa da Universidade, em 1926. Para esta primeira transcrição do documento, Vergílio Correia (1888-1944), historiador da arte e arqueólogo, professor universitário e jornalista português, escreveu um importante prefácio que nos ajuda a compreender a estrutura e o caráter do manuscrito.[4]

O autor do prefácio, como historiador da arte, reconhecia a importância dos *Regimentos* para a compreensão da história da arte e não os via somente como um documento de caráter social, mas como um testemunho da organização dos trabalhos artesanais e, portanto, como um tema para a história da arte: "**numerosíssimas são as indicações de caráter artístico** nele contidas, do ponto de vista das artes industriais, seus processos e designações, não se encontra melhor obra no século XVI que em conjunto nos explique e enumere [sem negritas no original]".[5]

Os *Regimentos* indicavam a existência de cento e uma profissões artesanais, organizadas no sumário da transcrição por ordem alfabética. Entre as que estariam relacionadas com as criações artísticas poderíamos reconhecer: carpinteiros de casas, carpinteiros de tendas, douradores, ensambladores, entalhadores, torneiros, ourives do oro e ourives da prata, *batifolhas*, *picheleiros* (que trabalhavam com estanho), pedreiros, pintores, tapeceiros e tecelões, entre outros.

O trabalho dos artesãos se compartia, no corpo dos *Regimentos*, segundo o material ao qual se dedicavam. Os que trabalhavam os metais classificavam-se, conforme à natureza do ofício, em serralheiros, ferreiros ou ourives do ouro ou da prata, etc. Os que trabalhavam o couro, eram calceteiros, curtidores, luveiros, etc. Os que trabalhavam com tecidos: tapeceiros ou tecelões, entre outros. Aqueles que se dedicavam à pedra eram pedreiros e canteiros; os

[2] CORREIA, Vergílio. Prefácio. *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926* . Na página VI se lê: "acrescentou alguém com letra que suponho seja já do século XVII: 'os originais se entregaram neste tempo aos juizes de ofício e ainda hoje muitos se conservam'."

[3] Ver LISBOA, Câmara Municipal de - Livro das Posturas Antigas. leit. paleo. e transc. de Maria Teresa Campos Rodrigues. Lisboa: CM, 1974, 518 p.

[4] Ibid. Pp. V-VI.

[5] Ibid. p. XIV.

que se dedicavam à madeira, conforme o modo de trabalhá-la, eram considerados carpinteiros, ensambladores, marceneiros, entalhadores. As atividades de pintura e escultura aparecem ainda regradas pelos *Regimentos* compilados em 1572. No entanto, sabe-se que os escultores e pintores, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, alcançavam um estatuto profissional mais independente das ordenanças dos ofícios, aproximando-se muitas vezes a profissionais liberais.[6]

A análise do "Livro dos Regimentos dos officiaes mecânicos da mvi nobre e sépre leal cidade de Lixboa", como uma compilação de séries de leis manuscritas do século XVI, mas emolduradas pela tradição medieval, reunidas em 1572 e depois acrescentadas de modificações nos séculos seguintes, como temos visto, permite reconhecer as profissões que atuaram artisticamente em Portugal e no Brasil assim como os princípios que determinavam seus procedimentos.

Todo o sistema de controle dos trabalhos artesanais se desenvolvia junto às Câmaras Municipais, seja nas cidades de Portugal, seja nas cidades de suas colônias. Cada grupo de profissionais deveria eleger, uma vez ao ano ou uma vez a cada dois anos, seu "Juiz de Ofício". As eleições ocorriam na casa de um oficial mecânico e permitiam a participação de todos os artesãos examinados.[7]

Este sistema de trabalho previa a existência dos aprendizes. Propunha-se o direito sobre os aprendizes, no sentido de que um artesão não poderia chamar para trabalhar com ele um aprendiz "pertencente" a outro oficial: "nenhum oficial de dito oficio será tão ousado que tome nem recolha em sua casa aprendiz ou obreiro que esteja com outro oficial enquanto durar o tempo que tal obreiro ou aprendiz seja obrigado a estar com seu amo".[8] Também se buscava limitar o número de aprendizes em cada ateliê. O capítulo relativo aos pedreiros e carpinteiros diz:

> E ordenam que nenhum pedreiro ou carpinteiro seja tão ousado que tenha cada um mais de dois criados aprendizes para que se lhes possam ensinar e cuidar-lhes de perto e ver continuamente o que estão fazendo e por muito engano que se segue ao pouco que os mestres ponham as mãos nas obras quando tem mais aprendizes que os ditos dois.[9]

Depois de trabalhar como aprendiz em uma tenda, o artesão poderia apresentar-se para realizar o exame correspondente à profissão que queria exercer. O ensino das artes se fazia diretamente nas oficinas, tendas ou *logias*, ou mesmo nos canteiros das construções, onde o mestre transmitia seu conhecimento a seus aprendizes, que costumavam ser seus filhos ou parentes.[10] Os chamados "moleques" recebiam, muitas vezes, por meio do testamento do artista, suas ferramentas para seguir trabalhando depois que o mestre morresse. A aprendizagem prática

---

[6] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. p.175 e ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In CAMPOS, Adalgisa Arantes. Org. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. P. 50.

[7] *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa –1572.* Pp.1 e ss.

[8] Ibid. p. 24.

[9] Ibid. p.107.

[10] CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro.*Belo Horizonte: Crisálida, 2006.p.35.

era acompanhada de ensinamentos teóricos, pelo que se pode supor pela complexidade das matérias exigidas para os exames em diferentes profissões, como veremos adiante.

Depois de aprender o ofício, como aprendiz numa tenda, *logia* ou no canteiro de obras, o artesão poderia estabelecer sua própria tenda, desde que aprovasse o exame de oficio.[11] Este exame se faria na casa do Juiz de seu ofício, diante dele e de mais dois artesãos já examinados, que exerciam aquela determinada profissão. Os juízes não poderiam examinar a seus filhos nem seus parentes. Ocorrendo que as peças executadas pelo artesão não fossem bem feitas, de acordo com as regras dos *Regimentos* e, ainda assim, fosse aprovado o candidato, o juiz seria multado. Se o artesão não lograsse realizar a peça para comprovar sua capacidade, poderia apresentar-se outra vez para o exame somente seis meses depois. Caso este prazo não fosse respeitado, também isso resultaria em penalidade sobre o juiz. Se, por outro lado, o artesão executasse sua tarefa de acordo com as exigências do regulamento e fosse aprovado, sua "carta de exame" seria levada para a Câmara Municipal para ser vista, confirmada e registrada sob juramento e assinatura do escrivão. A partir desse momento, o artesão estava autorizado a exercer sua profissão e a montar sua tenda para vender seus produtos ou aceitar encargos.[12]

A execução de uma ou de série de tarefas específicas para o exame de cada profissão era estabelecida pelos *Regimentos*. Partíamos do pressuposto de que estas leis continham desenhos ou modelos de peças que teriam que ser copiadas pelo artesão, por expressas meções contidas no texto: "E a pessoa que faça um *gomil* [jarro de boca estreita] **como o que está adiante desenhado**, maior ou menor, bem feito e acabado (…)[13] [sem negritas no original]" se lia nas regras do exame dos ourives da prata. A avaliação da execução se dava pelo Juiz e outros artesãos que acompanhavam o exame. Vemos o recorrente emprego de termos que indicavam a exigência de excelência na execução das peças – objetos do exame tinham que ser: "bem laboradas e bem acabadas", "bem feitas".

Além disso, pode-se verificar, nas tarefas exigidas para o exame, de um lado, a ideia da cópia de modelos artísticos e artesanais, e, por outro lado, em alguns casos, a permissão para que o artesão criasse a peça com motivos ou formas segundo "sua invenção". No entanto, a peça, em geral, teria que ser executada segundo um modelo preestabelecido, um desenho, um cânone clássico – uma coluna de ordem dórica com seu capitel e sua base, por exemplo, ou uma peça equivalente, realizada por outro artesão. Para o exame dos ourives de prata, o examinado teria que executar: "uma imagem lavrada de cinzel de relevo e uma prancha de prata **de sua fantasia ou contrafeita por outro** bem lavrada e acabada, poderá usar de todas as imagens e de toda obra de cinzel[14] [sem grifo no original]."

O exame dos pedreiros exigia que o artesão realizasse uma escada, uma porta, uma coluna dórica com sua base e capitel.[15] O carpinteiro teria que madeirar uma casa de quatro

[11] "Que nenhum oficial mecânico ponha tenda nesta cidade sem primeiro ser examinado." Ibid. p.234.

[12] Ibid. p. 1-3.

[13] Ibid. p. 17.

[14] Ibid. p. 18

[15] Ibid. p. 105 y ss.

águas, fazer uma porta de duas faces e também uma escada. Os ensambladores fariam um painel de sete palmos de altura e cinco palmos de largura, com sua moldura, utilizando cola feita de peixe e, depois, este painel deveria que ser decorado com colunas dóricas, torneadas, bem proporcionadas e, sobre as colunas, havia que se fazer um friso, com seus tríglifos, sua arquitrave e frontispício com proporções adequadas. Porém, se o ensamblador quisesse examinar-se também no ofício de imaginaria ou escultura de madeira, era obrigado a realizar, diante do Juiz e de mais quatro escultores, um Cristo de três palmos em sua Cruz e uma Nossa Senhora com o Menino Jesus nos braços, do mesmo tamanho, e de vulto pleno.

> Nas duas peças deverá demonstrar beleza de rostos, formosura nas mãos, boa ordem nas posturas e boa invenção nos panos e nos cabelos. Quando fizer as duas peças **não será permitido que tenha modelo diante de si nem outra coisa qualquer**[16] [sem grifo no original].

Aqui vários elementos indicam não só a necessidade de conhecimento dos valores da arquitetura e da escultura erudita – as ordens clássicas, colunas e frontispícios, o vulto pleno, valores de beleza, formosura, proporções, o domínio da iconografia cristã, mas também a capacidade de "invenção" e de esculpir as imagens sem ter diante dos olhos algum modelo e nem tampouco "nenhuma outra coisa" – um desenho, uma gravura ou uma pintura, supomos.

Para o exame de entalhador, o artesão teria que realizar um friso com ornamentos romanos, muito bem ordenados e, no centro, teria que esculpir:

> um serafim muito bem feito e de formoso rosto e em tudo segundo a ordem e o desenho que aqui vai (…) Fará um capitel coríntio de um palmo de diâmetro e a altura será proporcionada a esta divisão, o capitel será ornado de folhas e caulículos muito bem feitos (…) na ordem das folhas e disposição de todo o ornamento deste capitel guardará as obrigações coríntias que **em tudo seja conforme este desenho** [sem grifo no original]".[17]

Alguns exames, como estamos vendo, exigidos aos aspirantes a oficiais, indicavam as possíveis aproximações de alguns trabalhos artesanais e a produção de peças detentoras de princípios artísticos eruditos. Este é o caso dos entalhadores que eram obrigados a produzir um capitel coríntio em seu exame, para a emissão de sua carta.

Outro estatuto a organizar mais tarde o sistema de atuação dos artífices, publicado em Lisboa em 1767, foi o *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage*. Aqui são mencionados os exames para exercer o ofício, entre os quais o examinado deveria ser solicitado a executar "um retábulo de sete palmos ou como lhe determinar os juízes o qual levará suas colunas e será feito dentro do preceito da Arquitetura, ordenando os juízes de qualquer das cinco ordens, e desta ha de fazer a obra de exame".[18] Parece haver, no entanto, desde os *Regimentos*

[16] Ibid. p. 110.

[17] Ibid. p. 111.

[18] No estágio atual desta pesquisa localizamos este manuscrito no Arquivo Municipal de Lisboa, citado em TOLEDO, Benedito Lima de. Do Século XVI ao início do Século XIX: maneirismo, barroco e rococó. (A obra de Serlio e Vignola e os Regimentos de Ofícios). In ZANINI, W. *Historia Geral da Arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

de 1572, una referência aos tratados de Arquitetura de Giacomo Barozzi da Vignola[19] (1508-1573) e de Sebastiano Serlio (1475-1554). As obras de Serlio, *I Sette Libri dell'Architettura*,[20] de 1537-51 – primeiro tratado a codificar as cinco ordens clássicas – e de Vignola, *Regole delle cinque ordine dell'Architettura*, de 1562, exerceram enorme influência sobre o mundo ibérico ensinando "a maneira" de projetar entre outros Tratados de Arquitetura. Os estudos de Ana Duarte Rodrigues vêm apontando a presença dos Tratados de Arquitetura em diferentes bibliotecas portuguesas e indicando um indubitável sistema de circulação dos tratados artísticos, especialmente aqueles de arquitetura, no universo artístico português desde o século XV ao XVIII.

Supõe-se que além do ensino prático e em sintonia com este, os mestres transmitiam a seus aprendizes, para que se apresentassem aos exames, também um conhecimento teórico, de caráter erudito: o domínio e a leitura dos tratados italianos e suas derivações que, com suas gravuras, circularam pelo mundo ibérico e teriam chegado até as distantes colônias. Segundo Rafael Moreira, alguns esforços da historiografia vêm contribuindo para desfazer "o enorme equívoco de imaginar a arte portuguesa imune à redação/leitura de tratados, hostil a princípios doutrinais e normas, incapaz de pensamento e teoria." E, ainda nas palavras de Rafael Moreira:

> O fenômeno admirável da Tratadística moderna que percorre a Europa do século XV ao século XVIII, após a Itália do Renascimento e sua descoberta de Vitrúvio (25 a.C.) não deixou Portugal à margem, como repetia a doutrina aceite por pura inércia.[21]

Por outro caminho, Julius Schlosser bem indicou a existência de uma transmissão dos conhecimentos dos grandes tratados de arquitetura, como os de Serlio e Vignola, por livros simplificados, publicações populares escritas e lidas sobretudo nos círculos dos artesãos, carpinteiros, ebanistas e entalhadores, capazes de reduzir os elementos arquitetônicos às dimensões dos retábulos, móveis ou caixas.[22] Em oposição a uma literatura aristocrática dos Tratados de Arquitetura, marcada pelo ambiente de corte, Schlosser evoca a correspondente alemã, limitada ao ambiente artesão e pequeno burguês, como libretos populares sobre as cinco ordens, os chamados, mais tarde, *Säulenbuchlein*. Alguns ainda guardavam semelhanças aos *scapellini* góticos, mas já dependiam de Vitrúvio e especialmente de Serlio, como, por exemplo, o livro de Hans Blum, *Buch von den fünff sülen*, editado em latim, em Zurique em 1550 e em alemão em 1554. A edição em latim desse livro contribuiu para sua difusão, inclusive nos países baixos e latinos. Em 1565, o chamado "Vitruvio Flamengo", Vredeman de Vries publicou nos Países Baixos seu livro *L'Architectura*.

A absorção desses livros "menores" por *ebanistas* diletantes (a palavra vem na nobre madeira, o ébano, e quer dizer marceneiros especializados em móveis de luxo) de Augusta e

[19] BAROZZIO DA VIGNOLA, Giacomo. REGLA DE LAS CINCO ORDENES DE ARQUITECTURA. Madrid: Colegio de Aparejadores, 1997.

[20] SERLIO, Sebastiano. SEBASTIANO SERLIO ON ARCHITECTURE BOOKS I-V OF 'TUTTE L'OPERE D'ARCHITETTURA ET PROS. Yale University Press.

[21] MOREIRA, Rafael. O mundo dos Tratados. Apresentação in MOREIRA, R. e RODRIGUES, A.D. coord. *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 8

[22] MAGNINO, Julius Schlosser.La *Letteratura Ariistica*. Milano: Paperback Classici, 2000.

Nuremberg, levou à construção em pequenas dimensões de templos domésticos, móveis, *cassoni*, armários – com aspecto absurdamente monumental, baseado nos princípios de Vitrúvio, Serlio e Vignola.

Um dos últimos desses escritos em Viena se deveu justamente a um ebanista, Johann Indau, em 1686. Schlosser considera ter havido, portanto, o que ele chama de "absorção ingênua de Vignola", ainda ao norte da Itália, a partir do século XVII, como um catecismo, especialmente nas "artes industriais decorativas".

Nossa hipótese, seguindo a pista sugerida por Benedito Lima de Toledo,[23] no pequeno texto "A obra de Serlio e Vignola e os Regimentos de Ofícios", é de que houve, nos Regimentos de Lisboa, a confirmação da circulação e da obrigatoriedade do conhecimento dos célebres Tratados de Arquitetura do século XVI italiano para o universo do trabalho artesanal português.

Nosso problema residia, no entanto, no fato de que, ao se transcrever e publicar o *Livro dos Regimentos*, em 1926, as ilustrações – se as houvesse – não foram reproduzidas, o que nos impedia de comparar os modelos em desenho de obras exigidas para o exame com aqueles cânones arquitetônicos contidos nos Tratados de Arquitetura do tardo-Renascimento, também ilustrados com suas gravuras.

Fomos em busca do documento original manuscrito de uma das cópias do Livro dos Regimentos existente no Arquivo Municipal da Câmara de Lisboa, em Portugal, para procurar encontrar as supostas ilustrações contidas ou avulsas e ou as marcas deixadas por elas que não constavam na transcrição realizada na década de 1920 e que estavam sugeridas pelas expressões "como o que está adiante desenhado". Como vimos, em vários termos dos exames, exigia-se a execução de determinadas peças "conforme desenho abaixo" "como o desenho que aqui vai". No entanto, a transcrição de 1926 fora realizada sem a reprodução das ilustrações não por uma omissão, mas justamente porque, a partir da observação do manuscrito, não havia tais desenhos aos quais o texto se refere. A ausência de ilustrações no Livro dos Regimentos frustrou nossa espectativa de encontrar, ali contidos, os desenhos que teriam servido de modelo para os artesãos no momento do exame. O manuscrito não possuía as ilustrações que ele mesmo mencionava e nem mesmo espaços em branco ou sinais de cola que pudessem sinalizar sua presença.

O elemento surpresa, talvez, consistia em que o examinado não saberia de antemão, antes de apresentar-se para o exame, que desenho ou modelo deveria especificamente seguir. Este modelo, ou desenho, não teria sido sempre o mesmo e lhe era apresentado separadamente no tempo certo e à escolha do Juiz. Mas resta saber que desenhos seriam estes. Seriam pranchas avulsas, ilustrações copiadas, gravuras ou desenhos?

Ana Duarte Rodrigues, em seu texto "A Circulação dos Tratados de Arte em Portugal" indicou um possível caminho de resposta ao tratar do exercício de cópias manuscritas dos tratados de arquitetura impressos, cujas edições se encontravam em algumas valiosas bibliotecas, visitadas

[23] TOLEDO, Benedito Lima de. Do Século XVI ao início do Século XIX: maneirismo, barroco e rococó. (A obra de Serlio e Vignola e os Regimentos de Ofícios). In ZANINI, W. op. Cit.

para o estudo e reprodução manuscrita dos textos e imagens dos Tratados por artistas e artesãos especializados.[24]

Ainda está por ser esclarecida a dinâmica de transferência dos preceitos artísticos da tratadística italiana, especialmente no que se refere aos tratados de arquitetura de maior fortuna e circulação (destacamos aqueles de Serlio e Vignola) em direção do sistema artístico luso-brasileiro. Tal sistema, como foi apontado, caracterizava-se, ainda durante o século XVIII, pela permanência de controle dos trabalhos de oficiais mecânicos como atores das empreitadas artísticas. Marceneiros, carpinteiros, ensambladores, entalhadores, artesãos que se aplicaram às obras artísticas em madeira, submetiam-se aos exames de ofício para exercer suas funções. Os exames consistiam, pelo que se pôde observar no *Livro dos Regimentos*, no domínio de formas artísticas clássicas, contidas em menções a esses "enigmáticos" desenhos.

A revelação da circulação deste conhecimento teórico e estético, advindo dos tratados de arquitetura italianos do Renascimento, por meio das exigências dos exames de ofício, possibilitará uma compreensão mais clara dos procedimentos artísticos no Brasil Colônia, suas referências, suas derivações estéticas e estilísticas, bem como os mecanismos de transmissão de modelos europeus para a arte colonial brasileira. Ao lado de um aprendizado prático do fazer artístico dos artesãos nos canteiros de obras e ateliês havia um importante conhecimento teórico e erudito, referente ao domínio dos cânones da arquitetura clássica, por meio da divulgação dos tratados artísticos.

Referências Bibliográficas:

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In CAMPOS, Adalgisa Arantes. Org. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
BAROZZIO DA VIGNOLA, Giacomo. REGLA DE LAS CINCO ORDENES DE ARQUITECTURA. Madrid: Colegio de Aparejadores, 1997.
CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro*.Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
Livro das Posturas Antigas. leit. paleo. e transc. de Maria Teresa Campos Rodrigues. Lisboa: CM, 1974.
Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sẽpre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
MAGNINO, Julius Schlosser.La *Letteratura Ariística*. Milano: Paperback Classici, 2000.
MOREIRA, R. e RODRIGUES, A.D. coord. *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.
OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

SERLIO, Sebastiano. SEBASTIANO SERLIO ON ARCHITECTURE BOOKS I-V OF 'TUTTE L'OPERE D'ARCHITETTURA ET PROS. Yale University Press.
TOLEDO, Benedito Lima de. Do Século XVI ao início do Século XIX: maneirismo, barroco e rococó. (A obra de Serlio e Vignola e os Regimentos de Ofícios). In ZANINI, W. *Historia Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

[24] RODRIGUES, Ana Duarte. In Tratados de Arte em Portugal.op.cit. p. 29

A Retratística na Academia Brasileira - A Recepção da Tradição e a Glória Nacional

Elaine Dias
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Resumo: Félix-Émile Taunay propõe, através da produção de retratos de d. Pedro II e da exposição de bustos de homens ilustres, exaltar a virtude humana e a história da nação, construindo e glorificando a memória nacional. Sua intenção em produzir e expor retratos e suas diversas menções a Plutarco e a seus homens ilustres, como Alexandre, o Grande, e Péricles, reforçam uma ideia que perpassa a década de 1840 no Brasil, em estreita relação com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e com a publicação O Plutarco Brasileiro, de João Manuel Pereira da Silva, em 1847. Destacaremos algumas questões relativas à retratística e seus modelos europeus adaptados à realidade brasileira, analisando as intenções de Taunay e entendendo a importância deste gênero artístico como instrumento da virtude e da construção da glória nacional.

Palavras-chave: Retrato, Félix-Émile Taunay, Academia, Plutarco

Résumé: Félix-Émile Taunay propose, a travers la production de portraits de d. Pedro II et de l'exposition de bustes des hommes illustres, exalter la vertu humaine et l'histoire de la nation, tout en glorifiant la mémoire nationale. Son objectif en ce qui concerne à la production et exposition des portraits et ses plusieurs mentions a Plutarque et ses hommes illustres, tels Alexandre le Grand et Pericles, s'ajoute à la création de l'Instituto Histórico Geográfico Brasileiro et la publication du Plutarco Brasileiro, de João Manuel Pereira da Silva, en 1847. Notre but est comprendre des questions concernant aux groupes de portraits contemporains et anciens et ses modèles européens adaptés à la réalité brésilienne, analysant l'importance de ce genre artistique comme instrument de vertu et de construction de la gloire nationale.

Mots-clés: Portrait, Félix-Émile Taunay, Académie, Plutarque

Introdução

A Academia de Belas Artes brasileira vinculou-se, desde sua origem, aos modelos franceses de ensino, sobretudo aqueles da antiga Academia Real de Pintura e Escultura e

posteriormente, da classe de Belas Artes do Institut de France. Ainda em 1815, o acadêmico francês Joachim Le Breton, secretário desta mesma classe, acertava com a corte portuguesa na Europa a vinda do pequeno grupo de artistas que fundaria, anos depois, a Academia Imperial de Belas Artes. Mesmo que envolvida por uma vontade inovadora de incorporar os ofícios às belas artes, os franceses que aqui aportaram para desenvolver a instituição de ensino, tinham em vista, principalmente, a readaptação de metodologias centradas no estudo do desenho e na busca da inserção dos gêneros artísticos, sobretudo, da pintura de história na esfera pública. No entanto, o andamento da criação, do desenvolvimento e da definitiva afirmação da Academia na sociedade brasileira, mostra o quanto a instituição sofreu diversas modificações não só em seu papel mas na recepção dos modelos de ensino, readequados não só a cada direção, mas a cada obstáculo enfrentado durante as várias gestões.

Félix-Émile Taunay, pintor francês que dirigiu a Academia entre 1834 e 1851, tinha em mente objetivos bem precisos para o sucesso e a inserção da instituição na esfera social, provando ser ela um órgão útil ao governo. Não sem dificuldades. Tendo em vista o início de um novo período político, o Império de D. Pedro II, ele traçava planos para o desenvolvimento da cidade, com abertura de ruas e criação de praças com grandes monumentos e belos edifícios - fator que consagrava a arquitetura - mas também um gênero que, de pronto, incorporaria a propaganda do novo governante e resgataria a memória luso-brasileira, dando também emprego aos seus artistas. Era o gênero do retrato. Taunay não seguia, desta forma, o clássico caminho de uma Academia de artes baseada em modelos franceses e nem os projetos originais que seriam implantados no Brasil, isto é, dar à pintura de história o seu lugar de excelência. Para ele, sem belos e grandiosos edifícios - o que coloca a arquitetura em primeiro plano - não haveria pintura de história. O gênero do retrato viria, inicialmente, cumprir o papel de consagração da história e de seus grandes homens, conforme analisaremos a seguir.

Através da produção e da compra de coleção de estátuas e bustos, Taunay espera exaltar a história da nação e de seus grandes homens políticos, construindo e glorificando a memória nacional, associando-a aos maiores homens e feitos da Antiguidade. As diversas menções a Plutarco e às Vidas dos Homens Ilustres, como Alexandre, o Grande, e Péricles, reforçam uma ideia que perpassa toda a década de 1840, período de sua gestão, em estreita relação com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que já apresenta em sua Revista, desde 1839, a rubrica “Brasileiros ilustres pelas ciências, letras, armas, virtudes, etc”, e com a publicação O Plutarco Brasileiro, de João Manuel Pereira da Silva, editado em 1847. Concepção ligada não só ao ideal das luzes, mas que remonta à tradição italiana de Paolo Giovio - de resto referência para a inserção do culto ao retrato do homem ilustre na França, ainda no Renascimento, como bem ressalta Édouard Pommier -[1] o “grande homem” deveria ser recuperado em seu caráter de conhecimento ligado à ideia de progresso e à sabedoria do homem ilustrado formador da pátria e da Nação.

[1] POMMIER, 1998, p.197.

Na exposição de 1846, Taunay volta-se a essa concepção e organiza a recém-comprada coleção de bustos em uma sala especial, mostrando ao público o sentido maior desta organização:

> Para quem se demorar nessa contemplação dos bustos célebres, para quem se entregar a esta meditação, na presença dos imortais, uma voz espiritual uníssona não tardará a ecoar, falando de glória, de atenção, à posteridade, de desprezo dos prazeres, dos interesses transitórios. Dessas cabeças pensativas, desses lábios solenes, dimanará um suave fluxo de graves e generosas admoestações: "Honrai o gênero humano, fazei-vos digno representante dele: e as vossas feições, legadas também às gerações futuras, animarão aos mesmos esforços, aos mesmos atos de virtude os descendentes da geração presente". (Discurso de 1846)[2]

E continua, no ano seguinte, sobre os bustos:

> A série da prateleira superior na dita sala é de sumo interesse mitológico e artístico. A espiritualização e endeusamento da forma hão de ali furtar horas esquecidas ao homem de gosto e de inteligência. Mas a coleção da prateleira inferior, desde o no. 46 até o no. 70, a série histórica, bem que limitada e incompleta falará ainda mais de perto ao coração e a mente dos espectadores. Imagens pela maior parte autênticas! Quem não se achará preso, obrigado a voltar outra vez da última para a primeira de Homero que faz lembrar Aquiles, para Alexandre entusiasmado por ambos, deste para Augusto, de Augusto para Napoleão? Quanta eloquência no silêncio daquelas augustas fisionomias! Símbolos imortais das manifestações do gênio humano! (Discurso de 20/12/1847).

Taunay ressalta em seu discurso os demais representantes naquela exposição, entre eles os da poesia, filosofia e ciência ali expostos ao público, destacando:

> "Homero, Epicuro, Hipócrates, Sócrates, Platão, Eurípides, Sêneca; [...] Demóstenes e Cícero. Ao lado de Augusto, vê-se o seu general e genro, Agrippa,[3] menos afamado por repetidos triunfos do que pela edificação do monumento que recomenda o seu nome à posteridade, do Panteon de Roma". (Discurso de 20/12/1847).

Para Taunay, aqueles que pudessem contemplar os célebres bustos da Academia, receberiam os "ecos" da glória, do desprezo dos prazeres, obtendo o legado dos atos de virtude e os esforços das ações transmitidas por suas feições, reveladora dos seus atos. Residiria aí uma das utilidades morais das Belas Artes. A importância da coleção de bustos clássicos no processo de aprendizado dos alunos e da recepção do público está diretamente ligada à outras noções bastante debatidas por Taunay, que são a beleza física, a beleza moral, a educação por meio das belas artes e a representação dos homens ilustres. Nesta via, ele cita diretamente o filósofo Victor Cousin,[4] sobretudo seu artigo, «Du Beau et de l'Art», parte de seu Cours de Philosophie,

[2] Os discursos de Taunay foram publicados no Jornal do Commercio e também estão conservados no Arquivo do Museu d. João VI, na EBA-UFRJ.

[3] Marcus Vipsanius Agrippa (Roma, 63 a.C - 12 a.C). General e político romano, conselheiro de Augusto, seria seu sucessor se não houvesse morrido antes dele, no ano 12 a.C, em razão de suas conquistas realizadas pela Europa. Construiu em Roma as termas conhecidas como termas de Agrippa e também o *Panthéon*, construção que marcou seu nome no mundo romano como parte do programa de embelezamento da cidade, destruído pelos incêndios que tomaram Roma em 80 e 110 d.C. Foi reconstruído durante o Império de Adriano.

[4] Para Cousin, *« la fin de l'art est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique*". (COUSIN, 1845, p. 774). autor

de 1818, e republicado na Revue de Deux Mondes de 1845, revista a que Taunay parece ter acesso no Brasil. Para ele, o artista seria o responsável por um grande "serviço à sociedade", unindo o belo físico ao belo moral ao representar as ações virtuosas da sociedade, cumprindo a função ilustrada do artista educador.

A Europa apresentava desde os séculos anteriores, também sob esta mesma égide, a glorificação de seus homens ilustres, imortalizados através dos monumentos públicos, como Taunay também pretendia no Brasil. Na Itália, a chamada Protomoteca no Campidoglio apresentava uma série de bustos dos grandes homens ilustres das mais diversas áreas, das artes às ciências, exaltando os grandes personagens da história italiana. Antonio Canova participou deste grupo, como vemos em seu retrato de Pio VII, como destacaram Quatremère de Quincy[5] e o Conde Cicognara,[6] em suas obras. Na Alemanha, o templo clássico de Walhalla,[7] em Regensburg, na Baviera, cuja construção foi idealizada ainda em 1807, quando da ocupação de Napoleão, foi iniciado em 1830 por encomenda do rei Ludwig I e finalizado em 1842. Projetado pelo arquiteto Leo Von Klenze, apresenta os bustos em mármores dos grandes homens ilustres, como Frederico, o Grande, primeiro rei da Prússia, Goethe e Haydn, consagrando a memória daqueles que se dedicaram à política, às ciências, às artes naquele país. É preciso ainda lembrar a presença do arquiteto Grandjean de Montigny na Alemanha, no período napoleônico, trabalhando para Jerôme Bonaparte entre 1810 e 1813. Um de seus projetos para um pequeno teatro em Cassel tem hoje autoria do mesmo von Klenze.[8] Este projeto dos bustos na Alemanha constituía mais uma referencia para Taunay na aplicação destes modelos europeus.

Nesse sentido, é preciso ainda destacar a tradição francesa a que Taunay se vincula, sobretudo por influência de seu pai, Nicolas-Antoine Taunay. Um dos maiores exemplos é a galeria do Palais Cardinal do Cardeal Richelieu, composta de um conjunto representativo de homens ilustres, o qual apresentava, em sua origem, 25 retratos dos maiores ligados à história da França, 38 bustos de mármore e de alabastro antigos e modernos, feitos a mando do próprio Richilieu. Phillipe de Champagne e Simon Vouet foram os autores das pinturas. É preciso destacar, primeiramente, que Taunay no Brasil não se concentra em pinturas, mas na coleção de bustos comprada de Marc Ferrez, professor de escultura da Academia. Taunay não manda executar em série os retratos dos homens ilustres do Brasil e de sua história em sua Academia, isto é, não podemos citar a existência de um projeto anunciado, mas é possível pensarmos que ele existe de fato, em razão de alguns bustos realizados pelos professores acadêmicos. Temos notícia da existência do busto em gesso de José Bonifácio - copiado por Vitor Meirelles em sua formação, do gesso e do bronze de Pedro I, e de Martim Francisco realizados por Marc Ferrez.[9] Este bustos

de obras como *Histoire de la philosophie au XVIIeme siècle* (1829), *Cours de philosophie professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818 par Monsieur Victor Cousin sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien* e *Oeuvres de Cousin*, de 1829.

[5] QUATREMÈRE DE QUINCY, 1834, p.174 e p. 354.

[6] CICOGNARA, 1824.

[7] MIGLIACCIO, 2000.

[8] A respeito de Grandjean em Cassel, ver SZAMBIEN, 1988. pp 29-35.

[9] Vitor Meirelles realiza também um desenho a partir do busto de José Bonifácio. Discurso de 18/12/1848. Arquivo do Museu D. João VI.

possivelmente se juntavam ano a ano nas exposições gerais aos outros já existentes, aumentando a série de exemplares antigos e referentes à história brasileira, cumprindo a função moralizante do retrato, sua inserção no grupo exemplar desde a Antiguidade e a representação visual dos homens ilustres contemporâneos. Faltavam, no entanto, recursos para a ampliação deste projeto, contando a Academia com pouco auxílio financeiro sobretudo para compra e formação de novas coleções, conforme vemos nas atas da instituição. Mas é preciso destacar o quanto Taunay se preocupa com uma tradição que remonta primeiramente à Antiguidade e aos grandes homens políticos da Europa, especialmente da França, inserindo também, posteriormente, além daqueles que diziam respeito à história política do Brasil, a figura do Imperador Pedro II entre estes, como notamos neste busto de feito por Zepherin Ferrez.

Além do exemplo da virtude e de moralidade destes personagens na história da França, decorando o palácio, estes e outras galerias privadas serviram também para educar os governantes. O Duque de Saint-Simon cita, por exemplo, seu papel na educação de Louis XV. Eles foram usados por seu preceptor, por sugestão do próprio Saint-Simon, para ensinar a história da França através desta coleção e de outros livros com gravuras, cumprindo, assim, o papel da educação através das belas artes. O mesmo Duque de Saint-Simon em suas Mémoires seria também citado por Taunay em discurso no Brasil, para reforçar a importância da realização de outro retrato de homem ilustre, Armand-Jean le Bouthillier de Rancé, o abade De la Trappe, realizado por Hyacinthe Rigaud, destacando, segundo Taunay, a exatidão, "o grande que respirava na sua fisionomia", onde:

> tudo vinha representado, tudo, até as graças que não tinham abandonado um rosto minguado pela penitência, pela idade, pelos sofrimentos....[10] consolou-me sobremaneira o ter conservado para sempre uma semelhança tão cara e tão ilustre e ter feito passar à posteridade o retrato de um homem tão grande, tão perfeito, tão afamado.... (Discurso de 20/3/1848).

Outro exemplo, talvez mais próximo aos dois Taunay seja a criação, em 1776 da Galerie des Grands Hommes du Louvre, pelo Conde d'Angiviller, diretor geral dos edifícios do rei e dos escultores da Academia, com a representação dos grandes homens do Reinado de Louis XIV. Poussin, Racine, Corneille, Rollin, entre outros, figuravam nesta galeria, mais tarde aumentada por Napoleão, já no Louvre como museu, com César, Anibal, Homero, Cristóvão Colombo, entre outros, sendo a maioria de homens ilustres antigos, na corrente do neoclassicismo, estabelecendo uma relação evidente da virtude antiga com os outros grandes homens da história da Europa, de outros períodos, como Colombo, e dos contemporâneos. No Brasil, as ideias de Taunay também concentravam-se, embora menos no sentido prático, em reunir o exemplo antigo e contemporâneo, como notamos anteriormente, reforçando em sua Academia a maneira neoclássica mais próxima

[10] "*Rigault travailla le reste du jour et le lendemain encore sans plus voir M. De la Trappe, duquel il avait pris congé, en se retirant d'auprès de lui la troisième fois, et fit un chef-d'oeuvre aussi parfait qu'il eût pu réussir en le peignant à découvert sur lui-même. La ressemblance dans la dernière exactitude, la douceur, la sérénité, la majesté de son visage, le feu noble, vif, perçant de ses yeux si difficile à rendre, la finesse et tout l'esprit et le grand qu'exprimait sa physionomie, cette candeur, cette sagesse, paix intérieure d'un homme qui possède son âme, tout était rendu jusqu'aux grâces qui n'avaient point quitté ce visage exténue par la pénitence, l'âge et les souffrances*". SAINT-SIMON, 1925. vol 1, p.25.

de sua formação e de suas ideologias, recuperando modelos que ligavam a história, a política, as artes e a educação e reforçando, de tempos em tempos, a importância do retrato na consagração dos grandes feitos.

Ao lado da exposição dos bustos ilustres, sobretudo os antigos, Taunay intensificava, ao mesmo tempo, a produção da pintura de retratos do Imperador Pedro II em suas diferentes idades, para serem mostrados nas exposições e distribuídos às províncias do Brasil. Já vimos anteriormente o busto feito por Ferrez de D. Pedro um ano antes da Coroação, em 1839. Em seus discursos publicados no Jornal do Commercio, ele tratava de mostrar à população o exemplo dado não somente através dos personagens ilustres da história, da literatura e da filosofia, com esta exposição dos bustos, mas também a representação do Imperador que procurava, ao mesmo tempo, incorporar virtudes relacionadas à glória nacional e à unidade do país. Entre 1835 e 1851, foram realizados em média 38 retratos do Imperador D. Pedro II para as mais diversas províncias brasileiras, realizados, entre outros, pelo próprio Félix Taunay, por Joaquim Lopez de Barros, Carlos Luiz do Nascimento, Manuel Joaquim de Melo Corte Real e, principalmente, por José Correia de Lima. Em muitas ocasiões, o retrato do Imperador, principalmente depois de sua Coroação em 1841, era usado como substituto da presença do Soberano nas festas comemorativas que se realizavam pelo país, obedecendo já uma antiga tradição de sua substituição pelo retrato.[11]

Aos poucos, os discursos e as medidas de Taunay deixavam transparecer alguns de seus intuitos como diretor. Ele esperava que a Academia fosse creditada a partir da produção de retratos, inicialmente, e não a partir da pintura histórica, como normalmente acontecia nas outras academias europeias e como já mencionamos anteriormente. Em 1838, antes da Coroação de Pedro II, notamos já este papel de sua Academia na produção de retratos moralizantes, certamente intensificados depois na oficialidade de D. Pedro II, quando ele manda pintar em meio corpo o Mestre de uma sumaca, destacando, em seu discurso daquele ano, que o governo mandou:

> formar o retrato do intrépido piloto que só, sem ajuda de nenhum ente vivo, animado pela fé que tinha em Deus e em si mesmo, fez numa sumaca que o temporal levara ao largo, a navegação de Santa Catarina dos Santos.[12] Uma cópia da cabeça deste varão, colocada no arsenal da marinha, fará e deixará nas imaginações uma impressão indelével, e talvez salve a algum navegante do desespero, em casos igualmente arriscados. (Discurso de 18/12/1838)

Ressalta, portanto, o exemplo da perseverança e da fé por meio do retrato feito por August Müller, que não deixa de aparecer em seus discursos na afirmação de suas intenções. No destaque aos valores morais que deveriam banhar a sociedade carioca, ele confirma, neste mesmo discurso,

> que os mais pobres preferirão um sinal duradouro de estima pública a uma quantia que se lhes arbitra por terem arriscado sua vida na salvação de um seu semelhante ou qualquer ato igual. O dinheiro, por ser de finito, é incapaz de pagar o que é indefinito, a filantropia, o patriotismo. (Discurso de 18/12/1838)

[11] Ver Souza, 1999.

[12] O autor de *Mestre de uma Sumaca* é August Muller e foi pintado em 1838.

Afinal, segundo o mesmo Taunay, o interesse da Academia combina com o interesse público, em uma necessidade natural e também estratégica de uma das únicas relações de sobrevivência da instituição naqueles tempos, lugar pouco atraente a D. Pedro II e carente de recursos, em uma sociedade que demorará algumas décadas para iniciar seu interesse efetivo pelas artes. Pouco tempo depois, em novo discurso ele novamente exalta a importância da Academia nesse mesmo processo, destacando o trabalho de seus professores artistas, entre os quais, no campo da retratística, sobressaiam-se o alemão August Müller e o brasileiro José Correia de Lima, já citado. Ressalta novamente a virtude e o exemplo presente no gênero, parecendo, mais uma vez, elevar o gênero do retrato a um lugar pertencente à pintura de história. No período de 17 anos em que Taunay dirigiu a Academia, poucas pinturas históricas relacionadas aos temas contemporâneos foram realizadas. Constantemente, o gênero do retrato é exaltado em uma estratégica por vezes de convencimento de um caminho tomado, frente às dificuldades não só de colocar em prática primeiramente a grande arquitetura, mas de efetivar o papel comum a uma instituição acadêmica de modelo francês, isto é, a excelência da pintura de história. Posiciona-se, desta forma, contra um elemento fundamental à Academia francesa e sua intocável hierarquia dos gêneros, dando à sua Academia americana um outro caminho - de sobrevivência, é verdade - mas bem elaborado no encaixe a uma condição social e histórica.

Suas falas anuais na Academia associam-se ainda à formação e ao papel do artista que produz os retratos, mencionando Alexandre, o Grande, dizendo que ele "proibiu os artistas medíocres que ousassem tirar-lhe o retrato;[13] um retrato, diz o poeta, reservado para os pincéis de Apeles".[14] Taunay retoma a história contada por Plínio, o Antigo, para reforçar a relação do retrato do governante ou daqueles que incorporassem o exemplo moralizante e o artista formado na Academia, sobretudo no ano da Coroação de D. Pedro II, sinônimo de uma provável renovação nacionalista após a abdicação de seu pai.

A retratística cumpria assim, seu papel de divulgação da virtude e da memória nacional, e de sua relação com o exemplo antigo, obedecendo a tradição do retrato, a todo tempo explicados por Taunay em seus discursos acadêmicos, guiando seu público, identificando o sentido de suas escolhas e readequações dos modelos dentro e fora da instituição, dando emprego aos seus artistas e ocupando, temporariamente, o lugar da pintura histórica. Ele mesmo já identificava, em 1836, o caminho a ser seguido, e assim eu finalizo: "e que as imagens do augusto objeto da solicitude nacional, por fiéis e elegantes, hão de merecer a aprovação do governo e o sufrágio dos povos; e que assim nos seja mais fácil alcançar para a Academia novos favores".[15]

---

[13] "*Apelle avait de l'aménité dans les manières, ce qui le rendit particulièrement agréable à Alexandre le Grand : ce prince venait souvent dans l'atelier, et, comme nous avons dit, il avait défendu, par un décret, à tout autre artiste de le peindre. Un jour, dans l'atelier, Alexandre parlant beaucoup peinture sans s'y connaître, l'artiste l'engagea doucement au silence, disant qu'il prêtait à rire aux garçons qui broyaient les couleurs; tant ses talents l'autorisaient auprès d'un prince d'ailleurs irascible".* Cf. PLINIO, 1855, pp. 23-79.

[14] Discurso de 18/12/1841.

[15] Discurso de 22/03/1836.

O retrato acabou, após sua gestão, voltando ao seu lugar de origem na hierarquia dos gêneros, mas as palavras de Taunay nos dão indícios incontestáveis da recepção e adequação da tradição.

Referências Bibliográficas:

CICOGNARA, Leopoldo. Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt. Veneza: Giachetti, 1824, vol. 7.

COUSIN, Victor. « Du Beau et de l'Art ». Revue des deux mondes, 3, Paris, 1845.

DIAS, Elaine. Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil. 1824-1851. Campinas : Ed. da Unicamp, 2009.

ENDERS, Armelle. «"O Plutarco Brasileiro". A Produção dos Vultos Nacionais no Segundo Reinado», Estudos Históricos «Heróis nacionais». Rio de Janeiro, vol.14, n°25, 2000, p.41-62.

MIGLIACCIO, Luciano. Século XIX. Catálogo Mostra do Redescobrimento Brasil + 500. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. O Plutarco Brasileiro. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1847.

PLINIO. Histoire Naturelle, Livre 36, XXIV. Paris: Firmin Didot, 1855.

PLUTARCO. Les vies des Hommes Illustres. Paris : Gallimard, 1937.

_____ La vie des hommes illustres. Paris : Janet et Cotelle, 1819.

POMMIER, Édouard. Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières. Paris : Gallimard, 1998.

QUATREMÈRE QUINCY, A.. Canova et ses ouvrages ou Mémoires Historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste. Paris : Imprimerie d'Adrien Leclere, 1834.

SAINT-SIMON, Duque de. Anecdotes, scenes et portraits extraits des Mémoires du Duc de Saint-Simon. Paris : Éditions Jules Tallandier, 1925. vol 1.

SOUZA, Iara Lis F. S. Carvalho. Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo. 1780-1831. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

SZAMBIEN, Werner. "Grandjean de Montigny à Cassel"in: Catálogo Grandjean de Montigny (1776-1850) - Un architecte français à Rio. Boulogne-Billancourt: Biblioteca Marmottan, 1988. pp 29-35.

A fábrica da Villa Adriana: a imitatio aegyptiaca e a aemulatio graeca

Evelyne Azevedo
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: As construções realizadas por Adriano entre os anos 117 e 138 d. C. em sua vila tiburtina, obedeciam a uma agenda iconográfica que foi copiada por ele em todo Império, não na forma de um gosto pessoal, mas na de um programa iconográfico que pretendia recuperar elementos egípcios já conhecidos de uma tradição anterior a ele. Os elementos que constituem cada uma das esculturas associados ao seu local de descoberta formam um programa iconográfico idealizado pelo Imperador e que era baseado na relação RomaGrécia-Egito. Nosso objetivo é mostrar como a linguagem utilizada por Adriano, portanto, inseriu não só elementos compósitos da arte grega em sua extensão temporal, mas podemos dizer também geográfica quando se utilizou da arte greco-egípcia para elaborar os tipos escultóricos que compunham o programa iconográfico da Villa Adriana.

Palavras-chave: Villa Adriana, recepção, Egito, Arte romana

Abstract: The constructions made by Adriano between the years 117 and 138 d. C. in his tiburtine Villa, followed a iconographic agenda that was copied by him throughout the Empire, not as a personal taste, but in an iconographic program that sought to recover Egyptians familiar elements of a tradition before him. The elements that composed each of the sculptures associated with its place of discovery form an iconographic program designed by the Emperor and was based on the relationship Rome-Greece-Egypt. Our goal is to show how the language used by Hadrian therefore inserted not only composite elements of Greek art in its temporal extension, but we can also say geographical when using the Greek and Egyptian art to elaborate sculptural types that comprised the iconographic program Villa Adriana.

Key-words: Hadrian's Villa, reception, Egypt, Roman Art

Originalmente uma vila de origem republicana na antiga cidade de Tibur que, possivelmente já pertencia à Gens Aelia ou à Imperatriz Vibia Sabina, as obras do complexo construído por Adriano começaram já no ano 117 d.C., quando ele foi nomeado Imperador. Tratava-se de sua residência imperial afastada de Roma e incluía uma série de edifícios que a tornaram um espaço monumental, não só por suas dimensões, mas também pela riqueza de sua decoração. Mármores vindos de todo Mediterrâneo, esculturas, afrescos e mosaicos decoravam os inúmeros edifícios que compunham a Villa.

As vilas ganharam importância durante a República, mas é durante o Império que elas adquiriram um caráter luxuoso, com elementos inspirados na arquitetura grega, transformando-as em lugares não só de ócio, mas também dedicados à cultura. Nestes espaços, deu-se início a construção da Grécia como lugar de cultura. Academias, bibliotecas, mas, sobretudo, vastos conjuntos escultóricos faziam parte dessas construções. As vilas ricamente decoradas foram chamadas "vilas de ócio" em contraposição às já existentes "vilas de negócio", nas quais, normalmente havia apenas poucas construções como uma residência e galpões ou silos para armazenagem da produção agrícola.

Esta separação, no entanto, não parece ter se aplicado às residências imperiais e já na época de Cláudio que muitas decisões políticas eram tomadas das vilas de *otium.*[1] Apesar de ter sido construída de acordo com este modelo, não seria correto afirmar que a Villa Adriana tenha sido um lugar de repouso ou refúgio para o Imperador, "lá era o local onde as políticas imperiais eram formuladas e disseminadas de maneira mais informal entre os convidados membros da elite imperial".[2] Calandra lembra, inclusive, que a Villa surge com uma vocação dividida entre destino público e uso privado. Público pois era o local de onde o Imperador despachava documentos oficiais, como a importante carta à Liga de Delfos do ano 125 d.C., e privada, uma vez que era o lugar escolhido por Adriano como residência por longos períodos.[3]

A Villa Adriana foi alvo de interesse arqueológico desde o século XV, mas foram as escavações dos anos 1970 em diante que procuraram ter uma maior precisão científica, interessadas em registrar os locais dos achados e não apenas o que era encontrado. Os primeiros registros de escavações na Villa remontam aos anos 1400, financiadas pelo Papa Alexandre VI, na região do Odeon. As escavações podem ser divididas em três grandes campanhas: as primeiras dos anos 1500 e 1600 que foram encomendadas pelos Governadores de Tivoli e Cardeais próximos a eles; as seguintes dos anos 1700 a 1870, que foram obra de particulares que compraram terrenos na vila a partir dos anos 1700; e, finalmente, as escavações modernas posteriores a 1870, realizadas pelo Governo italiano (primeiro Reino da Itália e depois República). As pesquisas dos anos 2000 em diante revelaram a existência de um local destinado ao favorito do Imperador Adriano, Antínoo. O local denominado *Antinoeion* foi interpretado como uma tumba-templo e hoje, atribui-se a ele também a função de local de culto a Osíris, a quem o culto de Antínoo foi associado. As últimas pesquisas permitiram também a indicação de diferentes locais relacionados ao Egito, além da área do Canopo.

A Villa Adriana passou para o imaginário de antigos e modernos por sua esplêndida arquitetura, sua rica decoração e seu espaço monumental. A produção bibliográfica que tratou da vila procurou esclarecer as questões relativas à composição arquitetônica do espaço e a posição das esculturas dentro dela. As esculturas egipcianizantes da Villa Adriana estavam

[1] NEUDECKER, R. "La vita nelle ville dell'alta società" In: LA ROCCA, E., PRESICCE, C. P., LO MONACO, A. (orgs.) *L'età dell'equilibrio 98 - 180 d. C.: Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio.* Roma: Zetema, 2012, p. 73.

[2] OPPER, Thorsten. Hadrian: Empire and Conflict. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008, p. 140.

[3] CALANDRA, E. "Adriano, princeps e comitente" In:Villa Adriana. Storia, Archeologia, Restauro e Conservazione. Forma Vrbis, Ano XVIII, no. 8, (Setembro) 2013, pp. 4-11, p. 4.

dispostas em espaços específicos do complexo e foram encontradas em locais que foram definidos pela literatura recente. Partiremos, portanto, destes trabalhos, segundo os quais, as esculturas egipcianizantes foram encontradas na *Palestra*, *Piazza d'Oro*, vinha dos Jesuítas, *Roccabruna*, área da *Accademia*, *Cento Camerelle* e *Pantanello*, restando ainda duas esculturas de Antínoo-Osíris e uma cabeça monumental egipcianizante também de Antínoo, cujos locais de descoberta não foram identificados.

O Canopo é constituído por um grande canal, decorado com elementos arquitetônicos e esculturas - dos quais ainda restam algumas partes - seguido de um segundo, quadrado e bastante menor, que culminam em um monumental edifício em forma de ninfeo, ricamente decorado e que era formado por uma exedra e uma área tricliniar; a construção do Canopo pertence à segunda fase edilícia da Villa Adriana, e pode ser situada entre os anos 122 e 125 d.C. Destinado aos grandes banquetes realizados pelo Imperador, a área poderia receber entre 420 e 1200 comensais. O Canopo ocupa a parte central da Villa, situando-se entre as duas áreas imperiais, do Teatro Marítimo e da *Accademia*.

Os padres jesuítas possuíam propriedades na área do Canopo e em 1744 fizeram escavações nas quais encontraram uma série de esculturas egipcinizantes que hoje se encontram no Museu Gregoriano Egípcio, no Museu Vaticano. Muitas delas desapareceram e as conhecemos somente pelas descrições de Piranesi, Bulgarini e Nibby. Sobre as escavações, no entanto, não possuímos nenhuma documentação. A última grande campanha realizada nesta área inclusive, remonta aos anos 1950, às escavações de Salvatore Aurigemma que trouxeram à luz o Euripo. Seu sucesso, no entanto, deveu-se à descoberta de mais de cinquenta estátuas, dentre as quais as Cariátides. Apesar de relativamente recente, assim como nas escavações anteriores, Aurigemma estava interessado somente nas esculturas, deixando completamente de lado o estudo do sítio e de sua estratigrafia. Suas escavações, por outro lado, provaram que o Canopo era uma área tricliniar, com suas latrinas e estibadios e não um templo.

Ele foi considerado durante muito tempo o local, por excelência, das esculturas egipcianizantes da Villa Adriana. Contudo, apenas três esculturas do complexo podem ser associadas ao Egito: a escultura de Ísis, o Nilo e o crocodilo. A estátua de Isis é de tipo helenístico-romano e estava, possivelmente, associada a esculturas de outras divindades que decoravam a parte interior do ninfeo. O Nilo por sua vez funcionava como *pendant* do Tevere e apesar de apenas podermos sugerir a sua posição na entrada do Canopo, podemos afirmar que ambas estavam colocadas lado a lado. Finalmente, acredita-se que o crocodilo situava-se dentro do grande canal e funcionasse como fonte.

O *Antinoeion* foi considerado inicialmente um mausoléo ou cenotáfio, e templo. Acredita-se, no entanto, que ali residissem os restos mortais de Antínoo e o local fosse também sua tumba como indica a inscrição do obelisco situado ali, o dito Obelisco Barberini ou de Antínoo. Era constituído por uma grande exedra (27,30m de diâmetro) em forma de ninfeo precedida por dois pequenos templos e todo o complexo era circundado por colunas e um muro. Entre os dois templos encontrou-se uma base quadrada onde se acredita estivesse erigido o dito obelisco.

Os templos e a colunata eram integralmente feitos em mármore e os outros edifícios em tijolo revestido de mármore ou estuque.

Situado entre os *Cento Camerelle* e o Grande Vestíbulo, o local era circundado ainda por tamareiras e contava com área de 63 x 23m. Um ponto importante a ser considerado é por que o edifício não deve ser considerado um *Iseum* ou *Serapeum* ao invés de um templo dedicado apenas a Antínoo. Sua posição é aquela típica de um monumento funerário extraurbano e dos mausoléus dinásticos ligados às grandes vilas. Além disso, sua construção, feita a passos largos, é imediatamente posterior à morte de Antínoo. Com sua descoberta, passou-se a interpretar os achados jesuítas associados a esta área, uma vez que a má interpretação das plantas das escavações pode levar a supor que pertenciam a esta área e não aos jardins elevados a leste do Canopo.

As recentes escavações desta área trouxeram à luz achados que podem nos ajudar a colocar as peças encontradas ao longo dos séculos no mesmo contexto arquitetônico. Acreditamos, portanto, que além das esculturas encontradas pelos Jesuítas em seu terreno, cuja procedência do *Antinoeion* é já aceita, podemos somar a ele os achados da *Roccabruna* e da *Accademia*. Inicialmente associadas aos *Cento Camerelle*, cujas escavações foram realizadas por Pirro Ligorio, as ditas "cem câmaras" são constituídas, na verdade, por 125 quartos e podiam hospedar cerca de 1500 empregados; as esculturas egipcianizantes encontradas nessa área remontam às escavações realizadas pelos padres Jesuítas no século XVIII, antes de instalarem ali sua vinha. Aqui foram encontradas as esculturas de Ísis (duas), duas ermas (Canopo e "Ísis" e Ápis, originalmente a escultura era de Osíris, tendo sido transformada em Ísis depois da restauração), dez estátuas egipcianizantes, uma Ísis Lactante, um Harpócrates, um Antínoo e um Osirantínoo, uma pequena capela e um busto de Ápis. Muitas destas esculturas foram perdidas e as conhecemos apenas pelos desenhos de Rocceggiani e aquelas que restaram encontram-se, em sua maioria, na coleção do Museu Vaticano.

O complexo da *Palestra*, que incluía ainda o Teatro Grego, formava uma ambiência grega, sendo a entrada da primeira orientada no sentido do teatro. O conjunto é constituído por vários edifícios reunidos em um único bloco com cerca de 100m de largura e pode ser identificado com o *Vale de Tempe* na Tessália. Deve seu nome a Pirro Ligorio que o escavou nos Quinhentos e assim o denominou em função do que ele acreditava serem duas praças porticadas e contíguas, que ele julgou próprias para exercícios físicos. Outro fator que o levou a acreditar que o local era uma área destinada a exercícios foi a descoberta de três bustos masculinos em mármore vermelho com a cabeça raspada e usando coroas de oliveira que ele acreditou serem atletas. A essa região são atribuídas ainda as estátuas de Ísis-Sothis-Demeter, uma Ísis-Fortuna, um Hermes e um sacerdote egípcio carregando um vaso, restaurado como uma figura feminina.

O local pode ser associado a um *Iseum,* apresentando afinidades tanto arquitetônicas quanto escultóricas com o *Serapeum* do Campo Marzio. Não podemos, contudo, afirmar com certeza se os diversos lugares da vila estavam de fato nomeados de acordo com os locais

célebres do Império. Sabemos, por outro lado, que a decoração desses templos era, em muitos casos, feita com peças vindas do Egito e em particular estátuas de esfinges e leões e obeliscos.

Podemos, portanto, dividir o repertório egipcianizante em dois grandes grupos: o primeiro pertencente ao *Antinoeion* e o segundo à *Palestra*. O Canopo, por outro lado, deve ser associado à Grécia. Ao primeiro pertencem às descobertas das áreas dos *Cento Camerelle*, vinha dos Jesuítas, torre de *Roccabruna* e *Accademia*. Sabemos, no entanto, muito pouco sobre os objetos encontrados no *Pantanello*. Acredita-se que possam ter acabado lá na tentativa de esconder ou salvar algumas das peças da espoliação pela qual passava a Villa Adriana entre os séculos III e IV d. C. Finalmente, devemos acrescentar a este grupo três objetos que efetivamente pertenciam ao Canopo: as esculturas do Nilo e do crocodilo que decoravam o grande canal e uma escultura de Ísis, encontrada na exedra.

As esculturas eram frequentemente reposicionadas e por isso, é difícil considerá-las como pertencentes a um único local. Além disso, a longa dispersão das esculturas dificultou a associação destas a seus espaços. Todo o conjunto remonta a uma série de cerca de quatrocentas estátuas que são normalmente divididas em três tipos: grega, romana e egipcianizante. Contudo, a iconografia e a tipologia deste conjunto estatuário nos permitem sugerir a existência de dois grandes grupos escultóricos egipcianizantes que decoravam a Villa Adriana: aquele pertencente ao *Aninoeion* e o outro ao *Iseum*, hoje conhecido como a dita área da *Palestra*.

De acordo com E. Calandra ainda, é possível propor uma estatística para as peças greco-romanas, excluindo os retratos, as esculturas egipcianizantes e os animais, em que o V século está presente com cópias de obras do estilo severo ao classicismo pleno de Policleto, Míron, Fídias, entre outros; enquanto que ao IV século estão associados tipos escultóricos mais que autores específicos. Entre os conhecidos, no entanto, aperece a Vênus Cnídia de Praxiteles. As obras helenísticas, por sua vez, constituem praticamente uma antologia do período, com as figuras das divindades fluviais, os Silenos ou os Centauros.

As esculturas de divindades não tinham, todas elas, função sacra, mas conferiam prestígio ao encomendante. As decorações dos jardins eram normalmente dedicadas ao tema dinonisíaco, por exemplo. Este é o caso das esculturas pertencentes ao Canopo. Consideradas no escopo da pesquisa, foram relacionadas aqui como parte das esculturas egipcianizantes. Entretanto, apresentam fatura plenamente romana e serviam de decoração para esta área destinada a banquetes. Como é o caso da escultura do Nilo.

As esculturas relativas ao Egito podem ainda ser divididas em duas faturas: a classicizante e a egipcianizante. As esculturas dividem-se ainda em três tipos iconográficos: o de divindades de origem egípcia, sacerdotes e sacerdotisas do culto isíaco e o terceiro tipo dedicado à figura do Antínoo. Foram encontradas ainda esculturas egípcias, que nos levam a supor que existisse um ateliê na Villa Adriana e que estas fossem usadas como modelos para as esculturas egipcianizantes. De um lado, procurou-se imitar os modelos egípcios, e por outro, emular os gregos. Não só nas esculturas copiadas de modelos gregos, como as cariátides e as amazonas

do Canopo, por exemplo, mas naquelas egipcianizantes, buscou-se o modelo alexandrino dos reis ptolomeus.

As esculturas da Villa Adriana pertencem a todo o curso da arte grega: do estilo severo ao helenismo até a idade romana, assim como também não havia em Adriano a propensão por um artista particular. Faltam apenas esculturas relativas ao período Arcaico. Na realidade, esta variedade cronológica da estatuária não era uma idealização de Adriano, mas derivava de modelos que ele conhecia, como por exemplo, as coleções de arte dos reis ptolomeus que eram expostas ao público no Palácio de Alexandria e em Pérgamo. Seu programa artístico estava, portanto, alinhado com o pensamento romano. Os comitentes consideravam a arte grega um patrimônio e por isso, buscaram nos diferentes períodos, aspectos que atendessem às necessidades funcionais de um determinado momento. Não se tratava assim, de um tipo de ecletismo devido à falta de originalidade ou capacidade de invenção romanas, mas da apropriação de elementos que dessem conta de um significado simbólico.

A linguagem utilizada por Adriano, portanto, inseriu não só elementos compósitos da arte grega em sua extensão temporal, mas podemos dizer também geográfica quando se utilizou da arte greco-egípcia para elaborar os tipos escultóricos que compunham o programa iconográfico da Villa Adriana. As esculturas não eram escolhidas aleatoriamente, mas segundo um programa iconográfico bem definido. No caso da Villa Adriana, cada uma delas recuperava um elemento da cultura grega e egípcia cujo simbolismo tinha uma função narrativa dentro do seu conjunto. A arte egípcia era vista, portanto, como fonte de elementos a serem copiados através do repertório criado pela arte grega, de maneira que a arte romana buscou uma *imitatio aegyptiaca* e uma *aemulatio graeca* para construir suas obras egipcianizantes.

Referências bibliográficas:

ADEMBRI, B. (org.) *Adriano: Architettura e Progetto.* Milão: Electa, 2000.

ADEMBRI, Benedetta (coord.). *Suggestioni egizie a Villa Adriana.* Milão: Electa, 2006.

ANGUISSOLA, A. *Difficillima Imitatio. Immagine e lessico dele copie tra Grecia e Roma.* Roma: L'Erma di Brestchneider, 2012.

AURIGEMMA, S. *Villa Adriana (Hadrian's Villa) Near Tivoli.* Tivoli: Arti Grafiche A. Chicca, 1963.

BANDINELLI, B.; EGGERS, H. J.; COARELLI, F. *Arte romana e commercio artistico oltre I confine.* Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1965.

CALANDRA, E. "Adriano fra passato e presente" In: Ocnus. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia, 16, Bolonha: Ante Quem, 2008, pp. 113-122.

CALANDRA, E. "Ancora su Adriano. Archetipi scultorei e programmi iconografici." In: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology Archaeology towards the third millennium : reflections and perspectives. (Amsterdam, 12.-17.7.1998)

CALANDRA, E. "Sull'imitazione di Alessandro il Grande nella media età imperiale. Una coppia di ritratti da Vado Ligure". In: SALETTI, C. *Mito, rito e potere in Cisalpina.* Florença: All'insegna del giglio, 2002, pp. 9-30.

CHIAPETTA, Federica. *I percorsi antichi di Villa Adriana.* Roma: Quasar, 2008.

LA ROCCA, E., PRESICCE, C. P., LO MONACO, A. (orgs.) *L'età dell'equilibrio 98 - 180 d. C.: Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio.* Roma: Zetema, 2012.

LO SARDO, Eugenio (coord.). *La lupa e La sfinge. Roma e l'Egitto dalla storia al mito.* Milão: Electa, 2008.

MacDONALD, W.; PINTO, J. A. *Villa Adriana. La costruzione e Il mito da Adriano a Louis I. Khan.* Milão: Electa, 1997.

MacDONALD, William L.; PINTO, John. A. *Hadrian's villa and its legacy.* New Haven, Londres: Yale University Press, 1995.

MARI, Z. "L'Antinoeion di Villa Adriana: risultati della prima campagna di scavo". In: *Atti della Ponteficia Accademia Romana di Archeologia* (Serie III), Vol. LXXV, Anno Accademico 2002-2003. Vaticano: Tipografia Vaticana, 2003, pp.

MARI, Z. *La tomba-tempiodi Antinoo a Villa Adriana.* Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storiia e d'Arte, Vol. LXXVIII, Tivoli: Nella sede della Società in Villa d'Este, 2005, pp. 125-140.

MARI, Z. *Scoperta dell'Antinoeion di Villa Adriana.* Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storiia e d'Arte, Vol. LXXVI, Tivoli: Nella sede della Società in Villa d'Este, 2003, pp. 7-25.
MARI, Z.; SGALAMBRO, S. "La sala ipostila della c.d. Palestra a Villa Adriana: ricostruzione architettonica e apparati decorativi" In: GHINI, G.; MARI, Z. (orgs.) *Lazio & Sabina. Atti del Convegno. Ottavo Incontro di Studi sul Lazio & Sabina. 30-21 marzo, 1 aprile 2011*. Roma: Editozioni Quasar, 2012, pp. 11-21.
MARI, Z.; SGALAMBRO, S. "Tivoli. Villa Adriana. Il complesso della Palestra" In: GHINI, G. (org.) *Lazio & Sabina. Atti del Convegno. Terzo Incontro di Studi sul Lazio & Sabina. 18-20 novembre 2004*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2006, pp. 53-68.
MARI, Z.; SGALAMBRO, S. *The Antinoeion of Hadrian's Villa: Interpretation and Architectural Reconstruction.* American Journal of Archaeology, Vol. 111, Boston: Archaeological Institute of America, 2007 pp. 83-104.
MARI, Zaccaria. *L'Antinoeion di Villa Adriana: risultati della prima campagna di scavo.* Atti della Ponteficia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti, Vol. 75, 2002-2003, Roma: Tipografia Vaticana, 2003, pp. 145 - 185.
MARI, Zaccaria. *L'Antinoeion di Villa Adriana: risultati della seconda campagna di scavo.* Atti della Ponteficia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti, 76, 2003-2004, Roma: Tipografia Vaticana, 2004, pp. 263 - 313.
MARI, Zaccaria. *Villa Adriana: recenti scoperte e stato della ricerca.* In: Ephemeris Napocensis, Vol. XX. Bucareste: Editura Academiei Române, 2010, pp. 7-37.
MESKELL, L. "Memory's Materiliaty: Ancestral Presence, Commemorative Practice and Disjunctive Locales" In: DYKE, R.; ALCOCK, S. *Archaeologies of Memory.* Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
OPPER, Thorsten. *Hadrian: Empire and Conflict*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008.
OSBORNE, R.; TANNER, J. (eds.) *Art's Agency and Art History.* Oxford:Blackwell Publishing, 2007.
PACIFICI, V. "I primi lavori a Villa Adriana dopo l'acquisizione allo stato italiano (1872-1873)". In: *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte.* Tivoli: Società Tiburtina di Storia e d'Arte, Vol. LVII, 1984, pp. 233-254.
PALMA VENETUCCI, B. (org.) *Culti orientali tra scavo e collezionismo.* Roma: Editora Artemide, 2008.
PENNA, Agostini. *Viaggio pittorico della Villa Adriana composto dei musaici, pitture, statue ed altri oggetti rinvenuti nelle varie escavazioni condotto da Agostino Penna con una breve descrizione di ciascun monumento.* Roma: Tipografia de Pietro Aureli, 1836.
RAEDER, J. *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli.* Franckfurt; Bern: Lang, 1983.
RAGNI, M. S. *Villa Adriana. Uma storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca.* Milão: Electa, 2010.
REGGIANI, A. M. "Adriano y Egipto" In: ROMVLA, 5, Sevilha: Seminario de Arqueología, Universidad Pablo Olavide, 2006.
REGGIANI, A. M. "Villa Adriana: Progetti di indagini di scavo e nuove ricerche" In: *Atti della Ponteficia Accademia Romana di Archeologia* (Serie III), Vol. LXXV, Anno Accademico 2002-2003. Vaticano: Tipografia Vaticana, 2003, pp. 105-111.
REGGIANI, A. M. *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso.* Milão: Electa, 2002.
SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia. *Villa Adriana: il sogno di un Imperatore.* Roma: L'Erma di Bretschneider, 2001.
TEIXEIRA, Cláudia; BRANDÃO, José Luis; RODRIGUES, Nuno. *História Augusta*. *Vidas de Adriano, Élio, Antonio Pio, Marco Aurélio, Lúcio Vero, Avídio Cássio e Cómodo.* Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011. Vol. 1.
ZANKER, P. *Arte romana.* Roma: Editori Laterza, 2008.

Perspectivas vertiginosas - O primitivo de Liojello Venturi e o Renascimento Global

Fernanda Marinho
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Resumo: À luz dos atuais debates relativos aos trânsitos das linguagens artísticas e trocas culturais na história da arte, têm-se considerado o Renascimento menos enquanto fenômeno mediterrâneo e mais a partir das influências externas, assimilações e transformações. A ideia corrente de Renascimento Global pretende ser aqui abordada a partir de uma particular revisão da historiografia artística italiana: Lionello Venturi e sua então original proposta conferida em *Il gusto dei primitivi,* publicada pela primeira vez em 1926. Numa Itália abalada pelo pós-guerra, a construção da arte nacional estabelecia-se como um dos principais programas a serem combatidos pela militância antifascista, da qual Venturi fazia parte. É, portanto, a partir do prisma da expansão das fronteiras culturais que se pretende aqui a abordagem de seu livro.

Palavras-chave: Historiografia artística - Primitivismo - Lionello Venturi – Renascimento Global

Abstract: In the current debates on the artistic and cultural fluxes in art history Renaissance is thought more in respect of its external assimilations and transformations than as a Mediterranean phenomenon. I intend here to reflect on this idea, called Global Renaissance, through a specific Italian review of art historiography presented in Lionello Venturi's book *Il gusto dei primitivi*, published in 1926. Moreover, after the First World War, the proposal of a nationalist art was one of the main target of anti-fascist criticism, as Venturi's. It is, therefore, from this perspective that I intend to approach Venturi's contribution to the art history debate.

Keywords: Art Historiography – Primitivism – Lionello Venturi – Global Renaissance

Em 1926 Lionello Venturi publicou *Il gusto dei primitivi*, um livro que defendia, grosso modo, a importância dos chamados primitivos italianos na história da arte. Destituindo-os da cronologia evolutiva que os concebia em detrimento do aprimoramento da técnica clássica, Venturi apreende a espiritualidade primitiva como um estímulo à reformulação das diretrizes da crítica de arte. Propõe-se nesta comunicação uma breve análise de sua obra, relacionando-a com a corrente noção de Renascimento Global, considerando em ambas um similar aspecto

vertiginoso oriundo da reordenação dos paradigmas artísticos em prol de um novo mapa cultural.

O livro é dividido em duas partes: a primeira dedica-se à fundamentação teórica do que o autor entende por primitivo; e a segunda à análise da decadência do gosto primitivo na arte clássica e sua sobrevivência durante o *Ottocento*. Destaca-se já na estrutura de seu livro um primitivismo não restrito a um determinado grupo de artistas ou a um período histórico, um primitivismo que não diz respeito apenas à arte medieval nem sequer a um juízo de valor pejorativo, mas a uma qualidade artística universal que pode ser encontrada da Antiguidade à arte contemporânea, que está menos atrelada às determinações culturais e mais a um caráter intrínseco da arte. Mais do que um estilo, mas uma unidade artística que não se mede com o controle técnico, nem com sua relação com a natureza. Trata-se de um gosto cultural, cuja presença ou ausência teria determinado as fortunas ou desfortunas da história da arte.

Entre os antigos, Venturi indica o gosto primitivo na inspiração artística não delimitada à natureza, como a preferência de Sócrates pelas "representações dos estados de ânimo às representações das coisas físicas", que enfatiza a primazia do ilusionismo psicológico ao ilusionismo físico, da representação da alma à representação da natureza. O caráter místico da arte, portanto, consiste na principal sensibilidade da crítica venturiana que encontra na estética medieval o seu embasamento. O autor enaltece, assim, a comunicação direta entre a obra medieval e o observador, dada através da perfeita combinação entre a individualidade do artista[1] e a universalidade absoluta[2] da sua linguagem.

Mesmo se suas palavras adquirem por vezes a tonalidade da oratória religiosa ao tratar da inspiração divina como principal elevação artística, é importante considerarmos que a religiosidade dos primitivos italianos consistia para Venturi num recurso figurativo à sensibilidade artística necessária à crítica de arte. Giulio Carlo Argan escreveu no Prefácio:

> "Parece que reabilitar o conceito de criação, incontestavelmente conectado à ideia de revelação e divino, fosse uma contradição a uma cultura que se pretendia laica. Mas é verdade o contrário, porque o propósito de Venturi era de secularizar este conceito, esvaziando-o do seu significado teológico original, mesmo se conservando, como motivo tipicamente cultural, o significado religioso. Tratava-se, então, de passar da ideia de criação divina à ideia de criação humana, histórica".[3]

A arte medieval, portanto, teria inaugurado, na concepção de Venturi, uma linguagem artística nova que, se desconectada do seu pressuposto religioso, alcançaria um nível universal. A partir do *Trecento*, o autor assinala o declínio desta universalidade devido ao

[1] VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926, pg. 64: "il suo valore soggettivo non fu più condizionato e misurato dall'oggettività dela natura". - "o seu valor subjetivo não foi mais condicionado e medido pela objetividade da natureza".

[2] Idem, pg. 65: "usando un linguaggio individuale, l'artista parlava in nome di Dio" - "usando uma linguagem individual, o artista falava em nome de Deus".

[3] *Prefazione*, G. C. Argan, p. XVII: "Parve a taluno che il riabilitare il concetto di creazione, incontestabilmente connesso con l'idea della rivelazione e del divino, fosse in contraddizione con una cultura che si voleva laica. Ma era vero il contrario, perché il proposito di Venturi era di secolarizzare quel concetto, svuotandolo del suo originário significato teológico, pur conservandone, come motivo tipicamente culturale, il significato religioso. Si tratava insoma di passare l'idea di creazione divina all'idea di crazione umana, storica".

vínculo crescente e irremediável da arte com a ciência: "E o pior que a influência clássica pode fazer foi exatamente atribuir de novo ao artista o dever científico de alcançar uma verdade universal racionalmente demonstrável".[4]

Tal conexão entre arte e ciência viria por estimular, consequentemente, uma percepção evolutiva e hierárquica da história da arte que concebia o tempo presente como superação das experiências passadas. Venturi relembra que para Boccaccio a arte de Giotto consistia no início de uma nova era e na origem da "glória florentina", sinalizando tanto a superioridade de seu tempo quanto o seu patriotismo; que Petrarca encontrou em Simone Martini, seu contemporâneo, a perfeição divina da arte; que Filippo Villani, ao escrever a mais antiga vida dos pintores, destacou o papel da pintura italiana em detrimento ao da arte antiga e da ciência; que Cennino Cennini, no *Libro dell'arte*, reverenciou não apenas a Deus e a todos os santos, mas também a Giotto; e que Leon Battista Alberti reivindicou a originalidade de sua teórica em detrimento às de Plinio e Vitrúvio. A perspectiva de Filippo Brunelleschi "não é mais um resultado de uma observação genial da realidade, mas é a consequência de premissas geométricas",[5] lamenta Venturi, sentindo o esmaecimento do gosto primitivo que em Leonardo da Vinci já não apresentaria mais nenhum vestígio: "Em tudo aquilo que ele exerceu como artista quis fixar leis científicas. [...] Por esta via se chegava a Galileu, mas se distanciava de Giotto".[6] Venturi, assim, lamentava os rumos da história da arte que teria substituído a inspiração divina pelo aprendizado da técnica, o misticismo pelo realismo, a representação da alma pelo estudo da perspectiva.

O ápice de sua crítica, no entanto, é endereçada a Giorgio Vasari, condenando o seu amor desmedido a Michelangelo que o teria levado a subjugar toda a produção artística precedente como incubação da forma perfeita. Mesmo sem perceber que a sua adoração enaltecida aos primitivos possui similar intensidade da paixão de Vasari por Michelangelo, Venturi julga negativa a noção de perfeição absoluta promovida pelo renascentista e atribui ao legado vasariano dois principais prejuízos da crítica:

> "E, no entanto, depois de Vasari, os prejuízos da crítica de arte foram dois e não apenas um: o primeiro foi a natureza presa a um modelo, o segundo foi o modo com o qual a natureza foi racionalizada pelos antigos. Naturalismo e classicismo permaneceram desligados e confusos ao mesmo tempo: aspectos diversos de um mesmo erro".[7]

A perspectiva historiográfica de Venturi parte da sua crítica a estes dois prejuízos supracitados, contextualizando-os numa percepção da história determinada pelas biografias

[4] VENTURI, Lionello. Il gusto dei primitivi. Bologna: Zanichelli, 1926, pg. 69: "E il peggio che potè fare l'influsso clássico fu próprio di assegnare di nuovo all'artista un compito scientifico, di raggiungere cioè una verità universale razionalmente dimostrabile".

[5] VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926, pg. 92: "non è più il risultato di una osservazione geniale dela realtà, ma è la conseguenza di premesse geometriche".

[6] Idem, pg. 102 e 102: "Di tutto ciò ch'egli attuò come artista volle fissare le leggi scientifche. (...) Per quella via si giungeva a Galileo, ma ci si alontanava sempre di più da Giotto".

[7] Idem, pg. 113: "E però dopo il Vasari di pregiudizi nella critica d'arte non ce ne fu più uno soltanto, ma due: il primo era stato la natura presa a modelo, il secondo fu il modo con cui la natura fu razionalizzata dagli antichi. Naturalismo e classicismo rimasero staccati e confusi nello stesso tempo: aspetti diversi di un medesimo errore".

dos seus "ilustríssimos" personagens. A narrativa histórica defendida por Venturi embasava-se no gosto cultural e não nas escolhas individuais. Ao conceber a cultura mais a partir das suas permanências do que das suas rupturas, Venturi problematizava o Renascimento e o conceito mesmo de moderno através de um novo viés historiográfico. Nas palavras de Argan:

> "[...] abrir em direção ao Medievo para poder abrir ao extremo oposto, em direção ao moderno. Era necessária uma transformação metodológica, e esta consistia não mais em ajudar a história da arte com a história da crítica relativa, mas em assumir a história da crítica como o justo procedimento metodológico da história da arte que, portanto, não seria nada mais que a história da crítica de arte".[8]

A "crítica relativa" que Argan opõe ao método de Venturi é, portanto, a escrita da história da arte limitada ao contexto de produção da obra, enquanto que a perspectiva venturiana do gosto sugere a ampliação da história da arte ao âmbito da cultura, considerando a obra de arte como um resultado da combinação das influências externas com as preferências individuais do artista. Podemos exemplificar este aspecto da perspectiva venturiana na seguinte análise do *Tabernáculo de Linaiolli* de Fra Angelico, conservada no Museo di San Marco de Florença:

> "Ora, não temos dúvida que Angelico tenha colocado nas suas cores, nos seus alinhamentos da face, nos cabelos, nos olhos, um pouco da luz do paraíso e que tenha concebido a vida como uma criança concebe a felicidade. Depois, em benefício à sua imagem adorada quis enriquecê-la e lhe adicionou em volta e atrás muitos tecidos preciosos de ouro. Depois ouviu dizer dos pintores 'profanos' que a pintura precisava de *chiaroscuro* e de relevo, e na proeminência dos joelhos, nas dobras em *chiaroscuro*, no relevo das carnes, demonstrou a sua 'ciência', toda fervorosamente dedicada à piedade religiosa".[9]

Adentremos, portanto, na sua vertigem nos remontando não tanto às suas críticas às consideradas desventuras da perspectiva classicista, mas principalmente à metodologia da sua perspectiva alternativa. Ao introduzir o conceito de gosto, como vimos, Venturi alargou as margens da história da arte à margens da história da cultura, analisando os fenômenos artísticos a partir da ideia de contingência e elaborando uma história da arte mais relacionada à história das recepções do que das rejeições, das identificações do que das diferenças. Vinculado ao conceito de gosto, o conceito de primitivo deixava de ser apenas uma categoria artística, elevando-se à qualidade de uma categoria retórica.

E assim, como o conceito de clássico se eternizou para além do contexto histórico antigo, elevando-se a uma qualidade estética, Venturi propõe o seu primitivismo enquanto a antítese clássica, cujos paradigmas são ulteriores à natureza e remontam a uma espiritualidade

[8] Prefazione, Argan, p. XXV. "[...] aprire verso il Medioevo per potere aprire, allo estremo oposto, verso il moderno. Era necessaria una svolta metodologica, e questa consisteva, non più nell'aiutare la storia dell'arte con la storia della critica relativa, ma nell'assumere la storia della critica come il giusto procedimento metodológico della storia dell'arte, che dunque altro non sarebbe che la storia della critica dell'arte".

[9] VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926, pg. 258: "Ora non è dubbio che l'Angelico abbia messo nei suoi colori, nei lineamenti del volto, nei capelli, negli occhi, un poco della luce del paradiso, e abbia concepito la vita come un bambino concepisce appunto la felicita. Poi per ossequio alla sua imagine adorata ha voluto farla ricca, e vi ha aggiunto attorno e dietro molte stoffe preziose d'oro. Poi ha sentito dire dai pittore 'profani' che la pittura aveva bisogno di chiaroscuro e di rilievo, e nella proeminenza delle ginocchia, nelle pieghe chiaroscurate, nel rilievo delle carni, ha dimostrato la sua 'scienza', tutta fervorosamente dedicata alla pietà religiosa".

artística ulterior à religião. O gosto primitivo tratar-se-ia, portanto, de uma sensibilidade artística atemporal necessária a uma crítica de arte menos tendenciosa e mais flexível. É a aceitação da simplicidade da forma em detrimento da sinceridade do conteúdo artístico.

Compreenderemos melhor a vertigem de sua perspectiva se remontarmos ao contexto da escrita de seu livro. A Itália de então enfrentava um perigoso sentimento de nacionalismo oriundo das primeiras formulações do fascismo italiano, ainda revestidas pelo tom de recuperação da Primeira Guerra no clima de reestabelecimento do governo. O próprio Venturi, em 1925, um ano antes da publicação de *Il gusto dei primitivi*, havia aderido ao *Manifesto degli intellettuali del fascismo*, atitude que atualmente consiste numa das principais ambiguidades em torno da sua biografia, pois, como se sabe, em 1931 ele foi um dos doze professores universitários a negarem a assinatura ao *Giuramento di fedeltà al fascismo*, perdendo a sua cátedra.[10]

Mas ainda antes da decisão de ruptura extrema, vale mencionarmos que em 1915, entre duas cátedras concedidas, uma em Turim e outra em Pisa, Venturi opta pela primeira. Tal decisão criticada por muitos de seus colegas, demonstrava uma Turim pouco promissora aos jovens em comparação à proximidade de Pisa com Florença e Roma, estas sim consideradas centros de produtividade. Vale recorremos a algumas cartas recentemente analisadas por Antonello Venturi no artigo "Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932". Roberto Longhi, por exemplo, em 1915, depois de abandonar Turim em direção a Roma, havia escrito a Lionello sobre a sua decisão:

> "Lembra de Guido Gozzano? Eis um ótimo guia espiritual ambiental para esta cidade! Descobriu as ruas onde estão os generais aposentados? Ainda não sentiu a tentação de preferir o Museu Zoológico à Pinacoteca? uma anta ao Ramsés do Museu Egípcio?".[11]

A referência de Longhi a Gozzano, poeta turinense da corrente literária crepuscular e a irônica sugestão da preferência pela anta à emblemática escultura de Ramsés II conservada no importante museu egípcio da cidade, demonstram a sua opinião contrária à escolha de Venturi.

No entanto, Venturi num texto daquele ano, demonstrava que a decisão por Turim consistia numa escolha que ia além da dinâmica interna italiana, pois almejava um mapeamento cultural muito mais amplo ao afirmar que "da Ásia ou da Europa ocidental [...] pouco ou superficialmente é conhecido na Itália", concluindo que "a cultura artística italiana, mesmo se muito melhor que há cerca vinte anos atrás, há um caráter de provincialismo que sugere admirar passivamente ou desprezar arrogantemente toda a produção estrangeira".[12] Numa outra carta, tal mapeamento cultural é melhor esclarecido quando Adolfo divide com seu filho a seguinte opinião: "eu

[10] Antonello Venturi no recente artigo "Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932" dedica-se à análise desta ambiguidade.

[11] Roberto Longhi a Lionello Venturi. s.d mas fevereiro-março 1915. Archivio Lionello Venturi. "Ricordi Guido Gozzano? Ecco un'ottima guida spirituale ambientale per cotesta città! Hai scovato le vie dove stanno i generali in ritiro? Non t'è ancora venuta la tentazione di preferire il Museo Zoologico alla Pinacoteca? il tapiro al Ramesse del Museo Egizio?".

[12] L. Venturi, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, "Nuova antologia", fasc. 1036, 16 marzo 1915, p. 214. - "dell'Asia o dell'Europa occidentale [...] poco e supercifialmente è noto in Italia". – "la cultura artística italiana, sebbene che assai migliore che venti anni or sono, ha un carattere di provincialità, che le suggerisce di ammirare supinamente o dispregiare boriosamente, a volta a volta, tutta la produzione straniera".

também acredito que a animada e povoada Turim possa ser um ambiente preferível à morta Pisa. Você estaria perto de Florença, mas assim estará perto de Paris, uma cidade viva de vida sempre nova e universal".[13]

Vimos que primitivismo venturiano origina-se enquanto antítese ao legado vasariano do o naturalismo e do classicismo e aos debates oitocentistas em torno do classicismo e romantismo. No entanto, a chave de leitura da sua obra apresenta-se apenas nos Corolários da primeira parte do livro, onde o autor afirma que além dos procedimentos ditos negativos, necessários à renovação da crítica, existe um procedimento positivo: a promoção do impressionismo.

O franco centrismo dava à sua obra o tom da abertura cultural almejada. Era necessária a sensibilização estética promovida pelos impressionistas franceses na reestruturação da história da arte italiana e na elaboração da sua modernidade. *Il gusto dei primitivi* problematizava o passado italiano em prol do futuro europeu. Ao desassociar o primitivismo do contexto medieval e da conotação de incipiência, promove-lhe uma aplicação flutuante: uma perspectiva historiográfica que ao mesmo tempo que demandava uma nova leitura do passado viria por estimular a partir dessa nova leitura uma sensibilidade artística moderna. A relação entre os primitivos e os modernos apresentam-se mais estreitas quando associa, por exemplo, Giotto a Cezanne.

> "E nada melhor que o confronto de uma paisagem de Cézanne com uma paisagem de Giotto possa nos dar a exata impressão da comum tendência em determinar a construção das massas e o seu volume, em procurar o fenômeno sintético sem nenhuma preocupação com a semelhança com a natureza, em obter o efeito tridimensional por pura intuição sem seguir nenhuma regra de perspectiva. E pensar que até hoje uma rocha ou uma árvore de Giotto são considerados imperfeitos! ninguém depois de Giotto alcançou a sua perfeição sintética; e se depois dos erros do barroco, do neoclassicismo, do romantismo, um artista puro, Cézanne, reencontrou a via de Giotto, todos podem deduzir do confronto quanto caminhou Giotto e, por outro lado, quanto foi breve, sobretudo devido à miséria dos tempos, o passo de Cézanne".[14]

No entanto, a relação do Impressionismo com a sua ideia de modernidade aparece ainda pouco evidenciado na publicação de 1926. Para melhor compreendermos tal relação devemos nos remontar a publicações posteriores, como *História da crítica de arte*, de 1936, e considerar todo o seu envolvimento cultural na cidade de Turim, como por exemplo, a sua estreita ligação com Riccardo Gualino e a formação do grupo *Sei pittori di Torino*. Por agora, basta assinalarmos como a modernização da cultura italiana almejada por Venturi partia da sua contraposição à cultura francesa. Como bem disse Carlo Dionisotti, "Paris era para

[13] Adolfo a Lionello Venturi, 29 aprile 1915, Archivio Lionello Venturi: "credo anch'io che la animata popolosa Torino possa essere ambiente preferibile alla morta Pisa. Avresti vicina Firenze, ma così hai vicina Parigi, la città viva di vita sempre nuova e universale".

[14] VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926, pg. 323 e 324: "E nulla meglio del confronto di un paesaggio di Cézanne con un paesaggio di Giotto può darci la esatta impressione della comune tendenza a determinare la costruzione delle masse e il loro volume, a cercare il fenomeno sintetico senza nessuna preoccupazione della somiglianza con la natura, a ottenere l'effetto tridimensionale per pura intuizione senza seguire alcuna regola prospettica. E pensare che tutora una roccia o un albero di Giotto sono considerati imperfetti! nessuno dopo Giotto è giunto alla sua perfezione sintética; e se dopo gli errori del barocco, del neo-classicismo, del romanticismo, un artista puro, Cézanne, ha ritrovato la via stessa di Giotto, ognuno può dedurre dal confronto quanto cammino avesse compiuto Giotto e quanto breve sia stato invece, soprattutto per la miséria dei tempi, il passo di Cézanne".

Venturi a moderna capital da arte, a anti-Roma".[15] Tratava-se da renovação da própria história a partir de estímulos externos a ela. A universalidade e liberdade artísticas conferidas com os impressionistas franceses era a justa medida a uma Itália provinciana, como definida por Venturi.

E o que seria, portanto, o que hoje estamos tratando por Renascimento Global, se não uma expansão analogamente vertiginosa dos confins historiográficos? Vertigem essa originária de um sentimento de insuficiência da história interna, encontrando em referências externas e estranhas à própria cultura a possibilidade da reescrita e redescoberta da história. Neste contexto, vale lembrarmos também de alguns dos discípulos de Venturi, como Eugenio Battisti que propunha uma outra perspectiva da história da arte reconsiderando a cultura quinhentista a partir dos debates trazidos pela arte conceitual; ou mesmo Giulio Carlo Argan, que com o conceito de obra aberta propunha a constante atualização do significados da obra. Abertura para Argan, antirrenascimento para Battisti, primitivo para Venturi. Chegamos portanto, a um ponto que parece termos de lidar com tais legados ao tratamos do Renascimento num âmbito global. A ampliação das fronteiras experimentadas a partir do início do século XX, oriunda das primeiras reações do pós-guerra, nos demanda reestabelecer um novo norte magnético à crítica artística.

Referências Bibliográficas:

ANTONELLO, Venturi. "Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932". Anais do congresso Giornata di studi Lionello Venturi a Torino (15 novembro 2012).
DIONISOTTI, Carlo. *Riccordo di Arnaldo Momigliano*. Bologna: il Mulino, 1989.
VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926.
VENTURI, Lionello. *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*. In: "Nuova antologia", fasc. 1036, 16 marzo 1915.

[15] DIONISOTTI, Carlo. *Riccordo di Arnaldo Momigliano*. Bologna: il Mulino, 1989, p. 13.

Os retratos de Carlos V por Tiziano Vecellio: a construção da imagem do imperador

Gabriela Paiva de Toledo
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Este artigo tem como objetivo a apresentação de parte de uma pesquisa que desenvolvi ao longo da graduação, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Marques, na qual realizei um estudo sobre os retratos de Carlos V feitos pelo pintor veneziano Tiziano Vecellio que deram início a uma nova tipologia da representação do soberano dentro do círculo da corte espanhola que se estendeu até Felipe IV. O foco, portanto, dessa apresentação será a análise dos retratos de Carlos V e a discussão dos problemas que giram em torno deles a fim de compreender os discursos da corte habsburga espanhola na construção da imagem do imperador por meio de sua composição formal (o Retrato de Corte) e de seus componentes iconográficos.

Palavras-chave: Retratística. Tiziano Vecellio. Carlos V. Renascimento.

Abstract: This article aims to present part of a research that I developed over my graduation under the guidance of Prof. Luiz Marques, in which I analyzed the portraits of the emperor Charles V painted by Tiziano Vecellio which began a new typology of the sovereign's representation within the circle of the Spanish court that extended up Felipe IV. Thus, the focus of this presentation will be the analysis of the portraits of Charles V and the discussion of the problems that are related to them in order to understand the speech of Spanish Habsburg court in building the image of the emperor through its formal composition (the Court Portrait) and its iconographic components.

Keywords: Portraiture. Tiziano Vecellio. Carlos V. Renaissance.

Apresentação: No fim do ano de 1532, o imperador Carlos V vai a Bolonha a fim de se reunir com o papa Clemente VII, e, nessa ocasião, é retratado pelo pintor da corte austríaca Jacob Seisenegger em novembro desse mesmo ano (Figura 1). Nesse retrato, Carlos V é apresentado em pé ao lado de seu famoso cão de caça branco que também está presente nas gravuras de Maximiliano I feitas por Burgkmair. Em uma carta de Federico Gonzaga, duque de Mântua, a Tiziano, datada de sete de novembro de 1532, o duque pedia ao artista que fosse a Bolonha para pintar um retrato do imperador.[1] Assim, o artista chega a Bolonha em janeiro

[1] FREEDMAN, Luba. Titian's Portraits Through Aretino' Lens. 1995. Pp 118.

de 1533 e fica na corte até pelo menos o dia dez de março desse mesmo ano. Nesse período, Tiziano faria a cópia do retrato de Seisenegger e ganharia a confiança do imperador, sua admiração e a exclusividade como retratista oficial, recebendo um título de nobreza, *comes palatinus sacri lateranensis*,[2] e seria comparado a Apeles pelo próprio imperador (Figura 2). No retrato executado por Seisenegger notamos os elementos que constituiriam a tipologia do Retrato de Corte, fórmula que seria utilizada para representar os governantes Habsburgos e todo seu círculo de influências a partir de então: o imperador é retratado em tamanho natural, de corpo inteiro e de pé, sob um fundo arquitetônico ou com pesadas e longas cortinas no segundo plano. A pose e o olhar distanciados são características que estariam presentes nos retratos dos reis Habsburgos daí em diante compondo o ideal da majestade distanciada, ideal valorizado pela corte espanhola, e indicando a posição social do retratado. A tipologia do Retrato de Corte apresentaria poucos elementos relacionados à realeza, e no caso desse retrato de Carlos V, apenas o símbolo da Ordem do Velocino de Ouro está presente na indumentária. Ainda, o retrato de Seisenegger traria mais uma recente inovação, a rotação três quartos do rosto, característica que romperia com uma tradição de representação do rosto da majestade ligada a frontalidade ou ao perfil rígido.



Figura 1 - Jacob Seisenegger. *Retrato do Imperador Carlos V*. 1532. 205 x 123 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Figura 2 - Tiziano Vecellio. *Carlos V de pé com seu cão*. 1533. 192 x 111 cm Museo del Prado, Madrid.

Ao se firmar que o responsável por estabelecer a tipologia do Retrato de Corte do *Cinquecento* italiano foi Seisenegger, reconhece-se, então, que seu surgimento se deu em um ambiente não italiano. Contudo, foi Tiziano o responsável pela disseminação e consagração

[2] Título que somente o imperador podia conceder criado por Carlos IV, que o concedeu a Petrarca.

dessa fórmula, o que afirma sua grande importância na questão. A partir de Tiziano, essa tipologia seria adotada pela corte habsburga e as futuras gerações de artistas que trabalhariam para os Habsburgos seriam influenciadas por ele, como é o caso de Juan Pantoja de la Cruz e Antonio Moro. Ainda, a cópia executada por Tiziano causaria grande impacto no imperador e consolidaria sua fama como retratista: Tiziano conseguira capturar cada detalhe da obra e dar vida ao retrato de Seisenegger. Se compararmos as duas obras, podemos notar as mudanças de uma para a outra: Tiziano aumentou as dimensões da figura de Carlos V em relação ao todo da obra fazendo com que a imagem do imperador adquirisse maior monumentalidade. Ainda, eliminou detalhes do chão e dos fundos para que toda a atenção do espectador se voltasse para a imponente figura do imperador e escureceu o fundo para que o retratado fosse destacado, trazendo a figura de Carlos V para o primeiro plano, ressaltando, assim, sua importância e sua imponência. As cores frias e metálicas foram substituídas por tons mais quentes tendendo ao marrom. Todas essas modificações colaboraram para garantir uma impressão mais totalizante do retrato. Ademais, a presença de vida tanto nos olhos de Carlos V quanto nos olhos de seu cão de caça foi um dos elementos apontados por aqueles que se impressionaram por esse retrato.

Em 1546, Tiziano é chamado novamente à corte. Na ocasião, o artista se encontrava prestando serviços ao papa Paulo III, e deixa os retratos da família Farnese inacabados para atender Carlos V. Contudo, o imperador logo parte para as campanhas militares contra os protestantes, o que o impede de posar para Tiziano. Dois anos depois, Tiziano é convocado para ir a Augsburg com a finalidade de entregar o retrato póstumo da imperatriz Isabel de Portugal (1503-1539) e de realizar retratos do imperador, dos membros da corte imperial e dos prisioneiros derrotados na célebre batalha de Mülhberg, como Johann Friedrich da Saxônia e Maurício da Saxônia. O objetivo da realização desses retratos era comemorar a vitória do Sacro Império sobre os protestantes e imortalizar o imperador na figura de um herói cristão. A vitória de Carlos V na Batalha de Mülhberg em 24 de abril de 1547 estabeleceu um marco importante na luta católica contra os protestantes. Nessa batalha, Carlos V derrotou a Liga protestante de Smalkada liderada pelo príncipe eleitor Johann Friedrich da Saxônia. Devido a este fato, o imperador convoca uma Dieta em Augsburg no ano de 1548, reunindo toda a corte imperial, com o propósito de definir os rumos que o império iria tomar diante da Reforma e os fins que levariam os prisioneiros de Mülhberg. Vale ressaltar, como característica que compõe a imagem do imperador, a constante referência dos cronistas à atitude benevolente de Carlos V com os membros da Liga de Smalkada, exaltando a bondade e justiça imperiais, qualidades que também aparecem na sua imagem plástica e nos ideais cristãos, erasmianos e cavalheirescos das virtudes do príncipe. Diante dessa ocasião, era necessário, então, constituir um mito plástico do imperador.

Para se constituir a imagem de Carlos V, rei da Espanha e Imperador do Sacro Império Romano Germânico, soberano de um vasto e diversificado território, foi necessário unir, e mais do que isso, sintetizar universos simbólicos distintos, mas totalmente coerentes entre

si, coerentes com a figura política de Carlos V e representativos de seu contexto político e cultural. No retrato equestre que Tiziano executa em 1548, conhecido como "Carlos V a cavalo na batalha de Mühlberg", o imperador é pintado vestindo uma armadura reluzente, adornada com uma faixa vermelha que cruza seu peito do ombro à cintura, carregando uma comprida lança, com o símbolo da Ordem do Velocino de Ouro no pescoço, montado em seu cavalo preto espanhol que porta uma cela carmesim, e em sua cintura, o arcabuz e o saco de pólvora. Sua figura é altiva e imponente, e seu olhar se direciona a um horizonte não visível ao espectador. O imperador se encontra sozinho, sua figura é monumental, ao fundo podemos ver o curso do rio Elba, o sol avermelhado surge no horizonte e um tom crepuscular recobre a obra (Figura 3). Como ressalta Erwim Panofsky (1969), não se pode negar a influência da antiguidade clássica nos retratos do imperador, o que Fernando Checa (1994) e os pesquisadores também destacam: a imagem do César aparece claramente como componente iconográfico de seus retratos, assim como em medalhas, estátuas, panegíricos, crônicas. Se partirmos do simples fato de que o retrato é equestre, já se reconhece essa influência. É sabido que a habilidade da equitação têm sido considerada uma das características da nobreza desde a antiguidade, como nos recorda Freedman (1995), citando o *Hipparchicus*, no qual Xenophonte realiza um tratado sobre os preceitos da boa equitação, recomendando ao cavaleiro que afrouxasse a mão das rédeas para que o corcel empinasse de forma graciosa, o que pode ser observado na leveza com que Carlos V segura às rédeas em seu retrato equestre. Segundo o autor, não há retrato anterior a esse que se encaixe tão bem nas descrições da pose ideal para um cavaleiro conforme os preceitos de Xenophonte como esse retrato de Carlos V. Ainda, sabe-se que os retratos, estátuas e monumentos equestres do período possuíam um modelo em comum: a estátua equestre de Marco Aurélio. Contudo, nesse retrato, Tiziano modificou um pouco o modelo, dando maior leveza e mobilidade ao pintar o cavalo com as patas dianteiras erguidas ao invés de mostrar o cavalo e o cavaleiro em uma posição aparentemente estática. Em relação à indumentária, a presença de elementos na cor vermelha, como a faixa que cruza seu peito, sinal que identificava os comandantes Habsburgos, eram a marca dos guerreiros católicos, sendo o vermelho sua cor emblemática durante as guerras no século XVI. A lança que Carlos V carrega é um elemento da iconografia que remonta a diversos universos simbólicos, identificada por Panofsky (1969) como uma hasta clássica. Panofsky (1969) afirma que a espada ou o bastão de mando eram objetos mais comuns utilizados nas representações de reis ou comandantes neste período, e ressalta que, na batalha, Carlos V carregou uma lança, mas não do mesmo tipo com a qual é retratado por Tiziano em 1548. A lança que aparece no retrato é uma lança maior, a hasta clássica, a arma com a qual os guerreiros cristãos (*miles christianus*) e guerreiros santos matadores de dragões como São Miguel e São Jorge eram representados (Figuras 4, 5 e 6). Também, era a arma utilizada pelos imperadores romanos quando realizavam sua entrada nas cidades em um ritual conhecido como *Adventu Augusti,* e era com a lança em mãos que partiam para as campanhas militares e se dirigiam às batalhas, ritual chamado *Profectio Augusti*, frequentemente representado em moedas e medalhas



Figura 3 - Tiziano. *Carlos V a cavalo na batalha de Mühlberg*. 1548. 332 x 279 cm Museo del Prado, Madrid.



Figura 4 - Albretch Dürer. O cavaleiro, a morte e o diabo. 1513.



Figura 5 - Paolo Uccello. São Jorge e o dragão. 1470c. National Gallery, Londres.



Figura 6 - Rafael Sanzio. *São Miguel e o diabo*. 1518. 268 x 160 cm Musée du Louvre, Paris

romanas. Assim, retratar Carlos V com a hasta clássica é um meio de fazer com que a imagem do imperador fosse identificada tanto como a imagem de um guerreiro da fé cristã, como a de um imperador romano clássico, destacando a importância da vitória da batalha de Mühlberg para a religião e para o império. O uso das crônicas sobre a batalha, feitas por Ávila y Zuñiga e por Ulloa, também serviram de base para a construção da imagem de Carlos V. Segundo Ulloa, a batalha começou uma hora antes do meio dia, e terminou uma hora depois do Sol se por. Era dever do rei observar o campo de batalha antes da batalha começar, e assim, Tiziano poderia ter seguido os costumes contemporâneos e ter representado o imperador ao amanhecer. Ainda, existe um uso simbólico do comportamento do Sol, bastante ressaltado nas crônicas e no retrato, utilizado como indicador da vitória cristã na iconografia. Segundo Freedman (1995), era comum aos historiadores da época estabelecer um paralelo entre a batalha de Carlos V e John Frederick, e Constantino e Maxêncio, e manifestações atípicas no céu eram utilizadas para tal comparação nas crônicas. Além disso, a noção de príncipe cristão fazia parte da formação política de Carlos V que tinha como tarefa mais importante proteger a fé cristã, o que pode ser observado tanto no *Enchiridion* como em *A educação do príncipe cristão* de Erasmo de Rotterdã, preceptor de Carlos V. Deste modo, a paisagem ao fundo no retrato não somente remete a Constantino e sua vitória através do comportamento do Sol, mas também assinala o papel único do monarca cristão conforme os ensinamentos de Erasmo de Rotterdã. Além de Constantino, o comportamento solar mais vermelho e alto do que o esperado naquela hora do dia foi associado pelos cronistas à vitória de Josué sobre os amorreus na batalha contra Gibeom.[3] A aproximação entre Carlos V e Júlio César também está presente nas crônicas e no retrato. O rio Elba, que aparece ao fundo, é constantemente comparado ao Rubicão, e o episódio da travessia do Rubicão por César à travessia do Elba por Carlos V, prenunciando o conflito e a vitória. Contudo, existe um esforço dos historiadores em destacar a diferença entre Carlos V, imperador cristão, e Júlio César, imperador pagão, o que fica claro quando Ulloa afirma que ao final da batalha, Carlos V teria dito a frase "*Vine y vi, y Dios Vencio"*, contrapondo a humildade do imperador cristão ao orgulho do governante pagão. O retrato equestre passa a ser a peça chave da iconografia dos reis Habsburgos espanhóis e nele encontramos reunidos os ideais políticos da corte habsburga espanhola.

O segundo retrato de Carlos V realizado por Tiziano em 1548 é conhecido como "Carlos V sentado", e é muito distinto do retrato anterior. Nesse retrato, o imperador é pintado sentado em uma cadeira, em ambiente semi-interno, e é apresentando em vestes mais simples (Figura 7). Contudo, o universo simbólico desse segundo retrato é igualmente rico e diverso. Aqui, também há uma referência a Constantino em relação às cenas de *Liberalitas* presentes no painel de relevos no Arco de Constantino (Figuras 8 e 9), o qual Tiziano poderia ter observado durante sua estadia em Roma (1545-46). Freedman (1995) explica que no imaginário romano, o imperador sentado em vestes cívicas aparecia somente em cenas de *Liberalitas*, o ritual que concluía o tempo de guerra e inaugurava uma era de paz. Para Erasmo de Roterdã,

[3] Livro de Josué, capítulo 10.

essa concepção clássica da *Liberalitas* também é importante, presente no seu livro para a educação do príncipe cristão, dedicado a Carlos V, sendo que tão importante é o papel do imperador em tempos de guerra quanto saber governar em tempos de paz. Ainda, é significativa a execução desse retrato ao mesmo tempo em que o retrato equestre é pintado, já que o retrato equestre comemorava a vitória sobre os protestantes, e o retrato de Carlos V sentado inaugurava tempos de paz após a vitória, destacando mais uma vez o duplo papel do imperador. Portanto, não se trata de uma obra de caráter menos oficial, e não nos devemos deixar enganar pelo sentido íntimo desse retrato que preserva o caráter distanciado, austero e impactante do retratado.



Figura 7 - Tiziano. *Carlos V sentado.* 1548. 205 x 122 cm - Alte Pinakothek, Munich

A habilidade de Tiziano em transmitir de forma sutil a ideia que permeava a figura do retratado, sua função e sua posição social, e sua capacidade de sintetizar ideais e colocá-los na obra sem se utilizar de recursos alegóricos veio de encontro às necessidades da corte habsburga naquele momento. A existência de diversos universos simbólicos articulados nas obras não resultou em uma transmissão de ideais dispersos e incoerentes entre si. Muito pelo contrário, vale notar que as ideias transmitidas giram em torno de alguns poucos eixos que praticamente se sobrepõem uns aos outros: a hegemonia do poder imperial, o papel do imperador como defensor da Igreja, a ideia de expansão dos domínios imperiais e da defesa de seus territórios e a legitimidade dos Habsburgos no papel imperial. A constante referência a figuras como Júlio César, Marco Aurélio, Maximiliano I e Constantino traçam uma noção de continuidade de um poder milenar, que busca legitimidade na antiguidade, na idade média e na



Figura 8 - Painel de relevos no Arco de Constantino.



Figura 9 - Painel de relevos no Arco de Constantino.

modernidade. Os imperadores são evocados em momentos comemorativos, como na Batalha de Mülhberg, para afirmar a expansão territorial do império (Júlio César) e a aprovação divina dos projetos imperiais (Constantino). A questão da defesa da fé e da Igreja também se utiliza de figuras bíblicas como Josué (explicitada pelas crônicas sobre Mülhberg), e de teorias morais e políticas modernas, como as erasmianas. É importante destacar a complementariedade entre essa dupla de retratos, que expressam os dois papeis principais e complementares do rei, o protetor e aquele que provê.

Referências Bibliográficas:

BLOCKMANS, Willem Pieter. *Carlos V : la utopia del imperio.* Madrid : Alianza, 2000.

CAMPBELL, Lorne. *Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries.* New Haven ; London : Yale Univ., c1990.

CAVALCASELLE, G.B. CROWE, J. The life and Works of Titian. Londres. 1877.

CHECA, Fernando. *Tiziano y la monarquia hispânica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII).* Madrid : NEREA, c1994.

ERASMO de Rotterdã; Introd. E Trad. por A. J. Festugiere. *Enchiridion Militis Christiani.* Paris: Vrin, 1971.

FREEDMAN, Luba. *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*. Pennsylvania: Penn State University Press. 1995.

GILBERT, Creighton. The Renaissance Portrait. *The Burlington Magazine*, Vol. 110, No. 782 (May, 1968), pp. 278+281-285. http://www.jstor.org/stable/875650

HOPE, Charles. *Titian as a Court Painter*. Oxford Art Journal, Vol.2, Art and Society (Apr., 1979), pp. 7-10.

MARQUES, Luiz. Una paradoja sobre las relaciones entre italia y españa en el Renascimiento y la hipótesis de un modelo español. *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renascimiento.* Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *Tiziano: problemas de iconografia*. Madrid: Akal, 2003.

PEDROCOO, Filippo. *Titien.* Paris: Liana Levi, c2000.

SEATTLE ART MUSEUM (EUA). *Spain in the age of exploration 1492-1819.* U of Nebraska Press, 2004

TIETZE, Hans. *Titian: the painting and drawings*. Lodon: Phaidon. 1950.

VASARI, Giorgio, Vita di Tiziano. In, *Vite de'più eccellenti pittori scultori et architetti*. Milano : F. Vallardi, 1929.

WETHEY, H.E. The paintings of Titian. Londres, 1975. Vol. 3

Duas Lucrécias Francesas: Caracterizações do Suicídio na Tragédia do Século XVII

Juliana Ferrari Guide
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: As figuras de suicidas célebres eram bastante frequentes no teatro clássico francês, em especial ao longo do século XVII. O suicídio de Lucrécia, personagem central na narrativa histórica da passagem da Monarquia à República na Roma Antiga, por volta de 509 a.C., está entre as histórias que foram recontadas nesta fase da produção literária francesa. O texto em questão debruçar-se-á sobre duas tragédias francesas que a tem como protagonista: *La Lucresse Romaine*, de Urbain Chevreau, e *Lucrèce*, de Pierre Du Ryer, ambas de 1637. O objetivo é expor os primeiros passos de uma investigação acerca da caracterização da morte da personagem nas duas representações, e oferecer um breve panorama da bibliografia encontrada acerca das formas de lidar com o suicídio em cena no século XVII.

Palavras-Chave: Suicídio. Tragédia. Teatro Clássico Francês. Lucrécia

Abstract: The representation of famous suicide scenes was frequent in French Classical Theater, in particular throughout the XVIIth century. The suicide of Lucretia, a central character in the historical narrative of the passage of Monarchy to Republic in Ancient Rome by 509 a.C, is one of the stories that was retold in this phase of french literary production. This text departs from two french tragedies starred by Lucretia: *La Lucresse Romaine*, by Urbain Chevreau, and *Lucrèce*, by Pierre Du Ryer, both from 1637. The aim is to show the first steps of an investigation about the way the death of the character is build in both representations, as well as to offer a brief overview of the literature about the ways of dealing with suicide on stage in the XVII century.

Keywords: Suicide; Tragedy; Lucretia, French Classical Theater

O suicídio de Lucrécia é tema de inúmeras representações ao longo da história da arte, desde suas aparições primordiais na *História de Roma* de Tito Lívio[1] e nos *Fastos*, de Ovídio,[2] bem como em outras fontes antigas. O núcleo básico da história é o que segue. Durante o reinado

[1] LÍVIO, T. **História de Roma** . [Tradução de Paulo Matos Peixoto]. São Paulo: Paumape, 1989, v. 1, p.97-101.

[2] SOARES, M. **Ovídio e o poema calendário: Os fastos, Livro II, o mês das expiações.** 2007, 85p. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

de Tarquínio Soberbo em Roma, a personagem, uma nobre romana casada, é violentada pelo filho do rei, Sisto Tarquínio. Sisto se aproveita para tal intento da ausência de Colatino, marido de Lucrécia, que participa do cerco militar a uma cidade vizinha. Após o episódio, Lucrécia manda chamar seu pai, Lucrécio, e seu marido, conta o ocorrido e se apunhala em público. Tal desfecho leva seu pai, marido e outros homens (em muitas versões, Lúcio Junio Bruto) a uma revolta contra os Tarquinios, que culmina no início da República Romana.

A partir de meados do século XVI, o ressurgimento da tragédia no teatro renascentista caracterizou-se pela vasta produção ancorada em modelos e textos da antiguidade greco-romana, particularmente nos princípios propostos pela *Poética* aristótelica, e na *Ars poetica* de Horácio. Considera-se marco inicial do ressurgimento da tragédia na França a *Cleopátre captive*, de Jodelle, de 1553.[3] De caráter fortemente moralizante e elegíaco, a tragédia francesa renascentista ou humanista utilizava-se amplamente de figuras de retórica e com frequência centrava sua narrativa num grande infortúnio, precedido e seguido de lamentações. Segundo Raymond Lebègue, os autores destas tragédias eram usualmente mestres e estudantes de instituições de ensino, bem como notários e outros funcionários públicos de baixo estrato, aos quais se juntariam progressivamente membros da burguesia e da pequena nobreza, com destaque para magistrados e advogados. As peças eram encenadas na Corte e também com frequência em salas de escolas e faculdades, para públicos de mestres e estudantes. Tal ligação com o universo letrado certamente se relacionava à grande importância dada ao texto das tragédias, em detrimento do espetáculo em si.[4]

No decorrer das décadas de 1560 e 1570, observa-se um aumento progressivo do número de tragédias produzidas e encenadas em âmbito francês. O público espectador de tragédias também se ampliou, passando a contar com habitantes das cidades em geral. Essa expansão ocorreu em consonância com uma progressiva modificação no caráter e no estilo das peças, que passaram a valorizar narrativas mais movimentadas, com peripécias, paixões desenfreadas e vontades exacerbadas, sendo encenadas por trupes teatrais. No início do século XVII, o drama barroco francês traria como inovação a forte presença da violência em cena. O sofrimento físico dificilmente era considerado inadequado, bem como as mortes em cena. É possível observar, inclusive, um certo apreço por requintes macabros (como aparição de corpos decapitados, cabeças degoladas, corações arrancados) e pela presença do sangue nas encenações.[5] Entre 1628 e 1634, a valorização da agilidade narrativa e das sensações fortes atingiu seu ápice com o surgimento e o grande sucesso das tragi-comédias, de estrutura híbrida e maior distanciamento em relação aos modelos antigos. No período de 1627 a 1630, apenas cinco tragédias foram impressas na França, contra sessenta e nove tragi-comédias.[6]

---

[3] DELMAS, Christian. **La tragédie de l'age classique (1553-1770).** Paris: Seuil, 1994, p.8

[4] LEBÉGUE, Raymond. **Origines et caractères du théâtre baroque français**, Baroque [En ligne], 2 | 1967, mis en ligne le 28 décembre 2011, consulté le 03 août 2014. URL : http://baroque.revues.org/252

[5] GIULIANI, Pierre. **D'un XVIIe siècle à l'autre: la question du sang sur scène**. Une mise en perspective. Revue d'Histoire littéraire de la France, 104e Année, No. 2 (Apr. - Jun., 2004), pp. 305-323.

[6] ADAM, Antoine. **Histoire de la litterature française au XVII siécle** (1948). Paris: Albin Michel, 1997, tome 1, p.544.

A ascensão da tragi-comédia como gênero ocorreu, porém, simultaneamente a uma grande polêmica entre dramaturgos, teóricos e moralistas, muitos dos quais defendiam o teatro norteado pelas regras clássicas. O debate entre *Modernes* e *Reguliérs* permeava a cena de produção teatral e desembocou num novo fôlego da tragédia à antiga, a partir principalmente do posicionamento de Mairet acerca do "plaisir par la règle".[7] Marcou o início desta nova fase a *Sophonisbe*, do próprio Mairet, de 1634. Os autores recorriam vastamente à história romana, a fim de recolher das fontes antigas exemplos de virtude moral para o público.[8]

O ano de 1637 iniciou-se com a encenação de *Le Cid*, de Corneille. A tragi-comedia, de imenso sucesso popular, provocou forte reação entre os *reguliérs*. Mairet publicou um panfleto acusando Corneille de plágio e Scudéry atacou Corneille e a peça por conta da não-aderência rigorosa às regras clássicas. Tinha início a *querelle du Cid,* polêmica que gerou importantes inflexões na arte dramática francesa. A partir dela, teses defendidas pelos *réguliers* se tornam mais conhecidas e aos poucos se impuseram no teatro francês como um todo. Ganhou força a ideia de restringir ou mesmo proibir os atos violentos, ou sangrentos, em cena.[9]

As duas peças consideradas para análise nesta comunicação, sobre a heroína romana Lucrécia, uma de Chevreau, a outra de Du Ryer, foram produzidas neste contexto. Ambas datam de 1636-37. Aponta-se que muito provavelmente foram encenadas na mesma temporada, pelas trupes rivais do Hôtel Bourgogne e do Marais.[10]

Alguns autores entendem a progressiva recusa do espetáculo violento, tão frequente na era barroca até 1630, como o sintoma mais evidente do triunfo das regras de *bienséance,* ou dos bons costumes.[11] Tal explicação foi utilizada para nortear a proposta da comunicação que deu origem a este texto. Na própria *querelle du Cid,* Scudéry mobiliza contra Corneille "a regra que o impede de ensanguentar o teatro".[12] Auerbach aponta que o aspecto mais importante da *bienséance* era o de que nenhum traço de fragilidade humana e mortalidade poderia ser mostrado no teatro trágico.[13] Caso tais regras fossem seguidas à risca nas tragédias do período, seria possível falar numa diferença entre o universo da pintura e o do teatro em relação ao suicídio de Lucrécia, uma vez que nesse caso o teatro estaria tirando da cena justamente o que as pinturas enfocam.[14] No entanto, a leitura de diversas tragédias do período, somadas à bibliografia a respeito, revelou um panorama expressivamente mais complexo, redirecionando esta investigação.

---

[7] CHEVREAU, Urbain La Lucresse Romaine (1637). Texte présenté, établi et annoté par Coralie Deher. Mémoire de Master 1 en Littérature française, sous la direction de Monsieur Georges Forestier Université Sorbonne Paris IV 2010-2011, p.8.

[8] Idem, p. 9

[9] GIULIANI, Pierre. **Idem**, p. 308.

[10] CHEVREAU, Urbain. Idem, p. 15.

[11] HÉNIN, Emmanuelle, **Faut-il ensanglanter la scène ?.** Littératures classiques 3/ 2008 (N° 67), p. 13. URL : www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2008-3-page-13.htm.

[12] SCUDÉRY, **Observations sur le Cid.** In Welter, La Querelle du Cid pièces et pamphlets publiés d'après les originaux, avec une introd. Paris, 1898, p. 80.

[13] AUERBACH, Eric. scenes from the drama of european literature. Minneapolis: University of Minnesota Press.

[14] Há um grande corpus de pinturas do seicentos que retratam a iminência, o ato em si ou o instante imediatamente posterior em que Lucrécia trespassa o próprio peito com uma adaga. É possível citar obras de Guercino, Guido Reni, Guido Cagnacci, Matia Pretti, Sebastiano Ricci, Jacques Blanchard, entre muitos outros.

Tanto na tragédia de Chevreau quanto na de Du Ryer, a morte de Lucrécia se dá no último ato, a poucas falas do final.

Após a violação, a Lucrécia de Chevreau manda uma mensagem ao marido, contando sua desonra. Por conta de seu crime, Tarquinio já havia sido banido de Roma pelo rei, que, por sua vez, já havia sido deposto pelos romanos em fúria contra o crime do seu filho, quando Lucrécio, Colatino e Bruto retornam à Colatia. Lucrécia conta a eles o que Tarquínio havia feito e pede para ser vingada. Uma rubrica indica claramente que ela se apunhala depois desta última fala. Colatino reage, inconformado. Podemos depreender de seu texto algum tipo de mudança física de Lucrécia, pois ele diz que a morte a está mudando rapidamente. Ele pede que ela responda, para completar em seguida que a dor a levou e que ela já está morta. Seu desespero faz com que ele também queira se apunhalar, no que é impedido pelo pai de Lucrécia, que relembra a ele a obrigação de vingá-la. A peça termina com Lucrécio, Colatino e Bruto reafirmando a necessidade de encontrar e matar Sisto Tarquínio e de erradicar os Tarquínios de Roma.[15]

A Lucrécia de Du Ryer, por sua vez, também convoca o pai, o marido e Bruto através de uma carta em que relata o crime perpetrado por Tarquínio. Um a um, todos se comprometem a vingá-la. Lucrécia ouve as três promessas de vingança e só então inicia a fala em que se mata. Na peça de Du Ryer não há nenhum tipo de rubrica nas cenas finais. Lucrécia se dirige a Colatino, e diz que, agora que está certa que será vingada, ela sabe o que fazer com o corpo profanado, para dar tranquilidade a seu espírito. Afirma ter mais certeza que eles vão ter firmeza na vingança sabendo que, além da desonra, vingariam sua morte. Colatino então exclama que o golpe foi dado, lamenta e ameaça se apunhalar também. Lucrécia, em suas últimas palavras, convence Colatino a não se matar e diz adeus. Por fim, se despede dizendo que está beijando a mão que se armará por ela. Colatino lamenta sua morte e se culpa por ter atraído a atenção de Tarquínio para Lucrécia. Lucrécio reafirma a intenção de vingança. Bruto jura sobre o punhal "tingido de sangue casto" vingar Lucrécia e libertar Roma da tirania do Tarquínios.

Comentários acerca da recepção das obras indicam que a obra de Du Ryer foi muito mais bem sucedida que a de Chevreau. Entre os motivos apontados, o enfoque mais pessoal e menos político de Du Ryer, o ritmo mais fluido e a arquitetura menos confusa de sua peça teriam agradado mais ao público.[16] Em ambas as peças, temos indicações textuais que o suicídio ocorre em plena cena. Também presenciamos, ainda que de maneira breve, a agonia de Lucrécia. Outras tragédias importantes do teatro francês apresentam suicídios violentos em cena, como é o caso de Phédre e Iphigénie, de Racine, Crisante, de Rotrou,[17] entre inúmeras outras. Como as regras acerca da morte em cena se relacionariam com peças como essas?

Emanuelle Hénin apresenta uma interessante abordagem acerca do cerceamento do ato de violência na tragédia francesa. Ela mostra que embora a rejeição ao "teatro que sangra"

[15] CHEVREAU, Urbain. Idem, p. 167-170

[16] Idem, 17-19.

[17] Routrou; racine

seja partilhada por diversos autores, o significado real da exclusão da morte em cena é pouco definido: não fica claro se o problema é o sangue, o ato violento em si, o momento da morte. Tais questões suscitam polêmica desde os primeiros comentadores renascentistas da *Poética* de Aristóteles, e para Hénin, tal questão é ambígua na própria *Poética* e também em Horácio, de maneira que os modernos acabam justificando posições muito diferentes a partir destas leituras. Para além destas ambiguidades, também os dramaturgos antigos se dividem: os gregos evitam o gesto violento em cena, os latinos não. A autora mostra como a questão aos poucos progride para como manifestar a morte, sem chegar a encená-la. Castelveltro, um dos principais popularizadores da Poética do século XVI, amplamente utilizado pelos teóricos e dramaturgos franceses, oferece algumas maneiras de fazê-lo: trazer o corpo para a cena depois da morte, mostrar a personagem agonizante, realizar a narração/acontecimento em *off*, fora da cena, ou a morte ser relatada por um mensageiro. Para Hénin, a proscrição à violência ultrapassa a normatização teórica proposta pelas regras de *bienséance* e estaria relacionada à preocupação de que se comprometesse a *catharsis* do público, grande objetivo da tragédia de inspiração aristótelica. As dificuldades de se encenar uma morte violenta verossímil no palco poderiam levar à quebra da ilusão dramática, o que impediria a *catharsis*. Da mesma maneira, caso a violência inspirasse horror e não terror, a *catharsis* também seria prejudicada. O horror seria inspirado, segundo Henin, quando o gesto violento se dá explicitamente sobre personagens inocentes, como é o caso da Medeia que assassina os filhos. Tal restrição propiciou que, aos poucos, os teóricos propusessem uma espécie de tipologia de mortes irrepresentáveis. Assim, progressivamente, as mortes e atos violentos em cena passariam a ser substituídos por signos da morte e da violência, de maneira a preservar a *catharsis* e a ilusão dramática desses riscos.[18]

Quanto ao suicídio, Hénin aponta que, embora se posicionassem pela diminuição do ato violento em cena, as regras dos bons costumes não buscavam a proscrição dos suicídios sangrentos dos palcos, desde que fossem *mortes généreuses.*[19] Gaines aponta que as regras aceitavam o suicídio, desde que o suicida desse as costas para o público no momento de se matar, para que o ato em si não fosse visto.[20] Ele aponta que com frequência, o suicídio se dava ao final das peças, momentos antes das cortinas serem baixadas, usando recursos como mantos ou arbustos que cobriam o gesto fatal.

Do apresentado até aqui, fica claro que as regras de bons costumes permeavam a representação teatral do suicídio, mas de forma alguma a proibiam. Pode-se perceber pelo menos três instâncias de mediação que se interpenetram entre a narrativa do ato fatal e o público que a recebia: a do debate teórico e moral acerca do suicídio, da morte e do sangue no palco, permeado pela questão da *bienséance*; a dos textos escritos pelos dramaturgos, com suas indicações, rubricas e caracterizações gerais da morte e dos suicidas que chegaram até nós; e a da encenação teatral propriamente dita, que a presente pesquisa começa a tatear

[18] HÉNIN, Emanuelle. Idem.

[19] HÉNIN, Emanuelle. Idem.

[20] GAINES, James. *Introduction.* In DU RYER, Pierre. Lucrèce: tragédie (1638). Genebra: Droz, 1994, p. 33.

a partir dos trabalhos de Gaines e Hénin. Avançar em tal investigação parece um caminho promissor para a compreensão do problema da exemplaridade do suicídio no século XVII e suas repercussões no campo estético.

Referências Bibliográficas:

ADAM, Antoine. *Histoire de la litterature française au XVII siécle* (1948). Paris: Albin Michel, 1997, tome 1.
AUERBACH, Eric. *Scenes from the drama of european literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
CHEVREAU, Urbain. *La Lucresse Romaine* (1637). Texte présenté, établi et annoté par Coralie Deher. Mémoire de Master 1 en Littérature française, sous la direction de Monsieur Georges Forestier Université Sorbonne Paris IV 2010-2011.
DU RYER, Pierre. Lucrèce: tragédie (1638). Genebra: Droz, 1994.
DELMAS, Christian. *La tragédie de l'age classique (1553-1770)***.** Paris: Seuil, 1994, p.8
GAINES, James. *Introduction*. In DU RYER, Pierre. Lucrèce: tragédie (1638). Genebra: Droz, 1994.
GIULIANI, Pierre. *D'un XVIIe siècle à l'autre: la question du sang sur scène.* Une mise en perspective. Revue d'Histoire littéraire de la France, 104e Année, No. 2 (Apr. - Jun., 2004), pp. 305-323.
HÉNIN, Emmanuelle, *Faut-il ensanglanter la scène ?.* Littératures classiques 3/ 2008 (N° 67), p. 13.
LEBEGUE, Raymond. *Origines et caractères du théâtre baroque français*, Baroque [En ligne], 2 | 1967, mis en ligne le 28 décembre 2011, consulté le 03 août 2014. URL : http://baroque.revues.org/252
LÍVIO, T. *História de Roma* . [Tradução de Paulo Matos Peixoto]. São Paulo: Paumape, 1989, v. 1, p.97-101.
SCUDÉRY, *Observations sur le Cid***.** In Welter, La Querelle du Cid pièces et pamphlets publiés d'après les originaux, avec une introd. Paris, 1898.
SOARES, M. *Ovídio e o poema calendário: Os fastos, Livro II, o mês das expiações.* 2007, 85p. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

Sibilas do Tijuco, século XVIII: reinvenção do mito antigo na arte luso-brasileira[1]

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM

Resumo: As sibilas, figuras pagãs, babilônicas e clássicas, são conhecidas pela mitologia greco-romana. São mencionadas na literatura latina em Virgílio, Ovídio e Cícero. Estes mitos sofreram um processo de cristianização no qual suas profecias foram associadas a vaticínios da vida, morte e ressurreição de Cristo. Os cristãos adotaram oráculos sibilinos adaptados pelos judeus na metade do século II d. C. para a autoafirmação religiosa. Em 1481 surgiu na Itália o livro: *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* de Felippo Barbieri. Este autor estabeleceu doze sibilas em um modelo concreto para os artistas, o que possibilitou a correspondência a profetas. Esta foi a fonte iconográfica para Michelangelo e Rafael, por exemplo. Em Portugal as únicas pinturas de sibilas estão no Alentejo. No Brasil, são as do arraial do Tijuco (Diamantina, Minas Gerais). A base iconográfica destas representações não foi ainda identificada. A partir da reinterpretação artística cristã destes mitos pagãos dá-se reinvenção da sua representação na arte colonial luso-brasileira.

Palavras-chave: Arte luso-brasileira. Sibilas. Mito.

Abstract: The Sibyls are depicted in classical mythology as pagan Babylonian figures. They are mentioned in Latin literature by Virgil, Ovid and Cicero. The myths associated with them have been altered through a process of Christianization though which their prophecies were associated with the life, death and resurrection of Christ. For purposes of religious self-affirmation, Christians adopted the sibylline oracles which had been previously appropriated by the Jews in the middle of the second century AD. In 1481, the book: *Discordantiae nonnullae inter sanctum et Hieronymum Augustinum* of Filippo Barbieri appeared in Italy. This author created twelve sibyls associating them with the prophets thus providing a concrete model for artists. For example, this text served as the iconographic source used by Michelangelo and Raphael. In Portugal, the only paintings of Sibyls are found in the Alentejo region. In Brazil, they are found in Arraial do Tijuco (Diamantina, Minas Gerais). The iconographic basis of these representations has not yet been identified. The Christian artistic reinterpretation of these pagan myths leads us to a reinvention of their depiction in Luso-Brazilian colonial art.

Keywords: Luso-Brazilian Art. Sibyls. Myth.

[1] Esta pesquisa foi possível com o apoio da CAPES por meio de bolsa PDSE e da FAPEMIG por meio de bolsa PMCD.

As sibilas são entes mitológicos ligados a oráculos coletivos, que chegaram à cultural greco-romana por meio de judeus helenizados vindos da Babilônia.[2]

É no sentido de apontar a presença de mitos antigos na arte luso-brasileria que abordo aqui a representação das sibilas (como figuras pagãs, babilônias, posteriormente clássicas e então incorporadas à tradição cristã) primeiramente na pintura renascentista e a seguir no século XVIII em Portugal e no Brasil, em Diamantina, Minas Gerais - única representação conhecida na América portuguesa. Como se verá a seguir, a representação destas figuras no arraial do Tijuco denotam a transmissão ao Renascimento de uma tradição iconográfica grega antiga como uma forma de sobrevivência dos deuses pagãos.

A existência mitológica de oráculos e de entidades com esta função é uma das maneiras recorrentes da busca do homem pelo saber dos acontecimentos porvindouros e atravessou tempo e espaço sobrevivendo a imensas transformações históricas e se adaptando a diferentes culturas e lugares.

Na mitologia greco-romana as sibilas são sacerdotisas de Apolo e têm a seu cargo dar a conhecer os oráculos deste deus. Coletâneas de oráculos sibilinos circularam ainda nos primórdios da idade helenística. Desde cedo, os oráculos tinham uma função de propaganda religiosa e política.[3] Estes oráculos chegaram até os nossos dias, não só em meios eruditos, mas também em meios populares e camponeses. Recordações e vestígios dessas figuras antigas podem ser encontrados de maneira degenerada, transformada e até quase irreconhecível, todavia, ainda vivos, em tradições orais de meios campesinos na Europa. A exemplo disso pode-se citar a crença outrora existente na Itália de que os gatos negros possuíam um osso a mais do que os outros gatos não negros. Quem encontrasse esse osso e o pusesse na boca, ficaria invisível aos olhos dos outros. Teria então “encontrado a Sibila”.[4]

O mito das sibilas se presta a diferentes funções e se adaptou a diversas culturas em épocas distintas. Os oráculos sibilinos, adaptados pelos judeus, foram adotados pelos cristãos a partir da segunda metade do século II d.C. Em função da sua temática, forma e intenção tornaram-se apropriados para a afirmação do cristianismo diante da hostilidade romana. Virgílio menciona as sibilas em Éclogas e Eneidas. E Ovídio em Metamorfoses. O processo de cristianização dessas figuras pagãs fez com que suas profecias fossem associadas a profecias messiânicas da vida, morte e ressurreição de Cristo. Constantino, primeiro imperador cristão, na sua mensagem para o I Concílio de Niceia,[5] interpretou a passagem das Éclogas como uma referência à vinda do Cristo. A partir de então a representação das sibilas cristianizadas foi possível em diferentes linguagens artísticas.

---

[2] PERETTI, Aurelio. *La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica*. Firenze: La Nuova Italia, Editrice Firenze, 1943.

[3] PERETTI, Aurelio. *Idem, ibidem.*

[4] FERRI, Silvio. *La Sibilla e Altri Studi sulla Religione degli antichi.* Pisa: Edizone ET, 2007.

[5] O Primeiro Concílio de Niceia foi um concílio de bispos cristãos reunidos na cidade de Niceia da Bitínia (atual İznik, Turquia), pelo imperador romano Constantino em 325 d. C.. O concílio foi a primeira tentativa de obter um consenso da igreja através de uma assembléia representativa de toda a cristandade.

Varrão,[6] ainda no século I a. C., instituiu em sua obra dez sibilas, desta maneira arroladas em ordem de antiguidade: Pérsica, Líbica, Délfica, Ciméria, Eritéia, Sâmia, Cuma, Helespontica, Frígia e Tiburtina. A inviabilidade da abordagem das primeiras manifestações das sibilas dá lugar ao enfoque da forma já desenvolvida da profecia na coletânea hoje conhecida como *Oracula Sibyllina.* São doze livros que apresentam uma mistura das formas gentílica, judaica e cristã, datados do período entre 140 a.C. e o século III d. C. Esses doze livros restantes são numerados de 1 a 8 e de 11 a 14. Os livros 9 e 10 se perderam e o 7 encontra-se muito danificado.[7] O autor de *Oracula Sibyllina* recolhera o *corpus* de sua obra de Lactâncio que escrevera Instuições Divinas duzentos anos antes, no início do século IV. Também ele se reportava à lista de 10 sibilas estabelecida por Varrão.[8]

Diferentes escritores cristãos se reportaram aos oráculos das sibilas, tanto os de origem pagã, quanto judaica ou cristã. Dentre eles, podemos citar os padres da Igreja que os citam em suas obras desde o século II: São Justino, Atenágoras, Taciano, Clemente de Alexandria, Eusébio e Santo Agostinho, dentre outros.[9] Destaca-se entre todos Lactâncio, já acima citado. Ele coloca na boca das sibilas previsões do nascimento, dos milagres, da paixão, da morte, ressurreição e última vinda de Jesus Cristo.

Data da Idade Média a obra que primeiro inspirou a figuração das sibilas no mundo cristão em pinturas e esculturas. Trata-se do *Speculum Mundi* de Vincent de Beauvais, que no século XIII acolhe também as 10 sibilas instituídas por Varrão. Em um primeiro momento, os artistas se contentaram em representar duas das 10 sibilas: a Eritréia especialmente na arte francesa e a Tiburtina na arte italiana. Esta última, pelo fato de que em uma lenda ali recorrente, ela teria concedido ao imperador Otaviano a visão da Virgem com o menino Jesus ao colo. A representação e encenação desta lenda se davam desde os fins do século XII. Dada a proximidade dos seus vaticínios com aqueles dos profetas do antigo testamento, as sibilas com frequência foram representadas ao lado destes. É improvável que a arte cristã tenha representado as sibilas ao lado dos profetas antes do século XI. A figuração da Sibila Pérsica, juntamente com os profetas, aparece pela primeira vez na Igreja de *Santo Angelo in Formis* em Cápua, na Itália, igreja fundada em 1058. Seguida de outras representações, quais sejam do Mosaico de *Santa Maria in Aracoeli* (1130-1138), dos painéis de bronze dourado nas portas de Ghibert (1425 a 1452) no batistério de *Santa Maria del Fiore* em Florença e então dos afrescos de Rafael (*c*1514) e Michelangelo (1508 e 1512).[10]

O renascimento foi especialmente pródigo em figurações onde se observavam as aquiescências entre temáticas profanas e mitológicas e a História Sagrada. Um dos temas prediletos do humanismo foi a existência das sibilas na antiguidade clássica, prenunciando o

[6] Varrão, Marcus Terentius Varro, teria vivido de 116 a 27 A.C. Suas obras desapareceram quase totalmente e são conhecidas por meio de citações de Cícero e Santo Agostinho.

[7] *Oracoli Sibillini.* Roma: Città Nuova Editrice, 2008.

[8] *Idem*. *Ibidem.*

[9] ALVES, Célio Macedo. *O Ciclo Pictural das Sibilas de Diamantina*, in Imagem Brasileira nº6, pelo Centro de Estudos da Imaginária Brasileira da UFMG.Belo Horizonte: 2006

[10] FERRI, Silvio. *La Sibilla e Altri Studi sulla Religione degli antichi.* Pisa: Edizone ET, 2007.

nascimento, a paixão e morte e a ressurreição de Jesus. Assim, se produziu sobre este tema uma literatura moralizante, parangonas e artes plásticas.[11]

Também na Itália, em 1481, surgiu outro livro que suplantou o de Lactâncio e introduziu novos elementos na temática sibilina: *Dicordantiae nonnulae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* do dominicano Felippo Barbieri. Entre as dissertações sobre os santos padres Agostinho e Jerônimo, há tratados de outros temas, onde se encontra um consagrado às sibilas e aos profetas que concordam em anunciar a vida de Jesus Cristo. Este tratado teve imensa importância e exerceu grande influência na arte europeia, principalmente no que concerne às figurações dos 12 profetas do antigo testamento e das sibilas. Isso porque Barbieri aumenta para 12 o número das sibilas incluindo Agripa e Europa às 10 profetisas da lista de Varrão e Lactâncio. Ainda mais importante do que a modificação do número de sibilas foi o estabelecimento de um modelo concreto para escultores e pintores. Barbieri instituiu atributos específicos, idade, aspectos, costumes determinados. Esta foi a fonte iconográfica para Michelangelo em suas sibilas pintadas na Capela Sistina entre 1508 e 1512, o que atesta a sua importância. Foi a partir da disposição de Barbieri, fazendo corresponder a cada uma das sibilas um profeta, que Michelangelo realizou sua obra. Ressalta-se ainda que no livro de Barbieri as profecias atribuídas a cada uma das sibilas divergem daquelas encontradas no livro de Lactâncio. Fato sugestivo de que o dominicano tenha bebido em outra fonte que não os *Oracula Sibyllina*.

Em Portugal a tradição das sibilas é um pouco tardia em relação ao restante da Europa. No caso da literatura, antes de Antônio de Souza Macedo, o Auto da Sibila Cassandra de Gil Vicente, datado de 1513 é um marco neste sentido. Diferentemente destas, Ave e Eva é já uma obra do século XVII, época em que a península ibérica passava por uma "onda de profetismo" de influência tanto muçulmana quanto israelita. Essas crenças proféticas teriam feito parte do arcabouço ideológico da restauração portuguesa de 1640 e sobreviveram ainda por algumas décadas naquele século.[12]

No que diz respeito à pintura, há em Portugal nada além de um ciclo de sibilas na igreja de Nossa Senhora de Machede, em Nossa Senhora de Machede, aldeia na zona rural do Alentejo. Essa pintura mural está parcialmente danificada por repinturas e acréscimos setecentistas. Ainda assim, pode-se identificar a lógica narrativa de um programa simbólico de intencionalidade catequética que complementa a estrutura austera da arquitetura interna.[13]

O projeto da pintura, assim como o programa integral de ornamentos da igreja, deveu-se a Pero Vaz Pereira, que, na segunda década do século XVII, possuía uma sólida formação humanista e italianizante. Em Portugal, a representação plástica das sibilas não teve muita fortuna se comparada com o restante da Europa (Figura 1).

---

[11] SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur. *O ciclo de frescos com sibilas e profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico. In Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa* 3: 211-238, 2004.

[12] FRANÇA, Eduardo D'Oliveira. *Portugal na Época da Restauração.* São Paulo: Hicitec, 1997.

[13] SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur. *Ibidem.*



Figura 1 - Afresco de Nossa Senhora de Machede. Foto: Jerónimo Heitor Coelho.

Se assim foi neste país, é de se imaginar que no Brasil também as sibilas não tenham encontrado figurações numerosas. Precisamente por isso o ciclo das sibilas existente no Arraial do Tijuco, atual cidade Diamantina, é bastante intrigante.

É na capela de Nosso Senhor do Bonfim, que, rodeadas por colunas paranínficas se encontram quatro sibilas: Tiburtina, Délfica, Líbica e Frígia. As figuras estão representadas em meio corpo como aquelas das estampas de Van der Passe. No entanto, as semelhanças

terminam aí. Seus atributos não se encaixam em nenhuma obra literária ou pictórica conhecidas sobre as sibilas, ainda que saibamos que eles podem variar enormemente. Não guardam semelhança alguma com as sibilas portuguesas, ainda que a Frígia, a Délfica e a Líbica estejam também entre elas. As sibilas do Arraial do Tijuco, de pintor anônimo, são as únicas até então conhecidas no Brasil. E a raridade dessas profetisas se acentua na medida em que são as únicas figurações de sibilas cristianizadas que não estão relacionadas com profetas, com os apóstolos ou com os evangelistas, mas anunciam a morte e a ressurreição de Cristo.

As profetisas do Tijuco, contornadas por cariátides, anunciam a morte e a ressurreição de Cristo. Contornam o quadro recolocado da pintura da nave central da capela, onde se vê um descendimento da Cruz, com as mesmas características e recursos estéticos que caracterizam as sibilas (Figura 2).



Figura 2 - Afresco da Capela-mor de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina. Foto: Eduardo Orlando.

Acrescenta-se a isso, o fato de que os panos de boca do Arraial do Tijuco, usados para cobrir os santos na semana santa até à sexta-feira da paixão, quando se revive a paixão e morte de Jesus, foram todos pintados com figuras das sibilas (foram catalogados nove panos de boca no Patrimônio Nacional). Tanto no século XVIII, como no início do século XIX, as sibilas estavam mais uma vez associadas à temática da morte de Cristo.

Assim, essas figuras clássicas sobreviveram ao longo do tempo, em locais longínquos e inimagináveis, tendo seu potencial ideológico reforçado por meio da sua associação à figuração da morte do Salvador. Sobrevivência do mito antigo convive aí com a sua reinvenção na associação com a temática da morte de Cristo.

Referências Bibliográficas:

ALVES, Célio Macedo. *O Ciclo Pictural das Sibilas de Diamantina*, in Imagem Brasileira nº6, pelo Centro de Estudos da Imaginária Brasileira da UFMG.Belo Horizonte: 2006.
FRANÇA, Eduardo D'Oliveira. *Portugal na Época da Restauração*. São Paulo: Hicitec, 1997.
FERRI, Silvio. *La Sibilla e Altri Studi sulla Religione degli antichi.* Pisa: Edizone ET, 2007.
Oracoli Sibillini. Roma: Città Nuova Editrice, 2008.
PERETTI, Aurelio. *La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica*. Firenze: La Nuova Italia Editrice Firenze, 1943.
SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur. *O Ciclo de Frescos com Sibilas e Profetas da Igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico*. In Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa 3: 211-238, 2004.

A Aula de Nu e o Gênio Nacional - o Estudo do Desenho em Portugal Setecentista

Raquel Quinet Pifano
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Resumo: Embora o modelo de representação artística português dos séculos XVI ao XVIII aproximadamente descenda do modelo humanista italiano onde o desenho tem grande relevância, quando visto de perto, percebe-se certos contornos um tanto peculiares neste processo de assimilação. Busca-se refletir aqui sobre a importância do desenho no cenário artístico lusitano através das tentativas de implantação de aulas de desenho ao longo do século XVIII realizadas por um grupo de eruditos e artistas locais, onde a atuação de Cyrillo Wolkmar Machado foi central.

Palavras-chaves: Tradição humanista. Teoria da arte lusitana. Desenho do corpo humano.

Resumen: Aunque el modelo de representación artística portuguesa de los siglos XVI al XVIII sea descendiente de el modelo humanista italiano, donde el diseño tiene gran relevancia, el primero tiene ciertos contornos un tanto peculiares en su proceso de asimilación. Este artículo busca reflejar sobre la importancia del dibujo en la escena artística portugués través de los intentos de implementar clases de dibujo a lo largo del siglo XVIII. Intento realizado por un grupo de académicos y artistas locales, donde la actuación de Cirilo Wolkmar Machado fue central.

Palavras clave: Tradición humanista. Teoría del arte lusitano. Dibujo del cuerpo humano.

Ao longo da reflexão humanista sobre pintura na Itália, o desenho adquiriu estatuto teórico que garantia à organização do quadro uma origem liberal, sendo o desenho do corpo humano central naquela reflexão. O estudo e exercício do desenho tornaram-se imprescindíveis à formação do pintor, que deveria conhecer bem o corpo humano para representar sentimentos invisíveis segundo Alberti.[1] Aproximadamente um século depois, Vasari insistia sobre a necessidade do treino da mão para assegurar a boa representação da invenção que o desenho tirava do intelecto.[2] Tal importância conferida ao desenho e

[1] ALBERTI (1992)

[2] VASARI (1991)

ao desenho do corpo humano encontra-se numa extensa literatura do período. Encontra-se também na teoria artística lusitana, herdeira desta tradição humanista.

A ênfase sobre a necessidade do domínio do desenho pelo artista encontra-se nos escritos teóricos portugueses do século XVI à virada para o XIX. É o caso, entre outros, dos textos de Francisco de Holanda (1548 a 1576),[3] Filipe Nunes (1615),[4] Felix da Costa (1696),[5] Padre Inácio da Piedade Vasconcelos (1733),[6] Joaquim Machado de Castro (1787)[7] e mesmo de Cyrillo Volkmar Machado que escreve em fins do século XVIII e inicio do XIX (1894 a 1823).[8] Entretanto, quando nos voltamos à pratica artística efetiva em solo português o mesmo não se verifica. No embate com as pinturas, flagra-se com frequência certa falta de domínio do desenho do corpo humano por grande parte dos seus pintores. Mas não só, percebe-se a ausência do exercício do desenho como criador de obras originais, como representação da ideia do artista. Se os teóricos portugueses reconheciam o desenho como elemento central na invenção da obra, na prática dos pintores o mesmo não ocorria. A presença dominante da cópia servil na produção pictórica lusitana e colonial do período nos sugere que aqueles artistas não inventavam. Ao que tudo indica, o exercício do desenho se dava majoritariamente através da cópia das gravuras que reproduziam obras de grandes mestres.

Houve em Portugal algumas tentativas de funcionamento de aulas de desenho, mas não lograram êxito. Na maioria dos casos, as aulas desenho destinavam-se a formar mão de obra mais adequada a fins manufatureiros ou "industriais" como observou Maria José Goulão.[9] Foi o caso da Aula de Desenho da Real Fábrica das Sedas instituída em 1763 em Lisboa. O mesmo justificou a criação da Aula de Desenho para atender à Fabrica de Estuques em 1766 e à Fabrica das Caixas em 1767, ambas anexas à Real Fabrica das Sedas. O ensino do desenho também atendeu à arquitetura dos engenheiros militares, sendo o mais antigo que se tem notícia em Portugal. Fundada por Filipe II durante o período de domínio espanhol, em 1594, a Aula do Risco do Paço da Ribeira contou com o bolonhês Filippo Terzi como seu primeiro mestre. Em 1647, D. João IV fundou a Aula de Fortificações e Arquitetura Militar na Ribeira das Naus, dando origem a várias aulas semelhantes, dispersas por várias cidades em Portugal, onde lecionavam engenheiros-militares nomeados pelo Engenheiro-Mor. Num

[3] A produção teórica de Francisco de Holanda vai de 1548 a 1576: "*Da Arte Antiga*", data de 1548 e "*Lembrança. De quanto serve a ciência do desenho e entendimento da arte da pintura, na república cristã, assim na paz como na guerra*." data de 1571.

[4] O tratado de Philipe Nunes "*Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva"* , único impresso na época, foi publicado em 1615 e em 1767.

[5] Felix da Costa escreveu "*Antiguidade da Arte da Pintura"* em 1696, texto que permaneceu manuscrito.

[6] Padre Inácio da Piedade Vasconcelos publicou a obra "*Artefactos symmetriacos, e geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes Esculturaria, Architectonica, e da Pintura"*, em 1733.

[7] Joaquim Machado de Castro era escultor e autor de vários textos, em 1787 escreveu "*Discurso sobre as Utilidades do Desenho ..."* e em 1850 "*Diccionario Arrazoado, ou Filosofico, D'alguns Termos Technicos, Pertencentes à Bella Arte da Escultura, e Seus Utensílios"* entre outros.

[8] Em 1794 Cyrillo Volkmar Machado escreve o projeto de uma Academia de Pintura vinculado a Irmandade de São Lucas. No mesmo ano, publica "*Conversações sobre Pintura, Escultura e Arquitetura – escriptas e dedicadas aos professores e aos amadores das bellas artes"*. Em 1815, publica sua tradução do texto de Giovan Pietro Bellori "*As honras da pintura, escultura e arquitetura*"; em 1817 publica "*Nova academia de Pintura dedicada a's senhoras portuguezas que amão ou se aplicão ao estudo das Bellas Artes*", e em 1822 publica sua obra muito conhecida "*Collecção de Memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal"*.

[9] GOULÃO (1989).

mesmo registro de continuidade, a Aula do risco do Paço da Ribeira foi substituída pela Casa do Risco das Obras Públicas de Lisboa fundada após o terremoto de 1755 com a função de projetar a reconstrução da cidade.[10]

No que se refere à formação de pintores e escultores, as experiências lusitanas mais significativas remontam à dita "Escola de Mafra" e à "Academia da Ajuda", ambas derivadas do processo de construção de seus respectivos palácios. A escola de modelagem e escultura e Casa do Risco da Igreja, Palácio e Convento de Mafra data 1753. Junto da obra foram instaladas várias oficinas artísticas, uma Casa do Risco e uma escola de modelagem e escultura. A aula de escultura foi dirigida por Alexandre Giusti que veio especialmente de Itália, a mando de D. João V - um dos discípulos de Giusti foi o escultor Joaquim Machado de Castro, que se formou ali. Os estudos da Casa do Risco por seu turno foram orientados pelo arquiteto alemão e autor do projeto mafrense, João Frederico Ludovice. As coleções de esculturas adquiridas na Itália para embelezar esta obra tiveram um papel pedagógico influente na formação dos artistas que trabalharam na edificação deste complexo arquitetônico. Aqui, pode-se dizer, o ensino das artes se distancia muito do modelo acadêmico, pois centra-se no treino da mão dissociado da reflexão teórica.

Por iniciativa de Dom João V, Portugal manteve alguns "bolseiros" em Roma através da Academia da Sagrada Coroa de Portugal. Esta funcionou no período de 1712/1718 a 1760 (data de inicio é controversa) e consistia fundamentalmente no alojamento para artistas estudantes portugueses que tinham liberdade para escolher os seus mestres -- foi o caso de Vieira Lusitano. Academia da Sagrada Coroa de Portugal foi extinta quando Portugal rompeu relações com a Santa Sé depois da expulsão dos jesuítas. Entre 1791 a 1797, mais uma vez Portugal estabeleceu uma "escola" em Roma, agora o Colégio Português de Belas-Artes, extinto em 1797 no período da invasão dos Estados Pontifícios por Napoleão.

Por trás de algumas destas iniciativas de aulas de desenho havia o desejo de se criar em solo lusitano uma verdadeira academia de desenho ou pintura. Foi o caso do escultor Joaquim Machado de Castro (1731-1822) que, chegando em Lisboa por ocasião da execução da estátua equestre (1771-1775) de D. José I, abriu uma Aula de Escultura em 1772. Joaquim Machado de Castro dotou esta Aula de diversos desenhos, moldes anatómicos, livros, estampas e modelos em barro e gesso, estes últimos, mandados vir especialmente de Roma pelo escultor. Foi o caso também da "Academia do Nú" de Cirilo Volkmar Machado. Em 1780, o pintor decidiu com o apoio de Vieira Lusitano, André Gonçalves, Inácio de Oliveira Bernardes e Simão Caetano Nunes, fundar uma Academia do Nu. Entre 1780 e 1788, machado viu sua "Academia do Nu" abrir e fechar por três vezes.

Em projeto posterior, Cyrillo viu na reestruturação da antiga irmandade de São Lucas a possibilidade de criação de uma Academia de Pintura, participando ativamente na elaboração de seu novo estatuto. Embora os termos do Compromisso da Irmandade de São Lucas não fossem muito além de normas de caridade e assistência religiosa, o objetivo de sua fundação

[10] TAPADAS (2006).

era o de reunir artesãos da pintura, como sugere a invocação de São Lucas, o evangelista que teria pintado o retrato da Virgem. Com o terremoto de 1755, suas instalações no mosteiro das freiras dominicanas da Anunciada foram gravemente destruídas, levando à interrupção de suas atividades. Em 1793, graças às iniciativas de Cyrillo Volkmar Machado e Jerónimo Gomes Teixeira, também pintor, deu-se inicio ao restabelecimento da irmandade, que retomava suas atividades agora na igreja de Santa Joana em Lisboa. Entretanto, a intenção de Cyrillo Volkmar Machado e Jerónimo Gomes Teixeira não era apenas a de restabelecer a Irmandade, mas restabelecê-la como uma instituição não mais conservadora da estrutura corporativa que mantinha a arte da pintura e escultura no âmbito das artes mecânicas, e sim como o lugar de uma Academia de Pintura, conforme seu próprio testemunho:

> *Como o antigo Compromisso parecesse pouco adaptado ao tempo presente, tratou de fazer outro melhor, e nós requeremos que nele, depois dos objetos de devoção e caridade, se tratasse também de estudos, e interesses da Arte, dispondo as cousas de modo que para o futuro pudéssemos ter uma boa e verdadeira Academia.*[11]

Cyrillo Volkmar Machado foi artista ciente da necessidade (e do atraso) de uma Academia de Pintura em Portugal. Como mencionado acima, entre suas atividades de pintor e escritor,[12] dedicou-se a criar em Lisboa uma Academia de Desenho. Segundo seu próprio relato, em 1780, tendo "*desejado um estudo de nu como tinhamos visto em Sevilha e Roma"*, conseguiu no palácio de Gregório de Barros umas salas onde então começou a funcionar uma aula de nu – obviamente não sem escândalos, reprovações de um lado, e aprovações por outro.[13] Tal aula funcionou durante uns meses, fechando por falta de verbas. Fruto do empenho daqueles que aprovavam a aula de nu, segundo Cyrillo muitos membros da Corte entre outros, em outubro de 1880, voltou a funcionar agora como uma Academia. Entretanto, viu suas portas fechadas pouco tempo depois devido à morte de Gregório de Barros, o proprietário do palácio onde funcionava. A Academia do nu retomou suas atividades pela terceira vez em 1785 sob a direção de Joaquim Manoel da Rocha que logo veio a falecer. No ano seguinte, Cyrillo foi eleito Diretor. Citando o discurso alegórico de Joaquim Carneiro da Silva, discurso motivado pela indignação de seu autor diante dos sentimentos vis suscitados pelo sucesso da Academia, Cyrillo atribuiu às intrigas e disputas o fim da academia do nu por volta de 1788: "*Conseguiram em fim estes malévolos cortar em flor a árvore que se cultivava para dar frutos proveitosos*".[14]

Apesar da falta de êxito da Academia do nu, Cyrillo não desistiu de seu projeto, engajando-se alguns anos depois em novo projeto de criação de uma Academia de Pintura.

---

[11] MACHADO (1823) p. 27.

[12] Entre outras obras publicadas, é autor de *Nova academia de Pintura dedicada a's senhoras portuguezas que amão ou se aplicão ao estudo das Bellas Artes* (1817) e de *Collecção de Memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal* (1823).

[13] MACHADO (1823) p. 18.

[14] Joaquim Carneiro da Silva, "*O dia, o crepúsculo e a noite ao mesmo tempo, phenomeno raríssimovisto em Lisboa*"; apud.: MACHADO (1823) p. 25.

Compreendendo bem o ambiente artístico lisboeta, Cyrilo vislumbrou no restabelecimento da antiga Irmandade de São Lucas o caminho para conseguir a tão sonhada academia. Em 1794, juntamente com mais três pintores, Pedro Alexandrino de Carvalho, José Antonio Narcizo e Manuel da Costa, redigiu uma proposta de novo Compromisso da Irmandade de São Lucas. Este dividia-se em duas partes, a primeira dedicava-se á "*melhora da Arte*" e a segunda, á religião.[15] Para a melhora da Arte, previa a criação de uma Academia e uma Escola, onde os escultores e arquitetos, por ser a "*Escultura e Arquitetura irmãs inseparáveis da Pintura",* eram convidados a participar tanto da Escola quanto da Academia.[16]

Reconhecendo situação precária das artes em Lisboa, oposta ás Cortes polidas européias, Cyrillo justifica a proposição de reformulação do antigo Compromisso da Irmandade de São Lucas como lemos na nova versão:

> *O Corpo collectivo dos Pintores considerando o grau de elevação a que os egrégios artistas, protegidos pelos ilustres personagens, tem subido a arte da Pintura nas cortes polidas da Europa, e, vendo com magoa o abatimento a que talvez pela própria omissão, se vê reduzida nesta capital, bem certo de que uma tal diferença não provem de causas físicas,* ***tem examinado os regulam.tos que servem de baze as semelhant.es corporações naql.es países aonde as vemos mais florescentes; e, adoptando o que deles lhe pareceo mais compatível com o genio nacional****, debaixo do patrocínio de S. Lucas, e da proteção da Soberana, do Príncipes e dos Grandes da Corte, tem determinado ampliar e emendar o antigo compromisso da sua Irmãdade, e conciliando os deveres do catholico com as obrigações do artista, o interesse com a boa fé, e as vantagens da Corporação imediatamente com as do Público.*[17]

Na passagem acima, Cyrillo deixa claro os critérios utilizados para a reformulação do regimento: comparou os regulamentos de corporações semelhantes, mas com resultados melhores (lugares onde as "*artes floresceram"*), e adotou aquilo que *lhe pareceu mais compatível com o gênio nacional*. Após tantas tentativas frustradas de elevar a arte da pintura em Portugal, Cyrillo conhecia bem o *gênio nacional*. Assim, tomou como modelo de Academia o antigo projeto do pintor Felix da Costa Meesen que também havia sido membro da Irmandade de São Lucas, projeto de 1696. Não há dúvida de que Cyrillo conhecia o manuscrito de Costa. *Em sua Collecção de Memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*, o pintor refere-se a Felix da Costa Meesen como "*Artista e Escriptor"* a cujo manuscrito se deve o conhecimento de 19 pintores portugueses.[18] Para além do subsídio biográfico, o manuscrito de Costa revela-se importante para Cyrillo como modelo teórico para um projeto de Academia de pintura "*compatível com o gênio nacional*".[19]

Em *Antiguidade da Arte da Pintura*, Felix da Costa define três tipos de pintor conformados a uma hierarquia: o pintor de primeiro grau corresponde ao pintor, prático, regular e científico;

---

[15] *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) in: TEIXEIRA (1931) p. 15.

[16] *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) in: TEIXEIRA (1931) p. 19.

[17] *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) in: TEIXEIRA (1931) p. 16 (Grifo nosso).

[18] MACHADO (1823).

[19] *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) in: TEIXEIRA (1931) p. 16.

o de segundo grau, ao copista de pinturas de outros pintores; e o de terceiro grau, aos pintores de estátua, ou seja, aos estofadores. O pintor de primeiro grau é aquele que "*imita a natureza em uma superfície plana por meio de linhas, luzes e sombras;* (...) *Servindo-se para a perfeição de sua obra da Geometria principal fundamento da Arte do Debuxo, para perfeitamente conseguir seu fim".*[20] O pintor científico, ou pintor de primeiro grau, deveria ser um homem de ciência, conhecedor da geometria e perspectiva, simetria, anatomia, fisionomia, historia, physica e musica.[21] Felix esclarece que somente este era capaz da invenção na pintura, uma vez que "*representa os objetos na idéia, seleciona no entendimento e conserva o melhor na memória*".[22] Já os pintores de segundo grau, "*são aqueles que não possuem mais que uma só pratica e uso de pintar, copiando estampas várias sem acrescentar mais que o colorido das cores, com que a diferença do branco e preto de que elas são".*[23]

A divisão de Costa entre pintores de 1º grau, pintor Científico, e de 2º grau, pintor Prático Regular, ou seja, entre pintores inventores e pintores copistas, reaparece no projeto de Cyrillo Volkmar Machado. No seu regimento da Academia de Pintura da Irmandade de São Lucas, encontramos dois tipos de pintores: o inventor, denominado Diretor, e o copista, denominado Professor. A Academia idealizada por Cyrillo abrigava uma Escola ou Aula responsável pelos exercícios de cópia. Nesta lecionaria o Professor, já na Academia, somente os Diretores, ou seja, os pintores inventores. Assim, confirmava-se uma hierarquia entre os artistas, hierarquia já defendida por Costa, uma vez que a Academia era hierarquicamente superior à Escola, e reconhecia-se a condição do artista português, o de "copista".

Referências Bibliográficas:

ALBERTI, Leon Batista. Da Pintura. (Trad.: Antônio da Silva Mendonça) Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.
COSTA, Felix da. *The Antiquity of the Art of Painting* (1696). (Introduction and notes by George kubler). New Haven and London: Yale University Press, 1967.
GOULÃO, Maria José – *O Ensino artístico em Portugal: subsídios para a história da Escola Superior de Belas Artes do Porto.* Mundo da Arte. Nº 3, 1989.
MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de Memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.
MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794); in: TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. A Irmandade de São Lucas. Estudo de seus arquivos. Lisboa: Imprensa Beleza, 1931.
TAPADAS, Sandra Eugénia Teixeira Alves. Desenho de História Natural. Lisboa: Faculdade de Belas Artes/ Universidade de Lisboa, 2006. (dissertação de mestrado orientada pela Prof.ª Doutora Margarida Calado e co-orientada pelo Dr. Pedro Salgado)
VASARI, Giorgio. The Lives of the Artists. (Trad.: Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella) Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.

[20] COSTA (1967) folio 27v.
[21] COSTA (1967) Folio 127 v-132r.
[22] COSTA (1696).
[23] COSTA (1967) Folio 133r.

A presença clássica no território urbano contemporâneo: Belo Horizonte e suas esculturas

Rita Lages Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Resumo: De 2003 a 2005 foi realizado um levantamento de obras escultóricas presentes no Perímetro da Avenida do Contorno, parte central e planejada da cidade de Belo Horizonte, em que percebeu-se a presença de idiomas clássicos em esculturas existentes nos canteiros e praças da cidade de Belo Horizonte. Objetiva-se relacionar essa presença clássica às ruas da cidade, refletindo sobre sua dupla dimensão, a presença física, material das esculturas, e o significado atribuído a elas pela população. A partir de reflexões de Jacques Rancière sobre a estética e a política e a ideia de partilha, associamos suas ideias à cidade, assim como as ideias de Antônio Augusto Arantes.

Palavras-chave: escultura, patrimônio, estudos urbanos, clássico.

Abstract: In the years 2003 - 2005 the sculptures in public space in Belo Horizonte have been studied by the article author and nowadays they are been studied again, based on new theoretical perspectives. We have chosen to analyse the sculptures that has classic characteristics. Jacques Rancière's analysis, such as the idea of distribution of sensible and Antônio Augusto Arantes analysis about the urban places as dispute places, are used to think about the Belo Horizonte's sculptures.

Key-words: sculpture, cultural heritage, urban studies, classic.

Nesta comunicação busca-se analisar a presença de idiomas clássicos no território da cidade, a partir de esculturas presentes nos canteiros e praças da cidade de Belo Horizonte. De 2003 a 2005 foi realizado um levantamento das obras escultóricas presentes no Perímetro da Avenida do Contorno, parte central e planejada da cidade de Belo Horizonte. Além do levantamento, realizou-se uma pesquisa acerca dos significados de tais esculturas para os funcionários do Serviço de Limpeza Urbana da Prefeitura de Belo Horizonte. Neste levantamento, foram mapeados vários bustos, esculturas de corpo inteiro, monumentos na acepção primeira do termo, conforme proposta de Françoise Choay,[1] construídos no sentido de celebrar, rememorar determinados eventos da história, esculturas abstratas, entre conjuntos escultóricos e obras individuais. Várias dessas obras presentificam características clássicas no

[1] CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

solo da cidade. Nosso objetivo é relacionar essa presença clássica às ruas da cidade, refletindo sobre sua dupla dimensão, a presença física, material das esculturas, e o significado atribuído a elas pela população. Essa pesquisa insere-se em um novo momento de coleta de dados sobre essas obras presentes na cidade, que está sendo realizada no ano de 2014 pela proponente. O enfoque será dado, então, às obras que possuem atributos clássicos, com destaque especial aos bustos e a representações de personagens da história da cidade e do Brasil. Existem bustos de políticos mineiros, de poetas, de D. Pedro II, de Anita Garibaldi. Essas esculturas são, em sua grande maioria, tombadas pelo poder público. Constituem parte integrante da cidade e, como tal, devem ser constantemente repensadas. A estética da cidade deve se relacionar à ação política, em uma leitura possível da obra do filósofo francês Jacques Rancière,[2] considerando-se uma luta de significados e de ocupação efetiva da cidade, tal qual abordada por Antônio Augusto Arantes[3] ao trabalhar o território da cidade. Rancière, ao trabalhar com o sentido de partilha, leva-nos, ao associar suas reflexões ao objeto cidade, à necessidade de se refletir sobre o modo como a própria cidade é partilhada por diferentes grupos, por distintos indivíduos, em escalas diversas. Nessa perspectiva, os diversos estilos se encontram na cidade construída em sentido de partilha, daquilo que é comum, partilhado, mas também daquilo que é dividido por habitantes da urbe pertencentes a grupos distintos.

O objetivo inicial do projeto apresentado à Universidade FUMEC em 2002 era realizar um levantamento das esculturas presentes no centro de Belo Horizonte visando uma possível utilização turística destas. Entretanto, este levantamento inicial já havia sido realizado pela prefeitura, em pesquisa realizada no ano de 1993, mostrando que o objetivo inicial teria que se transformar. Para que a pesquisa fosse levada a cabo, buscou-se então o aprofundamento de determinadas questões que permeiam a própria existência destas esculturas no espaço público de Belo Horizonte. O estudo passou então a se voltar, para além do levantamento das obras presentes no centro, para a discussão de questões relativas ao patrimônio, ao público e ao privado e ao acadêmico/moderno nas esculturas.

Voltemo-nos ao levantamento das esculturas: foram pesquisadas 65 obras, que tiveram coletados dados como título, autor, data, dimensão, estado de conservação e estilo da obra. Além disso, as obras foram fotografadas e todas as informações passaram a fazer parte de um banco de dados.

Voltemo-nos ao levantamento das esculturas: foram pesquisadas 65 obras, que tiveram coletados dados como título, autor, data, dimensão, estado de conservação e estilo da obra. Além disso, as obras foram fotografadas e todas as informações passaram a fazer parte de um banco de dados. Em Belo Horizonte, dentre as diversas obras analisadas, observou-se a total predominância de obras acadêmicas/figurativas, 42 (aqui incluídos os bustos de personalidades) contra somente 4 que seriam abstratas/modernas. Além destas,observou-se

[2] RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo; Ed 34, 2005.
RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed 34, 2009.

[3] ARANTES, Antônio **Paisagens Paulistanas. Transformações do Espaço Público**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

a existência de 19 marcos comemorativos e monumentos, tanto figurativos como abstratos. Com relação às obras pesquisadas, observou-se uma transformação na linguagem adotada pelos monumentos públicos que deixaram de ter características de arte simbolista (como o monumento à Terra Mineira, na Praça da Estação), passando a adotar uma linguagem mais moderna que acompanhou o desenvolvimento das artes (Espaço Circular em Cubo Virtual, de Franz Weissmann e Monumento ao Bicentenário da Inconfidência e à IV Constituinte Mineira, de Amílcar de Castro). A exceção se faz com os bustos e representações de corpo inteiro de personalidades, obras que sofreram poucas transformações no estilo ao longo do século XX, permanecendo fiéis ao propósito de retratar nomes públicos tais como políticos do estado e do país (Israel Pinheiro, João Pinheiro, Getúlio Vargas, dentre vários outros); artistas (Aleijadinho, Bernardo Guimarães, Camões); heróis nacionais (algumas esculturas de Tiradentes, Anita Garibaldi), comerciantes, benfeitores...

Com relação a questões teóricas, a discussão foi feita inicialmente a partir da definição de espaço público, uma vez que as esculturas pertencem a este espaço. Para a definição do que seja público, torna-se necessário estabelecer o que seja privado em oposição ao conceito de público.

Nesta comunicação nosso objetivo é relacionar essas obras, em especial os bustos, a temporalidades distintas e a apropriações diversas realizadas tanto pelos produtores dos objetos, os artistas, quanto à sua fruição por parte dos habitantes da cidade, refletindo sobre sua dupla dimensão, a presença física, material das esculturas, e o significado atribuído a elas pela população. A ressignificação do próprio monumento, tão cara ao neoclassicismo e ao romantismo desse momento de criação da obra, também serve para configurarmos o que podemos chamar desta tradição clássica, em especial no que se refere ao monumento, tal qual caracterizado por Françoise Choay, na acepção primeira do termo. Enfocaremos duas Praças, a Afonso Arinos e a Praça da Liberdade.

Nos espaços analisados, encontramos a presença de monumentos que tratam da homenagem a alguns homens ilustres e também a determinadas conquistas de grupos específicos. Nesse sentido, a presença de uma obra como o Monumento a Petrobrás, de uma qualidade sofrível, serve para presentificar uma ideia da Antiguidade Clássica de monumentalização de eventos históricos, ainda que formalmente não se associe, de nenhum modo, ao classicismo.

Esse monumento encontra-se na Praça Afonso Arinos, uma praça sem ser praça, que quando perguntamos às pessoas, nos respondem: Praça Afonso Arinos? Não sei não. Quando explicamos onde: Aquilo é Praça?

Sua forma e sua área sofreram várias alterações. Na planta original a praça tinha forma quadrada e se estendia até a Av. Afonso Pena. Inicialmente chamava-se Praça da República, onde nascia a Avenida Liberdade, repleta de sentidos simbólicos, para os novos tempos republicanos. Posteriormente, passou a se chamar Afonso Arinos, homenagem a Afonso Arinos de Melo Franco, advogado, professor de história, jornalista, escritor, fundador do Arquivo Público Mineiro e da Faculdade de Direito de Minas.

Vários bustos, marcos comemorativos e monumentos encontram-se aí presentes, entre carros e passantes.

O busto de Tamandaré, obra pensada como um busto de condição de representação idealizada do Marechal, alinha-se a um modelo de representação de homens ilustres que se encontra presente em uma tradição que remonta à retomada desse modelo de representação artística durante o período clássico do Renascimento e que foi sendo ressignificado ao longo do tempo.

Na Praça Afonso Arinos, em levantamento de 2003, foram levantados 12 monumentos e esculturas. Foram levantados 4 bustos (Mendes de Oliveira, Sette Câmara e Augusto de Lima), 5 monumentos (Affonso Arinos, Tamandaré, Rômulo Paes, Expedicionário, Presidente João Pinheiro, Petrobrás), 1 escultura (Espaço Virtual em Cubo Circular, analisada a seguir), e 2 esculturas simbolistas (Verão e Inverno). O Monumento ao Expedicionário não se encontra mais no canteiro da praça, conforme trabalho de campo realizado em abril de 2014, foi removido para outro local. Assim como as esculturas simbolistas.

Na Praça da Liberdade foram analisados 10 obras, sendo 5 bustos (Azevedo Júnior, Bernanrdo Guimarães, Chrispim Jacques Bias Fortes, D. Pedro II, Júlio Bueno Brandão), 1 escultura abstrata (liberdade), 12 esculturas ou conjuntos escultóricos simbolistas (Fonte das Três graças ou três ninfas e Moça olhando em espelho d´água) e dois marcos (150 anos da Polícia Militar e Marco de Inauguração da Alameda Travessia). A pesquisa atual insere-se em um novo momento de coleta de dados sobre essas obras presentes na cidade, que será realizado nos anos de 2014 e 2015. O enfoque será dado, então, à análise das obras que mais claramente podem ser identificadas como objetos artísticos nos quais perduram formas artísticas de outras temporalidades. Essas esculturas são, em sua grande maioria, tombadas pelo poder público. Constituem parte integrante da cidade e, como tal, devem ser constantemente repensadas. Além das obras em si, devemos ter em mente que tais obras são parte do que podemos dizer ser a estética da cidade, estética relacionada à ação política, em uma leitura possível da obra do filósofo francês Jacques Rancière. Além disso, devemos considerar a luta de significados e a ocupação efetiva da cidade, tal qual abordada por Antônio Augusto Arantes ao trabalhar o território da cidade.

Uma obra que me atrai em especial é o busto de D. Pedro II que se encontra na Praça da Liberdade. Se nos deslocamos para o final do século XIX quando há a idealização da cidade de Belo Horizonte e sua construção posterior, observa-se um ideal de cidade associado à recém proclamada República. A Praça da Liberdade era o ápice do projeto Republicano: saindo da Praça da República, atual Afonso Arinos, transita-se pela Avenida Liberdade, atual João Pinheiro, até se chegar à Praça da Liberdade, em torno a qual foram erigidos o Palácio da Liberdade, sede do Governo, e as edificações das Secretarias de Estado. De estética neoclássica, o busto de D. Pedro II pontua no território da cidade, uma estética e um ideal político de outras temporalidades.

Outro busto que não se encontra em nenhuma das praças, mas que serve para refletirmos sobre a relação entre a política, a presença de ilustres e de discordâncias é o Busto de Anita

Garibaldi que se encontra em um local escondido no Parque Municipal. O busto, em bronze, de autoria do italiano João Bassi, homenageando Anita Garibaldi, foi idealizado pelo Deputado Fausto Ferraz. Na base do pedestal, feito em mármore está fixada uma alegoria em baixo relevo que retrata uma cena, com Anita fugindo das tropas imperiais, atravessando a cavalo o Rio Canoas.

A solenidade de inauguração ocorreu a 21 de setembro de 1913, na Praça da Estação. Posteriormente, o busto foi removido para o Parque Municipal.

As esculturas analisadas são tombadas pelo poder público, constituindo parte da cidade, das praças, dando forma à cidade e devem ser, então, pensadas como patrimônio da cidade e, principalmente, de seus habitantes.

A estética da cidade associa-se à ação política - conforme estabelecido por Jacques Rancière - e a uma luta de significados tal qual abordada por Arantes. Rancière aponta para a existência de um regime estético das artes, que implode com o sistema de representação existente anteriormente, um sistema hierárquico. Ao trabalhar com o sentido de partilha, leva-nos, ao associar suas reflexões ao objeto cidade, à necessidade de se refletir sobre o modo como a própria cidade é partilhada por diferentes grupos, por distintos indivíduos, em escalas diversas. É a partir dessa perspectiva que devemos analisar o espaço da cidade.

A ideia de Patrimônio, tal qual formulada pela historiadora Françoise Choay, deve se referir àquilo que nos remete a nossa identidade: o entorno natural, as tradições, formas de vida, linguagem. O patrimônio, além disso, deve ser pensado como símbolo de qualidade de vida a serviço dos cidadãos. Ao se tornar patrimônio, o bem se tornaria um monumento, ou, melhor, haveria uma tentativa de transformação de determinados bens em monumentos. Questiona-se se o bem se torna monumento com o simples ato de tombamento. Na realidade, existe uma tentativa de se monumentalizar os bens patrimonializados, mas esse processo não é unívoco. Percebe-se que os monumentos têm sentidos distintos para grupos distintos. Françoise Choay problematiza a existência do monumento ao dizer que a noção de monumento histórico não permite estagnação: a partir do momento em que ele é constituído *a posteriori*, pode ser reconstituído sempre que assim o for necessário.

Se existe a crítica sobre a patrimonialização como um bem em si, é necessário se questionar a existência deste princípio patrimonializador único, seja como Canclini[4] e Arantes que ampliam a noção de patrimônio, tentando incorporar novos sujeitos dentro dessa lógica, seja como Jeudy,[5] que faz uma crítica da patrimonialização em si, demonstrando que não basta ampliar o acesso de outros grupos ao patrimônio, o patrimônio deve ser compreendido nos seus princípios norteadores e criticado em relação a esses princípios. É necessário desmascarar a forma como é feita a patrimonialização, que pode congelar um determinado bem. No processo de culturalização das cidades contemporâneas, as intervenções - que tendem sempre a uma

[4] CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginada do nacional. In: **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**. Nº 23, 1994.

[5] JEUDY, Henry-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

espetacularização urbana - iniciam-se com a patrimonialização das próprias cidades, com vistas a uma revitalização urbana que possibilite sua efetiva inserção na competitiva rede global das cidades turísticas. (JEUDY, 2005). No caso de determinadas cidades, há a ilusão de que a patrimonialização pode possibilitar a sua inserção nessa rede como cidades turísticas.

Por meio do questionamento dos projetos urbanos contemporâneos, Jeudy (2005) busca vislumbrar na própria vida cotidiana das cidades contemporâneas, e de seus cidadãos, caminhos alternativos a esses processos. Trabalhos sobre o significado das esculturas para parte da população da cidade podem contribuir para essa percepção cotidiana das esculturas como integrantes materiais e simbólicas do espaço da cidade, um espaço compreendido como público.

A cidade se representa por meio de suas imagens, sendo construída pelas imagens que dela têm os seus habitantes. A cidade não tem representação quando o cidadão deixa de perceber as imagens visuais da cidade, no momento em que não atribui, a elas, significados.

A cidadania só se constrói, entre outros fatores, se o cidadão tiver os referenciais de sua cidade. O sistema de referências é essencial para que o homem se identifique com o meio, os espaços, a cidade. As esculturas da cidade são monumentos erigidos na cidade, que muitas vezes passam despercebidos pelos que por elas transitam, seja porque não tem significado em si, seja porque o cidadão não vê significado nenhum no espaço da cidade em que vive.

Talvez, se os habitantes da cidade tivessem um conhecimento maior do desenvolvimento das artes plásticas e estas esculturas carregassem um valor artístico para os moradores de Belo Horizonte, a conservação deste patrimônio fosse mais palpável.

A reflexão contemporânea sobre o patrimônio deve considerar o dissenso e não o consenso, a multiplicidade de interpretações e de possibilidades existentes. Os objetos devem ser considerados não a partir dos interesses turísticos e museológicos somente, mas como parte integrante da vida das pessoas, da existência dessas pessoas no espaço público.

Rancière, ao trabalhar com o sentido de partilha do sensível, leva-nos, ao associarmos suas reflexões ao objeto cidade, à necessidade de se refletir sobre o modo como a própria cidade é partilhada por diferentes grupos, por distintos indivíduos, em escalas diversas. Nessa perspectiva, as diversas obras se encontram na cidade construída em sentido de partilha, daquilo que é comum, partilhado, mas também daquilo que é dividido por habitantes da urbe pertencentes a grupos distintos. Nos usos da cidade, assim como nos usos do patrimônio, a tensão entre destruir os objetos artísticos presentes na cidade ou conservá-los para a posteridade, passa, necessariamente, pela existência das habilidades e capacidade de reflexão do conservador-restaurador que deve se colocar à frente do processo de preservação de bens móveis ou imóveis no tecido urbano.

Os bustos remetem a concepções clássicas que perduraram e/ou foram retomadas ao longo dos séculos, trazendo-nos reminiscências de uma Antiguidade retomada em determinado momento a partir do Renascimento e que perdura até a modernidade, não podemos nos esquecer que o significado das obras não é único, embora se perceba determinadas permanências.

Representam verdadeiros ecos do passado da Antiguidade e do momento de sua concepção para que fossem inseridas no território belorizontino. A presença dessas obras no solo da cidade pode nos levar à busca por sentidos de outros tempos, pode, também, mostrar como sentidos do passado são constantemente reconstruídos pelo presente de quem reflete sobre a contemporaneidade e a relação humana com o passado. Isso auxilia a retirada das esculturas dos guetos de agentes patrimonializadores oficiais, colocando-as como objeto do passado-presente e como possibilidades de futuro.

Referências Bibliográficas:

ARANTES, Antônio **Paisagens Paulistanas. Transformações do Espaço Público**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginada do nacional. In: **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**. Nº 23, 1994.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora USP, 1997.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

CHOAY, Françoise. **O patrimônio em questão**. Antologia para um combate. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2011.

Franz Weissmann, biografia. Disponível em http://www.franzweissmann.com.br/fwbio.html. Acesso em 10 de julho de 2014.

JEUDY, Henry-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo; Ed 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed 34, 2009.

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (orgs.). **Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro: Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

As Alegorias de Roma no Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda

Rogéria Olimpio dos Santos
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Resumo: Os desenhos das 'Alegorias de Roma' feitos por Francisco de Holanda, inseridos em seu 'Álbum das Antigualhas' são considerados as únicas criações artísticas desse autor presentes em seu álbum. Os outros desenhos seriam registros daquilo que foi visto ou vivenciado durante sua viagem a Roma entre os anos de 1538 e 1540. Esta viagem tinha como objetivo estudar as antiguidades de Roma e as construções militares italianas. Acreditamos que as alegorias, as quais representam 'Roma Triunfante' e 'Roma caída', podem ser lidas como uma espécie de resumo do seu programa de estudos durante sua estadia em Roma.

Palavras-chave: Francisco de Holanda. Álbum das Antigualhas. Alegorias de Roma. Renascimento.

Abstract: The designs of 'Allegories of Rome' made by Francisco de Holanda, inserted in their 'Album of Antigualhas' are considered the only artistic creations that author presents in his album. The other designs would be records of what was seen or experienced during his trip to Rome between the years 1538 and 1540. This trip was aimed at studying the antiquities of Rome and the Italian military buildings. We believe that the allegories, which represent 'Rome Triumphant' and 'Fallen Rome', can be read as a kind of summary of their study program during his stay in Rome.

Keywords: Francisco de Holanda. Album of Antigualhas. Allegories of Rome. Renaissance.

Introdução

Francisco de Holanda nasceu em Lisboa em 1517. Foi criado na casa do Infante D. Fernando, a quem seu pai servia e lá permaneceu até 1534, ano da morte do Infante. Seguiu então para a cidade de Évora onde foi colocado a serviço do Cardeal Infante D. Afonso o qual devotava profundo amor às antiguidades romanas. Francisco permaneceu a seu serviço até 1537. Contava a idade de 20 anos, já era um pintor experiente e dentre as linhas norteadoras da sua orientação artística encontravam-se a fidelidade à sua própria capacidade criadora, à natureza e às obras da antiguidade. Em sua opinião, o ponto mais alto atingido pela arte teve lugar na antiguidade clássica greco-romana, por isso, ir a Roma era fundamental para quem quisesse complementar os estudos artísticos.

Sua viagem à Itália[1] ocorreu em 1537 junto à comitiva do embaixador D. Pedro de Mascarenhas. Tinha como missão ver e desenhar as fortalezas e as obras mais ilustres da Itália. Nos desenhos que Francisco de Holanda fez em sua viagem encontramos um *corpus* do qual fazem parte, obras de arquitetura antiga e da Renascença, esculturas, pinturas, estudos de territórios e fortalezas, indumentárias, costumes e lembranças daquilo que de melhor poderia interessar à corte portuguesa. Alguns anos mais tarde essas imagens foram organizadas no formato de álbum. Isto teria ocorrido entre 1557, ano da morte de D. João III e 1571, quando o álbum segundo o próprio Francisco de Holanda estaria em posse de D. Antônio Prior do Crato[2] que o teria herdado de seu pai o Infante D. Luís. Acredita-se que tenha sido confiscado junto com os bens do prior por Filipe II quando da unificação ibérica, sendo colocado por ele na biblioteca do Mosteiro do Escorial onde ainda se encontra.

Duas leituras podem ser feitas com relação às imagens. A que deriva da organização das imagens no álbum e aquela fundamentada na escolha daquilo que deveria ser retratado ou não quando da viagem. D. Elias Tormo que publicou o álbum em 1940 considerou o livro como uma série de apontamentos de viagem, entendendo a ordem original como cronológica. Já Sylvie Deswarte entende que o arranjo definitivo para a organização das *Antigualhas* é temático e não cronológico, não traduzindo portanto o itinerário da viagem.[3] Deswarte acredita que Francisco de Holanda teria pensado em um tratado em imagens organizado em dípticos. Os três primeiros comporiam o prefácio do tratado.[4].

O primeiro díptico – a dedicatória – é composto pelos retratos do papa Paulo III e de Miguel Ângelo Buonarroti. No segundo – que seria uma evocação da viagem – encontram-se os trajes regionais da França, Lombardia, Gênova, Florença, Siena, Roma, Nápoles e Veneza. O terceiro, nosso objeto de estudo, é composto pelas duas imagens entendidas como sendo as únicas criações artísticas de Francisco de Holanda feitas durante sua viagem e presentes no Álbum: as alegorias de *Roma triunfante* e *Roma desfeita.*

As alegorias de Roma

Roma triunfante (Figura 1) é descrita por José da Felicidade Alves[5] como uma composição alegórica épica. Está assinada *Franciscus Ollandius Faciebat* (feita por Francisco de Holanda). O desenho representa a Urbe imperial. A figura central entendida por Joaquim de Vasconcellos[6]

[1] Sobre a viagem a Roma cf: ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Holanda.** Lisboa: Horizonte, 1986.

[2] "Sendo eu de idade de 20 anos, me mandou El-Rei vosso avô a ver Itália e trazer-lhe muitos desenhos de coisas notáveis dela, como fiz em um livro que agora tem o filho do Infante [Dom Luís], Senhor Dom António." HOLANDA, Francisco de. **Da ciência do desenho.** Lisboa: Livros Horizonte, 1985, p. 41.

[3] DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, pp. 55-59.

[4] DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 59.

[5] HOLANDA, Francisco. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 20.

[6] VASCONCELLOS, Joaquim de. **Antiguidades da Itália por Francisco de Hollanda**: Descripção crítica dos desenhos do



Figura 2 - Roma Desfeita.

como um jovem guerreiro na descrição feita por ele em 1896 dos desenhos de antiguidades feitos por Francisco de Holanda, é lida por Tormo como uma figura feminina, algo viril, paramentada como as estátuas dos imperadores. Usa um elmo coroado de louros e ornamentado com uma cimeira onde se podem ver a loba e Rômulo e Remo. Sobre este brilha uma estrela desenhada a ouro, sinal daquilo que é divino e de predestinação.

A representação da Urbe está em pé sobre um leão subjugado que representa o poder sobre a terra e sobre um cavalo-marinho acompanhado de um grande golfinho, que representam o poder naval. Na composição encontram-se ainda o deus fluvial do Tibre reclinado e do lado oposto a águia imperial.[7] Assemelha-se essa águia a um grifo, considerado pelos gregos os vigilantes dos tesouros do país dos hiperbóreos,[8] referência talvez aos bárbaros do norte, dominados por Roma.

A figura central domina os povos representados por um barbudo - referência aos bárbaros dácios europeus vencidos por Trajano, um rei asiático com coroa no barrete frígio e uma rainha desesperada coroada com uma torre, segundo Tormo uma referência a Alexandria. No alto à esquerda, uma mulher nua que seria uma representação do Oriente está atada a uma palmeira com a inscrição *Fortuna capta* - fortuna detida ou conquistada. A Vitória traz para Roma a coroa de louros.

Com a mão esquerda Roma segura o cetro encimado pela águia que segura no bico outra coroa e com as garras mostra uma cartela com a inscrição *Potestas.* Na mão direita segura o globo terrestre. De um e outro lado, troféus militares, como uma série de desenhos de estudo. Segundo Tormo o conjunto é resultado dos estudos dos relevos em mármore da arte imperial, tal como os do século II, dos Flávios e dos Antoninos. Resumiria assim, os estudos já feitos em Roma por Francisco de Holanda.[9]

O segundo desenho é uma composição alegórica elegíaca representando *Roma caída (ou desfeita)* (Figura 2). É considerada a melhor dentre as duas composições, sendo dotada de uma dimensão intelectual que somente uma análise apurada permite perceber. A imagem traz a representação de uma robusta e formosa mulher, sentada no chão no meio de ruínas. Vem coroada de torres e está parcialmente coberta pelo manto imperial que cai sobre o seu colo deixando os braços e os seios nus. Tal como a primeira imagem tem os pés descalços. Revela em sua face e postura profunda melancolia. Os braços estão caídos, desalentados, segurando nas mãos o espelho com o gesto de quem acabou de ver nele a sua figura abatida.

Roma é retratada tal como uma Madalena arrependida ou Vênus envelhecida, acentuando a ideia de *vanitas* pela presença do espelho em suas mãos. Mas Deswarte[10] relaciona-a também com uma alegoria da Prudência. Os *putti* que compõem a imagem são considerados

Escurial. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896, p. 4.

[7] HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 42-43.

[8] CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 478.

[9] HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Introdução e notas: Elias Tormo, 1940, pp. 42-43.

[10] DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 69.



Figura 2 - Roma Triunfante.

tradicionalmente os assistentes das virtudes, uma referência segundo Deswarte a Miguel Ângelo[11] mas que pode também ser vista como um eco dos assistentes das virtudes de Rafael no afresco da Jurisprudência na *Stanza della Segnatura.*[12] Roma, personificando a Prudência olha o espelho abstraindo-se das trevas que a rodeiam simbolizadas pelos *putti* com máscara que tentam distraí-la da sua contemplação.

A esfera do mundo, que na imagem anterior estava em suas mãos voa pelos ares, afastando-se, enquanto uma águia se aproxima trazendo no bico uma estrela. No alto, dois gênios transportam uma lápide onde se lê: *cognosce te* (conhece-te). Mas a mulher desolada desabafa: *Nom similis sum mihi* (Já não sou nada do que era!). No tambor de uma coluna derrubada está um texto de Jeremias sobre Jerusalém em ruínas: *Facta est quase vidua, domina gentium, et non est qui consoletur eam* (Está como uma viúva, a senhora das nações: e não há ninguem que a possa consolar).

Deswarte-Rosa[13] sugere que a inscrição na lápide convida o observador a analisar a imagem com o intuito de procurar referências humanistas e filosóficas. O *conhece-te a ti mesmo* encontra-se num diálogo de Platão, o *Primeiro Alcibíades* e Francesco Petrarca faz referência a ele na carta a Giovanni Colonna di San Vito.[14] Em sua carta, Petrarca questiona seu amigo comentando sobre a condição de esquecimento a qual Roma está relegada pelos próprios romanos.

> Posso eu nesse pequeno papel descrever-te Roma? Na verdade, mesmo que eu pudesse, não deveria; tu conheces todas essas coisas, não por ser cidadão romano, mas porque desde a tua juventude foste curiosíssimo, sobretudo no tocante a esses assuntos. Hoje, quem é mais ignorante das coisas romanas do que os cidadãos romanos? Seguro digo: em nenhum lugar Roma é menos conhecida do que em Roma. Não lamento somente a ignorância – no entanto, o que é pior que a ignorância? – mas a fuga e exílio de muitas virtudes. Pois quem pode duvidar que Roma ressuscitaria de imediato se começasse a conhecer-se a si mesma?[15]

Ao fundo, uma paisagem com vários monumentos e ruínas: a esfinge; uma ara; a coluna de Trajano; o Obelisco do Vaticano com a bola metálica; a Pirâmide de Céstio; algumas muralhas e torres; o Monte Testaccio; a campina romana; ruínas de aquedutos, o Panteão de Agripa, uma seção das ruínas do Coliseu. Segundo Alves "despojos colossais do passado imperial". No canto inferior direito uma citação da Eneida: *Dulces exuviae, dum fata Deusque sinerant* (Despojos queridos, enquanto o Destino e Deus permitirem).

Alves[16] comenta que Francisco de Holanda queria simbolizar a decadência de Roma, após o saque de 1527. Deswarte define esta imagem "como uma oração fúnebre da antiga Roma

---

[11] DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 69.

[12] Cf. WIND, Edgar. **A eloquência dos símbolos.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 117-119.

[13] DESWARTE, Sylvie. Op. cit., p. 55.

[14] CARTA de Francesco Petrarca a Giovanni Colonna di San Vito (Fam. VI, 2). Tradução realizada por Maria Berbara a partir da edição latina de Vittorio Rossi, in: BERBARA, Maria (org). **Renascimento italiano**: Ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Trarepa, 2010, pp. 385-399.

[15] BERBARA, Maria (org). **Renascimento italiano**: Ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Trarepa, 2010, pp. 396-397.

[16] HOLANDA, Francisco. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 21.

desaparecida".[17] Resta saber onde Francisco teria tido acesso às informações contidas nas imagens. O período de estudos em Évora permitiu-lhe o contato com diversos humanistas entre os quais se encontram André de Resende e Nicolau Clenardo. A amizade com André de Resende acompanha Francisco de Holanda por toda a vida, tendo o primeiro feito elogios ao 'engenho' de Francisco em seu poema *Vincentius Levita el Martyr*.[18] André de Resende havia sido professor do Cardeal Infante D. Afonso, sendo possível que Francisco tenha também sido aluno de André.

Deswarte acredita que no período em que Francisco esteve em Évora tenha tido contato também com o bispo português D. Miguel da Silva, chegado a pouco de Roma, onde havia permanecido como embaixador durante os pontificados dos papas Leão X, Adriano VI e Clemente VII. Sendo importante figura do humanismo em Portugal, a ausência de comentários de Francisco sobre D. Miguel em qualquer uma das suas produções literárias tem justificativa no fato de D. Miguel ter caído em desgraça junto a D. João III.[19]

A relação de D. Miguel da Silva com o papa Clemente VII era de amizade e estima recíproca. Quando o pintor Rafael Sânzio, após a morte de Bramante, começou a afirmar-se como arquiteto D. Miguel havia acabado de retornar a Roma. Devido à sua amizade com o papa é certo que ele teria conhecido Rafael e os outros arquitetos que trabalhavam junto ao papa no canteiro de S. Pedro, a escola por excelência em Roma no período. Quando retornou a Portugal em 1525 trouxe consigo além da sua biblioteca, o arquiteto Francesco da Cremona que havia também trabalhado no canteiro de S. Pedro. Com os serviços deste recriou em sua propriedade em São João da Foz um ambiente classicista e antiquizante de matizes arqueológicos.[20]

D. Miguel viu de primeira mão, próximo aos Médici e ao lado de Castiglione, o amplo projeto da *instauração*, que se baseava sobre a descoberta sistemática do mundo antigo. Rafael para executar este projeto se inspirou na antiguidade, nas vilas romanas do em torno de Roma e nas descrições de Plínio o Jovem. Por intermédio de D. Miguel, Francisco pode ter encontrado as fontes eruditas por trás dos desenhos das antigualhas e talvez, a inspiração para os caminhos a serem percorridos em Roma.

Considerações finais

Francisco de Holanda no primeiro dos *Diálogos em Roma* comenta que

> ... mestre Micael [Ângelo] prezava eu tanto, que, se o eu topava ou em casa do papa ou pela rua, não nos queríamos apartar até que nos mandavam recolher as estrelas. E Dom Pedro Mascarenhas,

[17] DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 60.

[18] ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Holanda.** Lisboa: Horizonte, 1986, p. 249.

[19] Sobre D. Miguel cf. DESWARTE, Sylvie. **Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva.** Roma: Bulzoni, 1989.

[20] SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal:** O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620). Lisboa: Presença, 2001, pp. 56-59.

> embaixador, pode ser boa testemunha de camanha causa esta era, e quão difícil; e das mentiras que, saindo um dia das vésperas Micael Ângelo sobre mim disse e sobre um meu livro, que desenhei das coisas de Roma e de Itália, ao cardeal Santtiquatro, e a ele.[21]

Sylvie Deswarte[22] acredita que Miguel Ângelo Buonarroti tenha elogiado no 'livro' de Holanda exatamente as duas alegorias de Roma, não só pela técnica e composição mas principalmente pela complexidade da abordagem temática. Mas afirma que não pode comprovar essa questão.

Acreditamos que, mais do que desenhos passíveis de serem elogiados por Miguel Ângelo, as alegorias de Roma representam o ideal daquilo que Francisco de Holanda esperava encontrar em seus estudos em Roma e ao mesmo tempo as frustrações dos humanistas com relação à condição de Roma, relegada ao declínio e ao esquecimento. Acreditamos que as alegorias de Roma podem ser entendidas no *Álbum das Antigualhas* como um resumo do programa de estudos de Francisco durante a sua viagem.

Referências Bibliográficas:

ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Holanda.** Lisboa: Horizonte, 1986.
BERBARA, Maria (org). **Renascimento italiano**: Ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Trarepa, 2010.
CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992.
_____. **Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva.** Roma: Bulzoni, 1989.
HOLANDA, Francisco de. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Introdução e notas: Elias Tormo, 1940.
_____. **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989.
_____. **Da ciência do desenho.** Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal:** O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620). Lisboa: Presença, 2001.

[21] HOLANDA, Francisco. **Diálogos em Roma.** Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984.

[22] DESWARTE, Sylvie. **Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**: Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992, p. 121.

O Juízo final na tradição cristã: desdobramentos iconográficos na América espanhola

Tamara Quírico
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

O Juízo final é um dos temas mais importantes para o Cristianismo. De acordo com o Credo definido pelo Concílio de Niceia em 325, recitado pelo fiel com poucas variações nas celebrações litúrgicas até os dias atuais, Cristo "ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras; e subiu aos Céus, onde está sentado à direita de Deus Pai Onipotente, donde há de vir a julgar os vivos e os mortos". Consequência derradeira da Paixão, o Juízo final encerra a história cristã com a *Parúsia*, ou seja, o retorno de Cristo no último dia para julgar toda a humanidade. Não por acaso, muitas representações visuais do tema incluem a apresentação das *Arma Christi*, os símbolos da Paixão - sendo a cruz, a coroa de espinhos e a coluna da flagelação os mais usualmente figurados.

A dimensão teológica do evento - que deve recapitular a história do universo, envolvendo toda a humanidade, vivos e mortos, crentes e mesmo aqueles que jamais teriam ouvido menção ao julgamento final, segundo as crenças cristãs - justifica a sua evocação visual desde os primeiros séculos do Cristianismo. De fato, é o que ocorre através da representação de Cristo como o Pastor separando as ovelhas dos bodes, ou seja, os eleitos dos condenados, segundo uma conhecida passagem do Evangelho de Mateus.[1] A importância do tema do julgamento no último dia também explica a popularização de representações visuais do Juízo final a partir do século XI, e particularmente do XIII.

Quaisquer imagens ou objetos ligados ao Cristianismo pressupõem funções que se espera que eles cumpram - sejam pinturas, esculturas, livros ou objetos litúrgicos, dentre outros. As funções do que hoje se entende por arte cristã no mundo ocidental foram fundamentalmente definidas pelo papa Gregório Magno na virada do século VI para o VII quando, em duas cartas redigidas a Serenus de Marselha, contestou as atividades iconoclastas promovidas pelo bispo em sua diocese. De acordo com Gregório, "(...) o que a escrita é para os que sabem ler, a pintura é para os iletrados que a veem, pois nela os ignorantes veem aquilo que devem seguir; nela leem aqueles que desconhecem as letras. Assim, especialmente para os gentios, uma pintura toma o lugar da leitura".[2] As cartas de Gregório Magno nortearam as principais interpretações

[1] "Quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória. E serão reunidas em sua presença todas as nações e ele separará os homens uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos bodes, e porá as ovelhas à sua direita e os bodes à sua esquerda. Então dirá o rei aos que estiverem à sua direita: 'Vinde, benditos do meu Pai, recebei por herança o Reino preparado para vós desde a fundação do mundo (…)'. Em seguida, dirá aos que estiverem à sua esquerda: 'Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o diabo e para os seus anjos (…)". E irão estes para o castigo eterno enquanto os justos irão para a vida eterna'. Mt 25, 31-34, 41 e 46.

[2] "Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes uident quod debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est". Apud DUGGAN, L.G. "Was art really the 'book of the illiterate'?". In: *Word and Image*, vol. 05, n.º 03, 1989, p. 227 e 228, nota 01.

sobre usos e funções das imagens cristãs, sendo reproduzidas com poucas variações ao longo de toda a Idade Média, e mesmo posteriormente - os decretos do Concílio de Trento sobre as imagens, por exemplo, pouco se afastam das ideias originais de Gregório.

Respaldadas pelos escritos do papa, portanto, as imagens religiosas, na Europa ocidental, possuem funções que são essenciais a qualquer imagem relacionada ao Cristianismo: elas transmitem ideias e conceitos relacionados à cultura religiosa, desempenhando, dessa forma, papel primordial na adequada instrução religiosa dos fiéis. É dentro deste contexto, por conseguinte, que devem entrar as discussões acerca das representações visuais do Juízo final.[3]

A relevância do estudo de obras com esse tema se justifica quando se considera que o Juízo final - cuja figuração em geral inclui a menção ou mesmo a efetiva representação de Paraíso e Inferno (ou seja, os destinos eternos do homem após o fim do mundo) - se torna um dos grandes instrumentos de conversão e doutrinação dos fiéis. A partir do século XIII percebe-se uma maior preocupação na representação do Paraíso e especialmente do Inferno, e do século XIV em diante as instâncias ultraterrenas passaram a ser minuciosamente representadas, visando à ênfase das consequências das ações humanas por toda a eternidade.

Em função de sua importância, representações visuais do Juízo final podem ser encontradas em praticamente todas as regiões em que houve penetração do Cristianismo. Dessa forma, pinturas e relevos com o tema foram produzidos não somente na Europa - tanto no Ocidente como nas áreas da Igreja Ortodoxa -, mas também em limites culturalmente mais distantes, como na Ásia, cujo exemplo mais conhecido é possivelmente o afresco pintado pelos monges Havans, Stepanus e Minas entre 1640 e 1655 em Isfahan (Irã), na Catedral de Vank. Diversos exemplos, desse modo, sobreviveram também nos antigos territórios da América espanhola (em áreas, por exemplo, dos atuais México, Bolívia, Argentina, Chile e Peru), principalmente pinturas (afrescos ou painéis) decorando o interior de igrejas, não raro englobadas dentro do tema mais amplo das *Postrimerías* (os Novíssimos da tradição cristã - Morte, Juízo final, Inferno e Paraíso).

Para se pensar nas possíveis razões para a popularidade do tema do Juízo final na América espanhola (um rápido e sem dúvida lacunoso levantamento apontou a existência de ao menos vinte e duas pinturas, isoladas ou inseridas no ciclo das *Postrimerías*, realizadas dentro desse recorte geográfico até o início do século XIX), é preciso considerar de início a importância das diversas ordens religiosas - especialmente jesuítas e franciscanos - no trabalho de conversão das populações autóctones desde o século XVI, papel equivalente ao que elas tinham do outro lado do Atlântico. De fato, percebe-se na Europa que, ao menos desde o século XIII, quando as pregações dos frades ligados às ordens franciscana e dominicana se popularizaram no Velho Mundo, meditações a partir de e também especificamente sobre o julgamento final tornaram-se igualmente comuns, associadas especialmente ao período da Quaresma e da Páscoa.[4]

[3] Gregório não reduz as imagens cristãs apenas a um papel didático, mencionando igualmente duas outras funções: recordar as histórias santas e emocionar o fiel. Será, portanto, a combinação dessa tríade - instruir, rememorar e emocionar - que permitirá às imagens doutrinar e levar de modo adequado os fiéis à conversão. Sobre isso, ver o capítulo "A expansão ocidental das imagens", em BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*. Do ano mil à colonização da América (trad. M. Rede). São Paulo: Globo, 2006.

[4] Para uma análise mais acurada dessa questão, ver QUÍRICO, T. "The representation of Heaven and Hell in Last Judgement scenes". In: *"Memento Mori": Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*. Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi sulle

Essa inter-relação entre sermões e imagens certamente teve papel relevante na popularização das representações do tema na Europa, e possivelmente foi um dos fatores das precoces manifestações visuais do Juízo final também na América espanhola - uma das mais antigas pinturas com o tema, de fato, é o afresco realizado ainda no fim do século XVI ou no início do XVII, em uma igreja de Tumbaco, na zona rural de Quito, no Equador.

A importância das ordens religiosas pode ser inferida pelo destaque dado a seus membros em muitas dessas imagens. Por exemplo, em pelo menos oito pinturas Francisco de Assis é representado logo abaixo do Cristo, sustentando a cruz da Paixão. Tamanha evidência dada ao fundador dessa Ordem mendicante indica sem dúvida a relevância de franciscanos no processo de conversão e catequização dos povos autóctones. Outras pinturas buscam dar semelhante proeminência visual a esta e a outras ordens religiosas: por exemplo, o painel *Glória*, de José Lopes de los Ríos, pintado em 1684 e que integra as *Postrimerías* da Igreja de Puerto Mayor de Carabuco (Bolívia), apresenta franciscanos, dominicanos e jesuítas ao centro da composição, visualmente liderando o grupo de religiosos que se coloca à esquerda da cena, logo abaixo do Cristo. Destaque-se que, à direita desse grupo, são figurados santos que também contemplam o juiz. A esses religiosos, portanto, é conferida a mesma importância visual de alguns dos mais respeitáveis santos do panteão católico.

No exemplo específico de Carabuco, a cruz ao centro não é sustentada por um franciscano, mas sim por um **???**, enquanto anjos trazem os outros símbolos da Paixão. Em outra pintura, evidencia-se ainda mais a noção de que as ordens religiosas seriam na América o exército da Igreja de Roma: o Juízo final de Melchior Pérez de Holguin na Igreja de San Lorenzo no qual, segundo definem Teresa Gisbert e José De Mesa, os eleitos "estão concebidos como esquadrões em uma marcha triunfal, esquadrões formados pelas diferentes ordens religiosas: franciscanos, agostinianos, mercedários etc." (Figura 1).[5]

Em qualquer região ou em qualquer cultura, as funções religiosas esperadas de imagens com esse tema seriam fundamentalmente as mesmas;[6] percebe-se, assim, a importância de se ater a uma tradição iconográfica já estabelecida e consolidada, de modo que a cena e, por consequência, suas significações, pudessem ser plenamente compreendidas e assimiladas pelo fiel. Representações visuais do Juízo final, portanto, possuem também elementos iconográficos que se repetem; nem todos estarão presentes em todas as cenas, embora alguns necessariamente devam comparecer para que se possa reconhecer o tema do julgamento. A figura mais importante em todas as obras, sem dúvida, é o Cristo juiz que apresenta os estigmas. Além dele, outros elementos são bastante frequentes: os anjos trombeteiros e os anjos que trazem as *Arma Christi* e, em alguns exemplos, também os anjos que trazem os livros da Vida e da Morte, descritos nos textos escriturais; a ressurreição dos corpos; o ato do

Danze Macabre e l'Arte Macabra in generale. Turim, 2014.

[5] "Los grabados, el 'Juicio Final' y la idolatria indígena en el mundo andino". In: VERA, N. C. (org.). *Entre Cielos e Infiernos*. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco. Pamplona: Fundación Visión Cultural/ GRISO-Universidad de Navarra, 2011 (edição digital), p. 31.

[6] Para um estudo sobre essas funções, ver QUÍRICO, T. "As funções do Juízo final como imagem religiosa". In: *História*. São Paulo, v. 29, 2010.



Figura 1 - José Lopes de lós Ríos. Glória, da série Postrimerías, 1684. Igreja de Puerto Mayor de Carabuco (Bolívia). Procedência da imagem: Project of the engraved sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). Disponível em: <http://colonialart.org/>

julgamento propriamente dito, representado pela pesagem das almas (ou psicostasia) em geral presidida por São Miguel;[7] a intercessão da Virgem Maria e de São João Batista, formando o tipo iconográfico da *Deesis*; por fim, a separação entre eleitos e condenados, que receberão as graças no Paraíso e as punições no Inferno, respectivamente. Muitos desses elementos, dessa forma, comparecem também nos diversos exemplos encontrados em território americano.

Se há elementos recorrentes nas representações europeias e americanas, percebe-se, por outro lado, como há ênfase em alguns temas em detrimento de outros. O primeiro ponto a chamar a atenção é o fato de que, na América espanhola, o tema do Juízo final em não poucos exemplos não comparece isolado, mas englobado, conforme comentado, no ciclo mais amplo das *Postrimerías*, que inclui também cenas isoladas da Morte, do Paraíso (ou Glória) e do Inferno. No momento pode-se apenas levantar algumas ponderações sobre as eventuais razões para essa escolha: retorna-se uma vez mais à questão das funções esperadas desse tipo de representações, e à importância destas no trabalho de conversão das populações indígenas

[7] Sobre a pesagem das almas, ver QUÍRICO, T. "A psicostasia nas representações visuais do Juízo final". In: *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: PEM/UFRJ, 2007.

pelas ordens religiosas. Esse possivelmente é um dos motivos para a busca de imagens claras, em que os temas estivessem bem indicados, visando a um fácil reconhecimento por parte dos fiéis - a divisão das cenas em composições autônomas, de fato, propicia uma maior pormenorização iconográfica de cada uma. Se o tema dos Novíssimos não é comum na pintura europeia, pode-se recordar, por outro lado, a dissociação do tema do Juízo final em três cenas diversas, em que Paraíso e Inferno se tornam composições independentes, que ocorre na pintura toscana nos anos 1330.[8] No momento pode-se somente lançar conjecturas, mas é possível que esse novo modo de apresentação do tema do Juízo final, que se torna comum na região da Toscana ao menos até as primeiras décadas do século XV, tenha sido um dos responsáveis pela popularização da iconografia dos Novíssimos nas colônias americanas. Afinal, três dos quatro temas que compõem essa representação já seriam comumente figurados de forma independente; por outro lado, a iconografia de cenas em que o moribundo está em seu leito de morte, com anjos e demônios disputando sua alma, também já estaria consolidada desde o Medievo, e poderia ter sido incorporada à composição tripartida do Juízo final sem grandes dificuldades. Como esse processo poderia ter ocorrido, e como isso poderia ter sido absorvido pelas tradições artísticas americanas, deverá ser objeto de futuras pesquisas (Figura 2).

Em praticamente todas as pinturas analisadas alguns elementos são recorrentes: por exemplo, o Cristo com o peito nu e envolto por um tecido vermelho que Lhe cai do ombro, recobrindo Suas pernas. Em muitas Ele está sentado sobre um arco-íris; em algumas Cristo segura ou está ladeado pelo lírio e pela espada, simbolizando respectivamente os inocentes e os culpados. Esses detalhes iconográficos indicam claras influências de pinturas europeias nórdicas, particularmente flamengas, sobre essas representações. Como esses modelos iconográficos poderiam ter chegado à América espanhola? É preciso considerar que, desde o início da efetiva colonização do novo continente, documenta-se a presença de artistas que atravessavam o Atlântico em busca de trabalho. É o caso, por exemplo, do italiano Matteo da Lecce, conhecido no mundo hispânico como Mateo Pérez de Alesio, e que emigrou para Lima entre o fim de 1589 e o início de 1590, onde possivelmente permaneceu até o fim de sua vida, em 1616.[9] Artistas como ele certamente deixaram suas influências, seja em termos de estilo, como de técnicas ou de tipos iconográficos. No entanto, o mais provável é que, tanto na América portuguesa como na espanhola, os modelos tenham sido introduzidos em especial por meio de estampas e gravuras vindas com os colonizadores.

O fato de artistas se basearem em gravuras de origem europeia para elaborarem seus próprios trabalhos em território americano parece ser questão já bastante consolidada por diversas pesquisas.[10] Representações do Juízo final sem dúvida também seguiram o mesmo padrão de desenvolvimento. Com efeito, para diversas dessas pinturas executadas na América

[8] Para um aprofundamento dessa discussão, que não pode ser adequadamente desenvolvida aqui, ver QUÍRICO, T. "A Capela *del Podestà*, o ciclo do *Trionfo della Morte* e novos modos de representação do tema do Juízo final". In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.º 20, julho/dezembro de 2013.

[9] Especificamente sobre Matteo da Lecce ver o artigo de Alexandre Ragazzi nesse mesmo volume.

[10] Sobre essas relações ver, por exemplo, o site do projeto PESSCA - Project of the engraved sources of Spanish Colonial Art. Disponível em: <http://colonialart.org/>.

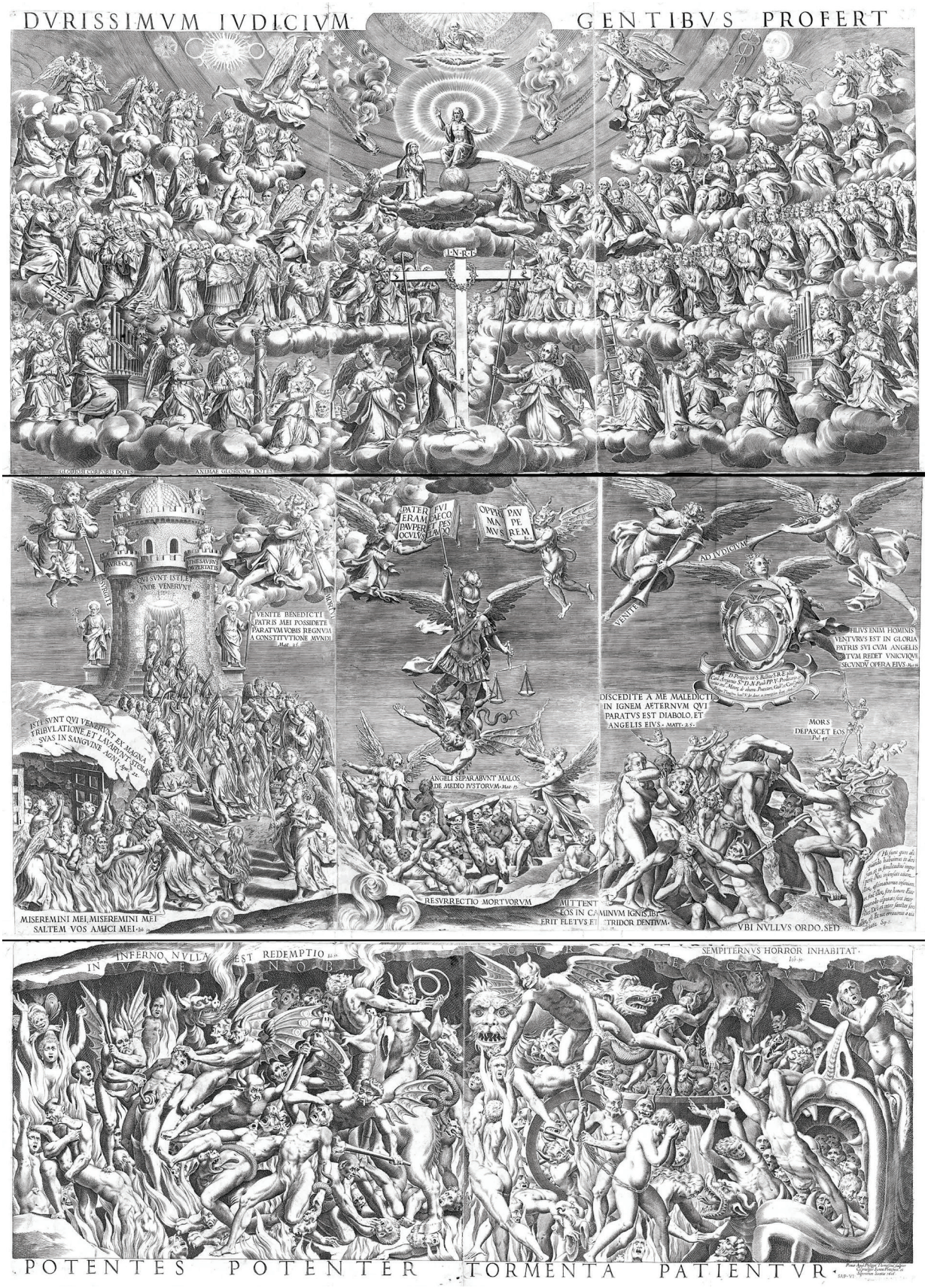


Figura 2 - Taddeo di Bartolo. Ciclo do Juízo final, c. 1393. Collegiata, San Gimignano. Procedência da iimagem: IMBERCIADORI, J. V., e TORRITI, M. La Collegiata di San Gimignano. Poggibonsi: Nencini, s/d. Montagem da autora.

espanhola já foi possível estabelecer não somente o modelo primeiro para a composição de muitas pinturas, como também as origens de alguns dos tipos iconográficos nelas presentes. Gisbert e De Mesa apresentam, em seu estudo sobre essas representações americanas do julgamento final,[11] uma gravura que, segundo eles, teria sido, com toda probabilidade, a fonte primeira de inspiração para as mais importantes pinturas das *Postrimerías* encontradas na América espanhola, e mesmo para o afresco em Isfahan. Trata-se de obra de Philippe Thomassin publicada em Roma em 1606, na qual oito pranchas compõem a grande representação do Juízo final. Percebe-se claramente como o trabalho de Thomassin propõe a divisão da cena do julgamento em três registros que foram separados e então adaptados pelos artistas americanos às suas *Postrimerías*, destacando-se em especial a grande Boca do Inferno no extremo inferior direito da composição, reproduzida com algumas poucas variações em praticamente todas as pinturas analisadas, assim como a roda dos suplícios, tipo iconográfico raramente visto em modelos europeus, porém bastante usual nos exemplos hispano-americanos. Também chama a atenção a cruz sustentada por São Francisco logo abaixo do Cristo juiz, conforme visto igualmente presente em ao menos oito das pinturas analisadas aqui (Figura 3).



Figura 3 - Philippe Thomassin. Juízo final, 1606. Procedência da imagem: Project of the engraved sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). Disponível em: <http://colonialart.org/>

Outros pontos devem ser levantados, indicando particularidades nas imagens encontradas em território americano, visando possivelmente a um maior didatismo do tema: não é raro que nas representações do Juízo final na América espanhola - seja na cena isolada, seja naquela contida nas *Postrimerías* - também se incluísse a figuração do Purgatório que, por outro lado, raramente está presente nas imagens europeias do tema. Há algumas exceções, como o painel português intitulado *Julgamento das almas*, pintado na segunda metade do século XVI (Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa). Aqui, no entanto, há algumas diferenças com relação às representações tradicionais do tema do Juízo final. O Cristo juiz está em seu posicionamento

[11] "Los grabados…". In: VERA, N. C. (org.). *Entre Cielos e Infiernos*, *Op. cit.*, p. 40.

habitual, ao alto, rodeado por santos e pela cena da *Deesis*. As mudanças ocorrem nos registros inferiores: a entrada do Paraíso está ao centro da composição, logo abaixo do Cristo, enquanto o acesso ao Inferno está na extremidade inferior esquerda do painel (quando tradicionalmente fica à direita, para indicar os eleitos à direita do juiz, os condenados à Sua esquerda, seguindo uma vez mais a passagem do Evangelho de Mateus). No local onde ficaria a entrada infernal há um anjo que, inclinando-se, ajuda algumas figuras a saírem de uma região subterrânea que pode ser identificada como o Purgatório.[12] De modo análogo, em pelo menos uma pintura - como, por exemplo, o painel do Juízo final pintado por Melchior Pérez de Holguin em 1708 para a Igreja de San Lorenzo, em Potosí - percebe-se a presença do Limbo, igualmente ausente nos modelos europeus. Se uma premissa teológica fundamental do Juízo final é a de que o Purgatório e o Limbo deixarão de existir, uma vez que, ao contrário de Paraíso e Inferno, são instâncias temporárias de punição e de espera, respectivamente, parece, por outro lado, aceitável sua representação visual para enfatizar o primeiro a possibilidade de remissão dos pecados após a morte, o segundo a noção de que os inocentes (as crianças) não poderiam ser condenados por morrerem em pecado ou sem o batismo. Especialmente para um grupo ainda pouco habituado às doutrinas cristãs, como o eram os indígenas americanos.

Essa interpretação visual das doutrinas pode explicar também a popularidade da pesagem das almas nessas pinturas. Assim como ocorre nos exemplos europeus (à exceção da Península Itálica, onde esse tema não era comum), a psicostasia tem grande importância na educação e na doutrinação dos fiéis: em termos iconográficos, o fiel pode ver o momento em que sua sorte eterna está sendo determinada.

Percebe-se, portanto, que, com bastante frequência, os pintores da América espanhola reelaboraram as composições europeias originais de modo a inserir elementos referentes a seu próprio contexto religioso e social, ligados, portanto, à própria cristianização da região. Por exemplo, para enfatizar visualmente a noção de que o julgamento se dará para todos, essas pinturas incluem personagens de todas as origens étnicas e de todas as classes sociais: veem-se, portanto, índios, negros, brancos e mestiços, religiosos e nobres, dentre outros, evidenciando também todas as possibilidades sociais que constituíam a população da América espanhola. A ênfase nos indígenas americanos (facilmente reconhecíveis por seus traços físicos e pela indumentária que vestem) é uma questão essencial para os temas das Postrimerías: para o adequado cumprimento das funções religiosas esperadas, é fundamental que haja a possibilidade de que o fiel se reconheça como uma das figuras nas cenas, projetando-se eventualmente entre os eleitos que se dirigem ao Paraíso ou entre os réprobos encaminhados para o Inferno. A particularização dos traços étnicos é, sem dúvida, uma eficiente maneira de se alcançar isso.

Concluindo, pode-se constatar que, independente de área geográfica ou cultural, representações visuais do Juízo final, ainda que enfatizando particularidades inerentes a

[12] Sobre o painel português, ver MOURÃO, C. "O julgamento das almas. Pintura quinhentista de Escola portuguesa do Museu Nacional de Arte Antiga". In: *Boletim cultural da Assembleia distrital de Lisboa*, série IV, n.º 93, 1999.

cada cultura ou sociedade que as produziu, buscam, em qualquer época, cumprir os mesmos objetivos fundamentais: a conversão, a catequização e a doutrinação dos povos, quaisquer que sejam eles.

Referências Bibliográficas:

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*. Do ano mil à colonização da América (trad. M. Rede). São Paulo: Globo, 2006.

DUGGAN, L.G. "Was art really the 'book of the illiterate'?". In: *Word and Image*, vol. 05, n.º 03, 1989.

IMBERCIADORI, J.V., e TORRITI, M. *La Collegiata di San Gimignano*. Poggibonsi: Nencini, s/d.

MOURÃO, C. "O julgamento das almas. Pintura quinhentista de Escola portuguesa do Museu Nacional de Arte Antiga". In: *Boletim cultural da Assembleia distrital de Lisboa*, série IV, n.º 93, 1999.

Project of the engraved sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). Disponível em: <http://colonialart.org/>

QUÍRICO, T. "A Capela *del Podestà*, o ciclo do *Trionfo della Morte* e novos modos de representação do tema do Juízo final". In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.º 20, julho/dezembro de 2013.

_____. "A psicostasia nas representações visuais do Juízo final". In: *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: PEM/UFRJ, 2007.

_____. "As funções do Juízo final como imagem religiosa". In: *História*. São Paulo, v. 29, 2010.

_____. "The representation of Heaven and Hell in Last Judgement scenes". In: *"Memento Mori": Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*. Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi sulle Danze Macabre e l'Arte Macabra in generale. Turim, 2014.

VERA, N.C. (org.). *Entre Cielos e Infiernos*. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco. Pamplona: Fundación Visión Cultural/ GRISO-Universidad de Navarra, 2011 (edição digital).

Conectando histórias da arte (2): desdobramentos das tradições modernas

O tema central da sessão é investigar o trânsito de objetos artísticos e discursos históricos no campo das artes visuais a partir da discussão do problema da modernidade, ou das modernidades, em diferentes momentos, do século XVI ao XXI. A sessão objetiva discutir a modernidade enquanto território do desdobramento de valores, ideias, práticas, instituições, modos de ação e recepção em arte em um mundo globalizado. O conceito de "desdobramento", portanto, como entendido aqui, envolve o de recepção, em sentido amplo, levando em conta várias formas de circulação do saber e dos valores visuais, tais como cristalização, transmissão, transmutação, transposição, empréstimo, apropriação e transformação.

A sessão pretende, portanto, articular trabalhos que pensem a questão da modernidade e suas manifestações artísticas e culturais, em contexto ampliado, incluindo seja a chamada primeira época moderna, seja a modernidade dos séculos XIX, XX e XXI. A ideia é examinar, a partir de estudos de casos variados em termos temporais e geográficos, as fontes e premissas da modernidade, especialmente no que tange à sua difusão mundial.

A questão central gira em torno do problema da definição e da circulação de tradições modernas em regiões e culturas ditas periféricas ou fora do eixo da chamada arte ocidental. Ou, colocado de outra forma, da estreita relação das modernidades com sua qualidade global, envolvendo conflitos e acomodações dentro do quadro local das diferentes culturas.

As propostas de comunicação podem tratar de temas como:

- A tradição, o novo e o outro no desdobramento da História da Arte na modernidade.
A primeira época moderna e a mundialização: Renascimento e Barroco globais;
- Identidades e modernidades: o global e o local no desenvolvimento das visualidades modernas em regiões dependentes ou periféricas;
- Arte e Ciência no contato da Europa com o Novo Mundo: os problemas de representação e tradução nos relatos e imagens de viagem através dos séculos;
- Desdobrando as tradições modernas: recepção e interpretação de movimentos artísticos e estilos históricos ao redor do globo;
- Circulação de artistas, objetos, ideias e discursos: os sistemas visuais modernos;
- O futuro do moderno: práticas e discursos no campo ampliado da História da Arte.

Esta sessão temática interliga-se às outras duas sessões de mesmo título: “Conectando histórias da arte”. As três articulam em seu conjunto reflexões e direcionamentos de pesquisa desenvolvidos nos últimos anos na Unifesp, na UERJ e na Unicamp em parceria com o Instituto Getty de Los Angeles, através do programa “Connecting Art Histories”.

O moderno e seus desdobramentos

Vera Beatriz Siqueira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: Este texto apresenta as comunicações da sessão temática Conectando Histórias da Arte 2: desdobramentos das tradições modernas, buscando a sua articulação e contribuição para a reflexão a respeito de conceitos como modernismo, modernidade e moderno no quadro da História da Arte Global.

Palavras-chave: modernidade, moderno, modernismo

Abstract: This text presents the lectures of the session Connecting Art Histories 2: unfolding the modern tradition, trying to think about their articulation and contribution to the reflection about concepts like modernism, modernity and modern in Global Art History.

Key-words: modernity, modern, modernism

Esta sessão temática se articula, como vocês devem saber, a outras duas sessões com o mesmo título geral “Conectando Histórias da Arte”. Todas elas estão relacionadas a projetos desenvolvidos em universidades brasileiras (Uerj, Unicamp e Unifesp) com financiamento do programa “Connecting Art Histories” da Fundação Getty em Los Angeles. Para além do fato de serem desenvolvidos no Brasil, os três projetos partem de uma premissa conceitual comum: repensar a história da arte do Brasil e da América Latina em sua relação com o contexto global contemporâneo. Donde a centralidade de temas ligados ao trânsito e à circulação e recepção de tradições, modelos, idéias, objetos, pessoas.

Ao pensarmos nesta sessão em particular, dedicada ao problema do moderno, em suas múltiplas facetas, objetivávamos, antes de tudo, participar da revisão crítica atual da modernidade estética e visual. A própria ideia de “tradição moderna”, que durante largos anos poderia ser pensada como um contrassenso, tendo em vista a concepção de moderno como ruptura de todas as tradições, exigiria esse repensar contemporâneo, esse olhar, a um só tempo histórico e anacrônico. Mas é claro que, como todos nós sabemos, entre os objetivos e a realidade há sempre um hiato, por vezes marcado pela surpresa, por vezes pelo incômodo.

No nosso caso, esse hiato parece indicar o quanto a reavaliação do moderno permanece como um problema atual em aberto, além de apontar para o que vem sendo feito nesse caminho um tanto árduo. A análise dos textos das comunicações permitiu-nos pensar em

alguns pontos chaves dessa revisão crítica e historiográfica, indicando direções e questões de pesquisa com maior penetração cultural.

A primeira delas diz respeito ao questionamento de uma visão oficial de modernidade, brasileira e internacional, que construiu uma certa cronologia, um repertório de artistas e um quadro teórico-conceitual bastante estreitos. Praticamente em todas as comunicações desta sessão serão questionados, por exemplo, os marcos cronológicos da modernidade (ora estendendo o problema do moderno para a atualidade, ora levando-o para os séculos anteriores). O interessante é que tal questionamento mostra como os novos marcos conceituais e teóricos contemporâneos possibilitam, ao contrário do que a tradicional oposição entre moderno e contemporâneo (ou pós-moderno) sugeria, uma ampliação de questões anteriormente pensadas no círculo mais restrito dos modernismos. Pois não se trata de uma simples expansão do arco temporal contemplado dentro do que se chama de modernidade, mas de pensar em como problemas de criação, circulação, exposição e recepção do que se convencionou chamar de arte moderna, permanecem válidos em manifestações mais remotas, desde a chamada primeira modernidade ou o século XIX, até as mais recentes.

Portanto, a expansão cronológica da modernidade envolve a sua ampliação fenomênica e conceitual. O que, por sua vez, permite a inserção em suas dilatadas fronteiras temporais e espaciais de novos problemas, objetos, diálogos, tradições, modelos. Rever o moderno requer uma reavaliação crítica dos artistas e obras que o formam (desde os mais celebrados aos menos conhecidos ou anteriormente desvalorizados pela historiografia modernista) - o que será tema de algumas comunicações -, mas também a escolha de novas referências artísticas e históricas para tal revisão de juízo crítico. Ganham destaque as propostas de repensar os vínculos da arte com sua dimensão crítica, institucional, cultural. Pensada em sua relação intrínseca com o meio em que surge, a modernidade artística é entendida, por grande parte dos comunicadores, como um acontecimento, algo que exige o estudo não apenas das suas condições de produção, mas também de circulação e recepção.

No caso da história da arte moderna brasileira, isso traz um problema imediato: repensar seus modelos e suas formas de trânsito e desdobramento, que supere a tradicional subserviência à visão eurocêntrica. Será muito importante, ao final da sessão, termos ao menos a certeza de que a modernidade no Brasil é formada por múltiplas tendências, articulando-se tanto a questões locais ou regionais, como apontando para a recepção culturalmente mediada da modernidade ocidental. As diferentes leituras que iremos ouvir aqui falam de uma modernidade bem mais interessante do que a tradicional, pois recusam visões hegemônicas e lidam com trânsitos complexos entre modelos e culturas, artistas e tradições.

E, talvez, mais importante ainda, essa revisão crítica nos permita repensar a própria modernidade internacional. Pois haveria modernidade sem sua faceta mundial? Poderíamos falar em modernismos sem entender o trânsito e a mobilidade como suas características básica? Poderia uma história da arte feita a partir do Brasil revelar, pelos diálogos que seus artistas e obras estabeleceram com a tradição global, um outro moderno para o mundo?

No lugar de responder a essas questões, que certamente são mais interessantes se permanecerem na forma interrogativa, tentarei brevemente sintetizar algumas questões que serão apresentadas nas mesas redondas desta sessão, apenas para atiçar a curiosidade e buscar uma articulação inicial que, fatalmente, irá se mostrar insuficiente ou simplesmente equivocada.

Na primeira mesa-redonda, **Arte, viagem, trânsitos**, Carla Hermann inclui a experiência das viagens oitocentistas na modernidade estética e visual, pensando a arte dos panoramas em sua relação com outras esferas e sistemas como a ciência, o entretenimento ou o imperialismo informal. Sara Scholze amplia o escopo histórico do problema da viagem (presente desde a primeira modernidade) ao tratar da obra do artista contemporâneo Walmor Corrêa, buscando perceber nos seus elos com a prática tradicional do viajante a abertura para o diálogo com outras tradições (indígenas e africanas). Elisa Martinez aborda a questão cultural central da recepção institucional dos objetos coletados em viagens ao Brasil, analisando a incorporação de acervos etnográficos em museus e a construção de categorias como o exótico.

As três mesas intituladas **Moderno em revista** procuram reavaliar certos artistas e obras dentro de uma visão mais crítica da modernidade, pensando as relações entre o fenômeno artístico e sua dimensão cultural. Na primeira delas, Amanda Pereira e Milena Lamoia abordam a figura de Vieira da Silva, cuja passagem pelo Brasil estimula uma reflexão sobre vertente pouco estudada de nossa modernidade. Enquanto Amanda destaca sua aproximação com Cecília Meirelles e com seu discurso poético, iluminando o papel da tradição portuguesa em certa tendência moderna brasileira, Milena pensa na sua circulação, junto a seu marido Arpad Szenes, no quadro da intelectualidade carioca. Continuando a reavaliação crítica de nossos modernos, Fabíola Alves aborda a recepção crítica de Eliseu Visconti por Mario Pedrosa e os limites de sua possível incorporação à modernidade brasileira. Marina Cerchiaro traz para debate o caso da atuação de Celso Antonio e da edificação de sua reputação moderna, igualmente apontando para outras possíveis direções do moderno no país.

Na segunda mesa, o juízo sobre artistas celebrados de nossos modernismos será posto em discussão. Marcos Rosa reavalia a figura de Volpi e sua recepção crítica. Renata Caetano busca rever Mário de Andrade a partir de um ponto de vista inovador, qual seja, sua reflexão sobre o desenho, que parece fundar sua atuação como crítico e como colecionador. Taisa Palhares apresenta a obra de Guignard em sua ambivalente relação com práticas artísticas e modelos modernos e tradicionais. Thiago Gil Virava reavalia o pensamento de Oswald de Andrade, especialmente sua construção histórica e definição estética da modernidade artística, pensando em sua dialética entre liberdade e compromisso.

A terceira mesa **Modernos em revista** faz com que os marcos cronológicos alcancem a chamada primeira época moderna, lidando basicamente com transladações e transmutações de modelos iconográficos. Karin Phillippov aborda a obra religiosa de Benedito Calixto, trazendo para dentro da modernidade o problema da arte sacra e das releituras de seus padrões tradicionais. Guilherme Luz e Clara Habib Abreu destacam, cada qual a seu modo,

a complexidade dos trânsitos de imagens e modelos europeus e de sua re-interpretação no quadro da arte colonial no Brasil. Rogéria de Ipanema também fala de trânsito de modelos e releituras (fundadas no anacronismo), valendo-se da obra de Ângelo Agostini, cuja circulação cultural teve papel destacado na definição dos contornos de nossa República.

A mesa-redonda **A herança moderna e seus desdobramentos** reúne trabalhos sobre arte contemporânea, ampliando até nossos dias algumas das questões da modernidade. Paula Tacca pensa a recepção da linguagem clássica e moderna pelo fotógrafo Witkin como ponto de partida para uma reavaliação crítica de sua obra. Tatiana Ferraz procura compreender as obras recentes de *site specificity* como ampliação e crise do próprio conceito de escultura moderna. Fernanda Pequeno usa do referencial teórico do informe para pensar na tensão entre modernidade e contemporaneidade no Brasil e para propor nova forma de articulação de obras e artistas, para além das noções mais arraigadas de movimentos ou contextos.

Por fim, as três mesas sobre **A recepção do moderno: espaços, discursos, debates** revelam o destaque do problema da relação entre arte e cultura para a revisão da modernidade. Jacqueline Vigário, ao falar da presença de Confaloni na construção da cidade de Goiânia, nos anos 50, propõe não apenas uma reavaliação crítica de sua obra, como discute os distintos ritmos de modernização cultural no país. Patrícia Guimarães e Luis Edegar Costa procuram debater diferentes visões sobre a modernidade no Brasil. Enquanto a primeira lida com o que chama de limites da atual recepção crítica do modernismo - ainda que trate da obra de importantes autores para a crítica e a história da arte no Brasil de forma um tanto superficial e não municiada, cedendo aos preconceitos recentes com abordagens qualificadas como formalistas -, o segundo insere os debates locais no quadro mais geral das discussões sobre a própria história da arte mundial. Eduardo Costa contribui com a análise do acervo fotográfico do IPHAN, procurando inserir-se nos debates recentes sobre representação do patrimônio e relação entre documento, preservação e escrita da história da arte.

Na segunda mesa, Marcele Viana fala da incorporação institucional das artes decorativas pela Escola de Belas Artes, dentro do quadro de uma reforma didática que dialogava intimamente com questões da modernidade. Marcelo Mari traz a modernidade arquitetônica brasileira para o debate, a partir da escolha de um objeto inusitado: o caso do design e da instalação de cadeiras no auditório da UnB. Maria Luisa Távora levanta questões sobre a repercussão na produção gráfica dos artistas ligados ao informalismo da sua premiação nas Bienais de São Paulo, pensando a esfera institucional como parte integrante da própria criação artística. E Priscila Sacchettin fecha a mesa propondo uma ponderação a respeito da institucionalização da obra de Cícero Dias como surrealista.

A última mesa da sessão temática lida mais especificamente com problemas museológicos ou expositivos. André Barros analisa novos espaços de circulação cultural, pensando a arte na interseção com a moda e com o mercado varejista. Eliana Daibert amplia o debate sobre expografia ao tratar do caso dos presépios napolitanos e de suas formas de exibição desde o século XVIII. Patrícia Moreno investiga formas de apropriação da linguagem cinematográfica

em espaços expositivos. E Tatiana Martins encerra a mesa, falando de leituras e críticas empreendidas por artistas contemporâneos ao espaço físico e simbólico do museu.

A fala final de Jens Baumgarten terá como desafio mostrar como, entre fragmentos e lacunas, esta sessão pode produzir uma outra narrativa do moderno a partir do Brasil. Talvez ainda incipiente, ainda tentativa, mais cheia de perguntas que respostas, mas que certamente permitirá que possamos pensar em um outro moderno, mais complexo e certamente mais interessante.

“Há muito mar por detrás de nós”: Cecília Meireles, Vieira da Silva e a “Evocação lírica de Lisboa”

Amanda Reis Tavares Pereira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: Investigando o diálogo artístico entre Brasil e Portugal na primeira metade do século XX, privilegiamos duas artistas que compartilham a influência da Tradição Portuguesa: a poeta Cecília Meireles e a artista plástica Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992). Interessa-nos problematizar tanto as apropriações que essa tradição impulsiona quanto o modo como as compartilham. É partir da análise da crônica “Evocação Lírica de Lisboa” (1945), escrita pela poeta e ilustrada por Vieira da Silva, que apostamos remontar um imaginário que nos permita ampliar o mapeamento das relações artísticas entre Brasil e Portugal bem como problematizar as escolhas que fundamentam suas apropriações, circunscritas na Modernidade.

Abstract: The article focus on two artists that share the influence of the Portuguese Tradition, the poet Cecilia Meireles and the artist Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), in order to investigate the artistic dialogue between Brazil and Portugal in the first half of the twentieth century. More especificaly, the text investigates the apropriations that the Portuguese Tradition fosters and how these appropriations are shared in the chronicle “Evocação Lírica de Lisboa” (1945), written by the Brazilian poet and illustrated by the Portuguese Vieira da Silva. This analysis of the chronicle shadow some light in the artistic relationship between Brazil and Portugal, and contributes to the wideninng of the understanding of the appropriation of the Portuguese Tradition done by Meireles and Vieira da Silva, cincumscribed in Modernity.

Illustration – Vieira da Silva – Cecília Meireles – Maritime Metaphor

> Acordas num lugar de brumas: brumas azuis e cor-de-rosa. Não tens certeza do céu, mas sentes ao redor de ti um arejado bocejo d’água. Dizem-te: “LISBOA”. Não podes ainda ver claramente. São tudo espumas de aurora. (...) Obrigam-te a chegar perto, a pisar num chão que não sabes bem se existe: e em tudo percebes a respiração do mar.[1]

Na crônica “Evocação Lírica de Lisboa”, de Cecília Meireles, publicada pela primeira vez na “Atlântico Revista luso-brasileira”, em 1948, o que é perceptível ainda pelo título é que não se trata de um passeio habitual pela cidade. Lisboa será evocada de forma lírica, e será fundamental ao leitor jamais abandonar a estreita relação que o conceito de “evocação” mantém com a memória e com misticismo, assim como o conceito de lirismo mantém com

[1] ATLANTICO Revista luso-brasileira, vol. 6 Lisboa: Oficina gráfica 1948 p. 1.

a subjetividade. A condução do narrador – uma espécie de guia às avessas – instiga-nos constantemente ao êxtase e não propriamente à compreensão daquele espaço; e um dos meios ao qual recorre para que o leitor-viajante transcenda da geografia à evocação é o apelo constante à sinestesia do mar.

> Por toda parte sentes o cheiro da água, o apelo à navegação, um chão mole de praia próxima, um desejo de desprender velas. Até o cavalo de Dom José vai ficando verde, comido de mar, gasto pela salsugem desta saudade marinha, que lentamente vive minando tudo. (...)[2]

> Se lhes perguntares [à gaivotas] aonde irão pousar, depois de terem visto o mundo, as viagens, o ar sem termo, a largueza da água, responderão: "Em LISBOA" Em Lisboa. E elas mesmas não sabem por quê. Tu também não sabes, não entendes. Ficas apenas extasiado.[3]

Ao longo da obra de Cecília Meireles, a metáfora marítima foi se constituindo como um conceito que guarda forte relação simbólica com a origem, o tempo e o espaço. No decorrer de seus livros, o eu lírico e o mar parecem cada vez mais estreitar suas relações (SANCHES NETO 2001) até que em 1945 - mesmo ano em que o texto foi escrito - o lançamento de "Mar Absoluto e outros poemas" consolida a relevância conceitual dessa metáfora, que reveste a dicotomia fundamental de sua obra: a efemeridade e a eternidade.

E foi desde sempre o mar.
E multidões me empurravam
Como a um barco esquecido.
(...)
Então é comigo que falam,
Sou eu quem devo ir.
Porque não há ninguém,
Não, não há mais ninguém
Tão decidido a amar e obedecer a seus mortos.
(...)
Não me chama para que siga por cima dele,
nem por dentro de si:
mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom.
Não me quer arrastar como meus tios outrora,
nem lentamente conduzida.
como meus avós, de serenos olhos certeiros.

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:
plástica, fluida, disponível,
igual a ele, em constante solilóquio,
sem exigências de princípio e fim,
desprendida de terra e céu.[4]

A força grandiosa desse "lugar" pode ser facilmente ratificada pelo último verso do poema "Beira-mar", do mesmo livro: (*Que tudo é mar - e mais nada*) e pelo primeiro verso de Mar

[2] Idem pp. 2

[3] Idem pp.10

[4] MEIRELES, Cecília. Poesia completa. Vol. I. Rio de janeiro: Ed. Nova Fronteira. 2001 pp. 448.

Absoluto (*Foi desde sempre o mar*). Ao mesmo tempo em que revelam a constância temporal do mar (desde sempre), eles apontam o que por ele é abarcado (tudo). Sua grandiosidade primeira consiste, portanto, em sua capacidade de simultaneamente abarcar tempo, espaço e tudo aquilo que neles habita.

Em "Mar absoluto", há algo que persuade o eu lírico ao mar. Parece ser a mesma atmosfera de transe que vai conduzindo o leitor visitante pela "Evocação lírica de Lisboa". Não é fortuita, portanto, a forte presença do mar nessa crônica. Na Lisboa que Cecília evoca o trabalho é inventariar uma cidade que foi impregnada pelo mar e filtrada pelas memórias da avó açoriana aprendidas na infância, pela leitura de autores portugueses, pela única visita à cidade que havia feito até então e pela vivência com seu primeiro marido, o artista português Fernando Correia Dias. Sua proposta, portanto, é a invocação de uma mosaico de referências, que nos permite inferir uma imaginária Portugal da qual se apropria como tema, convertendo-a também em linguagem já que a origem do mar enquanto conceito está, em sua obra, estreitamente ligada às navegações.

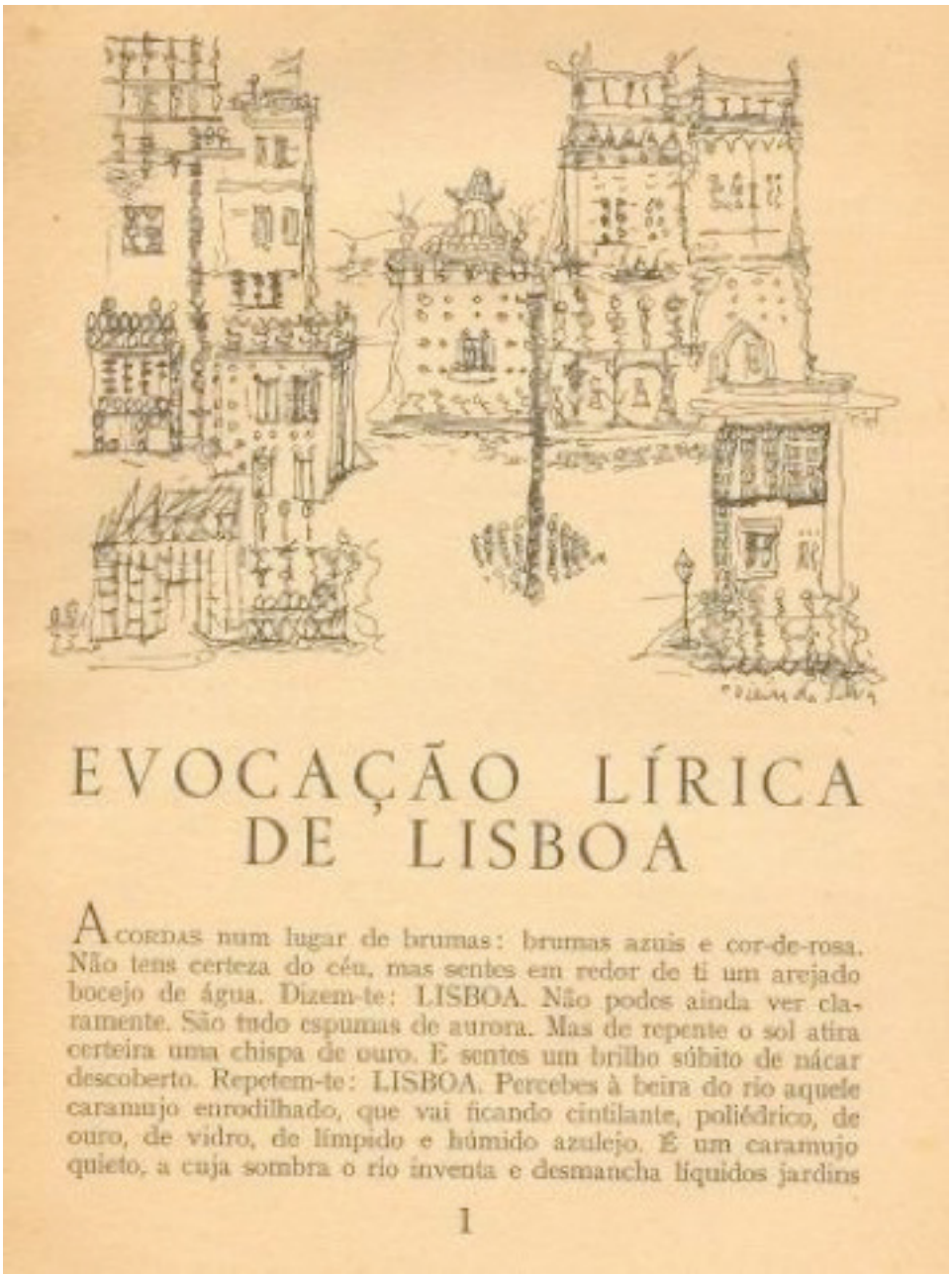
Nas ilustrações que acompanham a primeira publicação do texto na "Revista Atlântico" identificamos um esforço semelhante. Nas imagens de Maria Helena Vieira da Silva também constatamos a tradição portuguesa como tema e referência para a concepção de uma linguagem. A artista plástica portuguesa, que residiu no Brasil entre 1940 e 1947, aceitou o convite da amiga Cecília Meireles para a realização das ilustrações de sua crônica e embarcou nas lembranças da cidade que conhecia tão bem, afinal de contas, ela deixou Portugal somente aos dezoito anos de idade, em 1928, quando se mudou para a França, a fim de dar continuidade aos seus estudos. A Segunda Guerra Mundial a havia trazido ao Rio de Janeiro, cidade onde constantemente se lembraria de seu país natal. Sua produção realizada aqui, conhecida como Período Brasileiro foi perpassada por essas lembranças: "Lisboa revelou-se um tema inesgotável na tentativa de mitigar as saudades que a acompanharam constantemente. Ela própria aparecia como jovem ou na figura da sereia face à silhueta da cidade, para indicar o caminho ao espectador."[5]

O guache "Lisbonne du souvenir" (1940); a tela "História trágico-marítima" (1944) e o painel de azulejos (1942-47) que realiza, por intermédio de Cecília, para a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, ilustram bem a presença dessas recordações. As dificuldades pelas quais passou no Brasil já foram apontadas por Nelson Aguilar (AGUILAR, 1976; AGUILAR, 1984), que destaca, além das questões afetivas que envolvem o exílio, a rejeição à arte abstrata por parte do público, da crítica e de artistas brasileiros da época (AGUILAR1984). Vieira da Silva, que estudou no atelier de Fernand Léger (1881-1955), em Paris, havia feito da elaboração da espacialidade plástica o tema primordial de sua obra.

Em seu período brasileiro, embora a abstração tenha muitas vezes cedido lugar à figuração, o espaço não foi deixado da lado, como podemos observar nas ilustrações feitas para a crônica de Cecília (Figuras 1 a 5). Nas quatro imagens, que mostram Lisboa, definida por Cecília como

[5] ROSENTHAL, Gisela. Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido. Lisboa: Taschen 1998 pp. 41.

um caramujo poliédrico, devido à sua geografía, Vieira da Silva explora seu grande tema. A última imagem é de uma pequena sereia, ao fim da crônica. Leitora privilegiada, posto que foi convidada a dialogar com o texto, a artista plástica portuguesa lança sobre a cidade um olhar que a complica à medida que a visita avança. Ao observar as quatro imagens em sequência, percebemos que os traços que as compõem vão se tornando cada vez complexos à medida que nos aproximamos da cidade. Quanto mais seu olhar se aproxima, como uma espécie de zoom, mais a exploração do espaço vai se tornando evidente. Nos arriscaríamos a dizer que Vieira da Silva vai aos poucos sendo arrebatada pelas memórias pessoais que o narrador lhe suscita, envolvendo-se cada vez mais no êxtase sugerido pelo texto.



EVOCAÇÃO LÍRICA DE LISBOA

ACORDAS num lugar de brumas: brumas azuis e cor-de-rosa. Não tens certeza do céu, mas sentes em redor de ti um arejado bocejo de água. Dizem-te: LISBOA. Não podes ainda ver claramente. São tudo espumas de aurora. Mas de repente o sol atira certeira uma chispa de ouro. E sentes um brilho súbito de nácar descoberto. Repetem-te: LISBOA. Percebes à beira do rio aquele caramujo enrodilhado, que vai ficando cintilante, poliédrico, de ouro, de vidro, de límpido e húmido azulejo. É um caramujo quieto, a cuja sombra o rio inventa e desmancha líquidos jardins

1

Figura 1 - Ilustração de Vieira da Silva para a crônica “Evocação lírica de Lisboa”.

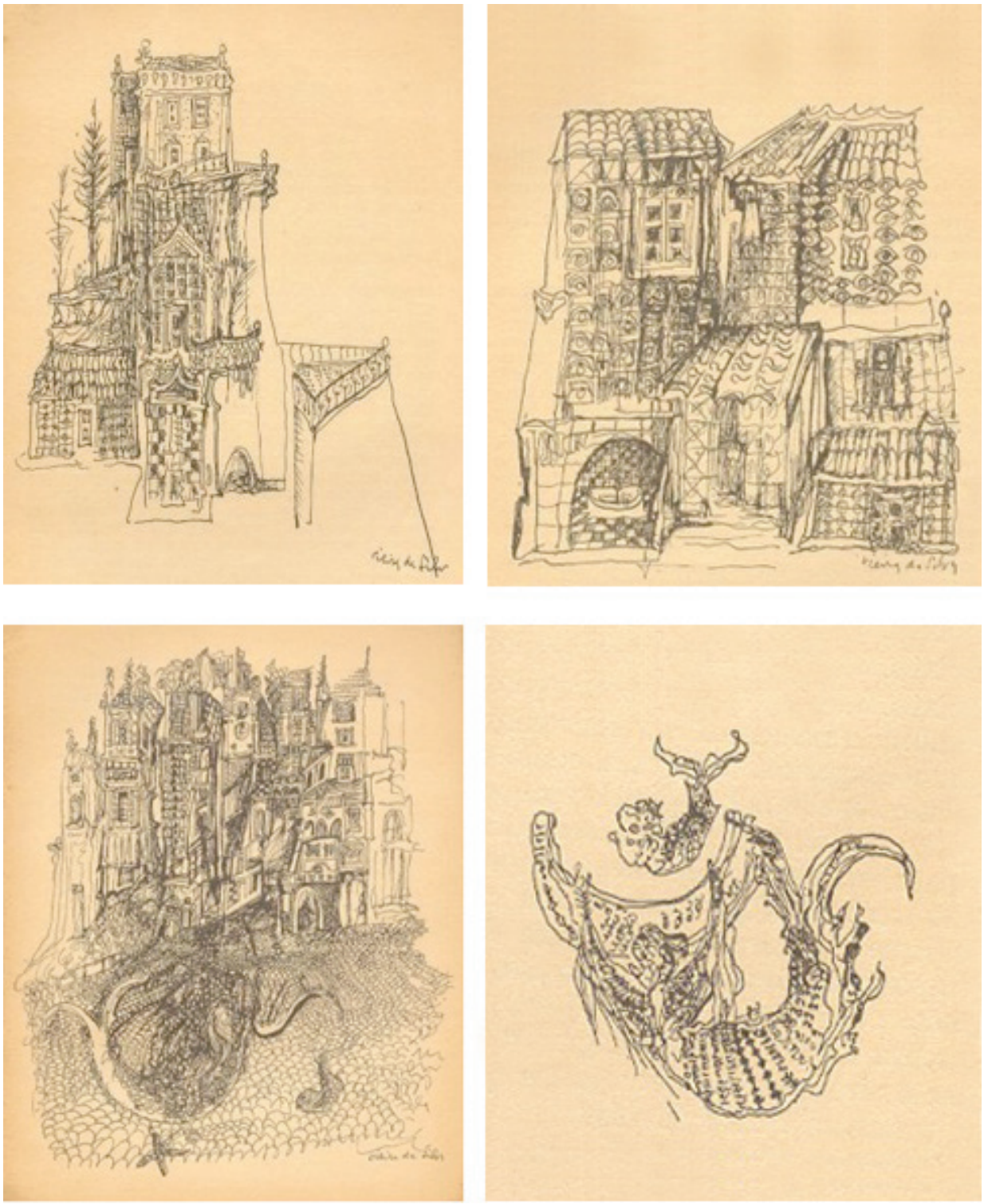


Figura 2 a 5 - Ilustração de Vieira da Silva para a crônica “Evocação lírica de Lisboa”.

Não é difícil relacionar suas ilustrações a fragmentos do texto. Na imagem III, por exemplo, identificamos que:

> Ficas deslumbrado na névoa matinal, perdido entre os azulejos que começam a despertar, um a um, e são olhos de todas as cores mirando o céu e espelhando o dia.

Já penúltima imagem, a sereia, mencionada na segunda página do texto, invade a cidade:

> Sais como um mergulhador sentindo ainda às costas o peso dessa riqueza oceânica, e na primeira mulher que encontras reconheces a sereia dos mares clássicos, arregaçando suas saias de onda. Erguendo o busto de areia, levantando nos ares a canastra espelhante de peixe.

Especificamente nesta ilustração, chama-nos a atenção o suposto descompasso entre imagem e texto. A menção à sereia feita logo no início da crônica, aparece somente na penúltima imagem, o que nos induz a duas reflexões.

A primeira é que não compreendemos, neste trabalho, as ilustrações como "setas de orientação de leitura" (PAES 1985), o que implica dizer que elas não se restringem a simples legendas gráficas de um texto. Essas imagens são pensadas aqui como contribuições significativas para ampliação não só de reflexões temáticas e formais como também do imaginário suscitado na leitura, já que os dois suportes (texto e imagem) colaboram para um "sentido subjacente ou virtual mais profundo do texto" (PAES 1985). No ensaio "Introdução à Bíblia de Chagall",[6] Bachelard também aborda essa relação e adotamos sua análise quando diz:

> Os profetas de Chagall possuem, no entanto, um traço comum: são todos chagallianos. Trazem a marca de seu criador. Para um filósofo das imagens, cada página deste livro é um documento onde se pode estudar a atividade da imaginação criadora.

A visão da ilustração como um processo criativo autônomo ao texto, como nos mostra Bachelard, parece-nos mais interessante por promover esse diálogo em suportes distintos sobre uma temática comum que pode ser ampliada, questionada ou revista pelo ilustrador, leitor privilegiado do texto com o qual foi convidado a dialogar.

Essa primeira reflexão nos encamina ao segundo ponto: o que faz a sereia de Vieira da Silva aparecer ao fim do texto.

Em mais de uma ocasião, a artista plástica retratará a sereia, um híbrido de terra e mar, que seduz com seu canto. "La sirène", de 1936, em que uma pequena sereia é acompanhada por versos de "Os Lusíadas",[7] de Luís de Camões, é a mais significativa para a artista, que reconhece nela um talismã: "Não a vendo. É meu talismã. Seguiu-me na minha viagem para o Brasil".[8] Possivelmente, o valor do talismã passa pela lembrança das raízes, também fixadas no mar e pelo lirismo com que trata o assunto.

A sereia está presente nas duas últimas ilustrações da crônica, transportada talvez da memória suscitada pela evocação, o que aponta um diálogo, portanto, não só com a crônica mas também com a própria obra da artista, na qual o ser mitológico é simbolicamente mais relevante. Mais que isso, sua presença ao fim do texto nos permite inferir que, na apropriação

[6] BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 3a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. 202 p. 21.

[7] Os versos são: "Onde pode acolher-se um fraco humano,/Onde terá segura a curta vida,/Que não se arme, e se indigne o Céu sereno/Contra um bicho da terra tão pequeno?".

[8] BESSA-LUÍS, Agustina. 1982 pp. 51.

feita por Vieira, elementos mencionados por Cecília foram reconfigurados, indicando que outra narrativa deve ser depreendida dessas imagens, já que pensamos na autonomia de cada criação e no diálogo que se pode estabelecer entre elas. Como um despretensioso exercício de fabulação, sugerimos que o movimento que a leitura propõe – um olhar cada vez mais próximo da cidade – foi também experimentado nas ilustrações até que a inserção desse alter ego se tornasse inevitável.

Na narrativa que essas ilustrações contam, também os azulejos foram reapropriados. Mencionados duas vezes na crônica – no primeiro parágrafo e na citação feita aqui – eles estarão presentes em quatro das cinco ilustrações. Se retomarmos a sequência dessas imagens, perceberemos, com a aproximação do foco, que sua função vai se modificando. Em princípio eram tema, ou seja, parte integrante das casas, elemento figurativo que havia sido mencionado no texto. Já na quarta imagem, são pretexto para exploração do espaço, num trabalho mais próximo à abstração explorada na tela "Enigma" (1947). Na trajetória artística de Vieira da Silva, o azulejo será uma referência formal importante para a exploração da espacialidade, tão cara à pintora, por isso dizemos que, assim como Cecília Meireles, Vieira da Silva lança mão da tradição portuguesa não só como tema, mas sobretudo como linguagem.

Conclusão

A afinidade intelectual e pessoal entre Cecilia Meireles e Vieira da Silva, fortalecida pelo convívio durante o exílio da pintora, foi atravessada por um mútuo interesse pela tradição portuguesa e pelo lirismo. Nelson Aguilar chega a afirmar que Cecília era uma espécie de alter ego poético de Vieira, que via na amiga uma certeira interlocutora com quem comungava referências da cultura lusitana, já que temática e formalmente a obra da poeta dispunha dessa tradição. A crônica aqui investigada é apenas um dos diversos trabalhos em que Vieira e Cecília dialogaram. Outras ilustrações foram feitas para a obra da poeta, como a pequena embarcação presente na contracapa de "Mar absoluto e outros poemas".

Em suas trajetórias artísticas, ambas viveram sob a alcunha da modernidade sem, contudo, fixar seus trabalhos a correntes estéticas ou discursos dominantes. Buscaram seus pares em discussões em torno de interesses comuns, concatenando seus próprios debates, valendo-se daquilo que consideravam relevante para a elaboração de seus trabalhos. No Brasil, Cecília Meireles será uma das fecundas amizades de Vieira da Silva e é essa relação, muitas vezes marcada um efetivo diálogo artístico, como no caso da crônica em questão, que nos interessa para repensar o modo como, no Brasil, a ideia de modernidade se arquiteta na primeira metade do século XX

Referências Bibliograficas:

AGUILAR, Nelson Alfredo. **Figuration et spatialization dans la peinture modernebresilienne: le sejour de Vieira da Silva au Bresil**. Thèse de Doctorat de trisième Cycle/ Directeur de recherches: Henri Maldiney Lyon: décembre 1984.
BESSA-LUÍS, Agustina. **Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da silva**. Coleção Arte e artistas: Porto,1982.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: **Céu, Inferno:ensaios de crítica literária e ideológica.** São Paulo: ed. 34 2003.
CANDIDO, Antonio in: série "Para Gostar de Ler" V5, ed Ática, SP, 1990.
CAVALIERI, Ruth Vilela. **Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida**. Rio de janeiro:Achiamé, 1984.
COELHO, Nely Novaes. **O "eterno instante" na poesia de Cecília Meireles** in: "Tempo, solidão e morte" (reunião de ensaios) São paulo: Conselho Estadual, 1964.
COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional** São Paulo: Ed. Unicamp 2004
DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles: o mundo contemplado**. Rio de janeiro: Orefeu, 1967.
DORIA, Renato Palumbo, Oswaldo Goeldi ilustrador de Dostoiévski, dissertação de mestrado em História, UNICAMP, 1998.
FILHO, Leodegário A. de Azevedo. **Poesia e Estilo de Cecília Meireles (a pastora de nuvens)** São Paulo: José Olympio 1970.
GOUVEA, Leila V.B. **Cecília em Portugal**. São Paulo: Ed. Iluminuras 2001.
LOURENÇO, Eduardo. A Nau de Ícaro Seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia. Gradiva Publicações 1999.
MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem.(Tomo I)** Rio de janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1998.
_____. **Poesia completa. Vol. I, II**. Rio de janeiro: Ed. Nova Fronteira. 2001.
_____. Fortuna crítica in: **Cecília Meireles poesias completas**. Rio de janeiro: Ed. Nova Aguilar 1983.
_____. **Flores e canções**. Carlos Lacerda (org) Confraria dos Amigos do Livro 1979.
NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira.** São Paulo:Ed.Ática 1996.
NEHRING, Marta Morais. **Murilo Mendes crítico de arte – a invenção do infinito**. São Paulo: Nankin 2003.
PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente** Brasília: Ed. UNB 1982.
PEDROSA,Mário. **Forma e Percepção Estética** (textos recolhidos II) Otília Arantes (org) São paulo:Ed.Usp 1995.
PHILIPI, Anne. **O fulgor da luz: conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes**.. Rolim: Lisboa S/A.
PRAZ, Mário. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Ed.Cutrix, 1982.
ROSENTHAL, Gisela. **Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido.** Lisboa: Taschen 1998.

Catálogos, Revistas e dissertações:

Catálogo da exposição **Arpad Szenes . Vieira da Silva : período brasileiro** realização da parceria Pinacoteca de São Paulo e Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (novembro de 2001 a janeiro de 2003).
Catálogo da exposição:**Cinco pintores da Modernidade.** Museu de Arte Moderna de São Paulo (25 de junho a 12 de setembro de 2004).
Catálogo da exposição**: Brasil 1020-1950 : da Antropofagia a Brasília.**
São Paulo: Cosac & Naify 2003 (30 de novembro de 2002 a 9 de março de 2003, no MAB -FAAP).
Catálogo da exposição **Vieira da Silva no Brasil** (concepção Nelson Aguilar).
São Paulo: MAM 2007.
ATLANTICO Revista luso-brasileira, vol. 6 Lisboa: Oficina gráfica 1948.
AGUILAR, Nelson. **Vieira da Silva no Brasil** in: Revista colóquio Artes 2ª série/18º ano Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa 1976.
BOT, Marc Le. **Vieira da Silva et la peinture à Paris.** in: Revista colóquio Artes 2ª série/34º ano vol. 93 Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa 1976.
MELLO, Ana Maria Lisboa de. "A arte de viajar na poesia de Cecília Meireles" . Organon. Revista do Instituto de letras da UFRGS Vol. 34 Porto Alegre: UFRGS Editora 2003.
_____, *Fronteiras e margens atravessadas, relatos de viagem.in:Fronteiras da Literatura* (org. Luiza Lobo) Rio de janeiro: Relume Dumará, 1999.

Dois panoramas da América em Londres: Cidade do México (1826) e Rio de Janeiro (1828)

Carla Hermann
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: O artigo faz comentários e comparações acerca de um panorama da Cidade do México (1826) e outro do Rio de Janeiro (1828), ambos derivados de desenhos tomados no ano de 1823 e apresentados no intervalo de tempo de cinco anos na rotunda de Leicester Square em Londres. Considera a relação entre paisagem e poder na análise, e vê as duas obras na perspectiva do chamado imperialismo informal britânico do Século XIX.

Palavras-chave: Panoramas. Paisagem. Século XIX.

Abstract: This article comments and compares two panoramas. One of Mexico City (1826) and another of Rio de Janeiro (1828), both of them derived from drawings taken in the year 1823 and presented in the Leicester Square rotunda in London. We consider the relationship between landscape and power in the analysis, and we also see these two art pieces under the British 19th Century informal empire perspective.

Keywords: Panoramas. Landscape. 19th Century.

Sem o título *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823,* nos tomaria mais tempo para entender que cidade é essa ao fundo deste panorama, exibido em Londres em 1828. Os aspectos fisionômicos destacados, diminutos, exigem alguns segundos de observação. Os mais importantes da cidade, o Pão de Açucar e o Corcovado, aparecem de maneira mais tímida do que se esperaria.

A organização da composição claramente dividida em dois planos tem um objetivo: marcar uma distância entre a cidade que fica ao fundo, estática, e as embarcações, que estão na Baía. Apesar de ancoradas, elas são embarcações livres para partir. São meios de transporte de mercadorias e ideias, equipamentos capazes de levar homens de negócio, inovações e modernidade para a cidade que os espera ao fundo. Fica difícil nos desligar da noção de que se trata de uma fragata estrangeira que está de frente para a cidade. A cidade antes colonial está aberta para os navios estrangeiros e para o mundo. Assim o Rio de Janeiro era apresentado aos londrinos: como um lugar a ser explorado. Uma terra passível de novas trocas comerciais

e produção de conhecimento, que está à altura do olho do espectador posicionado no centro do edifício da rotunda, que abriga a enorme tela circular.

A partir da ideia inicial de tecer uma comparação entre a forma de representação da



Figura 1 - *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823*. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. Fonte: The Getty Research Portal. Disponível em: http://archive.org/details/gri_000033125008613255 Consulta em 25/02/2013.

natureza nesse panorama e no da Cidade do México mostrado em Londres dois anos antes, chamado *Description of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock*, iniciei uma pesquisa histórica na busca de contextualizar cada um deles.

As semelhanças são restritas ao local de exibição e ao espaço temporal entre as exposições: ambos foram ampliados na forma panorâmica para as rotundas por Robert Burford e exibidos na mesma construção em Leicester Square na capital britânica no curto espaço de tempo de dois anos. Além disso, de acordo com informações dadas pelos próprios títulos, os dois foram feitos a partir de desenhos tomados *in situ* nas respectivas cidades, em 1823. Mas as semelhanças param por aí. Formalmente temos duas vistas bastante distintas. O Rio é visto de fora da cidade, ou mais especificamente, a partir de uma embarcação ancorada na Baia de Guanabara. O autor dos esboços tomados a partir da nau permanece desconhecido. Já a Cidade do México é retratada a partir do telhado da sua catedral, na praça mais importante da cidade. A autoria, de W. Bullock, além de estar identificada, possui importante papel na escolha do tema e da circulação deste panorama pelos Estados Unidos nos anos seguintes (Figura 2).

A visualidade panorâmica não se restringia apenas aos panoramas *per se*, e também precisa ser entendida nas narrativas de viagem e exposições de museus, complementando

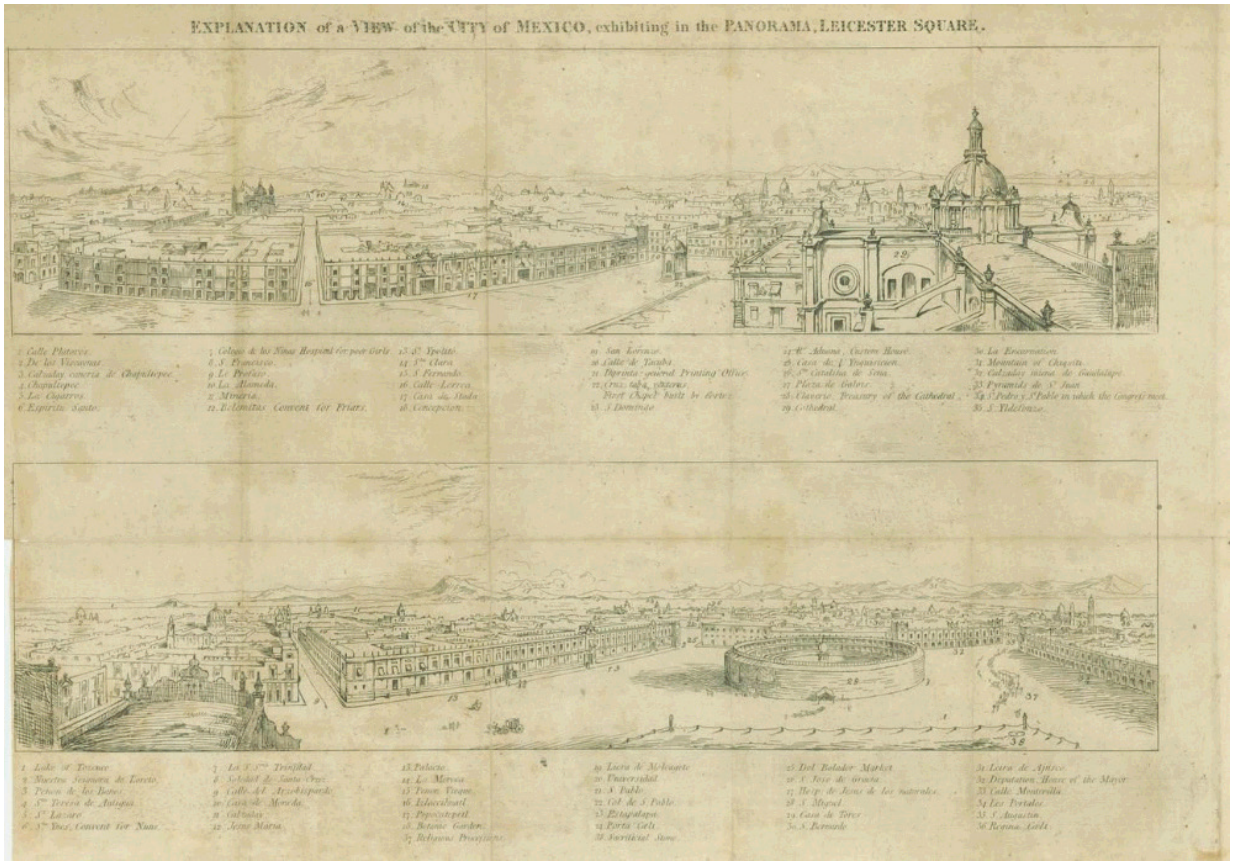


Figura 2 - *Description of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock*. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close, 1826. Fonte: The Getty Research Portal
Disponível em: http://archive.org/details/viewofthecityofmex00burf Consulta em 27/08/2013.

a representação de questões particulares bastante específicas com sugestões de totalidade.[1] Nesse sentido, podemos pensar que Bullock buscou dar uma experiência total do México aos londrinos. Ë dentro desse espírito que o panorama da Cidade do México é exibido, em 1826.

A relação entre paisagem e poder, muito evidente em ambas as vistas, é apontada por Willian J. Thomas Mitchell, que propõe pensar a paisagem como um verbo, e não como substantivo.[2] Como processo pelo qual se formam identidades sociais e subjetividades, a paisagem não apenas significa ou simboliza relações de poder como é, ela mesma, um instrumento de poder cultural. E mais, realiza essa condição de meio cultural pois naturaliza as construções sociais e culturais. Portanto, pode ser um instrumento de estabelecimento de determinadas relações ou ideologias. Aguirre trata especificamente dos interesses britânicos sobre exploração mineral no México como motivação para a exibição do panorama na rotunda londrina, ao dar informações que transmitissem segurança aos investidores ingleses por volta de 1825-26 quando, depois de um entusiasmo inicial pelas mexicanas, se iniciou o medo pelo esgotamento das mesmas.[3] Curioso notar que o próprio Bullock havia comprado, na sua estadia no México, uma mina de prata em Temascaltepec, distante 150 km da Cidade do México.

[1] Aguirre, Robert. Informal Empire – Mexico and Central America in Victorian Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. P. 43.

[2] Mitchell, W. J. T. Landscape and power. University of Chicago Press, 2002. p. 2.

[3] Aguirre, Robert. Idem. p. 44.

Chega, inclusive, a vender todos seus negócios em Londres (incluindo a coleção pré-hispânica e a Sala Egípcia) em 1825 para se mudar para a América e se dedicar à atividade mineira.[4]

Para entendermos a exibição de ambos os panoramas precisamos entender aquilo que alguns historiadores chamam de "informal empire", ou a política imperialista britânica do século XIX não-declarada. Trata-se de um conjunto de ações expansionistas praticadas que significaram uma colonização cultural de países ou colônias com as quais a Inglaterra mantinha relações comerciais ou possuía interesse em fazê-lo.

Luciana de Lima Martins[5] fala que apesar do Rio de Janeiro ter sido, a partir de 1808, sede de um quartel-general de uma base naval da Marinha Real Britânica na América do Sul, e da manutenção de um esquadrão posicionado para patrulhar uma zona de interesses, a confluência de interesses estratégicos geopolíticos com os comerciais caracterizavam uma da "ausência de um projeto imperialista" definido por parte dos ingleses. A verdade é que a partir do século XIX a importância comercial e estratégica do Rio de Janeiro para a Inglaterra foi aumentando gradativamente. A cidade, tornada capital do Brasil em 1763, apresentava rápido crescimento populacional e comercial, e seguia sendo o segundo centro naval mais importante do Império português, perdendo em importância e volume comercial apenas para Lisboa. Ademais, o porto da cidade se mostrava como um lugar ideal para escalas e abastecimentos, colocando o Rio como parada obrigatória para aqueles que precisassem reabastecer. Havia água potável proveniente das montanhas que rodeavam a cidade, madeira de suas matas e uma variedade de provisões como charque, açúcar e tabaco.[6] Na rota da navegação para os mares do sul, a cidade se tornou parada praticamente obrigatória para as embarcações que se dirigiam a Índia, Austrália, Cidade do Cabo e China.

Dito isso, começamos a dissolver a estranheza inicial da opção por uma vista marítima do Rio de Janeiro com poucos elementos característicos da cidade aparentes, muito alimentada na contraposição com o mais famoso panorama da cidade, realizado por Felix-Emile Taunay e exibido na rotunda da *Passage des Panorames* em Paris no ano de 1824. O panorama britânico coloca a cidade como pano de fundo, pequenina diante das fragatas. Embora o Pão de Açúcar e o Corcovado tenham recebido um papel de destaque na composição (com o primeiro ocupando o centro da primeira parte da gravura do panorama reproduzida no folheto explicativo), fica claro que a obra não quer simplesmente apresentar o Rio de Janeiro, mas sim a presença dos navios diante dele.

O livreto que acompanha nossa vista naval em questão traça um apanhado histórico que vai desde o descobrimento do Brasil até a independência em 1822. Segundo ele, desde então o Brasil vem "superando com felicidade suas principais dificuldades e vêm subindo rapidamente

[4] Costeloe, Michael. El Panorama de México de Bullock/Burford, 1823-1864: história de una pintura. In: Historia Mexicana, Vol. 59, No. 4. Abril/Junio de 2010. P. 1208.

[5] Martins, Luciana de Lima. O Rio de Janeiro dos navegantes – o olhar britânico (1800-1830). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. P. 71.

[6] Martins, Luciana de Lima. Idem. P. 70.

em distinção e prosperidade".[7] Um indicativo que o Brasil seria terreno fértil para negócios. Descobrimos ainda que o desenho foi tomado da fragata de Lord Cochrane, convidado para comandar a frota, e que para este propósito chegou à Baia da Guanabara em 13 de março de 1823.

Além de alguns dados e muitos elogios, o texto encerra com a enumeração e descrição dos lugares e acidentes naturais que são mostrados na vista. Há dos mais frequentemente citados pelos viajantes desta época (como Forte de Santa Cruz, Pão de Açúcar, Baía de Botafogo, Glória, Corcovado) até outros mais incomuns como botes e embarcações parados na Baía (incluindo a própria Lord Cochrane, havendo inclusive uma nota sobre isso na descrição),[8] e informações sobre a distância entre locais da cidade e o ponto de vista a partir do qual é tomado. Da mesma maneira que o panorama de Bullock nas palavras de Aguirre reforça a "estética de dominação visual ao situar a imagem pintada com referências a antecedentes históricos cuidadosamente escolhidos"[9] para direcionar a leitura que os visitantes faziam da pintura, o panorama carioca também direciona nosso olhar, mas de maneira linear. Tudo que deve ser visto está *além* da linha das embarcações. Numa espécie de caráter topológico evolutivo ao contrário, o segundo plano se mostra como algo a ser conquistado pelos elementos presentes no primeiro.

De acordo com o autor do folheto, esta vista do porto, distante uma milha da cidade é a melhor e a mais *compreensiva* que se poderia obter; de onde se vê suas terras altas, coroada com conventos e belas montanhas ao redor entremeados com residências e jardins com aparência rica e magnífica.[10] É como se a vista do fundo da baía fosse mesmo a ideal, e isso é defendido pelo autor como a maneira de garantir a melhor e mais real experiência para o espectador que vê a obra ampliada na rotunda londrina.

É preciso ainda considerar que a vista do Rio de Janeiro realizada pelos britânicos se insere numa tradição de vistas topográficas e mapeamentos costeiros realizados por tripulantes de embarcações inglesas e também portuguesas. Por conta da descrição visual ser considerada superior a qualquer descrição verbal, e as vistas topográficas desempenharem o papel de guias para os marinheiros, a formação de estudantes de navegação dava grande ênfase aos ensinamentos cartográficos e ao desenho, fazendo, inclusive, com que certa sensibilidade visual se desenvolvesse entre os membros de diversos escalões da Marinha Real Britânica. Foram tantos os oficiais britânicos a retratar o Rio de Janeiro como pano de fundo para os navios que os transportaram que podemos, em termos de pesquisas futuras, pensar num conjunto de representações tomadas do funda da Baia da Guanabara anteriores[11] e que

[7] Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro […]. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. P. 6.

[8] "Mais ou menos na mesma época a presente vista foi tomada, e o navio da sua senhoria, juntamente com outras embarcações que compunham a marinha brasileira, estão representados em várias partes da Baía." Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro […]. p. 9.

[9] Aguirre, Robert. Informal Empire. p. 43.

[10] Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro […]. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. P. 6.

[11] Segundo Luciana de Lima Martins (p. 96) ao menos Harry Edmund Egdell, George Lothian Hall, Owen Stanley, Samuel Hood Inglefield e James Glen Wilson o fizeram.

tenham instruído o desenho descrito no folheto. Sob esse mesmo aspecto, podemos pensar que tanto as vistas aquareladas ou tornadas gravuras realizadas pelos marinheiros viajantes quanto o panorama de Leicester Square desempenharam a mesma função de tornas as formas geográficas montanhosas da costa carioca conhecidas por amplo público.

Os locais escolhidos como ponto de vista nos colocam mais dessa relação entre paisagem e poder. No caso do Rio de Janeiro, a vista tomada da água retoma o que já explicamos da relação com o olho do espectador, que é colocado na situação de explorador. A visão radial tomada desde o fundo da baia não procura abarcar o todo (ao contrario da vista tomada do alto da catedral mexicana, como veremos daqui a pouco). Ela planifica o horizonte, no intuído de simplifica-lo para o espectador. O primeiro e o segundo plano, retificados, aparecem em escalas diferentes. São alinhados para satisfazer o ponto de vista central do deck de observação da rotunda. Curioso observar a coincidência entre a palavra "deck" utilizada nesse caso e a parte mais superficial do navio. A forma da plataforma da rotunda parece mesmo com alguns observatórios de mastros de embarcações. Consonâncias à parte, quando colocado em posição superior, com a linha do horizonte panorâmico na altura do olho, o espectador londrino se sentia no centro da baia e, possivelmente, de dentro de uma embarcação ancorada ali. Ao mesmo tempo, estava ciente de estar em lugar nenhum, dado que seu ponto de vista não correspondia a a nenhum lugar real.

Primeiramente a volta de 360 graus privilegia a localização dos navios em relação à costa montanhosa, mostrando de maneira diminuta a abertura da baia de Guanabara para o restante do mar, denunciando formalmente que se está diante de uma vista construída. O público a que esse panorama se destinava estava desejoso de novidades e de lugares a serem explorados e descobertos, o que explica a decisão por essa construção. Tratava-se de não desperdiçar espaço com aspectos que não mereciam destaque na descrição que o desenho pretendia transmitir a quem o visse. Importava o fato de ser uma baia tomada de navios e que, esse espaço de contingencia agenciava a comunicação entre o Rio de Janeiro e o mundo, e mais ainda, que era dominado pela grande embarcação de Lord Cochrane, colocada em destaque no canto esquerdo da segunda folha ilustrativa do folheto que hoje podemos analisar.

Do mesmo modo, a visão "planificada" do horizonte permitia que, ao percorrer o ponto mais alto de observação, o espectador estivesse diante de uma figura sempre em perspectiva. A planificação como artifício técnico para correções da perspectiva e para marcação de dois planos distintos reafirma a visão de um estrangeiro, de um viajante diante do outro. Colocar o espectador na condição de viajante era uma característica das construções panorâmicas, consideradas verdadeiros "substitutos para viagens. As rotundas eram não apenas lugares para entretenimento e educação mas portais para mundos diferentes: cidades dentro de cidades, cenários exóticos e até mesmo para o passado".[12]

[12] Della Dora, Veronica. Putting the world into a box: a geography of Nineteenth- Century 'traveling landscapes'. In: Geogr. Ann. 89B (4). p. 296.

Essa mesma condição de viajante é colocada no panorama mexicano. Entretanto, acontece através de recursos distintos. A manipulação perspectiva acontece no "traço do desenho", lançando mão de uma vista que mais se assemelha a como se tivéssemos olhando através de uma lente grande angular. O recado que se quer passar é claro: daqui, do alto da catedral, localizada no centro da cidade, é possível ver tudo. A ideia de que a visão pode ser ampliada de acordo com o lugar onde se posiciona é reforçada ao posicionar o observador sobre uma construção simbólica da dominação espanhola. A aniquilação do poder azteca pré existente naquele lugar, encarnada na vista tomada do topo da catedral, era passada ao público através dessa representação. Mesmo que o mesmo soubesse se tratar, novamente, de uma vista construída e manipulada para caber numa só mirada, se sentia conquistador daquele espaço. A Cidade do México era apresentada como uma cidade longínqua, exuberante e exótica nas suas cores, e colocada aos pés dos novos "conquistadores". O México de Bullock aparece como um lugar que já era panorâmico, como se sua própria natureza já o tivesse feito assim.

O ponto de vista tomado a partir da arquitetura e cujo destaque e geralmente dado aos marcos arquitetônicos buscava levar ao conhecimento do público britânico a vastidão da herança do espaço construído espanhol no México. Isso era colocado como condição para o sucesso da cidade no que diz respeito as possibilidades comerciais com ela. Como se os espanhóis já tivessem domesticado a cidade e a tivessem deixada pronta para o contato com os ingleses. Segundo Aguirre, a organização racional do espaço citadino do México, mostrado tal como as cidades europeias foi importante para mostrar a nação como um lugar seguro para o dinheiro britânico.[13] Ao mesmo tempo, ao aludir de maneira sutil tanto na imagem quanto no guia à história de um passado colonial de conquista, o panorama de Bullock também enfatizava a longa história de submissão mexicana à Europa. Assim, a cidade era vista como lugar de tempos diferentes e sobrepostos, aquele da cultura indígena que foi dominado e que está por debaixo da cidade colonial e agora moderna.

Não apenas as espacialidades dos dois panoramas analisados aqui são diferentes. O mesmo acontece com as temporalidades: enquanto o Rio de Janeiro aparece como promessa de futuro para todos aqueles que o vem de entro da sua baia, mas de fora da cidade, México D.F. aparece como lugar de acúmulo de tempos pregressos. O tempo mexica, rico e conquistado[14] e o tempo espanhol, dominador e preparatório para o uso que pode ser dado a partir do agora.

Apesar do panorama mexicano se inserir numa tradição visual pensada pelo classicismo, há algo da tradição não ocidental que perpassa a representação, e que pode ser percebida pela toponímia, que carrega a memória pré-hispânica. Mesmo na organização ocidental do espaço urbano que nos é aparente, há a referencia a alguns marcos construtivos e naturais feitos os significados pelos mexicas. Por exemplo, a própria catedral é indicada como estando

[13] Aguirre, Robert. Informal Empire. p. 44.

[14] O texto do folheto abre com a menção de que a Cidade do México seria "a cidade mais antiga da América de que se tem noticia (…), a esplendida e pouco conhecida cidade de Tenochtitlán", aludindo a um passado histórico importante e grandioso. (Description of a view of the city of the City of Mexico, p. 2).

"construída precisamente no sítio onde estava o grande Teocalli del Huitzilo Pochtl",[15] indicando que a mais importante forma construtiva, aquela do poder da igreja e através da qual se deu a dominação espanhola, ocupava o lugar acima daquela que era também a centralidade do poder mexica, o templo dedicado ao principal deus Huitzilopochtli. Outras territorialidades apropriadas pelos espanhóis são indicadas no panorama, como a Calzada de Guadalupe, "en la árida roca de Tepeyacac, (...) donde se alzaba antiguamente el templo de la Ceres mexicana, Tonantzin, sítio em donde hoy se yergue la magnífica iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe",[16] e a indicação das Piramides de San Juan (Teotihuacan), ao fundo da primeira lamina de gravura. Esses topônimos mexicas operam dentro da construção de uma noção de modernidade na medida em que representam a dominação desse império asteca, se relacionando com o que foi dito da temporalidade e da demonstração de poder.

Outro aspecto digno de nota é a presença de espaços sem construções no primeiro plano deste panorama. O vazio da ausência de edificações é exacerbado pelas distorções sofridas pelas fachadas dos edifícios para que eles se adequem à mirada de "grande angular" da qual já falamos. O artifício de fazer sobressair o chão nu, mesmo a partir de esboços tomados de um ponto central e superior, tem a função de marcar a centralidade daquela praça em relação a cidade e ao pais.

Quando observamos mapas anteriores ao século XIX, vemos que a ausência de construções centralizada no plano ortogonal da cidade novo hispânica é decorrência da apropriação do espaço de central poder que Tenochtlitlan possuia, e que pode ser vista no mapa de 1524 atribuído a Hernan Cortés. A sucessão de mapas que colocam o zócalo como vazio chega ao nosso panorama do século XIX com a função de que a vista proporcionada ao espectador é a síntese de todo o país, devido à sua centralidade construída e dominada ao longo dos séculos.

Para concluir, quando vemos lado a lado os dois panoramas, estamos diante de vistas tão distintas que obedecem a interesses diferentes mas que estão condicionadas à mesma lógica: a do imperialismo informal. Ao mesmo tempo em que as rotundas buscavam cercar o observador da ilusão de uma vista totalizante, também o colocava numa posição superior àquela da paisagem representada, utilizando artifícios psicológicos como a altura, já que o posto de observação deixava o olho de um homem de estatura mediana na altura da linha do horizonte. O observador era posto em destaque, e a visão promovida era a de que tudo aquilo que se descortinava à sua frente estava sujeito à sua dominação e seu controle. O panorama, assim, simbolizava a relação entre centro e periferia, essencial para o Império Britânico. Colocava uma centralidade dupla: a da plataforma de observação – tanto o indivíduo quanto Londres como centro do mundo – da qual se via todo o resto. Ao aproximar desse centro do mundo cidades longínquas e desconhecidas do público inglês como Cidade do México e Rio de Janeiro, dava a ele a impressão de que o Império não tinha limites.

[15] Description of a view of the city of the City of Mexico. p. 30.

[16] Idem, p. 31.

Referências bibliográficas:

Aguirre, Robert. Informal Empire – Mexico and Central America in Victorian Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

Costeloe, Michael. El Panorama de México de Bullock/Burford, 1823-1864: história de una pintura. In: Historia Mexicana, Vol. 59, No. 4. Abril/Junio de 2010. Pp. 1205-1245.

Della Dora, Veronica. Putting the world into a box: a geography of Nineteenth-Century 'traveling landscapes'. In: Geogr. Ann. 89B (4): 287-309.

Description of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close, 1826. Fonte: The Getty Research Portal
Disponível em: http://archive.org/details/viewofthecityofmex00burf Consulta em 27/08/2013.

Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828. Fonte: The Getty Research Portal
Disponível em: http://archive.org/details/gri_000033125008613255 Consulta em 25/02/2013.

Martins, Luciana de Lima. O Rio de Janeiro dos navegantes – o olhar britânico (1800-1830). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Mitchell, W. J. T. Landscape and power. University of Chicago Press, 2002.

Uma Transfiguração Além-Mar: Trânsito de Conceitos e Imagens entre Europa e Brasil

Clara Habib de Salles Abreu
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: Na capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em São João del Rei figura uma *Transfiguração de Cristo* pintada por Georg Grimm em 1879. Não é desafio para o historiador da arte identificar que a pintura em questão tem como modelo a parte superior da célebre *Transfiguração* de Rafael. Tudo indica que uma gravura tenha feito a mediação entre essas duas distantes obras e servido de modelo direto para a pintura de São João del Rei. Assim, por meio de um trânsito de imagens, uma tradição europeia é assimilada além-mar conectando o *velho* ao *novo mundo*, fazendo costumes artísticos persistirem através de novas mentes e mãos em novos tempos e territórios.

Palavras-chave: Georg Grimm. Transfiguração. Cópia. Modelos internacionais. Decoro.

Abstract: At the main chapel of Nossa Senhora do Carmo Church, located in São Joao del Rei, there is a *Transfiguration of Christ* painted by Georg Grim in 1879. It is not a challenge for the art historian to identify that the painting takes as a model the upper part of the celebrated Raphael's *Transfiguration.* Everything points that an engraving has made the mediation between these two remote pieces and served as a direct model for the painting in São João del Rei. Thus, by means of a transit of images, an European tradition is assimilated overseas connecting the *old* to the *new* world, making the artistic practices to linger through new minds and hands in new days and territories.

Keywords: Georg Grimm. Transfiguration. Copy. International models. Decorum.

A célebre *Deposição de Cristo* de Caravaggio foi pintada entre os anos de 1601 e 1603. Aproximadamente uma década depois, entre 1611 e 1612, Rubens realiza uma *cópia* da obra de Caravaggio. Sintomático é o fato de Rubens ter realizado uma *cópia*. Esse fato, por si só, nos sugere que a *cópia* não era condenada naquele universo. De que outro modo Rubens se submeteria a tal procedimento? O pintor flamengo realiza poucas modificações diante do modelo de Caravaggio e nenhuma delas caracteriza propriamente uma *novidade*. Ele adiciona alguns personagens secundários e exclui outros, também muda a paleta de cores e iluminação da obra. Rubens não modifica, entretanto, os elementos principais da composição, aqueles que contam a *história* da deposição de Cristo. Rubens não altera, portanto, a *invenção* de Caravaggio. O elemento mais importante, a figura de Cristo morto permanece quase inalterada.

Os modelos para a figura de Cristo na *Deposição* de Caravaggio, por sua vez remontam, à *Pietá* de Michelangelo e a *Deposição* de Rafael. Todas essas obras mostram Cristo que acabara de morrer, caracterizado pelo braço que pende com o peso de um corpo sem vida, tema já presente na Antiguidade, como é possível notar pelo relevo de um sarcófago romano que representa Meleagro morto. No século XV, Alberti, em seu tratado *De pictura,*[1] evoca o mito de Meleagro e louva o pintor que sabe representar um corpo morto.

> Louva-se em Roma a história na qual Meleagro, morto e carregado, verga os que lhe carregam o peso e dá a impressão de bem morto em todos os seus membros: tudo pende, mãos, dedos e cabeça; tudo cai languidamente. Quem se põe a exprimir um corpo morto – coisa realmente muito difícil -, se souber figurar no corpo cada membro inerte, esse será um ótimo artífice.[2]

Tais exemplos, portanto, evidenciam certa circularidade não só de imagens, mas também de preceitos teóricos e doutrinas artísticas. Assim, teoria e prática influenciavam-se reciprocamente constituindo as referências artísticas daquele ambiente. Essa circularidade não é exclusiva dos territórios europeus de modo que encontramos, por exemplo, a célebre *Transfiguração* de Rafael repetida além-mar, na capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em São João del Rei (Figuras 1 e 2).

A primeira vista, não é estranho que a cópia de uma célebre obra figure nas paredes de uma Igreja de Minas Gerais, visto que o procedimento da cópia era usual na fábrica da pintura colonial brasileira. Curioso é que a representação em questão, de acordo com fontes documentais, date de 1879 e seja da autoria de Johann Georg Grimm, pintor alemão que ficou conhecido no Brasil por sua atuação como professor da Academia Imperial de Belas Artes e por sua vasta produção de pinturas de paisagens. Apesar de ter viajado pela Itália e talvez ter tido contato com a pintura de Rafael, é pouco provável que Grimm tenha executado sua Transfiguração de memória. De acordo com Levy "*[...] é terminantemente impossível que tenha sido pintado de memória, e não há dúvida que o artista teve em mão alguma litografia ou gravura em metal como referência.*"[3] Provavelmente, Grimm copiou a composição de Rafael através da gravura[4] de Raffaello Morghen[5] que reproduz fielmente a pintura italiana em toda sua complexidade. Ao considerar esse caso percebemos um fenômeno de continuidade de práticas e tradições visto que o hábito de usar gravuras internacionais como modelo para pinturas religiosas era muito comum no Brasil Colonial (Figura 3).

Não queremos dizer com isso que cópias não eram realizadas no Brasil do século XIX. Sabemos que, no seio da Academia Imperial de Belas Artes, a cópia gozava de grande importância, principalmente como ferramenta didática fundamental do método de ensino

[1] ALBERTI, L. B. *Da Pintura*. Campinas: Unicamp, 1992.

[2] ALBERTI, 1992, p. 109

[3] LEVY, 2010, p. 6

[4] Até o presente momento só temos notícia da circulação no Brasil dessa gravura representando o tema da Transfiguração. Um exemplar dessa gravura se encontra atualmente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

[5] Raffaello Sanzio Morghen (1758 – 1833). Gravador italiano.



Figura 1 - Rafael. *Transfiguração de Cristo*, 1517-20. Óleo sobre tela, 405 x 278 cm. Pinacoteca do Vaticano, Vaticano.



Figura 2 - Georg Grimm. *Transfiguração de Cristo***,** 1879. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, São João del Rei.

sistematizado na instituição. De modo geral, o método de ensino artístico da AIBA seguia uma tendência Neoclássica, baseado no modelo da Academia francesa. Dando voz a essa tradição clássica, parte importante do aprendizado do aluno era pautada na realização de cópias, fossem elas cópias de desenhos (geralmente feitos pelos professores) de partes isoladas do corpo humano ou do corpo humano completo (as chamadas *academias*), de coleções de gravuras europeias, de moldes em gesso (dentre eles réplicas de esculturas clássicas) e por fim cópias de pinturas dos grandes mestres europeus cujos alunos tinham contato, geralmente, através dos prêmios de viagens.

Grimm, vivenciando esse procedimento típico na formação dos pintores – tanto europeus quanto brasileiros – de sua época, experimentou o exercício da cópia mais de uma vez durante sua trajetória. Um exemplo é a cópia que faz da obra *La Cible d'Amour* de François Boucher no momento de sua passagem pela França em 1880. Também temos notícias, através do catálogo da exposição da Sociedade Propagadora de Belas Artes da qual Grimm participou em 1882, de quatro cópias que ainda não foram, entretanto, localizadas. São elas: *Cascata de Tivoli* a partir de Dietrich, *A Virgem com o Menino Jesus e São João Batista* a partir de Rafael, *A Ceia do Senhor* a partir de Tiepolo e uma cópia de um quadro não identificado de Salvatore Rosa. Através dessas cópias, a produção de Grimm dialoga com as relações clássicas de aprendizagem postas em prática na Europa e no Brasil do século XIX. No entanto,



Figura 3 - Raffaello Morghen a partir de Rafael. *Transfiguração de Cristo*, 1811. Gravura em metal. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

ao observamos a *Transfiguração* de Grimm para a Igreja do Carmo em São João del Rei – uma cópia encomendada por uma irmandade religiosa, realizada através uma gravura e exposta nas paredes de uma Igreja – imaginamos que ela possa ainda ecoar um procedimento de encomenda tipicamente colonial que teve seu auge no Brasil do século XVIII.

A prática de copiar gravuras de temática religiosa foi largamente utilizada pelos pintores no Brasil Colonial. O procedimento da cópia permitiu ao artífice colonial o acesso a conteúdos artísticos – fossem eles formais ou iconográficos – presentes na tradição representativa daquele momento e que circulavam entre Europa e Brasil Colonial possibilitando assim uma alternativa de aprendizado técnico. Talvez ainda mais importante do que o caráter de aprendizado técnico, fosse a motivação religiosa para a produção de tais cópias. Era aconselhável a propagação de uma iconografia decorosa, previamente autorizada pela Igreja após a Contrarreforma.

Na fábrica da pintura colonial brasileira, os pintores atendiam aos desejos dos comitentes, na maioria das vezes representados pela Igreja, que faziam suas exigências em acordo com a sensibilidade do período no qual a pintura tinha função de deleitar, comover e principalmente de ensinar. Os acordos entre comitente e pintor no que diz respeito à realização das obras eram firmados em contratos. Frequentemente, esses comitentes apresentavam um modelo em gravura a ser copiado. Essas gravuras, por sua vez, muitas vezes tinham seus próprios modelos em pinturas emblemáticas dos períodos do Renascimento e Barroco na Europa. Assim, encontramos nas Igrejas coloniais brasileiras inúmeras pinturas feitas a partir do procedimento da cópia de modelos autorizados geralmente veiculados por estampas europeias avulsas ou que compunham livros religiosos. De acordo com Camila Santiago:

> O artífice deveria estar apto a representar passagens sacras materializando e reforçando o imaginário religioso coletivo. Não era, portanto, plenamente livre na definição dos traços e temas das obras. Seu encargo era formalizar padrões ratificados pela Igreja nas peças encomendadas pelas confrarias, grandes "mecenas" das artes mineira.[6]

Concluímos, então, que no contexto brasileiro do século XVIII, a cópia de modelos conhecidos e autorizados pelas esferas de poder era usual e importante. O procedimento da cópia não tinha somente a função de aprendizado técnico, mas também – e principalmente – a função de instrumento para uma educação ideológica, tornando-se veículo de expressão do pensamento e da sensibilidade de uma época marcada por uma intensa religiosidade. Portanto, obras identificadas como cópias eram, sem problema algum, apresentadas como produto final em Igrejas por todo território do Brasil Colonial, e não consideradas apenas como estudos com o objetivo de aprendizagem técnica ou demonstração de virtuosismo.

Importante e conhecido caso de utilização de modelos europeus na pintura colonial brasileira é constituído pelo conjunto de pinturas realizadas por Manoel da Costa Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. O conjunto é composto por seis painéis representando passagens da vida de Abraão que possuem seus modelos encontrados na

[6] SANTIAGO, 2009, p. 21.

conhecida Bíblia[7] ilustrada pelo gravador francês Demarne. Duas das estampas de Demarne, por sua vez, foram baseadas em afrescos de Rafael para a segunda *Loggia* do Vaticano. O caso foi estudado pela primeira vez em 1940 pela historiadora da arte alemã Hanna Levy, que atuava no Brasil como colaboradora do SPHAN. Em seu artigo *Modelos europeus na pintura colonial*,[8] publicado na *Revista do Patrimônio*, Levy identifica simplificações dos planos de fundo na passagem dos modelos para as pinturas e acredita que essas modificações se justificam por uma adequação ao espaço de que dispunha Ataíde.

O estudo do conjunto foi recentemente atualizado por Raquel Pifano em sua tese *A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*.[9] A partir da comparação das pinturas de Ataíde com as gravuras de Demarne a autora chega à conclusão de que as diferenças identificadas entre as cópias e os modelos – caracterizadas principalmente pela simplificação dos planos de fundo e mudanças na iluminação – se justificam pela primazia que a doutrina do "*decoro*", em seu caráter didático, assumiu na pintura colonial: "*A pintura, regulada pelo decoro, e tanto mais decorosa aquela que mais próxima fosse do relato bíblico, deveria ser de fácil compreensão e acessível ao maior número de fiéis.*"[10] Assim, a hipótese da autora é a de que as mudanças realizadas por Ataíde na passagem do modelo para a pintura possuem o objetivo de deixar a pinturas mais claras e de entendimento mais fácil.

> O estudo dessas pinturas possibilita refletir sobre as noções de imitação, cópia e invenção em exercício na colônia, permitindo apurar [...] a vigência da prescrição de clareza, manifesta na atenção ao desenho e, sobretudo, no emprego de uma escala luminosa que evita a sombra intensa. Prescrição que justifica as pequenas alterações operadas por Ataíde em relação ao modelo.[11]

Como podemos observar pelo caso de Grimm, ainda conseguimos identificar, no século XIX, alguns exemplos de pinturas realizadas dentro de tal padrão de encomenda, mesmo que em menor número. Na comparação entre o modelo de Rafael e a cópia de Grimm notamos que a pintura da Igreja de Nossa Senhora do Carmo é uma cópia praticamente fiel da parte superior da composição de Rafael, aquela vital para o entendimento da *história* da Transfiguração. Nela é narrado pictoricamente o momento no qual, ao flutuar com roupas resplandecentes, ladeado pela aparição dos profetas Moisés e Elias, Jesus revela sua essência divina aos apóstolos Pedro, Tiago e João, que caem prostrados. De acordo com as Escrituras, enquanto Jesus era transfigurado a voz do Senhor o anuncia como seu filho. Encontramos na pintura de Grimm os

---

[7] De acordo com Levy a "Bíblia de Demarne" é intitulada: Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes Depuis le commencement du Monde Jusqu'aux Temps prédits dans l'Apocalypse, Tirée De l'Ancien et du Nouveau Testament, Représentée En cinq cent Tableaux Gravez d'aprés Raphael et autres grands maitres et Expliquée Par les paroles même de l'Ecriture en Latin et en François, 3 Volumes en qto. Dédiée à La Reyne Par Demarne Architecte et Graveur Ord.re de As Majesté. A Paris chez l'Auteur rue du foin, entrant par la rue de la Harpe, au Heaume, quartier de Sorbonne. Il fournira les mêmes 500 planches sur telle grandeur de papier que l'on souhaittera. Ainda em Levy, encontramos a informação de que um exemplar, de 1728 pode ser encontrado na Biblioteca Nacional. (LEVY, 1944, p. 149)

[8] LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8, 1944.

[9] PIFANO, R.Q.A. *A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*. Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA, 2008. Tese de doutorado.

[10] PIFANO, 2008, p. 83

[11] PIFANO, 2008, p. 13

mesmos personagens organizados na mesma composição da parte superior da obra de Rafael. A única modificação considerável observada na comparação entre o modelo de Rafael e a cópia de Grimm é na aplicação das cores, fato que se justifica plenamente se considerarmos o procedimento utilizado para a realização da obra. Como vimos, a cópia de Grimm foi realizada a partir de uma gravura que possui seus valores tonais construídos a partir das gradações do preto e branco. De acordo com a teoria da arte vigente naquele momento a aplicação das cores não acrescentaria *novidades* à obra. A *invenção* em arte era atingida essencialmente através do desenho e da composição. Assim, o fato da pintura de Grimm copiar somente a parte superior da obra de Rafael e modificar suas cores não a descaracteriza como uma cópia.

Nessa reflexão, é necessário observar que a composição de Rafael é extremamente complexa principalmente por misturar, em uma mesma representação, duas passagens narradas nos evangelhos de Mateus, Lucas e Marcos. Na parte superior do quadro, Rafael representa a passagem da Transfiguração enquanto na parte inferior representa a tentativa fracassada de cura de um menino possesso por alguns dos apóstolos. Tais passagens são narradas consecutivamente nos Evangelhos, mas a princípio não possuiriam uma relação direta que justificasse a escolha de Rafael por representá-las em uma mesma pintura.

Tradicionalmente a passagem da Transfiguração era representada isoladamente o que torna a *invenção* de Rafael algo jamais visto antes. Dessa maneira é possível inferir que ao copiar somente a parte superior da composição, Grimm – ou o comitente da obra – estaria optando por uma abordagem mais tradicional e mais simples de representação do tema, sem, ao mesmo tempo, deixar de fazer referência à obra de Rafael. Questionamos se tal escolha foi feita somente em decorrência do espaço disposto ou também visando deixar a pintura mais simples e mais fácil de ser reconhecida pelos fies que frequentariam aquela Igreja – público, decerto, menos instruído do que o público de Rafael. Ao transferir a composição de Rafael para a pintura brasileira a complexidade da pintura de Rafael foi preterida, em detrimento da representação exclusiva do evento da Transfiguração.

Assim, consideramos novamente o vulto que o preceito do *decoro* assumiu na pintura brasileira do período anterior à chegada de Grimm, podendo ter deixado um eco nas encomendas de pinturas religiosas de períodos posteriores. Em seu sentido formal o *decoro* estipulava que uma pintura correta deveria representar padrões universais, reconhecidamente adequados. No sentido didático e moral ele determinava que uma boa pintura seria aquela capaz de transmitir claramente os dogmas e a doutrina da Igreja Católica a partir de uma fórmula previamente autorizada e livre de indecências não estimulando assim a produção de *novidades*. Tal modelo decoroso de representação chegou até o Brasil Colonial e foi assimilado através do exercício de cópia de gravuras pelos nossos artífices, lembrando que grande parte das pinturas do período colonial foi realizada a partir desse procedimento. Talvez a Ordem Terceira do Carmo de São João del Rei, comitente da Transfiguração de Grimm, ainda trabalhasse com a lógica colonial demonstrando mais uma vez a persistência de tradições e práticas.

Assim, a Transfiguração de Grimm encomendada pela Ordem Terceira de Nossa Senhora

do Carmo de São João del Rei assimila a partir de uma *cópia* doutrinas artísticas e iconografia religiosa que circulavam entre Europa e Brasil. O caso demonstra também a persistência de tradições e práticas ao longo da história da arte. Por meio de um trânsito de conceitos e imagens, uma tradição europeia é assimilada além-mar no século XIX conectando o *velho* ao *novo mundo*, fazendo costumes artísticos persistirem através de novas mentes e mãos em novos tempos e territórios.

Referências Bibliográficas:

ALBERTI, Leon. B. *Da Pintura*. Campinas: Unicamp, 1992.

ACKERMAN, James S. *Origins, Imitations, Conventions:* Representation in the Visual Arts. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 2002.

BASTOS, R. A. *A maravilhosa fábrica de virtudes:* o decoro na arquitetira religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: USP, 2009. (Tese de doutorado).

BOHRER, A. F. *OS DIÁLOGOS DE FÊNIX:* Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro. Belo Horizonte: UFMG, 2007. (Dissertação de mestrado).

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira.* Rio de Janeiro: Mercado das Letras, 1995.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. O Grupo Grimm. Rio de Janeiro: *Revista Kosmos*, nº3, março de 1909.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.

JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 3, 1939.

KLEINBUB, C. K. Raphael's "Trasfiguration" as Visio-Devotional Program. *The Art Bulletin*, v. 90, n. 3, p. 367-393, 2008.

LEE, R. W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, p. 197-269, 1940.

LEITE, Reginaldo da Rocha. A Pintura de Temática Religiosa na Academia Imperial das Belas Artes: Uma Abordagem Contemporânea. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007.

LEITE, Reginaldo da Rocha. *À Imagem e Semelhança: a prática da cópia de pinturas europeias na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro (1855-1890)*. Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA, 2008. (Tese de doutorado.)

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm; paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1980.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Johann Georg Grimm e as fazendas de café. Separata da publicação *Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense, tomo 10.* Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC, Instituto Cultural Cidade Viva e Instituto Light, 2010.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colônial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 8, 1944.

PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo.* Rio de Janeiro: Niterói Livros, 1999.

PEREIRA, Sonia Gomes. Tradição e Cópias – o Caso do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: CBHA/Unicamp, 2011.

PIFANO, Raquel Q. A.. *A arte da pintura:* prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira. Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA, 2008. (Tese de doutorado.)

SANTIAGO, Camila. F. G. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1770-1830)*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. (Tese de doutorado).

A problemática da exposição dos Presépios Napolitanos nas coleções mundiais

Eliana Ambrosio
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Resumo: Após o final do século XIX, os presépios napolitanos deixaram de ser objetos específicos do colecionismo particular para integrar acervos públicos, dentro e fora da Itália. Sua introdução em uma localidade alheia à cultura que o produziu levou a interpretações locais singulares. À medida que se inseriram em diversas coleções mundiais os presépios napolitanos ganharam novas configurações e identidades que os aproximaram da cultura local. Assim, o presente estudo procurou elucidar em parte esta questão através da análise de algumas coleções mundiais sobre o ponto de vista de sua expografia, avaliando quais os modelos seguidos e levantando hipótese sobre as prováveis influências das transferências culturais ocorridas.

Palavras-chave: Presépio; Presépio Napolitano; cenografia; expografia.

Abstract: Upon the late nineteenth century, Neapolitan cribs were no longer specific objects of private collections and became part of public collections inside and outside Italy. Their inclusion in a different location and culture let them opened to single interpretations. As they became part of several worldwide collections, Neapolitan cribs acquired new settings and identities which approached them to the local culture. Thus, this study aims to elucidate part of this issue by analyzing some worldwide collections, evaluating their expography and the followed models and by raising hypotheses about the cultural transfers influence that might had happened.

Keywords: Crib, Neapolitan Crib,scenography, expography.

Dada às especificidades dos núcleos napolitanos, sua ambientação cênica exige o conhecimento de certos preceitos. Como descrito nos documentos de época é necessário que o local ofereça ao conjunto um vasto espaço para que a perspectiva em profundidade ocorra. Isso nem sempre é possível. Diversas montagens apresentam composições cenográficas verticalizadas, ao invés da tradicional valorização dos planos horizontais. Por vezes, os presépios napolitanos foram exibidos em cenários circulares. Todavia, estes não são os únicos modelos possíveis. Não obstante a montagem em grandes cenários, alguns museus adotam o uso de vitrines, que permite a observação dos pormenores estéticos das peças, tratando-as como uma tipologia escultórica isolada. Esta solução expográfica advém do colecionismo do

século XIX, que introduziu o gosto pela exibição dos exemplares em caixas temáticas, e foi adotada em coleções napolitanas quando inexistia uma montagem consolidada pela tradição.

Avaliando a cenografia dos conjuntos que existentes nas principais coleções europeias, é patente como cada localidade incorporou suas próprias tradições dentro dos cenários. Alguns poderiam atribuir o acréscimo de elementos regionais ao desconhecimento da cultura napolitana. Todavia, mesmo os conjuntos do Museu de San Martino, referência para o campo presepial napolitano, derivam de modelos produzidos pelos colecionadores, como é o caso do Presépio Cuciniello e da Coleção Perrone ou de escolhas tomadas pelos gestores a cada nova administração. Assim, a expografia dos núcleos napolitanos torna-se uma questão complexa.

A problemática é que não podemos estipular um modelo preciso para a exibição desses conjuntos. Primeiramente, para fazê-lo teríamos que definir um momento para realizar nosso recorte, já que no século XVIII existiram diversas propostas cenográficas. Ainda que optássemos por uma delas, seria difícil saber qual o modelo exato do período escolhido, uma vez que atualmente inexiste um conjunto em seu cenário original. Outra questão a ser levantada é a própria história do objeto. Como esses núcleos, produzidos em uma determinada época, continuaram a sofrer modificações, pois não eram objetos musealizados, e sim do uso cotidiano ou do colecionismo, eles ganharam uma história própria. Então qual momento escolher? Esse ponto central das discussões teórico-fisolóficas da conservação-restauração também é pertinente ao tentarmos estabelecer qual momento preservar de um conjunto que já passou por variadas fases.

Se após o final do século XIX, o presépio napolitano deixou de ser objeto específico do colecionismo pessoal para integrar acervos públicos, dentro e fora da Itália, sua introdução em uma localidade alheia à cultura que o produziu levou-o a ganhar novas configurações e identidades. De fato, essa integração com os costumes locais é uma particularidade existente em diversos centros presepiais, sendo inerente a este gênero escultórico.

Passemos ao estudo de alguns casos de montagens que ocorrem nas coleções napolitanas mundiais. O conjunto pertencente ao Museu Nacional da Escultura de Valladolid foi adquirido pelos colecionadores Emilio e Carmelo García de Castro Márquez em 1996. Ao formar sua coleção, eles próprios idealizaram a ambientação cenográfica a partir de seus desejos pessoais e criaram um cenário com grandes elementos arquitetônicos que rementem mais aos traços arquitetônicos espanhóis locais do que às estruturas napolitanas.

Conscientes de que a cenografia era demasiadamente teatral e que não recriava fidedignamente a proposta napolitana, eles justificaram suas escolhas:

> Da parte antiga da cidade de Nápoles, tomamos notas dos invariantes elementos tradicionais da arquitetura popular. Ao traduzi-los posteriormente em volumes de cortiça, madeira, cerâmica e vidro, tratamos de ajustar, na medida do possível, os modelos originais, ainda que sempre se impusesse, contrariamente aos nossos desejos, a marca da arquitectura popular espanhola. […] O resultado de todo este trabalho foi o conjunto exposto que, reconhecemos, possui mais carater teatral do que fidedignidade urbanística.[1]

[1] MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. CAJA DUERO, 2000, p.23.

De fato, a montagem, que possui aproximadamente quinze metros de comprimento, dois de altura e um de profundidade, dificulta a apresentação das peças em perspectiva, enfatizando o escalonamento vertical dos elementos arquitetônicos em detrimento do característico cenário napolitano com perspectiva horizontal dada pela paisagem em profundidade.

O Museu Nacional de Arte Decorativas, em Madrid, possui uma vasta coleção de presépios, com mais de 300 conjuntos, representantes de diversas tradições mundiais, feitos de materiais variados. Dentre eles, existe um núcleo napolitano montado em um cenário de fatura recente elaborado por Francisco Maroto, pertencente à Associación de Belenista de Madrid. Sua estrutura desenvolve-se através de uma ampla arquitetura no fundo da composição, semelhante a um teatro romano, no qual, o largo frontal é o *proscaenium*, aonde as cenas narrativas tratam do nascimento de Cristo.

Um pressuposto para justificar a presença dessa grande arquitetura seria a ligação com o gosto palaciano madrileno. Contudo, aventamos outra possibilidade. Hipnotizamos que tal estrutura tivesse o intuito de demonstrar que a montagem do conjunto ocorreu em território espanhol. Dessa forma, cogitamos que, para remeter ao gosto arqueológico napolitano, o cenógrafo tenha se inspirado em uma referência arqueológica local, como, por exemplo, o Teatro de Mérida e o recriado livremente no cenário.

Em Munique, o Bayerischen Nationalmuseum possuiu uma seção presepial com exemplares executados entre o final do século XVII e o início do século XIX, doadas entre 1892 e 1906, pelo comerciante Max Schmederer (1854-1917). Após a doação, o colecionador orientou a montagem de sua coleção, criando os cenários e distribuindo as peças. Como profundo estudioso do tema, ele resgatou diversos momentos das montagens napolitanas. Assim, a seção presepial registra tanto cenas tradicionais, recriadas a partir da observação acurada do colecionador, quanto à exibição de peças isoladas para a melhor apreciação de suas faturas escultóricas.

Durante a Segunda Guerra Mundial, por motivo de conservação, os exemplares foram retirados do museu e armazenados em local seguro, preservando a integridade física das peças. Todavia, devido à falta de espaço, os cenários e elementos arquitetônicos foram mantidos em suas salas e ficaram muito avariados. Em 1946, a exposição para a reabertura do Museu contou com a coleção presepial, que saiu do sótão, onde, primeiramente, foi montada por Schmederer e passou para o porão, onde permanece até os dias atuais. Nos anos 50, todos os cenários danificados foram refeitos com o apoio do então diretor, Wilhelm Döderlein, que também executou a cenografia de alguns conjuntos. Mesmo com uma nova expografia, o museu manteve a visão do antigo doador, tanto na distribuição das peças, quanto dos ambientes cenográficos. Nesse sentido, Goeckerell (1998, p.96), curadora do setor presepial, reconhece a importância daquela conduta:

> [...] as cenas que eram perfeitamente reais, foram fielmente reconstruídas. Até aos nossos dias sofreram poucas modificações, servindo, por conseguinte, de testemunho para a maneira muito típica e muito singular que Max Schmederer, por volta da viragem do século, montava cada um dos presépios provenientes de diferentes regiões.

Dentre as diversas vitrines que idealizou, há um expositor que contém um presépio ambientado em terraço com a vista do Vesúvio, o qual foi elaborado a partir dos relatos de Goethe. O conjunto conta com uma cabana para acolher a Natividade. Todavia, as tradicionais cenas urbanas, o Cortejo e a Adoração dos Magos, vistos por Goethe, foram excluídos da composição. Somente uma banca de verduras surge acanhada no canto direto do cenário. Os demais personagens urbanos caminham em direção à Sagrada Família, ladeada por Pastores em Adoração, alguns querubins, mas sem os clássicos Anjos em voo napolitanos. Um recorte, que reflete o gosto do colecionador. Outra questão ligada a seu gosto pessoal é a escolha de uma vista para compor o cenário a partir de Polisipo, que exibia a Baía napolitana, com o forte de Castel'Ovo e o Vesúvio. Entretanto, Goethe não especifica o local exato dos conjuntos que visitou, deixando seu posicionamento em aberto para a imaginação dos leitores. O mais provável seria que o conjunto posicionasse-se próximo ao porto, dentro dos Muros da cidade.

Outra fonte de inspiração para Schmederer foram os quadros de Paolo Veronese.[2] A partir de suas pinturas, o colecionador esboçou um palácio de mármore para ambientar a Adoração dos Magos, demonstrando seu apreço pelas estruturas clássicas. Aqui fica clara sua predileção, evidente em outros cenários, de realizar composições de forma a resaltar traços e linhas. Não só as arquiteturas, mas também o posicionamento dos personagens trabalham nesse sentido. Tudo ressoa no espaço aberto do primeiro plano, tendo como elemento delimitador as construções ao fundo, que criam uma barreira plana horizontal que não permite devaneios de pormenores. Assim, apesar da movimentação gestual das figuras, tudo é organizado plano a plano, através de delimitações precisas, as quais procuram valorizar tanto os acessórios e vestimentas, quanto a fatura escultórica das imagens.

A seção também possui um cenário dedicado às montagens circulares napolitanas. Após analisar o volume, o pesquisador napolitano Gennaro Borrelli[3] concluiu que se tratava do antigo cenário pertencente a Sdanghi. Confiamos ao doador à disposição das figuras no local. Daí, a exclusão do episódio do Cortejo dos Magos, comuns nas representações napolitanas, mas não na tradição germânica a que Schmederer pertencia. Novamente, esta montagem reflete o gosto do colecionador alemão, que privilegiou um menor número de personagens e cenas, além de favorecer episódios como o Anúncio e a Adoração dos Pastores. Apesar de o cenário indicar claramente que em frente ao grupo da Natividade havia um Cortejo, uma vez que os degraus e o terreno lateral apontam para isso, bem como os relatos dos viajantes que viram o conjunto de Sdanghi confirmarem isso em seus textos, Schmederer excluiu-o de sua montagem.

Vale ressaltar, que diversos cenários da seção presepial possuem uma estreita ligação com a cultura germânica e todo o seu discurso foi montado de forma a contrastar a produção napolitana com a produção dos Alpes.

[2] Tanto Georg Hager (1902), quanto Nina Gockerrell (1998) apontam esta influência em seus textos.

[3] BORRELLI, Gennaro. 1991. p.113

Próximo à Munique, na cidade de Freising, há outra coleção napolitana no Diözesanmuseum für christliche Kunst, a qual foi adquirida em Londres em 1987.[4] Seus exemplares foram montados em uma vitrine em forma de 'u', a qual possui painéis pintados com paisagens montanhosas e uma vista do Golfo de Nápoles. Para recriar os ambientes urbanos, foram usadas estruturas arquitetônicas pertencentes a um antigo presépio bávaro do século XVIII, proveniente da Igreja Vogtareuth, em Inn verwendet. Outra vez, estamos diante da interferência das tradições locais. No caso, ao inserir parte de construções arquitetônicas bávaras, os cenógrafos demarcaram o seu local de montagem. Se não tivéssemos as informações de que o cenário fora montado na Alemanha, analisando sua estrutura compositiva, poderíamos aventar tal ligação. Devido ao aproveitamento das estruturas arquitetônicas de outro presépio, a composição cromática pastel e colorida não reflete a arquitetura napolitana com suas edificações rochosas e amareladas dadas pela à utilização do tufo vulcânico típico da região napolitana, e sim o gosto bávaro. Além das construções, a presença de traços locais alemães surge na figura de um príncipe fardado posicionado no meio da praça, o qual não apresenta vestimentas napolitanas.

Desde 1964, o Metropolitan Museum of Art possui uma coleção, fruto da doação de Loretta Hines Howard. No primeiro Natal após a chegada das peças, a colecionadora inseriu-as junto à sua árvore natalina. A montagem atraiu a atenção do Sr. Robert Hale, curador do Metropolian Museum que intermediou sua montagem no museu nos anos de 1957 e 1958. Posteriormente, a coleção foi incorporada ao acervo do museu.

Anualmente, o conjunto é montado através da distribuição dos anjos napolitanos entre velas luminosas, ao longo dos quinze metros da tradicional Árvore de Natal. O restante das figuras é ambientado em um cenário posicionado aos pés da árvore, que conta casas rústicas, além de um templo em ruínas com três colunas, para abrigar a Natividade, à semelhança do Templo de Castor e Pólux, no Fórum Romano. Tal expografia distancia-se completamente do costume napolitano e ratifica a presença da cultura local como fator determinante na escolha da concepção cenográfica ou museografica da coleção adquirida. Nesse sentido, Olga Raggio, curadora da seção escultórica no momento da doação procura justificar a escolha da colecionadora e minimizar as críticas ressaltando:

> Embora a árvore de natal como pano de fundo, sem dúvida, pode ser vista como uma interferência na tradição napolitana propriamente dita, ela, de fato, contribuiu para a magia do espírito da exposição e serviu como um contraponto mais efetivo para a beleza dos diversos anjos característicos da coleção Howard."[5]

É inegável o sucesso alcançado pelo conjunto, que atrai multidões. Contudo, também é fato que ao aliar duas tradições antagônicas, o costume nórdico e reformista, da Árvore de Natal, à concepção católica da montagem do presépio, Loretta Howard criou sua própria

[4] FRUNZIO, Paolo; STEINER, Peter. 1996.

[5] Raggio, Olga. 1976, p.3

intervenção artística. Apesar de contar com belos exemplares, ela não funciona como um complexo napolitano. Assim, para contemplarmos o conjunto, devemos adentrar na cultura que o produziu e o observar dentro desse contexto, como o fez Umberto Grillo:

> [...]como as melhores peças da Broadway, o espetáculo de Natal é replicado por mais de 32 anos no local. O efeito cénico do todo é magnificente: superado o duplo impacto de ver o heterogênio casamento entre a tradição nórdica da árvore de Natal e a mediterrânica do presépio; de apreciar preciosas figuras de anjos suspensas como bolas de vidro natalinas decorativas (trauma devido ao estilo rigoroso academicismo que, infelizmente, às vezes limita-nos amantes 'ortodoxos'), pode-se, finalmente,desfrutar de 'algo belo'! O presépio Howard possui a exclusiva peculiaridade de agradar até mesmo aqueles que não gostam muito de presépio.[6]

Do contrário, o núcleo esvazia-se e sua expografia torna-se incompreensível, pois se afasta por completo das concepções históricas, artísticas e cenográficas napolitanas.

A coleção existente na Fundación Bartolomeo March, em Palma de Maiorca, foi constituída pelo colecionador Bartolomeo March. A primeira montagem cenográfica foi realizada por Gabriel Alomar em uma sala de configuração poligonal, com expositores que continham ambientações cênicas com arquiteturas e paisagens.

A vitrine principal abordava o tema da Natividade, que ocorria dentro de uma gruta ladeada por uma Glória de anjos, arcanjos e querubins, com um cortejo de pastores a adorar. Esta montagem ligava-se à antiga moda napolitana do início do século XVIII e, principalmente, ao costume local da ilha de se representar o Nascimento dentro da gruta.

Os expositores, que tratavam vida rural, traziam um panorama da paisagem napolitana rural e urbana. Partindo da montanha e do campo, as vitrines citavam personagens em suas atividades cotidianas de pastorear, trabalhar na terra e cuidar dos animais em cenários com pormenores da arquitetura das moradas do campo. Ali, novamente, notava-se a descrição dos aspectos locais maiorquinos. A casa que intermediava a passagem das cenas rurais para os ambientes urbanos, na porta da cidade, era um típico exemplar da arquitetura popular de Maiorca, com "el portal de medio punto y la cisterna junto al portal, quiere recordarnos que el montador actual del belén trabaja en Mallorca."[7] (FUNDACIÓN, s.d., p.24). A entrada na atmosfera urbana iniciava-se na osteria e culminava em uma praça agitada pela presença de diversas figuras que dançam e gesticulam. Ali, também a arquitetura repercutia as tradições regionais, possivelmente, remetendo à Avenida Jaime III, em Palma de Maiorca. Assim, por mais que a ambientação cenográfica procurasse sugerir a urbe napolitana, como nos demais presépios elaborados fora da cidade de Nápoles, ela era um reflexo dos costumes locais do sítio no qual o conjunto foi montado.

Em 2002, toda esta estrutura foi reformulada e os exemplares colocados em vitrines com um mobiliário neutro e minimalista. Conforme Alonso lamenta:

---

[6] GRILLO, Umberto.1996. p. 208.

[7] "o portal de meio ponto e a cisterna próxima a ele, recorda-nos que o atual cenografo do presépio trabalha em Maiorca." - Tradução da autora.

> A única "construção" do cenário que está exposta é a gruta maiorquina, mas o resto das figuras foram desprovidas daquela cenografia que dava significado à cada uma das cenas, privando o conjunto de uma narrativa coerente e transformando a coleção em uma mera sucessão de personagens pitorescos, ainda que notáveis por sua alta qualidade.[8]

Ainda que o antigo cenário não expressasse o mundo napolitano, ele aparava as peças, dando-lhes um significado mais amplo. Sua maior contribuição, que era de transpor o espírito maiorquino para as figuras napolitanas, gerando uma mistura cultural, perdeu-se por completo.

Há muita discussão sobre qual seria o melhor modelo para expor os presépios napolitanos. Nesse sentido, cabe retomar o caso ocorrido na Fundación Bartolomeo March que reconfigurou radicalmente sua concepção expositiva através da remoção dos exemplares de seu cenário para serem exibidos isoladamente em vitrines. Tal iniciativa destituiu o núcleo de sua história, já que o cenário apresentava estruturas arquitetônicas regionais. Assim, o formato mais adequado seria aquele que respeita a própria história do conjunto.

Portanto, ao se tratar da expografia dos conjuntos napolitanos, o foco da questão não deve ser qual a sua cenografia original e sim, qual o momento em que o núcleo se encontra, pois para que o conjunto possa ser preservado, ele necessita ater-se a sua identidade, sem aderir aos modismos museográficos. Os conjuntos que procuraram se adequar a propostas que não atendiam a seus aspectos conceituais sempre perderam algo que lhes era intrínseco, seja por não mais estarem inseridas em um cenário, ou por figurarem em uma massa de exemplares, ou mesmo por serem desprovidas dos elementos da tradição local, que já lhes pertenciam. Do exposto, não há como estabelecer um modelo correto ou ideal para os núcleos. De fato, a melhor forma de valorizá-los é compreender seus detalhes através do viés da cultura que os absorveu, pois a essência da cultura presepial sempre consistiu nisso.

Referências Bibliográficas:

ALONSO, José Miguel Travieso. **Presepium – en torno al belén napolitano del Museo Nacional Colégio de San Gregório de Valladolid**. Valladolid: Domus Pvcelae, 2008.

ARBETETA, Leticia. **Belenes en El Museo Nacional de Artes Decorativas.** Zamora: Heraldo de Zamora Artes Gráficas - Casa de España, 1991. 28p.

BORRELLI, Gennaro. **Scenografie e scene del presepe napoletano**. Napoli: Tullio Pironti Editore, 1991.

FRUNZIO, Paolo. STEINER, Peter. . **Die Königliche Krippe** (Il Presepe del Re Ferdinando IV di Borbone)**.** Diözesanmuseum für christliche Kunst. Freising. Napoli: Alfa Tipolitografia, 1996. 69p.

FUNDACIÓN BARTOLOME MARCH SERVERA**. Belén Napolitano S. XVIII.** Palma de Mallorca: Fundación Bartolome March Servera, s.d. 35p.

GARGANO, Pierro. **O Presépio**: oito séculos de história, arte e tradição. Lisboa: Reaplicação, 1997. 174p.

GOCKERELL, **Nina. Nascimentos/Presepi/Presépios** Lisboa: Taschen, 1998. 96p. (Bayerisches Nationalmuseum München).

GRILLO, Umberto. I pastori napoletani del '700 nei musei del mondo. In: SPINOSA, Nicola (org.) **Presepe Napoletano**. Napoli: Franco Di Mauro Editore,1996.

HAGER, Gerog. Die Weihnachtskrippe. München, 1902. p. 101-130. In: MANCINI, Franco**. Il Presepe Napoletano – scritti e testiminianze dal secolo XVIII al 1955.** Napoli: Società Editrice Napoletana, 1983. p. 113-122.

HOWARD L., POOL M. J., ERWITT E., **The Angel tree.** A Christmas Celebration. Loretta Hines Howard Collection. New York: Abrams, 1994.88p.

[8] ALONSO, 2008, p. 131.

MIGLIACCIO, Luciano; AMBROSIO, Eliana. O presépio Ibero-americano na coleção do Museu de Arte Sacra de São Paulo: um estudo tipológico. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO, 2006, Ouro Preto. **Atas...** Belo Horizonte: C/Arte, 2008. p.472-480. CD-ROM.

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. CAJA DUERO. **El Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura.** Valladolid: Julio Soto Impresor, 2000. 47p.

ORTIZ, Victor Hugo Limpias. Cidade de El Alto: uma aproximação à arquitetura e ao urbanismo da nova metrópole altiplânica. **Arquitextos**. 0.22.04, ano 02, mar.2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/801>. Acesso em: 13 jul. 2014.

RAGGIO Olga. **A neapolitan christmas crib from the Loretta Hines Howard collection.** New York: The metropolitan museum of art bulletin, 1976.

WOOD, Jeremy. **The Nativity**. London: Scala Books, 1992. 64p. (Themes in Art).

O exótico moderno e o moderno exótico

Elisa de Souza Martinez
Universidade de Brasília - UnB

Resumo: Se o contexto situacional não corresponde a uma realidade exterior ao objeto, mas sim a um conjunto de marcas e qualidades identificadas apenas no processo interpretativo, uma oposição binária simples, verdadeiro-falso, pode ser desmembrada em relações de contrariedade na análise de gradientes de autenticidade atribuídos aos objetos artísticos. Essa pode ser uma premissa para confrontar obras de arte que são, simultaneamente, expressão individual e documento de uma situação coletiva. Analisamos um conjunto de situações expositivas que abrange Caribbean - Art at the Crossroads of the World, (El Museu del Barrio, New York, 2012) e La Triennale, Intense Proximité (Palais de Tokyo, Paris, 2012), bem como o livro Narrative, of a Five Years'Expedition, against the Revolted Negroes of Surinam(London: J. Johnson & Th. Payne, 1813), de John Gabriel Stedman. A abordagem destaca o papel das estratégias discursivas na construção de uma poética etnográfica, que se diferencia do voyerismo etnográfico ao apresentar as marcas de um enunciador.

Palavras-chave: exotismo. regimes de visibilidade. arte moderna. Américas. exposições internacionais

Abstract: When the situational context does not correspond to a reality beyond the borders of the object, but to a set of identified marks and qualities that emerge from the interpretive process, a simple binary opposition, true-false, can generate contradictory relations through the analysis of authenticity gradients assigned to artistic objects. This can be a premise to confront works of art that are both expression of subjectivism and document of a collective situation. We have analyzed a set of exhibition situations covering Caribbean - Art at the Crossroads of the World, (El Museo del Barrio, New York, 2012) and La Triennale, Intense Proximité (Palais de Tokyo, Paris, 2012), as well as the book Narrative, of a Five Years'Expedition, against the Revolted Negroes of Surinam (London: J. Johnson & Th Payne, 1813.), by John Gabriel Stedman. The approach emphasizes the role of discursive strategies in building an ethnographic poetics, which differs from ethnographic voyeurism to present the marks of its author.

Keywords: exoticism. regimes of visibility. modern art. Americas. international exhibitions

Em seu artigo “The Repeating Island: The Carribbean and the Postmodern Perspective”, António Benítez Rojo pergunta: “Por que perseguir uma coerência Euclidiana que o mundo - e sobretudo o Caribe - está longe de ter?”.[1]

O que Benítez Rojo descreve é uma situação geográfica, histórica, política, religiosa, cultural, econômica, que se ergue como uma máquina da modernidade. A encruzilhada é o tema cujo adensamento se manifesta em obras de arte como a pintura We Have to Dream in Blue, de Arnaldo Roche Rabell (Figura1): um rosto camuflado, de etnia indeterminada, coberto ou imerso na natureza. Essa obra é parte de uma série de auto-retratos exposta em Caribbean - Art at the Crossroads of the World (El Museo del Barrio, New York, 2012) e definidos por Elvis Fuentes, curador da exposição como “trabalhos auto-referenciais nos quais o artista explora muitos temas, de suas viagens espirituais ao isolamento, de assimilação cultural a racismo”.[2]

A máquina de Benítez Rojo é, também, um caos. Vista como o lugar em que o cruzamento entre o humano e o animal ocorre de modo inesperado, gera seres imaginários e monstruosos como os que povoavam as narrativas de viajantes em tempos remotos, tendo sido estes fortemente influenciados por um pensamento medieval que atravessa os oceanos. O selvagem medieval é também esse homem diferente, que passa a ser objeto de uma interminável discussão, entre os argumentos de Michel de Montaige e Jérôme Cardan,[3] entre a nobreza de sua digestão canibal e os prazeres orgiásticos do ritual sangrento.

No lugar da ilha proposta por Thomas Morus, a utopia do autor cubano é uma relação horizontal, não-hierárquica, em que sincretismos são produtos de sincretismos e a busca de matrizes ou origens puras para a formação de uma realidade nova pode ser justificativa apenas para a falta de estudo e pesquisa. Define o Caribe como “meta-arquipélago”

> sem centro e sem limites, um caos no qual existe uma ilha que se prolifera infinitamente, cada cópia é diferente, produzindo e reproduzindo material etnológico do mesmo modo como uma nuvem se relaciona com o vapor.[4]

Nessa paisagem, a fluidez e a sinuosidade que caracterizam o entrelaçamento de seres e situações correspondem à geográfica, repleta de “desvios sem propósitos” que podem enganar os incautos. Para analisar o sistema cultural caribenho como resultado de uma condição formadora de longa duratividade, cuja origem pode ser situada no início do processo de colonização espanhola, Benítez Rojo define-o como:

---

[1] BENÍTEZ ROJO, António. The Repeating Island: The Carribbean and the Postmodern Perspective. In: CULLEN, Deborah; FUENTES, Elvis (Ed.). *Caribbean - Art at the Crossroads of the World.* New York: El Museu del Barrio/Yale University Press, 2012. p. 445-450.

[2] FUENTES, Elvis . Crossroads, crossings, and the cross. In: CULLEN, Deborah; FUENTES, Elvis (Ed.). *Caribbean - Art at the Crossroads of the World.* New York: El Museu del Barrio/Yale University Press, 2012. p. 41.

[3] CARDAN, Girolamo. “Gentium ritus”. In: *De rerum varietate*. Basiléia: 1557.

[4] BENÍTEZ ROJO, António. “The Repeating Island: The Carribbean and the Postmodern Perspective”. In: CULLEN, Deborah; FUENTES, Elvis Fuentes (Ed.). *Caribbean - Art at the Crossroads of the World* New York: El Museu del Barrio/Yale University Press, 2012. p. 447.

> uma máquina de retroalimentação com funcionamento assimétrico, como o mar, o vento, as nuvens, a literatura fantástica, a cadeia alimentar, a música (...) e a matemática fractal.[5]

A máquina é figura central, extraída do pensamento de Deleuze e Guattari: é uma máquina de máquinas. Seu produto, no caso caribenho, é o Benítez Rojo denomina "supersincretismo". O ponto de partida pode ser considerado as denominadas matrizes, ainda que o autor rejeite este termo, europeia, africana e asiática.

Para compreender a razão pela qual o nativo das Américas é excluído neste ponto de sua formulação, é necessário ver o modo como a máquina que concebe conceitualmente existe e só se retroalimenta a partir da colocação em funcionamento de uma peça fundamental de sua engrenagem: a grande propriedade de terra onde se pratica a monocultura. Excluído deste sistema de produção que alimenta a modernidade e o capitalismo europeu, o aborígene é uma referência para o estudo e a pesquisa de muitas práticas culturais do novo mundo, mas seu papel na formação cultural do meta-arquipélago parece ser minoritário. Em muitas ocasiões, a observação de suas práticas culturais pode nutrir, ainda que sob pesadas críticas, a busca por uma espécie de elo perdido. A tendência, definida por Claude Lévi-Strauss[6] como "falso evolucionismo", é revestida de um falso utilitarismo e, enganosamente, desloca o pensamento sobre os objetos dos nativos para um tempo remoto. A confluência se dá a partir da engrenagem que articula diferentes "máquinas etnológicas que são muito distantes tanto em termos espaciais quanto temporais", cujo funcionamento requer ritmo para que a máquina seja o "conjunto de máquinas reunidas".

O arquipélago é a imagem utilizada também por Orkui Enwezor para definir a exposição La Triennale - Intense Proximité, realizada no Palais de Tokyo, em de 2012.[7] Antes de adentrar nos mistérios da selva tropical, é necessário introduzir a "floresta de signos" (forest of signs) proposta pelo curador. De outra natureza, os mistérios dessa floresta conceitual são construídos sobretudo a partir de relações entre o campo da arte e outros, a fim de que os objetos expostos sejam amplamente compreendidos. Assim como na floresta, os elementos que habitam La Triennale provocam desorientação e desviam o visitante habituado a seguir as rodovias pavimentadas de uma história da arte protegida das incertezas epistemológicas que fecundam o pensamento contemporâneo. O projeto curatorial propõe transformar a fronteira entre o objeto cultural e a obra de arte em território conceitual entre "near" e "far". Em vez de diacronia, uma constelação de conceitos constrói mapas mentais que situam de modo não-hierarquizado territórios e camadas de pensamento curatorial. De todos os conceitos, o mais abrangente é "contato", que tomamos como ponto de partida para analisar a obra de Lothar Baumgarten intitulada Fragmento Brasil.

Entre 1978 e 1980, Baumgarten passou 18 meses com os Yanomami que, segundo Enwezor (2012) é "perhaps the most ethnographically documented group in recente memory."

[5] Ibid., p. 448.

[6] Lévi-Strauss, Claude. *Raça e história*. 11 ed. Trad. Inácia Canelas. Lisboa: Editorial Presença, 2012.

[7] Exposição realizada de 20 de abril a 26 de agosto de 2012.



Figura 1 - Arnaldo Roche Rabell. We Have to Dream in Blue (Tenemos que soñar en azul). Óleo sobre tela 213,4 x 152,4 cm, 1986.

Fragmento Brasil é a projeção de 648 imagens em intervalos variáveis. Distinguem-se dois grupos: um conjunto de documentos da viagem do artista e fragmentos de pinturas de Albert Eckhout, de 1654, em que pássaros brasileiros são transportados para paisagens distantes da desorientação e da estranheza da floresta tropical. Quando contrapostos aos pássaros representados nas pinturas de Jan van Kessel, os de Eckhout parecem empalhados para serem dispostos em um gabinete de curiosidades. Distanciamento e objetividade no enquadramento das pequenas cenas reiteram o voyeurismo etnográfico identificado em outras pinturas de Eckhout, em que os fenômenos observados são confinados a algum tipo de situação decorativa, organizadora, classificatória e colonial. A natureza exótica é domesticada e incorporada à poética etnográfica de Eckhout, que utiliza meios pictóricos para atenuar qualquer traço de diferença entre os mundos que colidem em suas imagens. Sua travessia é unidirecional.

As singelas pinturas de Eckhout são componentes de um discurso, uma estrutura discursiva sincrética, que constituído também de desenhos e aquarelas dos Yanomami. Esses objetos coletados pelo etnógrafo participante exemplificam o quanto os costumes “de lá” diferem dos “de cá”, e expressam uma poética da observação. Neste caso, a tradução é realizada quando Baumgarten incorpora as imagens a seu trabalho, como uma bricollage modernista. Seria a instalação de Baumgarten uma condensação ou um microcosmo do que La Triennale oferece ao visitante?

A imprevisibilidade dos intervalos de tempo entre as projeções das imagens e a aparente aleatoriedade de sua aparição assemelham-se ao modo pelo qual, em uma floresta, somos surpreendidos pelo surgimento repentino de um pássaro ou de seu canto. Na imensidão da floresta, confrontados com uma quantidade ilimitada de estímulos, enquadramos um detalhe para observar atentamente e, se a duração do instante nos permitir, estabelecer algum tipo de proximidade. O que nos aproxima mais dos Yanomami? É a documentação gráfica de peças de artesanato decoradas com motivos inspirados nos padrões das plumagens dos pássaros e das peles dos animais da floresta, ou é a documentação de uma fauna nativa extinta, preservada nas pinturas de Eckhout? O que é menos domesticado: a pintura de Eckhout, os desenhos dos Yanomami ou as fotografias de Baumgarten? A curiosidade que transporta o pensamento europeu para fora de si em direção ao outro pode se manifestar no atelier, na exposição, no livro, no mercado de pulgas ou na coleção etnográfica.

A equivalência entre o papel do curador de arte contemporânea e a do etnógrafo é um argumento central do discurso curatorial de La Triennale. “We are all travellers”, afirma o curador.

Vista como um tipo de literatura de viagem, a curadoria de Enwezor estabelece outro paralelo. Desta vez, o viajante produz sua escrita etnográfica ao reunir, como Lévi-Strauss no século XX, as oscilações entre proximidade e estranhamento. Tornando-se um gênero literário popular a partir das grandes navegações, a literatura de viagem é uma forma de escrita etnográfica que, muitas vezes, como em Tristes Trópicos (1955), revela o modo como seu autor/etnógrafo seleciona, organiza, enquadra e dá forma ao que viu.

O Caribe, novamente

De volta ao Caribe e destacando agora a presença holandesa no Novo Mundo, temos a obra Narrative, of a Five Years' Expedition, against the Revolted Negroes of Surinam, de John Gabriel Stedman. Trata-se de um livro que embora tenha sido exaltado pelos abolicionistas do século XIX como uma grande contribuição à causa, é também registro de viagem, referência em etnografia, relato militar, diário de naturalista, narrativa histórica e, segundo seu autor, uma história de amor.

John Gabriel Stedman nasceu na Holanda em 1744, filho de pai escocês, Robert Stedman, e mãe holandesa, Antoinetta Christina van Ceulen. Aspirava ingressar na Marinha Inglesa, para a qual tinha boas recomendações, mas as dificuldades financeiras de seu pai fizeram-no abandonar o projeto. Aos dezesseis anos iniciou uma carreira militar a serviço dos Países Baixos, que o levou a servir como voluntário na Guiana Holandesa, Suriname, de 1772 a 1777. Durante sua permanência na colônia, atuou em sete campanhas com duração média de três meses cada uma. O registro que fez de suas atividades, bem como do que testemunhou, foi reunido em anotações e diários que deram origem ao livro publicado em 1796, após seu retorno à Europa. Na imagem da capa (Figura 2) vemos seu autor em um momento após a derrota dos rebeldes em Gado Saby, a única na qual participou, tendo a seus pés o corpo de um escravo morto e ao fundo a vila derrotada em chamas.

Sua obra apresenta muitas contradições, decorrentes de uma posição ambígua frente ao que vê. Por um lado, vê a natureza com olhares de um naturalista curioso, um apreciador das formas, cores e aromas da paisagem tropical. Observa atento sua geografia, exalta sua exuberância e fertilidade, bem como seu papel no sistema produtivo colonial, descrevendo minuciosamente suas características. Das 86 ilustrações do livro, três são mapas.

Seus relatos são marcados pelo contato direto, físico, pessoal, que estabelece com a população local, desorientando seus sentidos e ofuscando a objetividade que deveria guiar suas observações. Oscila entre o sentimentalismo em apoio aos escravos e o patriotismo em apoio aos escravocratas. Desconcerta-se com a dificuldade em dominar a selva e as táticas de guerrilha dos grupos de rebeldes e seu relato sobre este aspecto é ao mesmo tempo uma contribuição para os discursos abolicionistas e um manual para o combate desses mesmos grupos. Seu assombro e encantamento com os corpos nus, não o impede de ver que há uma humanidade naquelas pessoas, homens, mulheres e crianças, vítimas da violência e da crueldade que lhe parecem endêmicas.

Desde a sua chegada, a primeira cena que se destaca é a de uma escrava nua, acorrentada a um peso de ferro (Figura 3). Havia sido açoitada com duzentas chibatadas e deveria carregar aquele peso de ferro durante um mês, como pena por não ter desempenhado uma tarefa. Em outro episódio, a cena a ser narrada com horror é a de uma escrava que após ter sido obrigada a entregar o filho que chora à sua Senhora, vê a mesma atira-lo ao rio. Diante da cena, do filho morto brutalmente, a mãe desesperada se joga nas mesmas águas numa tentativa de dar fim

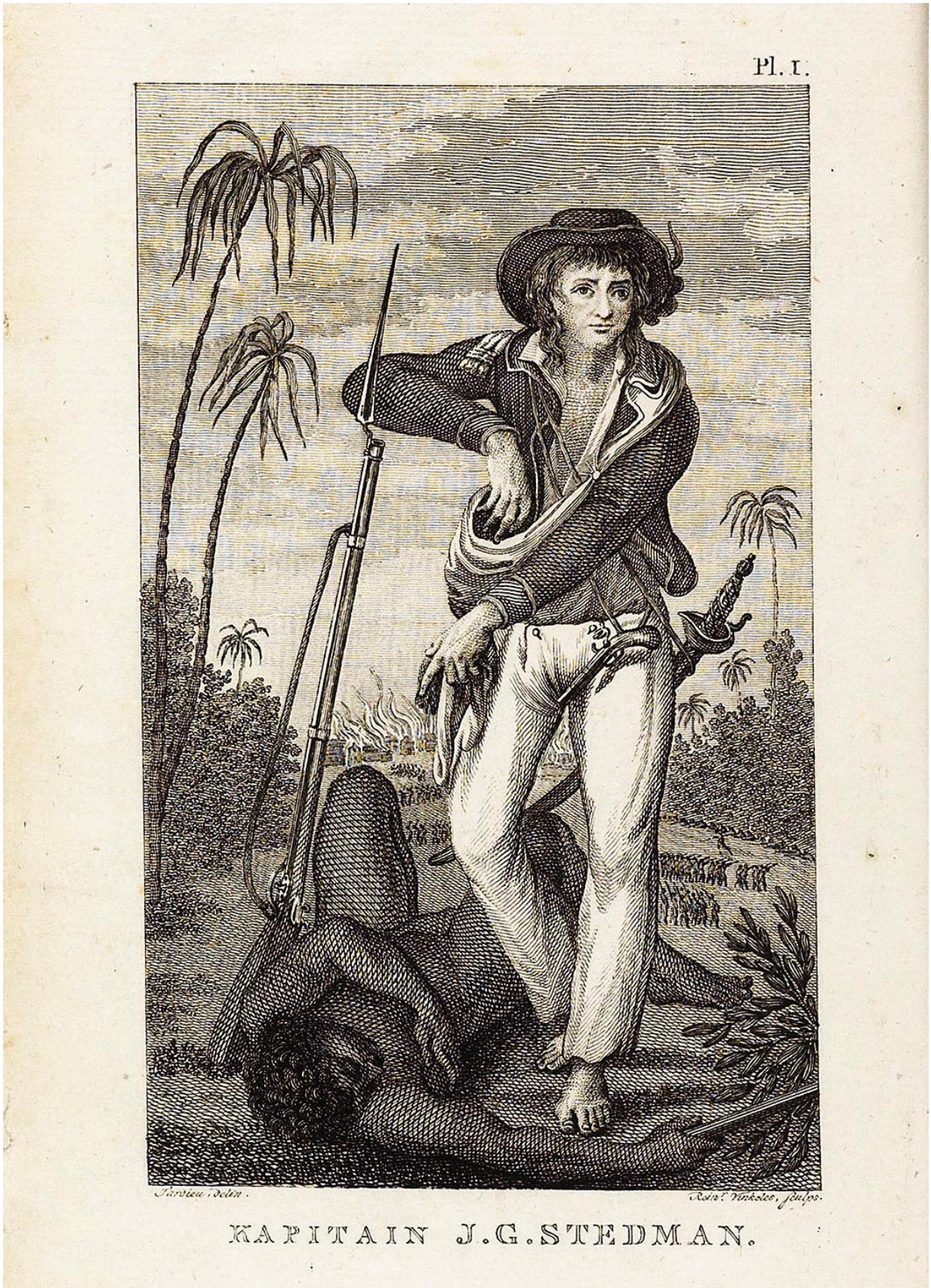


Figura 2 - John Gabriel Stedman. Narrative, of a Five Years' Expedition, against the Revolted Negroes of Surinam. Página 6.



Figura 3 - John Gabriel Stedman. Narrative, of a Five Years' Expedition, against the Revolted Negroes of Surinam. Een neger slavin, met een gewicht beladen, dat met een keten aan haar enkel, 1818.

à própria vida, mas é imediatamente resgatada pelos demais escravos e, em seguida, recebe duzentas chibatadas por sua conduta insolente. Há também o caso do menino que se suicida com um tiro na cabeça para evitar as chicotadas e o do homem que, após ter seu corpo quebrado em várias partes, é deixado exposto ao sol, amarrado a uma estaca por dois dias até morrer.

Na interpretação de Wayne Glaucer,[8] trata-se de um texto etnocêntrico e Werner Sollors[9] considera que o livro fez Stedman parecer um defensor da escravidão mais consistente do que este autor havia pretendido, uma vez que sua representação do sofrimento dos escravos é ofuscada por sua opinião favorável à escravidão.

Outro aspecto que se destaca em seu relato é a presença feminina, das escravas e de sua função na sociedade patriarcal da colônia. Richard e Sally Price destacam que esse assunto gera a única discrepância entre os diários de Stedman e a publicação final das Narrativas. Ao mesmo tempo em que descreve seu relacionamento com Joanna, a jovem escrava que torna-se sua companheira e mãe do primogênito Johnny, como um "amor romântico em vez de uma servidão filial", Stedman omite outros relacionamentos furtivos com escravas e o episódio em que a mãe da mesma Joanna propõe-lhe a compra da filha.

Em vez disso, descreve a primeira vez em que, com assombro, viu Joanna:

> Mais alta do que a média, ela tinha a forma mais elegante que a natureza pode exibir, e movia seus membros bem formados com uma graciosidade fora do comum. Sua face era plena de modéstia nativa e a doçura mais notável. Seus olhos, pretos como ébano, eram grandes, e cheios de expressão, transparecendo a bondade de seu coração. Um belo tom de vermelho brilhava em suas bochechas escuras quando era observada. Seu nariz era perfeitamente bem formado, e até pequeno. Seus lábios, um pouco proeminentes, descobriam, quando falava, duas fileiras regulares de dentes tão brancos quanto a neve das montanhas (tradução nossa).

Além das virtudes físicas, Joanna tinha as virtudes morais apreciadas por Stedman: lealdade e devoção. São essas as mesmas virtudes que afastam seu autor da causa abolicionista. Em sua avaliação, muitos problemas poderiam ser criados pela emancipação súbita dos escravos e a escravidão era necessária para que a Inglaterra e outros impérios pudessem sustentar seus desejos de consumo por tabaco e açúcar. Entretanto, as contradições persistem e o franco relato de Stedman sobre sua relação doméstica interracial afirma uma disposição à integração que, conforme Helen Thomas[10] muitos abolicionistas não ousaram expressar.

O tom romântico da narrativa é marcado desde a introdução em que declara que seu relato é "um esboço autobiográfico com aventuras amorosas". Ao serem publicadas, seu autor é já um homem casado e bem estabelecido que não pode ter sua imagem confundida com a de um libertino, que sucumbia facilmente aos prazeres e privilégios que a vida na Guiana Holandesa proporcionava a um jovem de sua posição social.

---

[8] GLAUCER, Wayne. *Locke and Blake: A Conversation Across Eighteenth Century*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 1998.

[9] SOLLORS, Werner. *Neither Black Nor White, Yet Both: Thematic Exploration of Interrractial Literature*. New York: Oxford University Press, 1997.

[10] THOMAS, Helen. *Romanticism and Slave Narratives: Transatlantic Testimonies*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2000.

Embora as ilustrações da narrativa nos façam lembrar a série de gravuras Desastres da Guerra, de Goya, que seria publicada em 1863, destacamos nas gravuras os elementos etnográficos que associamos às pinturas de Albert Eckhout, de tipos humanos brasileiros, como Índia Tarairiu (óleo sobre tela, 264 x 159 cm, The National Museum of Denmark, Copenhague) ou Índia Tupi (óleo sobre tela, 265 x 157 cm, The National Museum of Denmark, Copenhague).

A edição das narrativas vincula o nome de Stedman ao do editor Joseph Johnson, conhecido por publicar livros de conteúdo político em apoio aos direitos de escravos, judeus, mulheres, prisioneiros e oprimidos em geral. Johnson foi membro da Sociedade para Informação Constitucional, que pretendia reformar o parlamento inglês e preso por publicar obras de autores como Benjamin Franklin.

As ilustrações foram encomendadas a dois artistas: Francesco Bartolozzi e William Blake, tendo este último realizado dezesseis ilustrações. As gravuras tiveram como referência os desenhos originais de Stedman, cujo destino é ignorado. Se a afirmação de Stedman de que se deveria "seguir puramente as imposições da natureza e igualmente odiar um homem artificial e uma história artificial" se aplica às ilustrações de suas narrativas, o trabalho de William Blake, de quem foi amigo, não introduz elementos além dos que foram descritos pelo autor. Espera-se que aos desenhos tenham sido transpostas as mesmas virtudes, lealdade e devoção, que o texto literário almejava expressar. O desenho de Blake produz, com as qualidades que Argan considerava, simultaneamente, clássicas e românticas, formas sem detalhes supérfluos e imagens cujo valor não se restringe ao documental.

Por outro lado, a forma também manifesta uma imaginação etnográfica na qual o exótico permanece misterioso. A diferença é o mistério. Como aproximar-se para conhecê-lo e distanciar-se para conhecê-lo melhor?

Ao considerar a forma etnográfica como estrutura estética e epistemológica, Okwui Enwezor atribui ênfase a seu papel modalizador na interpretação de diversos registros de fenômenos culturais, sociais e naturais. Concebida como um processo, a exposição tem início com a formulação de uma questão abrangente : como a lógica social contemporânea em um tempo de crescente proximidade entre comunidades aparentemente desvinculadas, identidades antagônicas, múltiplos agentes culturais e instituições artísticas negociam disjunções espaciais e temporais quando a distância entre o Eu e o Outro, entre nós e eles, desmoronou?

No guia de La Triennale, um comentário de Claude Levi-Strauss sobre as fotografias que havia feito no Brasil é inserido no texto de apresentação da obra de Rosangela Rennó: "Olhando para elas novamente, essas fotografias instantâneas me deixam com um sentimento de vazio, de falta daquilo que sua objetividade é fundamentalmente impotente para capturar (tradução nossa)".[11]

Entre Rabell, Blake, Bartolozzi, Eckhout e Baumgarten, voltamos ao "meta-arquipélago" de Benítez Rojo. Entre documentos, apropriações, traduções e simulações, compõem-se trajetórias

[11] ENWEZOR, Okwui. *Guide de l'exposition*. La Triennale 2012 - Intense Proximité. Paris: Palais de Tokyo and collaborating institutions, 2012. p. 124.

de viagem que, como afirma Enwezor, produzem-se florestas de signos, cuja organicidade parece misteriosa e, até certo ponto, desestabilizadora. Entretanto, entre o que foi construído à distância, como as pinturas de Eckhout resgatadas por Baumgarten ou os desenhos de Stedman transformados em gravura impressa por Blake e Bartolozzi, e os desenhos de Lévi-Strauss ou o auto-retrato de Rabell, fica a dúvida produtiva: quão distante devemos estar do horizonte que pretendemos conquistar?

A modernidade em Eliseu Visconti: uma lição apontada por Mário Pedrosa

Fabíola Cristina Alves
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Resumo: No texto *Visconti diante das modernas gerações,* Mário Pedrosa argumenta que os primeiros artistas modernos brasileiros deveriam ter aprendido a comunicabilidade entre homem e natureza com as pinturas de Eliseu Visconti e não apenas importar ideias da Europa, pois no Brasil já possuíamos na obra deste artista aprendizados para nossa modernidade. Esse argumento, em suma, é uma hipótese que deverá ser averiguada por meio da estética do mundo percebido, ampliando os significados que a obra de Eliseu Visconti agrega ao estudo do sensível.

Palavras-chave: Eliseu Visconti; homem e natureza; modernidade.

Abstract: In the text, *Visconti diante das modernas gerações*, Mário Pedrosa argues that early modern Brazilian artists must have learned the communicability between man and nature through Eliseu Visconti's paintings and not by European's imported ideas, because in Brazil, by the artist's work, we already had lessons to our modernity. This argument, in short, is a hypothesis that is going to be investigated in this research by the aesthetics of the perceived world, expanding the meanings that Eliseu Visconti's work brings to the study of the sensitivity.

Keywords: Eliseu Visconti; man and nature; modernity.

Em 1950, Mário Pedrosa apresentou o texto *Visconti diante das modernas gerações,* publicado no *Correio da Manhã*. No texto, o crítico inicia suas assertivas sobre a obra de Eliseu D'Angelo Visconti, considerando-o "um desconhecido das modernas gerações" (PEDROSA, 2004, p. 119). Eliseu Visconti, já falecido em 1944, não chegou a apreciar as considerações do crítico marxista, porém, o público e as comunidades de práticas do campo da arte puderam não apenas ler o texto do crítico como observar a leitura que Pedrosa fez situando o pintor em comparação aos mestres do passado e aos artistas modernos. No texto, é possível, entender o solo da discussão de Pedrosa "militante" pela transição entre academicismo e modernismo.

O texto de Pedrosa dá visibilidade às pesquisas artísticas que Eliseu Visconti produziu a partir da técnica da luz, dá destaque ainda, as iniciativas e ao respeito pelo direito a pesquisa em artes que Eliseu Visconti nutriu e defendeu no seu discurso sobre arte, aspecto da

personalidade do pintor também representada na sua biografia escrita por Frederico Barata.[1] Como pesquisadora ingressante nos estudos dedicados a obra de Eliseu Visconti, observo como os pesquisadores e os críticos da obra deste artista, normalmente, retomam as considerações do pintor sobre o seu estar no mundo como um homem do presente.

Pedrosa, no todo do texto retoma momentos da produção e da formação de Eliseu Visconti, tentando sempre contextualizar a situação do campo artístico brasileiro em cada momento citado. Porém, o crítico marxista dá um destaque relevante ao momento de produção do artista nos últimos anos de vida. E para contextualizar este momento, Pedrosa narra um Eliseu Visconti já "aposentado", sem as preocupações das encomendas do governo e acrescento que possivelmente como pai de família com situação financeira estável, o pintor já não tinha mais a necessidade de encontrar novas formas de adquirir renda. E "livre" das exigências do patrão, seja quem fosse o patrão, Eliseu Visconti pode finalmente se dedicar a "liberdade da criação". Neste momento, nas palavras de Pedrosa: "A pintura para ele não mais se distingue de sua vida externa; é a suprema expressão de seu próprio eu [...] Não perde mais o contato com a natureza" (PEDROSA, 2004, p. 129). É então, que o exercício do pintar a natureza se torna uma experiência da sua vida cotidiana, das observações diárias do seu jardim, descobrindo, enfim a relação entre o homem (o pintor) e a natureza (o mundo visível). No interior de seu quintal, Eliseu Visconti, (re)percebe seus estudos sobre a natureza, a observação das sensações das cores das plantas e da luz natural, mas para além do fenômeno cromático, a meu ver, o pintor se observa em relação com a natureza.

Entendo que a discussão sobre a relação homem e natureza já era fecunda no pensamento filosófico do romantismo, ampliando-se em outras discussões com a passagem dos séculos. No final do século XIX e inicio do século XX, nas artes, a modernidade de obras impressionistas ou pós-impressionistas, até certo sentido, pode ser considerada como desdobramentos de questões iniciadas no romantismo, no caso, da relação homem e natureza.

Eliseu Visconti, mesmo que tardiamente (para alguns) e ao final da vida estando em total "liberdade de criação", desenvolveu pinturas que se correspondem com o espírito filosófico que entende a modernidade a partir de uma fecunda relação de comunicabilidade do ver como uma ação do perceber. O pintor escolheu entender a relação homem e natureza como uma das suas últimas investigações em arte, preocupação que parece acompanhá-lo desde a mocidade, pois, o artista foi um dos que atuaram como agentes em defesa dos ateliês ao ar livre no contexto carioca no início do século XX.

No entanto, é necessário observar como aponta Ana Maria Tavares Cavalcanti que "(...) foi no decorrer das décadas de 1940 e 1950 que Eliseu Visconti foi classificado, pelos historiadores da arte no Brasil, como o primeiro pintor impressionista brasileiro" (CAVALCANTI, 2005, p. 8). Neste sentido, o texto escrito por Mário Pedrosa sobre a obra de Eliseu Visconti, parece estar imbuído de possíveis intenções de caracterizar este pintor como um precursor das novas tendências no contexto brasileiro, porém, como já descrevemos o critico apresenta

[1] BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

inicialmente Eliseu Visconti como um desconhecido dos modernistas. Entendemos ainda, que o discurso de Pedrosa tenta estabelecer uma linha de transição na história da arte brasileira. Sobre este propósito implícito a produção da nossa história da arte durante as décadas de 1940 e 1950, o estudo de Cavalcanti explica:

> Num período em que o abstracionismo se apresentava como o auge da evolução artística, os teóricos quiseram encaixar Visconti dentro da sucessão de movimentos europeus que deram origem à arte moderna e influenciaram a produção de arte no mundo ocidental. Todavia, estudos mais recentes questionam o modelo modernista de uma história da arte evolucionista. Assim, abriu-se espaço para outras interpretações da obra de Visconti. (CAVALCANTI, 2005, p. 8-9)

É assumindo o "risco" de propor uma interpretação filosófica sobre a pintura de Eliseu Visconti, que observo e pretendo desenvolver uma leitura sobre a correspondência das pinturas de paisagem deste artista com algumas considerações do pensamento moderno de Charles Baudelaire e Maurice Merleau-Ponty. O primeiro nos permite entender a modernidade como um processo em descobrimento – e, de certa forma, inventado. Além disso, entendemos que o contexto artístico que Eliseu Visconti vivenciou durante suas passagens pela Europa[2] e no Brasil, pode ser avaliado pelo conjunto de ideias propagadas por Baudelaire. Neste sentido, observamos a experiência estética na modernidade interligada com a vida das grandes cidades, da paisagem local e do mundo visível, "[...] contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista".[3]

O discurso de Rafael Cardoso no catálogo da última exposição retrospectiva da obra de Eliseu Visconti serve como exemplo da permanência da noção de "modernidade" na obra deste pintor. De acordo com Cardoso, os embates que cercam a ideia de moderno também caracterizam o contexto vivido por Eliseu Visconti como um período de modernização da sociedade brasileira.[4] O autor sugere que "desde a década de 1860, com os escritos de Charles Baudelaire diversos artistas e críticos, grupos e movimentos passaram a rivalizar na disputa pela ascensão e o predomínio no âmbito da 'arte moderna', culminando com a sucessão de 'vanguardas' na primeira metade do século XX" (CARDOSO, 2012, p. 24-25). As ideias de Baudelaire presentes nos seus textos críticos e os reflexos da sua obra poética, já anunciavam questões norteadoras para o entendimento da "modernidade".

Sobre a arte e o pensamento moderno, Baudelaire escreveu: "O que é a arte pura, segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista" (BAUDELAIRE, 2008, p. 73). A questão proposta por Baudelaire evidência que para um fazer puro da arte, tendo em vista o

---

[2] Entre 1893 a 1900, foi pensionista em estudos. Na oportunidade, Eliseu Visconti passou por várias instituições de ensino de artes, tais como a Académie Julien, a École Nationale et Spéciale des Beauxs-Arts e a École Guérin. Participou de várias exposições e salões na Europa, chegando a conquistar a medalha de prata na "Exposition Internationale Universelle" em 1900. Mas suas estadias na Europa não se encerram com o fim do período de pensionista: até meados do início de 1920 foram frequentes suas viagens à Europa. (disponíveis em: <www.eliseuvisconti.com.br> acesso em 12 de dezembro de 2013).

[3] BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 73.

[4] CARDOSO, R. Modernidade. In: Catálogo Eliseu Visconti – modernidade antecipada. Rio de Janeiro: Holos Consultores Associados, 2012, p. 24-25.

pensamento moderno, é necessário ao artista uma relação quase intima com o mundo visível. Interior e exterior tornam-se recíprocos no pensar arte e no fazer arte.

O pensamento do filósofo Merleau-Ponty concorda com a questão proposta pelo poeta. O filósofo francês desenvolveu sua reflexão a partir de sua crítica ao pensamento de Descartes. O cartesianismo compreendia o mundo a partir da separação sujeito e objeto, assim como a *partes extra partes*, concepção que corresponde a ideia de representação do mundo exterior, a saber: o pintor como um sujeito separado do objeto a ser pintado – o mundo e a natureza. Mas, o pensamento de Merleau-Ponty, nega o pressuposto de separação entre sujeito e objeto, interior e exterior, corpo e espírito. A concepção de indivisibilidade é central em sua tese sobre o fenômeno da percepção e suas considerações sobre a pintura moderna.[5]

Na concepção de Merleau-Ponty o artista moderno vive o enigma de ser vidente e visível quando pinta a partir de uma relação indivisível entre o mundo que habita e o seu próprio Ser neste mundo. O artista que observa a natureza para pintá-la, quando adentra o universo de ser vidente e visível, também é observado pela natureza. As pinturas que Eliseu Visconti produziu pela observação diária da natureza, do recanto do seu jardim, da luz carioca e tropical, a partir do silêncio da "liberdade de criação", a meu ver, possuem um dialogo com o pensamento de Baudelaire e Merleau-Ponty. É possível pensar os estudos de paisagem de Eliseu Visconti como uma pesquisa cotidiana sobre os fenômenos sensoriais da luz e da cor, mas também da origem primordial dos dados visuais internos a existência humana. Para isto, é necessária uma cumplicidade entre o pintor e a natureza, entre o seu interior e o exterior. É imprescindível ao pintor se ver parte da natureza que pinta, é necessário a compreensão de que a natureza a ser pintada não é apenas uma aparência exterior, mas uma expressão interna ao artista. Conforme Barata: "- A Natureza - disse-me certa vez, em palestra, Eliseu Visconti - é um dicionário para ser consultado, um índice apenas. Tudo quanto o artista põe na sua obra deve estar mais dentro dele do que simplesmente naquilo que a visão descortina" (BARATA apud CAVALCANTI, 2005, p. 3). A partir desta citação, é possível considerar que Eliseu Visconti entendeu que a natureza muito tinha a mostrar e ensinar na sua condição exterior, mas, compreendeu também que o artista deveria buscar no seu interior "elementos" para o seu fazer.

Para que uma pintura de paisagem não seja apenas cópia do mundo exterior, é viável certa proximidade de cumplicidade entre o "interior" do pintor, o que podemos situar como processo de subjetivação fecunda na relação homem e natureza. Para exemplificar, empresto as palavras de Mirian Seraphim:

> A obra de pintura de Visconti apresenta, no seu todo, um clima de harmoniosa interação entre homem e natureza, quer seja ela interna ou externa a ele. Essa constante pode ser vista com clareza na tela *Leitura à beira do rio*, onde as águas tranqüilas refletem não só a paisagem exuberante, com seu rico colorido, mas também o estado de alma da leitora.

[5] ALVES, F. C. *Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística: a reflexão estética em Merleau-Ponty*. Dissertação de Mestrado (Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo, 2013.

> (...)
> Em muitas pinturas de Visconti, quer retrate os membros da família ou apenas as crianças da vizinhança, não se pode dizer, ao certo, qual aspecto predomina: se a natureza ou a figura, tal a sua interação. (SERAPHIM, 2006, p. 5 e 15)

Eliseu Visconti nutriu um interesse pela relação homem e natureza, o que é percebível em muitas de suas pinturas que apresentam imbricados a figura humana e a paisagem na cena retratada. Devemos concordar com a autora que é difícil determinar qual é o aspecto predominante (a natureza ou o homem?), no entanto, é perceptível uma interação entre a natureza e a figura, logo, é concebível que talvez seja a relação homem e natureza o motivo predominante.

Autoretratos desenvolvidos nos últimos anos de vida do pintor, também apresentam a predominância da interação entre ele e a natureza. O mistério vidente e visível é apresentado, o pintor se torna visível ao se representar, mas a fecunda relação que ele estabelece com a natureza também visível na pintura, parece revelar algo até então invisível: a representação da comunicabilidade entre o pintor e a natureza. Eliseu Visconti teria revelado para si mesmo que a natureza está no seu interior. O tratamento representacional ainda se mantém, mas parece que a função representacional não se limita apenas a aparência, a cópia, a ilusão da "janela" renascentista. É perceptível certa reciprocidade entre um exterior que é o mundo cotidiano de Eliseu Visconti nos últimos anos de produção juntamente com o interior, a própria existência do artista no seu mundo cotidiano – vivido.

Se considerarmos a comunicabilidade entre homem e natureza, interior e exterior, como saberes de uma modernidade inventada como pensou Baudelaire, teria Eliseu Visconti mais um ponto a favor de sua modernidade. Mas, sendo frágil a fronteira entre o antigo e o moderno, além disso, entendendo a relação homem e natureza como uma intenção já elabora pelos românticos e observando a ausência de uma intenção vanguardista em Eliseu Visconti, sua modernidade se transforma em uma reminiscência a ser finalizada como um dos problemas finais de sua criação dentro do universo particular da pesquisa do artista.

Retornando ao texto de Pedrosa, quando o crítico inicia suas considerações finais no texto *Visconti diante das modernas gerações*, o autor, coloca a seguinte lamentação:

Foi pena que o movimento moderno brasileiro, no seu início, não tivesse tido contato com Visconti. Os seus precursores teriam tido muito que aprender com o velho artista [...] O modernismo brasileiro não se teria nutrido apenas de idéias importadas da Europa, com raro intercâmbio mais direto com mestres modernos. A lição de Visconti tê-lo-ia levado mais depressa a comunicar-se com a natureza, já pictoricamente filtrada através da experiência e da sensibilidade de um mestre familiarizado com os seus problemas e aberto às inovações. Tarsila, Di Cavalcanti, Portinari e outros, todos eles artistas de talento, achariam talvez na obra viscontiana aquele senso de continuidade, indispensável a todas as revoluções (PEDROSA, 2004, 132).

As palavras de Pedrosa sugerem que Eliseu Visconti possuía uma lição, inclusive um aprendizado importante para o movimento moderno brasileiro, mas também para todo o nosso modernismo, a lição da comunicabilidade entre homem e natureza. Um saber desvelado por Eliseu Visconti, a meu ver, não apenas pelo seu contato com a arte européia, acadêmica ou nos movimentos simbolistas e pós-impressionistas, mas uma lição que o artista aprendeu pela observação perceptiva, no silêncio da relação entre homem e natureza conectados pelo primordial – a existência.

No entanto, analisando a lamentação de Pedrosa, esta pode parecer uma crítica a pura importação dos modos e dos estilos importados, o que fica claro no texto sobre Eliseu Visconti, principalmente, quando o autor sugere que o modernismo brasileiro acabou desenvolvendo um "academicismo modernista" (PEDROSA, 2004, p.132). O autor, ainda elege os nomes de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari como "referência de alunos" para a lição de Eliseu Visconti. Certo traço de adepto as inovações em Eliseu Visconti é desenhado por Pedrosa, característica que para o crítico marxista é julgada como essencial para uma revolução. A experiência do velho mestre também é ponto positivo no discurso do crítico. É possível considerar que nas últimas décadas da produção de Eliseu Visconti, o artista ocupou-se no exercício de uma lição frutifica para sua arte, foi neste momento que o pintor desvela os puros ensinamentos da natureza para a sua arte, pois já não há mais interferências do exterior, da crítica da época, do "patrão" e dos espaços de educação formal do ensino de arte.

Tento como referência para este estudo o pensamento de Baudelaire e de Merleau-Ponty, entendo que Eliseu Visconti aprendeu um saber diretamente da sua relação com a natureza e um saber subjetivo, extremamente fértil para os anseios finais da sua produção artística. Mas, fica a dificuldade de como situar a pintura produzida por Eliseu Visconti a partir da relação homem e natureza, principalmente, as obras produzidas após a década de 1920 quando o contexto brasileiro já estava aberto para outras questões "proclamadas" na Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. Assim, algumas questões também surgem na minha leitura sobre a lamentação de Pedrosa: seria possível ensinar uma lição que se dá pela relação homem e natureza? Ou nos resta apenas à reflexão sobre esta relação como um saber perceptivo?

Referências Bibliográficas:

ALVES, F. C. *Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística: a reflexão estética em Merleau-Ponty*. Dissertação de Mestrado (Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo, 2013.

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

BAUDELAIRE, C. *A invenção da modernidade*. Trad. Pedro Yamen. Lisboa: Relogio D'Água, 2008.

_____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.

CARDOSO, R. Modernidade. In: Catálogo Eliseu Visconti – modernidade antecipada. Rio de Janeiro: Holos Consultores Associados, 2012.

CAVALCANTI, A. M. T. *Les artistes brésiliens et "Les prix de Voyage em Europe" à La fin Du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*.(Tese de doutorado em História da Arte) Paris: Université Paris I, 1999.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX". In: **ArtCultura**, v.7, n.10, 2005. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.149-160.

PEDROSA, M. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III/ Mário Pedrosa*. Otília Arantes (org). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 18.
_____. *Conversas: 1948.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.
_____. *Fenomenologia da percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SERAPHIM, M. N. Um olhar sobre a obra de Eliseu Visconti. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Julho/ agosto/ setembro de 2006. Vol. 3 Ano III nº3.
www.eliseuvisconti.com.br (acesso em 12 de dezembro de 2013).

Poéticas do informe na Arte Contemporânea no Brasil

Fernanda Pequeno
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: O texto apresenta um resumo das questões tratadas na tese de doutorado, defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. No texto e na tese, o informe batailliano é o conceito mapeado, sendo empregado como aporte teórico para análise das obras de Anna Maria Maiolino, Artur Barrio, Lygia Pape e Tunga. A sua utilização é, mais do que possível, profícua, pois proporciona repensar os enquadramentos de tais obras na história da arte no Brasil. O *informe* possibilita, assim, redesenhar as circunscrições desses trabalhos, já que as poéticas dos quatro artistas se relacionam com a abertura e a provisoriedade que associamos ao *informe*.

Palavras-chave: Informe. Arte no Brasil. Arte Contemporânea. Georges Bataille. História da Arte

Abstract: This text presents an overview of questions from the PhD thesis, defended at Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. In the text and in the thesis, bataillian formless is the concept approached as a theoretical support to analyse Anna Maria Maiolino's, Artur Barrio's, Lygia Pape's and Tunga's artworks. Its use is more than possible, fruitful, because formless provides the rethinking of the artworks and those frameworks in art history in Brazil. Formless allow the redrawing of borders that enframe the poetic of these four artists and its relation to the opening and to its provisional state.

Keywords: Formless. Art in Brazil. Contemporary Art. Georges Bataille. Art History.

Os trabalhos de Anna Maria Maiolino, Artur Barrio, Lygia Pape e Tunga produzidos a partir de 1967 tensionam as suas formas e serão analisados por suas características processuais e inacabadas. Tais instalações, vídeos, filmes, instaurações e situações se apresentam de maneira relutante, colocando a si próprios e aos espectadores em experiências-limite. No presente texto, esses trabalhos serão cotejados em suas aproximações com o *informe*. Proposição transgressora de Georges Bataille publicada pela primeira vez em 1929 como um verbete do Dicionário Crítico, o *informe* foi veiculado pela revista parassurrealista Documents, que Bataille editou entre 1929 e 1930.

Os trabalhos de Anna Maria Maiolino, Artur Barrio, Lygia Pape e Tunga localizam-se no limite entre as noções de forma, de matéria e de imagem, esta última rechaçada como conteúdo ou comentário. Nas obras destes artistas, o informe é incorporado, não apenas nos discursos que se somam *a posteriori*, mas no próprio processo de produção e nas configurações finais das obras.

Tais trabalhos acionam a instabilidade e o *work in progress* como prerrogativas para as suas ações, o que aponta para a força de suas operações na arte contemporânea no Brasil. Apesar de ser uma definição do início do século XX, o informe tem sido objeto de análises contemporâneas, tais como apontam as leituras de Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Georges Didi-Huberman, o que corrobora o seu valor de uso para acessarmos obras específicas de Anna Maria Maiolino, Artur Barrio, Lygia Pape, e Tunga. As poéticas desses artistas se relacionam com a abertura e a provisoriedade que associamos ao *informe,* de modo que os seus trabalhos se apresentam de maneira relutante.

A proposição de Georges Bataille se relaciona com livros e outros textos do autor, e funciona como um aglutinador teórico que abre possibilidades de análises críticas para além de movimentos e estilos. O *informe,* então, possibilita congregar poéticas oriundas de matrizes diversas o que, no caso da arte produzida após o Neoconcretismo é absolutamente frutífero.

Na produção artística brasileira pós-1964, a questão nacional deixou de ser um problema como fora entre as décadas de 1920 e 1960 (do Modernismo ao Tropicalismo e ao Cinema Novo) e, se o nacional reclama uma raiz, o *informe* precisamente vem para borrá-la. O conceito batailliano, assim, associa as produções dos quatro artistas, possibilitando repensar as suas matrizes, influências etc.

O *informe* torna-se, então, importante operador, já que as obras de Barrio, Maiolino, Pape e Tunga incorporam processos, fugindo de delimitações objetuais, sem se restringirem a movimentos ou escolas. Tais trabalhos insistem na ideia de situação ou de experiência, de modo que, mesmo quando finalizados, mantêm uma abertura e um inacabamento.

Anna Maria Maiolino, em sua produção a partir do final dos anos 1960, lidou com problemas da abjeção e da escatologia. Também Lygia Pape que, embora atuante desde os anos 1950 e integrante do Neoconcretismo, apresentou, a partir de 1967, através da ironia, uma saída possível para a produção sob a ditadura militar, vigente no país desde 1964. Artur Barrio, com suas *situações* e *experiências* desestruturantes, tanto em espaços institucionais quanto em locais públicos da cidade, colocou a si próprio e aos espectadores em contato com fluidos, materiais e temas renegados. Já Tunga mesclou erotismo e ludicidade, em trabalhos que ativam minérios, seres humanos, animais e plantas.

Sem restringirem as suas obras a um comentário político, Lygia Pape, Anna Maria Maiolino e Artur Barrio operaram o humor negro, o uso de metáforas e simbolismos para pensar o papel da mulher na sociedade, a valorização da experiência em detrimento de um produto final, fazendo uso de fluxos corporais e urbanos. Enquanto isso, nos anos 1970, Tunga inaugurava o seu “Museu de Masturbação Infantil”, fundando uma poética baseada no desejo e no erotismo.

Textos de autoria de Ligia Canongia, Catherine de Zegher, Moacir dos Anjos, Ricardo Basbaum, Adolfo Montejo Navas, ou dos próprios artistas, aproximaram a sua produção do pensamento batailliano. Tunga também é um artista com estabelecimento de relações entre suas obras e o pensamento de Georges Bataille por parte de críticos. Talvez porque o próprio artista seja um leitor do francês desde os anos 1970, dialogando com as suas proposições eróticas e transgressivas. Já Lygia Pape, normalmente tem os aspectos geométricos ou participativos da sua produção enfatizados, de modo que a utilização do informe possibilita a sua reinscrição na história da arte no Brasil. As séries de trabalho que a artista realizou a partir de 1967 incorporam outros interesses e não apenas aqueles oriundos do Neoconcretismo ou da questão fenomenológica.

Em texto de 2001, publicado por ocasião da exposição *Experiment / Experiência: Art in Brasil 1958-2000,* Paulo Venancio Filho empreendeu uma diferenciação da ativação fenomenológica da relação entre artista, obra e espectador iniciada nos anos 1960. Segundo ele, na contemporaneidade global, tal empreendimento tomou caminhos mais diversificados e subjetivados (VENANCIO FILHO, 2013, p. 38). A pura aparência foi se tornando mais opaca e carregada de associações e de uma enorme carga residual combinando "expressividade, subjetividade, barroquismos, romantismos, localismos, mitologias, idiossincrasias, narrativas etc., a se manifestar fragmentariamente" (VENANCIO FILHO, 2013, p. 38):

> Aquele objeto – o não-objeto livre de qualquer associação, pura presença e pura aparência, cuja apreensão não deixa resíduos – desaparece como ideal. A exteriorização abstrata e sensorial, impessoal e universal, inflete mais e mais para uma interiorização indeterminada e ambígua. De puras aparências plenamente transparentes à percepção, passamos a objetos estranhos, enigmáticos, resistentes àquela ordem perceptiva puramente abstrata do neoconcretismo. Cada um desses objetos carrega agora sua lei própria, seu mundo poético particular intransferível e inconversível a um eixo teleológico comum. (VENANCIO FILHO, 2013, p. 38).
> Se o objeto neoconcreto propunha um modelo exemplar e radical da experiência sensorial, o objeto contemporâneo é algo a ser experimentado irrestritamente na sua totalidade morfológica e metafórica; são construções de ordens diferentes. (VENANCIO FILHO, 2013, p. 34).

A arte brasileira pós-neoconcretismo não pode ser tomada fenomenologicamente, cuja apreensão se daria apenas pelos sentidos, prioritariamente a visão. Como a arte contemporânea não é mais pura aparência, ela lida com matérias, simbolismos, conceitos. Ou, nas palavras de Griselda Pollock, contemporaneamente "a prática artística gera *encontros*, em vez de objetos" (POLLOCK in TATAY, 2012, p. 213).

O caráter processual das obras de Anna Maria Maiolino, Artur Barrio, Lygia Pape e Tunga diz respeito a uma ordem de experimentalidade que parece ser traço marcante da produção brasileira pós-neoconcretismo, mas que aponta para uma direção diversa. Essa provisoriedade pulsa nos próprios trabalhos, em suas configurações formais e matéricas, não exigindo necessariamente do espectador uma ação corporal ou performática que completaria a "indefinição" ou a latência da obra. Desse modo, não poderíamos chamar as suas experiências de proposições, mas de operações, situações e experiências.

A experimentalidade de Lygia Pape advém dessas experiências com o corpo no começo dos anos 1960, mas a partir de 1967 a artista incorporou a ironia e o humor negro. Já Anna Maria Maiolino, Artur Barrio e Tunga advêm de uma outra formação cujas ideias de abertura e de experimentação tomam sentidos e direções diferentes. As obras de Pape, Barrio, Maiolino e Tunga apontam para a opção pelo *work in progress.* Em seus trabalhos, não é mais o espectador quem desempenha papel preponderante, mas o próprio artista quem coloca a si mesmo e às obras em *situações* e em operações limite.

Todos esses artistas, apesar de oriundos de formações diferentes parecem convergir em certo elogio da instabilidade, da processualidade, do rigor, da escatologia, do erotismo e da abjeção e é por isso que conversam entre si. Essas gerações posteriores ao neoconcretismo colheram, ao longo das décadas de 1960 e 1970, os frutos de experimentalismo que o movimento imprimiu à arte produzida no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro.

As experiências de Anna Maria Maiolino e de Lygia Pape, por sua vez, não intentavam atualizar a questão do canibalismo nem da brasilidade. Enquanto Maiolino considera-se "o bolo fecal da Antropofagia", Pape estava mais interessada em uma descentralização e despretensão do fazer artístico, do que propriamente em mitos nacionais ou em arte popular, como as alegorias do Cinema Novo, que lhe era contemporâneo. Tal ordem de apropriação cultural, mais irônica e mesmo filtrada, diferia-se do foco tanto da ideologia nacionalista, que respaldava a ditadura militar no Brasil, quanto da pretensão universalizante que vinha no bojo da abstração geométrica. Ambas as artistas lidaram com tais questões como peças de um tabuleiro, numa alusão aos jogos culturais que os cineastas do Cinema Marginal estavam jogando.

Com seus primeiros trabalhos ligados à Nova Figuração dos anos 1960, Anna Maria Maiolino lidava com as vísceras e os órgãos internos, enfatizando os processos de digestão fisiológica e cultural (*GluGlu*, 1966 e *GluGluGlu,*1967), como metáforas de sua própria condição. Ela, italiana em diáspora, morara na Venezuela, e passara a viver no Brasil. O momento político, de endurecimento da ditadura militar, também obrigava que estratégias de aparente silenciamento e deglutição de "sapos" fossem tecidas pelos artistas, que passaram a abordar temas abjetos também como metáfora da situação limite que era vivida.

Já Lygia Pape, apesar de sua vinculação inicial com o Grupo Frente e com o neoconcretismo, em seus trabalhos a partir do final dos anos 1960, lidou com ordens, configurações e temas aparentemente mais anárquicos e transgressores, que discutiam o papel das instituições culturais e da mulher na sociedade patriarcal brasileira, sem deixar de tocar nas questões que sempre lhe interessaram, a saber: espaço, cor, luz, movimento etc.

Mesmo que ambos lidem com certa aspereza ou desmaterialização em seus trabalhos (pensamos, por exemplo, nas experiências de Barrio como *Quatro dias, quatro noites*, bem como nos trabalhos de Tunga, como *Vanguarda Viperina*), os mesmos não se restringem a comentários políticos. É claro que a negatividade desses trabalhos também se deve à atmosfera política, social e cultural adversa, mas seria empobrecedor vê-los como reflexos desses comentários.

A poética de Tunga emergiu em um contexto pós-minimalista, no qual as operações desmaterializadoras e mesmo anti-formais da Arte Conceitual foram, não apenas legitimadas, como enfatizadas. As suas primeiras esculturas valorizavam os aspectos formais e, dando prosseguimento as suas pesquisas, as operações matéricas passaram a ser mais e mais enfatizadas pelo artista.

Anna Maria Maiolino observa o dentro e o fora como movimentos e trânsitos que conduzem a aspectos vitais. Segundo a artista, "o intestino é uma cavidade que nunca conseguimos encher, assim como não conseguimos esgotar o desejo".[1] A artista assim prossegue na mesma entrevista: "Creio que o homem inventou Deus com o desejo de preencher esse imenso e eterno vazio que nunca se preenche e nunca está satisfeito...", chegando ao ponto em que Maiolino se pergunta: "Será por isso que fazemos arte?".[2] Para a artista:

> O gesto é a manifestação do que existe dentro. Novamente, no gesto se dá a cópula do dentro e do fora, análoga à relação cheio-vazio. Ouço-me agora usando a palavra 'cópula', mas não quero dar a ela só um significado sexual, mas também o de seus sinônimos: ligar, unir... Uso essa palavra porque aponta para algo que se produz, para o fruto transformado, como é a obra de arte.[3]

As operações de Anna Maria Maiolino, Artur Barrio, Lygia Pape e Tunga são exemplares do procedimento batailliano. A primeira, por seu interesse pela digestão e pelos processos orgânicos abjetos e escatológicos; o segundo por meio do uso de materiais banais e da relação que estabelece entre situações efêmeras e o seu registro; a terceira por suas caixas de humor negro e por alguns vídeos e filmes e o quarto pela aproximação com o erotismo e o sagrado. A obra dos artistas analisados, assim, manifesta a proposta batailliana de um olhar para o "baixo", para a poeira, para o resto, para o chão.

Mesmo que as obras de Anna Maria Maiolino, Artur Barrio, Lygia Pape e Tunga integrem instâncias mercadológicas e institucionais, sua proposição crítica de acionamento de temas e materiais "descartados" torna-as transgressivas, pois se utilizam da própria lógica econômica e simbólica para forçar os seus limites. Dessa maneira, é interessante o fato de os quatro lidarem com processos, embora possam formalizá-los em trabalhos mais ou menos objetuais. Assim, os artistas não negam a possibilidade de circulação comercial do objeto de arte, mas atestam certa liberdade de produção em relação às lógicas mercadológicas.

Nas palavras de Artur Barrio, em seu texto "Manifesto", de 1969:

> Partindo desse aspecto sócio-econômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual.
>
> Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc.

[1] MAIOLINO, Anna Maria. In: TATAY, Helena. *Anna Maria Maiolino.* São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 39.

[2] Idem, p. 39.

[3] Idem, p. 44.

> Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.[4]

Em Anna Maria Maiolino, o uso do molde em seus recentes trabalhos com argila aponta para uma recusa da técnica em favor das ações mais simples, em parte com a força material da ideia e dos "produtos" residuais do corpo da própria artista e dos artesãos e assistentes que trabalham com e para ela. No processo de produção, o molde vem antes do objeto e ao enfatizar o seu uso em detrimento do resultado, a artista valoriza o processo em relação ao produto final.

Wampirou de Lygia Pape, converge erotismo, abjeção e escatologia. Do mesmo modo *Nosferatu spectrum*, de Tunga, traz a referência ao vampiro no título. Mas antes deles, *Nosferato no Brasil*, de 1971, primeiro filme de Ivan Cardoso, adaptou o filme clássico de 1922, baseado na novela de Bram Stoker. Nesta paródia, o vampiro vem em férias ao Brasil, onde toma água de coco na praia e se delicia com diversas vítimas femininas.

Vampiros e zumbis, assim, por serem "improdutivos", introduzem uma crítica na lógica pragmática, quebrando a produtividade. Por isso a sua utilização no Cinema Marginal foi tão explorada, pois são seres abjetos, repulsivos. No Brasil, também os filmes de José Mojica Marins, mais conhecido como Zé do Caixão, compartilham tal universo abjeto.

Se os excrementos (aquele excesso que expulsamos ou dissipamos) são abjetos, a noção de *despesa* batailliana, também o é. O que caracteriza o homem, portanto, é o seu poder de perder porque é somente através da perda que a glória e a honra se lhe ligam.

Como Brinoy Fer indicou em seu texto, a história da arte é a sucessão de traços, inevitáveis influências que funcionam como vestígios ou resíduos que se depositam. E, a história da arte no Brasil, quando proposta a partir dos trabalhos de Maiolino, Barrio, Pape e Tunga é, mais do que nunca, a história de resíduos, que se acumulam como poeira. Poeira que advém tanto da ruína do projeto construtivo brasileiro, quanto do nosso Modernismo.

É de resquícios modernos que se formam as linguagens dos quatro artistas pesquisados. Os trabalhos de Barrio, Maiolino, Pape e Tunga, assim, apontam para a "morte da arte" como concepção humanística, ao mesmo tempo em que herdam o desencanto do mundo. São, portanto, proposições pós-utópicas para as quais as ideias de totalidade ou de universalidade deixam de ser palavras de ordem. É nesse processo de desagregação em que emergem as suas poéticas e vem à tona o seu descolamento em relação a concepções como a de forma e a crença nas possibilidades regeneradoras da arte, presentes no país pelo menos até a Nova Objetividade.

A forma *informe,* portanto, é aquela em contato, em contágio, contaminada e não pura. Ou seja, a forma *informe* não é um documento, serve para desclassificar. Nesse sentido, é interessante perceber que o verbete *informe* foi veiculado em uma revista intitulada

[4] BARRIO, Artur. In: CANONGIA, Ligia (org.). Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 145.

"Documentos", cuja tarefa era ler pelos desvios e pelo excesso de detalhes, unindo textos e imagens em montagens e metamorfoses da figura humana (bonecas, cadáveres, máscaras etc.).

O que unifica os trabalhos dos quatro artistas, então? Não há postulados prévios, nenhum manifesto, nenhuma palavra de ordem. Cada um explora situações, territórios, experiências, ações, exemplificando raciocínios heterogêneos e conceitualmente dispersos. O que os une é o seu caráter aberto, experimental, sua potência *informe*, transgressora e desarticuladora, que propõe o repensar de seus enquadramentos na história da arte no Brasil.

Acionando refugos os mais variados (orgânicos, culturais, formais, fisiológicos, sociais, matéricos), assim, as operações dos artistas foram experiências-limite em termos estéticos e institucionais, questionando os posicionamentos culturais, políticos, sociais e econômicos. E é desse modo que, por sua contundência crítica, tais poéticas proporcionam que reavaliemos as leituras até então empreendidas, estimulando a reescrita da história da arte moderna e contemporânea no Brasil.

Referências Bibliográficas:

ARTUR BARRIO. *Pavilhão Brasileiro na 54ª Bienal de Veneza* coordenado pela Bienal de São Paulo. Catálogo organizado por Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, 2011.

BARRIO, Artur. Entrevista a Felipe Scovino. In: SCOVINO, Felipe. *Arquivo Contemporâneo.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. Entrevista a Cecilia Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende. *Panorama da Arte Brasileira.* São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001.

_____. Entrevista à Revista Arte & Ensaios. In: *Arte & Ensaios.* Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, nº 17, dezembro de 2008.

_____. *Barrio.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BASUALDO, Carlos. "Uma vanguarda viperina". In: *Arte & Ensaios.* Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, nº 22, julho de 2011.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida de A noção de despesa.* Lisboa: Fim de Século, 2005.

_____. *Georges Bataille. Vision of excess. Selected Writings.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

_____. *Oeuvres complètes I. Premiers écrits. 1922-1940.* Paris: Galimard, 1970.

_____. *Oeuvres complètes II. Écrits posthumes. 1922-1940.* Paris: Galimard, 2012b.

_____. "Critical dictionary & related texts". In: BROTCHIE, Alastair (ed.). *Encyclopaedia Acephalica.* Londres: Atlas Press, 1995.

_____. "Georges Bataille: textos para a revista *Documents".* In: *Inimigo Rumor* nº 19. Rio de Janeiro e São Paulo: 7Letras e Cosac Naify, 2º semestre de 2006 / 1º semestre de 2007. Traduções de Marcelo Jacques e João Camillo Penna.

BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide.* Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1999.

CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio.* Rio de Janeiro: Modo, 2002.

CARVAJAL, Rina (coord.). *Anna Maria Maiolino.* Catálogo publicado por ocasião das exposições "Anna Maria Maiolino: entre muitos" e "Anna Maria Maiolino: territories of imanence", realizadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2005-2006) e Miami Art Central (2006).

DOCTORS, Márcio. Lygia Pape. In: *Galeria:* Revista de Arte, São Paulo, nº 16, 1989.

_____. "A sarça ardente". In: *Anna Maria Maiolino.* São Paulo: J.J. Carol, 2007.

_____. "O todo nós". In: *situações : ARTUR BARRIO : registro.* Exposição individual do artista no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, 8 de agosto a 29 de setembro de 1996.

_____. "As nervuras do devir". Disponível em: http://www.annamariamaiolino.com/pt/textos/as_nervuras_do_devir.pdf

DOCUMENTS: archéologie, beaux-arts, ethnographie, varietés. Paris: No. 1 (Apr. 1929), no. 2 (mai 1929), no. 3 (jun. 1929), no. 5 (oct. 1929), no. 6 (nov. 1929), no. 7 (dec. 1929); no 1, no. 2, no.3, no. 4, no. 5, no. 6, no. 7, no. 8 (1930).

FER, Briony. *O molde: o trabalho em argila de Anna Maiolino.* Disponível em: http://www.annamariamaiolino.com/pt/textos/o_molde.pdf

LYGIA PAPE. *Espaço imantado.* São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

MATESCO, Viviane. "Cópula". In: *Arte & Ensaios.* Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, nº 22, julho de 2011.

_____. *O corpo como questão na arte contemporânea.* Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
_____. "'Livro de Carne' – leitura a partir do Grupo CAIRN". In: *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Direções e sentidos da História da Arte.* Brasília: Universidade de Brasília e CBHA, 2012.
_____. "Performances ou instaurações? O corpo como cena em Tunga". In: Anais do 22º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. Belém do Pará, 2013.
PAPE, Lygia. *Gávea de tocaia.* São Paulo: Cosac Naify, 2000.
PEQUENO, Fernanda. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas.* Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.
ROLNIK, Suely. "Instaurações de mundos". In: Catálogo da mostra *Tunga: 1977-1997*. Curadoria de Carlos Basualdo. Miami: Museum of Contemporary Art, 1998. Disponível em: http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/bard_completo.pdf
_____. "Um experimentador ocasional em equilíbrio instável". In: *Arte & Ensaios.* Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, nº 22, julho de 2011.
_____. "Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...". In: *Caderno Videobrasil.* Associação Cultural Videobrasil nº 1, São Paulo, 2005. Disponível em:
www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060710_164042_Ens_Tunga_Caderno VB1_P.pdf
_____. *Florações da realidade.* Disponível em:
http://www.annamariamaiolino.com/pt/textos/floracoes_da_realidade.pdf
TATAY, Helena (org.). *Anna Maria Maiolino.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.
TUNGA. *Barroco de Lírios.* São Paulo: Cosac Naify, 1997.
_____. Entrevista a Felipe Scovino. In: SCOVINO, Felipe. *Arquivo Contemporâneo.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
VENANCIO FILHO, Paulo. "Transitoriedade". In: catálogo da exposição *Lygia Pape* realizada no Centro Cultural São Paulo entre 8 out. e 10 nov. 1996.
_____. *A presença da arte.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Recepção Crítica na Invenção das Origens: Nazareno Confaloni e a Construção do Moderno

Jacqueline Siqueira Vigário
Universidade Federal de Goiás - UFG

Resumo: O objetivo desse artigo é compreender como a crítica de arte em Goiânia interpreta o conjunto da obra do artista italiano radicado no Brasil, Frei Nazareno Confaloni (1917-1977). Investiga a apropriação de Confaloni como ícone de modernidade e o associa ao mito fundador da cidade de Goiânia: O Batismo Cultural. Analisa a conjuntura das primeiras décadas da construção da cidade, as atividades relacionadas à criação da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) e o debate de intelectuais e artistas em torno de uma campanha modernista, em que Confaloni é peça fundamental na construção do discurso do novo fundado em bases culturais.

Palavras-chave: critica de arte. modernidade. Nazareno Confaloni

Abstract: This paper aims to understand how the art reviews in Goiânia interpret the production of Frei Nazareno Confaloni (1917-1977) an italian born painter rooted in Goiás. It investigates the appropriation of Confaloni´s figure as a modernity icon, associating him with the founding myth of the city of Goiania: The Cultural Baptism. The work also analyzes the fortuity of the first decades of the city´s construction, the activities related with the creation of the state´s School of Fine Arts (Escola Goiana de Belas Artes - EGBA) and the discussions among intellectuals and artists around a modernist campaign, in which Confaloni is an essential piece in the construction of a speech founded on those new cultural grounds.

Keywords: art review. modernity. Nazareno Confaloni.

A construção da cidade de Goiânia só pode ser entendida pelo pensamento progressista e desenvolvimentista da política Varguista. A ação política do Estado Novo significou, sobretudo, no campo político, a configuração de um novo grupo instalado, para garantir efetivamente a sobrevivência de Vargas no poder. A nomeação de Pedro Ludovico Teixeira como Interventor e a deposição de antigas oligarquias que ocupavam o Estado, e, tinham seu núcleo de poder concentrado na cidade de Goiás, foi imprescindível na viabilização do projeto de mudança da capital. Goiânia nasceu com a promessa do novo, com temáticas que versavam sobre o progresso e o desenvolvimento do Estado pela integração da região ao resto do país. Fundada

a partir de um ato de intelectuais, políticos e artistas, a criação de instituições culturais teve papel relevante, dentre os quais: a transferência imediata do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás no ano de 1933 e da Academia Goiana de Letras em 1939, antes mesmo da inauguração oficial da nova capital. Em decorrência de tais mudanças uma irrupção modernizante possibilitou um florescimento da vida cultural na cidade, logo nas primeiras décadas.

O Batismo Cultural realizado em 05 de Julho de 1942, representou a certidão de nascimento de Goiânia. Entre os festejos que marcaram o Batismo estão: inauguração do Cine Teatro Goiânia, da Escola Técnica Federal e da Rádio Clube de Goiânia. Aconteceram também: reunião preparatória da Assembleia dos Conselhos Nacionais de Geografia e Estatística, o VIII Congresso Brasileiro de Educação, uma Exposição de Goiânia montada na Escola Técnica Federal e a Criação da *Revista Oeste,* considerada a maior expressão escrita da cerimônia. Reconhecida como um instrumento político cultural, a revista organizou a cultura e fez de Goiás um ponto privilegiado de articulação entre região e nação.

O Batismo Cultural cumpriu de forma satisfatória o reforço da ideia de superação do passado, de condição periférica que se encontrava Goiás. Ao considerar a criação de instituições culturais de peso durante o evento, percebe-se que os ideais de modernidade marcaram e deram o tom daquilo que se buscava: o propósito de estabelecimento de uma rede de produção de bens culturais que se delineou logo com o nascimento da jovem capital, composta por um grupo de intelectuais fomentador das primeiras manifestações que se institucionalizaram. Se a efervescência modernizante havia movimentado a vida cultural literária nos primeiros anos de Goiânia, três anos depois, em 22 de Outubro de 1945, era fundada a Sociedade Pró-Arte, um espaço cultural de incentivo à produção e exposição de artes plásticas, que estimulava a aproximação entre os artistas que trabalhavam isoladamente em Goiás. O espaço foi idealizado e criado por José Amaral Neddemeyer, pintor, escultor, musicista e arquiteto paulista trazido por Pedro Ludovico Teixeira para projetar edificações em Goiânia.

No trânsito das artes plásticas para a literatura, ainda na década de 40, formou-se um grupo chamado *Geração 45*. A atuação deste grupo no meio literário propiciou, definitivamente, a ruptura com o passado e com a tradição romântica, sobretudo com a literatura de tendência nacionalista. Alguns membros passaram a fazer parte da crítica de arte na década de 1960 como veremos adiante.

O modernismo cultural em Goiânia teve suas singularidades na captação de novos elementos, que rodeavam a cultura de ambiente urbano que se configurava na nova capital. Os avanços estéticos nas artes plásticas contaram com artistas que vieram de diferentes lugares do Brasil e da Europa dentre os quais: Frei Nazareno Confaloni. Com a chegada de Confaloni[1]

[1] Frei Nazareno Confaloni (1917 - 1977), pintor, desenhista, muralista, nasceu em Grotte di Castro, na região de Viterbo, centro da Itália, em 23 de Janeiro de 1917, aos dez anos de idade foi admitido na Escola do Convento Dominicano de San Marco, em Florença, onde passou a frequentar aulas de desenho fora do convento. Aos 23 anos de idade foi estudar na Academia de Belas Artes de Florença, Frequentou aulas no Instituto Beato Angélico de pintura de Milão, Escola de Arte de Brera de Milão e Escola de Pintura Al'Michelângelo com Felipe Carena Baccio, Maria Bacci e Primo Conti, um dos membros do movimento futurista do começo do século. Em Roma participou do Salão Minerva (1948) e de uma coletiva em Milão (1949), participou da reforma e restauração de seus afrescos em 1957 na Igreja São Pedro Apóstolo em Grotte di Castro. Em 1972 foi premiado em segundo lugar no concurso realizado pela galeria Ieda de Florença.

a Goiânia na década de 50, sua atuação como artista e religioso, complementa e amplia esse processo. Um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes, Frei Nazareno Confaloni foi apropriado como um arauto do moderno.

Em 1º de Dezembro de 1952, nascia a Escola Goiana de Belas artes, primeira instituição escolar de ensino superior especializada no ensino artístico em Goiânia. A partir de então, rompia-se com uma visão tradicional dos pintores goianos, cujas temáticas estavam voltadas para pinturas de paisagens. Com seu regimento interno integralmente aprovado pelo Conselho Nacional de Educação, a Escola surgia com clara intenção de integrar valores artísticos com pesquisa e o modelo seguia o Regimento Interno da Escola Nacional de Belas Artes, porém com inovações: seria a primeira Escola a registrar, oficialmente no Brasil o curso de desenho aplicado.

Em discurso proferido na inauguração oficial da EGBA (1953), o professor Jordão de Oliveira, da Escola Nacional de Belas Artes, fez um breve histórico das artes no Brasil e da importância da abertura da instituição para uma cidade projetada para o futuro como Goiânia. Ademais, acrescentou que: *a escola nascia com mestres artistas modernos vindos do estrangeiro, com ensino dinâmico e atualizado.*[2]

Junto ao movimento cultural na nova capital, nascia uma crítica de arte mais ativa e preocupada em discutir questões da cultura. Assim, alguns periódicos da época, como o Jornal O Popular e o Jornal Oló, começaram a dedicar parte de seus noticiários às questões culturais. Logo, criaram Suplementos Diários e a crítica passou a ter mais espaço. Exercida por escritores vinculados às instituições culturais literárias da época, os críticos usavam uma linguagem erudita com intenso rigor interpretativo para discutir aspectos formais das obras.

Abordarei a seguir trechos da produção de nomes preponderantes no diálogo artístico, de acordo com as décadas nas quais exerceram maior influência na crítica de arte. Destaco, por um lado, a crítica da década de 1950 do professor Jordão Oliveira, professor da Escola Nacional de Belas Artes por achar pertinente sua fala no discurso com as hipóteses levantadas.

Se o terreno fértil é o discurso do novo, a crítica do professor Jordão, destaca a importância da presença de Frei Confaloni (1954), como artista e religioso e sua associação e diálogo com os ventos modernizantes em uma região de fronteira, que almejava mostrar-se moderna. Há no depoimento, pontos que parecem assumir uma perspectiva convergente: a estratégia da elaboração crítica que associa o moderno, o novo e a cidade a Confaloni, como parte integrante de um grupo de artistas que articularam a construção da ideia de modernidade associando-a à cultura. Sob esta perspectiva, Confaloni cria a EGBA com papel similar ao que a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) teve no Brasil. O papel desempenhado pela AIBA/ENBA para a nação, tivera a EGBA na (re)fundação da história regional sob novas bases e assumindo novos contornos. Era preciso fundar uma nova história, reinterpretá-la visualmente, associá-la ao discurso do novo que funda Goiânia sob a ótica da modernidade, como nos esclarece

[2] OLIVEIRA, Jordão. Prof. Jordão de Oliveira. In. COSTA, Waldir. *Caderno de Belas Artes. Revista Renovação*. V. Goiânia, Oficinas. "INGRA' S.A. I, janeiro de 1955.

o professor Jordão Oliveira.[3] Para o crítico, Confaloni era um artista próprio à construção do novo, tanto no aspecto formal de sua linguagem, quanto como representante das instituições que se articulavam na fundação da cidade e a projetavam para o futuro. Além de apontar as habilidades do artista em seu modo peculiar e absolutamente liberto de articular sua linguagem visual em jogos de cores combinadas e minuciosamente executadas, o crítico enfatiza que como a cidade nascente, Confaloni é a semente viva de um projeto de modernidade :

> [...] a arte começa bem, servida pela colaboração de homens arejados e capazes de grandes promessas à história de sua cultura. Nessa cidade que veio audaciosamente para o alto, levantando consigo os horizontes, alargando a visão, preparando-se afinal, através de suas realizações e de grandes projetos para receber a população do futuro, também a arte deverá assumir esses mesmos compromissos, que tudo por aqui assume neste momento, nos mais variados setores de atividades.[4]

A articulação do projeto moderno seria feita no tripê: uma nova história, uma nova política e uma nova cultura. Nesse sentido, Confaloni se preocupa em incorporar a tradição aos elementos que apontam para o futuro moderno. Era importante exaltar o novo, mesmo que as suas imagens sacras e profanas estivessem fora dos padrões clássicos. A apropriação crítica de Confaloni e sua ligação com as instituições culturais da década de 50 e 60 é apresentada na construção e execução dos afrescos da Igreja São Judas Tadeu - 1961 (Figura 1), em dois painéis da Estação Ferroviária - 1954 (Figura 2 e 3) com o tema: *Os Bandeirantes: Antigos e Modernos*. Os murais da Estação Ferroviária são ricos em alegorias e com a exploração de temas históricos dialogam com o processo de desenvolvimento e expansão do Estado de Goiás.

José Godoy Garcia destacou elementos identificadores da obra de Confaloni na década de 50, ressaltando sua preocupação social, "[...] sem intento de protestos, mas que nisto mesmo resulta, pela visão do real, no que tem de degradante".[5] A força criadora do artista na visão do crítico estaria ligada ao seu "amadurecimento artístico", partindo dos conhecimentos adquiridos, com os mestres florentinos que o influenciaram como Primo Conti e Felippe Carena. Este último, nas palavras do Frei, "grande compositor de pinceladas sempre gordurosas, mostrando as injustiças sociais, e na obra religiosa, é pintor de figuras longínquas, atormentadas, sempre emolduradas sinteticamente".[6] Para o crítico, Confaloni rearranjava tais conhecimentos de forma atualizada a partir do que via no seu entorno em suas andanças como missionário.

Na apreciação dos aspectos formais na década de 70, outro crítico de arte, membro do Instituto Histórico Geográfico de Goiás e da União Brasileira de Escritores, o escritor e dramaturgo Miguel Jorge faz referência ao desafio da técnica utilizada pelo artista na qual,

---

[3] OLIVEIRA, Jordão. Prof. Jordão de Oliveira. In. COSTA, Waldir. *Caderno de Belas Artes. Revista Renovação*. V. Goiânia, Oficinas. "INGRA' S.A. I, janeiro de 1955.

[4] OLIVEIRA, Jordão. Prof. Jordão de Oliveira. In. COSTA, Waldir. *Caderno de Belas Artes. Revista Renovação*. V. Goiânia, Oficinas. "INGRA' S.A. I, janeiro de 1955.

[5] GODOY, Garcia José. *Goiás e a Presença de Nazareno Confaloni: Um pouco da vida de Frei Nazareno – Sua obra de artista – Os primeiros tempos na Itália – Vila Boa. Depois Goiânia. In: Jornal Oló, s/p*. Goiânia, Abril, 1957.

[6] Idem p.3



Figura 1 - Frei Nazareno Confaloni. Afresco do altar mor da Igreja São Judas Tadeu, 1961, Goiânia.



Figuras 2 e 3 - Frei Nazareno Confaloni. Paineis da Estação Ferroviária, 1954. Goiânia

"[...] não há primeiros ou segundos planos, há sim uma integração da temática com a técnica, uma limpeza de cores e um comprometimento consciente".[7] O crítico afirma o avanço técnico associado ao compromisso do artista com a realidade local. Uma estética moderna, associada ao regionalismo e à temática social.[8]

As manifestações de modernidade nos anos 50 parecem assumir uma conotação "heróica" na apropriação dos críticos, uma característica da primeira fase do modernismo no Brasil que rompia com o atraso artístico e a barbárie cultural. O fato de Confaloni ter conseguido atingir avanços estéticos, pode-se explicar em parte, pela forma como ele interpretou a "ruptura": sua condição de "vanguarda" num contexto histórico periférico, aliado a seu senso apurado e de seu lugar social.

Para a crítica, Confaloni é um ícone do novo, em contraposição ao passado e à dinâmica político-social baseada na rusticidade e no atraso de Goiás. Sua pintura é uma reinterpretação visual do homem sertanejo (Figura 3) que contribui para refundar uma história já escrita, apontar outras possibilidades de pensar a sociedade, a política e a região. Sua militância artística, associada a uma nova visão de mundo, foi adequada aos tempos vividos nos primeiros anos da jovem capital, edificada sob a onda do Estado Novo, com ideais de modernização e modernidade.

Criada sob a estratégia da vanguarda, do planejamento e da racionalidade, Goiânia foi associada à cultura e Confaloni respondeu bem ao direcionamento de tal processo. Aqui cumpre lembrar que mesmo a crítica pós morte, continua a interpretá-lo como um dos arautos da modernidade que supera o retrocesso de Goiás, como lembra a escritora e crítica de arte Aline Figueiredo. Segundo a autora, em termos formais, o artista utilizou-se de "lances expressionistas" e "estilização modernista" para apoiar iniciativas da política de sua época: "[...] Confaloni era todo modernista e apoiava iniciativas arrojadas, comuns na política desenvolvimentista [...] dizia que orgulhava-se de ter vencido os 'tempos bárbaros', como ele definia a situação artística de Goiânia, nos anos 50".[9] Confaloni era o novo, mito fundador da memória artística "em uma cidade sem tradição cultural como Goiânia, plantada de uma hora para outra no Planalto".[10] Sua atuação artística e institucional alimentou a crítica e a apropriação política e intelectual de uma cidade que o transformou em ícone do moderno, fundamental ao estabelecimento de Goiânia e de suas bases culturais.

Referências bibliográficas:

FIGUEIREDO, Aline. **A Semente que Fertilizou a Arte em Goiás. In *Artes Plásticas no Centro Oeste***. Cuiabá, UFMT, MACP, 1979, p.240

GODOY, Garcia José. **Goiás e a Presença de Nazareno Confaloni: Um pouco da vida de Frei Nazareno – Sua obra de artista – Os primeiros tempos na Itália – Vila Boa. Depois Goiânia.** *In: Jornal Oló, s/p*. Goiânia, Abril, 1957.

[7] JORGE, Miguel. Textos Críticos. In. FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro Oeste*. Cuiabá, UFMT, MACP, 1979, s/p.

[8] Idem.

[9] FIGUEIREDO, Aline. A Semente que Fertilizou a Arte em Goiás. In *Artes Plásticas no Centro Oeste*. Cuiabá, UFMT, MACP, 1979, p.240.

[10] Idem.

JORGE, Miguel. **Textos Críticos. In. FIGUEIREDO, Aline.** ***Artes Plásticas no Centro Oeste*****.** Cuiabá, UFMT, MACP, 1979, s/p.

NEPOMUCENO, Maria de Araújo**. A Revista Oeste: Seus Intelectuais e a organização da Cultura e Modernidade em Goiás (1942-1944***),* p.02.: www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/838.pdf. Acesso em 01/07/2014.

OLIVEIRA, Jordão. Prof. Jordão de Oliveira. In. COSTA, Waldir**. Caderno de Belas Artes. Revista Renovação.** V. Goiânia, Oficinas. "INGRA' S.A. I, janeiro de 1955.

A Transmutação Iconográfica na Obra Religiosa de Benedito Calixto em São Paulo

Karin Philippov
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Benedito Calixto recebe a encomenda de Dom Duarte Leopoldo e Silva para executar a decoração da Igreja de Santa Cecília em São Paulo. O conjunto de pinturas feitas por Calixto está em profundo acordo com os anseios da Igreja Romanizadora e da elite cafeeira que está no comando da Primeira República em São Paulo, nesse momento. Assim, a produção de Calixto deve ser compreendida, tomando como ponto de partida seu diálogo com tradição artística religiosa italiana que é transmutada para a cidade de São Paulo. Além disso, Calixto ainda coteja a iconografia do martírio cristão ao martírio de Pedro Correa.

Palavras-chave: Benedito Calixto. Dom Duarte Leopoldo e Silva. Igreja. Arte Religiosa. São Paulo.

Abstract: Dom Duarte Leopoldo e Silva commissions Benedito Calixto to decorate the Church of Santa Cecilia in São Paulo. The whole set of paintings made by Calixto are in deep consonance with what the Romanized Church and the coffee growers elite who are on the First Republic command in São Paulo, on this moment. Thus, Calixto's production must be comprehended, taking into account his dialogue with the Italian artistic religious tradition that is transmuted to the city of São Paulo. Furthermore, Calixto compares the Christian Martyrdom iconography to Pedro Correa's Martyrdom.

Keywords: Benedito Calixto. Dom Duarte Leopoldo e Silva. Church. Religious Art. São Paulo.

No ano de 1907, Benedito Calixto recebe do então bispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, a encomenda de cerca de quatorze óleos sobre tela com temática religiosa para a Igreja de Santa Cecília, localizada no bairro homônimo da cidade de São Paulo. A partir desse momento, Calixto inicia sua intensa pesquisa histórica e arqueológica a fim de cumprir sua encomenda e dentro do arco temporal de 1907 a 1917, o artista historiador entrega suas telas para a Igreja, com a narração da vida e morte de Santa Cecília, santos mártires como, São Tarcísio, São Lourenço, Santo Estêvão, São Pedro, São Paulo, Santa Thecla, São Lino e Santa Symphorosa e dois paineis sobre a conversão e martírio de Pedro Correa, antigo escravizador de índios que se torna jesuíta.

Na biografia de Benedito Calixto tão bem realizada por alguns autores como Milton Teixeira[1] e Caleb Faria Alves[2] há claras referências a sua viagem para Paris, após obtenção de uma bolsa de estudos concedida pelo Senador Vergueiro em 1882 e nenhuma passagem pela Itália e, embora Calixto nunca tenha estado na Itália, conforme sua biografia revela, sua produção consiste em representar no presbitério da referida igreja, a iconografia de Santa Cecília e de seu "marido espiritual" São Valeriano em seus principais e decisivos momentos relativos ao martírio que sofrem. Além disso, Calixto ainda introduz dois paineis acerca da Conversão e Martírio do ex-escravizador de índios Pedro Correa, que tornado jesuíta, figura dentro da Igreja de Santa Cecília e cuja iconografia é inexistente na Europa.

Aliás, em sua cena de martírio, Pedro Correa é cotejado aos santos martirizados do Páleo-Cristianismo e elevado à categoria de santo. Por fim, Calixto ainda insere nas paredes laterais da nave principal, mais santos martirizados do Cristianismo primitivo, ladeado por arcanjos que trazem os instrumentos de martírio inerentes a cada um deles. Assim, torna-se lícito demonstrar o alto grau de diálogo do artista com a tradição italiana, através das imagens dos santos presentes, bem como na iconografia que traz dentro de uma igreja paulistana no início do século XX.

O artista itanhaense elabora sua transmutação iconográfica com temas caros ao Cristianismo primitivo e os insere na iconografia do martírio dentro de seu próprio sistema visual, ou seja, Calixto transporta a conhecida iconografia de Santa Cecília e São Valeriano para a São Paulo do início do século XX, em seus primeiros anos de República. Aqui, o artista historiador elabora um discurso aproximando a elite cafeeira à Igreja Romanizadora, cujo caráter reformador se impõe na crescente cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, criando novas formas de culto cristão católico oficializado pela Santa Sé, dentro de novos templos construídos ou reformados a fim de atender às expectativas tanto da Igreja, quanto do próprio Estado, agora laico constitucionalmente.

Na realidade, a obra de Calixto adere perfeitamente ao que se espera dele, uma vez que sua produção religiosa mescla o Cristianismo primitivo aos anseios bandeirantes de São Paulo, anseios esses que se pautam pela busca de tradições paulistas muito antigas, com histórias de índios e de seus caçadores como Pedro Correa, agora tornado santo católico e presente em um espaço sacro como a Igreja de Santa Cecília, igualmente decorada com temas cristãos primitivos; ou seja, Calixto equipara os santos mártires a Pedro Correa, mostrando que os mesmos soldados romanos pagãos que martirizaram Santa Cecília, São Valeriano, Santa Symphorosa, São Tarcísio, São Lourenço, Santo Estêvão, São Pedro, São Paulo, São Lino e Santa Thecla pertencem à mesma estirpe pagã que os índios brasileiros. Aqui, nesse processo de transmutação iconográfica proposto por Calixto e por Dom Duarte Leopoldo e Silva, cabe salientar que na mescla de assuntos apresentados dentro da Igreja de Santa Cecília existe um sentido mais profundo de organização ideológica e até política na inserção do tema indigenista

[1] TEIXEIRA, Milton. *Benedito Calixto Imortalidade*. Santos, SP: Editora da UNICEB, 1982.

[2] ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a Construção do Imaginário Republicano.* Bauru, SP: EDUSC, 2003.

sacralizado e elevado à condição de santo mártir. Até na localização dos dois paineis de Pedro Correa, essa situação se revela, por estarem afixados sobre as portas que dão acesso à Sacristia e a Capela do Santíssimo Sacramento, nos dois braços do transepto da igreja e bem próximos ainda do presbitério, local onde as seis pinturas do ciclo de Santa Cecília e São Valeriano se encontram instaladas.

Desse modo, Calixto empreende seu projeto iconográfico em acordo com a tradição italiana como se pode perceber a partir da observação de suas pinturas. Aqui, refere-se às suas escolhas iconográficas, por excelência. Por exemplo, na iconografia de Santa Cecília martirizada, o artista dialoga abertamente com a escultura homônima de Stefano Maderno executada em 1600 para a Igreja de Santa Cecília in Trastevere, Roma. Na imagem da santa degolada de Calixto ocorre uma transmutação da escultura para a pintura, trazendo a descrição do modo pelo qual Santa Cecília foi martirizada e como seu corpo teria sido encontrado séculos depois, em 1599, na tumba de São Calisto, em Roma, local onde se erige a Igreja de Santa Cecília in Trastevere. Ainda na igreja paulistana de Santa Cecília, existe no patíbulo mais uma réplica não exata em bronze da mesma imagem, sem autoria conhecida até o presente momento, porém, com o rosto da santa voltado para o fiel e não para trás, como Calixto e Maderno fazem em acordo com a escavação arqueológica da tumba.

Calixto, além de dialogar francamente com a tradição pictórica e iconográfica italiana, ainda emprega elementos arquitetônicos oriundos da arquitetura clássica, através da utilização de elementos utilizados pelas construções italianas. Aliás, pode-se propor que o artista faz citação arqueológica dos lugares pelos quais Santa Cecília viveu seus últimos dias de vida junto a São Valeriano, fato plenamente observável nas pinturas do presbitério, como *O Batismo de Valeriano, A Aparição do Anjo ao Senhor, A Imposição do Véu, A Condenação de Santa Cecília, O Martírio de Santa Cecília* e *Os Funerais na Catacumba*, nas quais a presença dos elementos arquitetônicos clássicos é evidente devido à ocorrência das cenas em espaços delimitados fisicamente. Além disso, o artista insere citações em latim para cada uma das seis cenas, em mais uma demonstração de diálogo com a tradição italiana renascentista do Quattrocento, sobretudo. Tal diálogo com o Quattrocento se vincula à presença do elemento sobrenatural do anjo que surge de uma nuvem, por exemplo. Ou seja, Calixto ultrapassa os limites do diálogo para transmutar para seu próprio sistema visual os elementos artísticos do Renascimento *Quattrocentesco* florentino que é transposto, ou melhor, transmutado para uma versão paulista no início do século XX, trazendo então uma verdadeira revolução iconográfica para a arte sacra de São Paulo.

Nos oito paineis da nave principal que contêm os oito santos martirizados acompanhados por dois arcanjos cada, também se pode falar do diálogo com a tradição florentina do Quattrocento italiano, devido ao uso de elementos quase botticellianos nos mantos dos arcanjos, bem como no modo pelo qual Calixto representa os santos como esculturas em pedestais como no caso de Santa Symphorosa, São Pedro, São Paulo, etc.. A entrega da decoração da Igreja de Santa Cecília que deve ter causado um verdadeiro espanto nos fieis acostumados a frequentar igrejas

barrocas em São Paulo, na verdade integra a reforma pela qual a própria cidade passa nesse período, através da demolição de ruas, prédios e igrejas que assumem uma nova identidade cultural adequada ao desenvolvimento de São Paulo e a presença de Dom Duarte Leopoldo e Silva se torna imprescindível para a Igreja Romanizadora.

Assim sendo, Calixto parece se adaptar com facilidade aos anseios romanizadores de seu amigo Dom Duarte, bem como das expectativas dos paulistas cafeicultores agora vivendo em São Paulo, onde diversificam seus negócios e se afirmam na cidade através do resgate do passado glorioso bandeirante, presente na imagem de Pedro Correa, santo jesuítico. Na obra de Calixto ainda se pode propor uma relação paradoxal entre as imagens sacras dos martirizados páleo-cristãos e Pedro Correa, pois no anacronismo contido nas próprias imagens existe um padrão de instabilidade paulista, na medida em que o passado bandeirante é exaltado como forma de afirmação de um pensar arcaizante da metrópole sem longa história, assim como a Itália com seus milênios de História. Calixto cria, portanto, um novo paradigma imagético transmutado em seu sistema visual engendrado pela presença do mártir cristão associado ao bandeirante e ao jesuíta que derrota o índio pagão, elemento condenável dentro da sociedade paulista, assim como o soldado romano. Igualmente, pela exaltação do mito de origem fundador de uma metrópole, Calixto, Dom Duarte Leopoldo e Silva e a elite cafeeira atuam na consolidação de uma nova Igreja dentro de um novo país regido pela Primeira República.

Do mesmo modo, na inserção dos elementos classicizantes nas imagens do presbitério referentes à vida e morte de Santa Cecília e de São Valeriano, São Paulo se torna igualmente clássica e arrojada dentro dos preceitos da elite cafeeira que se solidifica na política, na cultura, na arte e na Igreja.

Ainda no que concerne à representação iconográfica de Santa Cecília não como santa protetora dos músicos, conforme aparece na maioria das vezes tocando instrumentos musicais, mas como santa martirizada e definida assim pela intensa pesquisa arqueológica que Calixto empreende talvez se possa salientar o renascimento de um povo, o paulista que livre da Monarquia agora vive dias de reconstrução política através da primeira República e de sua política cafeeira, serena, racional e clássica como a arte renascentista que Calixto tão sabiamente expressa em suas pinturas monumentais.

O caráter monumental também pode ser visto na própria arquitetura da Igreja de Santa Cecília, cuja planta basilical elaborada pelo arquiteto florentino Giulio Micheli em 1895, traz ainda elementos vinculados ao Concílio Vaticano I, oriundos do Concílio de Trento, com o intuito de maravilhar e encantar o fiel que se apequena diante da arte e que ao ter contato com a fé, deveria passar por uma transmutação pessoal. Desse modo, Calixto e Giulio Micheli atuam firmemente no projeto de encantamento e de persuasão no qual a Primeira República e a Igreja Romanizadora se tornam ícones a serem seguidos, propagados e difundidos junto à sociedade paulista como um todo.

Por fim, em relação aos dezesseis santos mártires da nave da referida igreja, pode-se propor que a monumentalidade dos mesmos seja em menor grau, tanto pela dimensão que

possuem, quanto pela localização e posição bastante alta dentro da igreja e que a visualização dos mesmos é um tanto árdua em função da altura. Entretanto, Calixto mantém um firme diálogo com a tradição italiana florentina do *Quattrocento* e a presença dos dezesseis santos parece estar igualmente atrelada às escolhas de Dom Duarte Leopoldo e Silva, que traz novos santos a serem cultuados pelos paulistas na Primeira República.

Portanto, pensar a produção religiosa de Benedito Calixto requer inseri-lo no contexto da Igreja Romanizadora e da Primeira República, considerando seu sistema visual que se afirma nessa Igreja, sistema esse que se funda na transmutação da iconografia italiana renascentista e que agrega valores pátrios bandeirantes à sua pesquisa e obra como um todo.

Referências Bibliográficas:

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a Construção do Imaginário Republicano.* Bauru, SP: EDUSC, 2003.
DANTAS, Arruda. *Dom Duarte Leopoldo.* SP: Sociedade Impressora Pannartz, 1974.
POLETINI, Moisés. *Um Estudo das Obras Sacras de Benedito Calixto.*
Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: IFCH-UNICAMP, 2003.
TEIXEIRA, Milton. *Benedito Calixto Imortalidade.* Santos, SP: Editora da UNICEB, 1982.
WÖLFFLIN, Heinrich. *A Arte Clássica.* Trad. Marion Fleischer. SP: Martins Fontes, 1990.

Dissenso historiográfico e pragmatismo do gosto

Luís Edegar Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: A historiografia da arte no Brasil também se define pelos dissensos. Num quadro desses dissensos em configuração recente, vou explorar as diferenças que eles representam e a caracterização que propõem para a arte brasileira. Em perspectiva, identificar concepções que orientam juízos de valor ou cânones historiográficos. Além disso, distinguir ideias sobre a arte que indicam a existência de um inerente pragmatismo do gosto nessa historiografia.

Palavras-chave: Historiografia da arte. Dissenso historiográfico. Arte brasileira. Pragmatismo do gosto.

Abstract: The art of historiography in Brazil is also defined by the disagreements. In a context of these disagreements in recent configuration, I will explore the differences they represent and the characterization offering for Brazilian art. In perspective, identify concepts that guide judgments or historiographical canons. In addition, to distinguish ideas about art that indicate the existence of an inherent taste of pragmatism in this historiography.

Keywords: Historiography of art. Historiographical disagreements. Brazilian art. Taste of pragmatism.

A crítica e a historiografia da arte no Brasil possuem, em sua configuração recente, posições que se definem por um dissenso de pouca visibilidade. Isto porque quando podemos identificá-los mais abertamente eles, comumente, são dados a ver em espaços de menor evidência, como em notas de rodapé. É assim que se lê, sobre as imagens realizadas por Debret no Brasil, que elas foram conduzidas pelo realismo neoclássico, responsável por fornecer a esse artista os meios necessários para representar quaisquer mundos:

> Um certo nacionalismo brasileiro mal informado quer ver nessas obras de Debret uma ruptura com sua formação neoclássica causada por uma interferência determinante do meio brasileiro que, por alguma obscura virtude subversiva, transformasse seu modo de ser artístico. Esse raciocínio ignora dados elementares, dentre os quais esta característica fundamental do realismo neoclássico, que oferecia aos pintores o poder de retomar quaisquer imagens, de quaisquer mundos, e de incorporá-los por via de instrumentos já perfeitamente possuídos de antemão. É puerilidade ideológica imaginarmos que a paisagem brasileira tenha sido fator de transformações dos procedimentos artísticos de Debret. (COLI, 2010, p. 131)

Trata-se de uma posição discordante da interpretação que vê nas obras de Debret uma "ruptura" atribuída ao impacto produzido pela paisagem brasileira em seus procedimentos artísticos:

> Jean-Baptiste Debret foi o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido – o neoclassicismo, por exemplo – à representação da realidade brasileira. (...) uma parcela significativa de seus desenhos – principalmente os que envolvem as que envolvem as atividades dos negros de ganho no Rio de Janeiro – tem, por assim dizer, uma dimensão a mais, que confere uma nova realidade às cenas e objetos representados. Nessas aquarelas Debret incorpora formalmente uma diâmica social típica do Rio de Janeiro, e apenas um ponto de vista que vá além do aspecto puramente documental poderá revelar o quanto essa mudança formal do seu trabalho proporcionará não somente ganhos artísticos, como também uma melhor compreensão da vida na colônia. (NAVES, 2011, p. 46-8)

A partir de discordâncias como essa é possível refletir sobre o modo como as ideias sobre a arte fazem aparição e divergências, tornam-se produtivas, através dos dissensos, esboçando ou repercutindo teorias, configurando posicionamentos historiográficos através de juízos de valor, numa espécie de disputa do gosto. Nesse sentido, da disputa de um gosto e do quanto ela pode ser esclarecedora a respeito de teorias que se materializam nas posições historiográficas sobre a arte brasileira, recorro à passagem do livro *Arte como experiência*, de John Dewey, fazendo dela uma espécie de divisa:

> o problema das teorias existentes é que elas partem de uma compartimentalização pronta ou de uma concepção da arte que a 'espiritualiza', retirando-a da ligação com os objetos da experiência concreta. A alternativa a essa espiritualização, entretanto, não é a materialização degradante e prosaica das obras de arte, mas uma concepção que revele de que maneira essas obras idealizam qualidades encontradas na experiência comum. Quanto mais reconhecermos esse fato, mais nos descobriremos diante de um problema, e não de uma solução final. (DEWEY, 2010, p. 73)

Explorando um quadro de referências sobre recentes avaliações a respeito do campo crítico-historiográfico da arte no Brasil, que ganharam corpo e destaque no contexto da arte contemporânea, a falta de consenso sobressai. Isso se constata mais abertamente em algumas dessas avaliações, começando pela que vê a historiografia da arte brasileira acanhada quando confrontada com a qualidade da produção artística contemporânea, numa situação em que o nível das obras de arte ultrapassaria as aquisições teóricas e metodológicas dessa historiografia, incapaz de medi-las.

> É justamente no antagonismo entre uma produção artística contemporânea de altíssima qualidade e a discreta historiografia da arte que reside um dos aspectos paradoxais da situação brasileira. Quem não vive no Brasil não faz ideia do vigor da produção artística do país. Sua presença em museus ou galerias fora do Brasil, em constante aumento nos últimos 15 anos, sua integração aos circuitos expositivos, exemplificados pelas grandes bienais, não podem esconder o fato de que, no plano da pesquisa, contudo, a arte brasileira não atingiu o patamar de participação do espaço historiográfico ao qual ela pode e deveria chegar. Falando de modo pouco diplomático, a história sintética e global da arte, em suas articulações e esquemas internacionais, na globalidade de trocas de saber em que se determina sua visibilidade histórica e cognitiva – história que

> passa sob oceanos e continentes –, é ainda uma história escrita segundo os esquemas críticos e certa vulgata em vigor no que os brasileiros chamam 'o primeiro mundo', realidade sociocultural que corresponde, *grosso modo*, aos países do G8. Essa situação gera certa frustração nos meios universitários dos historiadores da arte. (HUCHET: 1997, p. 49)

Outra avaliação compõe esse quadro, na forma de uma leitura diferente porque parte do princípio de que a arte contemporânea brasileira tem se beneficiado do recente amadurecimento e da profissionalização das análises crítico-historiográficas no Brasil e conclui que o descompasso na história da arte brasileira entre a avaliação crítica e a produção artística teria sido encurtado ou mesmo eliminado nos últimos anos:

> ...*foi somente no final dos anos 80 que passamos a ter no Brasil alguma coincidência ente qualidade artística e reconhecimento público* – tanto de nossos melhores artistas modernos quanto de artistas contemporâneos. E não por acaso, como tentei mostrar, foi também nessa época que as artes visuais começaram a sair do gueto e adquirir uma visibilidade maior, que supunha mais debate, mais vontade de constituir para si uma esfera pública. (NAVES: 2007, p. 201)

Ainda para esse quadro, reproduzo a manifestação de Ronaldo Brito sobre a fragilidade do consenso estético na história da arte no Brasil em virtude da quase ausência da materialidade da arte brasileira, o que nos legaria, ao final e ao cabo, uma história da arte imaginária:

> A crítica contemporânea está envolvida no Brasil com uma História da Arte imaginária, porque a nossa História da Arte é imaginária. Porque não dispomos de lugares para conferir o real. Quem é o Goeldi? Onde vamos ver Goeldi? Como é feito o consenso? Sempre é insuficiente, mas, de qualquer maneira, com uma sala lá, uma sala cá, exposições periódicas, os valores vão formando um frágil consenso. É impossível ter consenso estético no Brasil, porque os museus não têm salas específicas. Não existe uma história da arte material. Não existe materialidade. Qual o tamanho do Goeldi? Eu já vi muito, mas não está lá todo dia para conferirmos. Qual o tamanho do Volpi? Enfim, nós vivemos uma História da Arte fantasmática. Nossa arte e nossa crítica contemporânea também estão contaminadas por essa irrealidade, não? Para nós é muito claro, factualmente, que um crítico contemporâneo que tivesse começado nos anos 70 na Europa pudesse até estar vinculado, mas só muito relativamente, com a modernidade de seu país. Eventualmente estaria vinculado a uma releitura constante da História da Arte. Não aqui. Aqui a questão da arte contemporânea passava pela afirmação de uma arte moderna, nunca se separou a questão da nossa autêntica modernidade da nossa possível e desejada contemporaneidade. (BRITO: 2004, p. 80)

Com esse quadro introdutório pretendo trazer uma constatação, obviamente, sem pretensão de descoberta: a de que a interpretação sobre a arte moderna e contemporânea pela história da arte no Brasil não possui uma unidade e se constitui como uma história de conflitos e desacordos. E se é assim, reconhecemos de partida a relevância dessa produção historiográfica e a necessidade de dar a ela e seus conflitos maior visibilidade, expondo, sobretudo, os antagonismos conflagrados, a existência de um jogo de forças contraditórias que requerem maior evidência.

Conforme referência apontada acima, faz parte desse jogo a posição que assume a existência de um relativo consenso na avaliação positiva sobre o estado atual da produção artística no Brasil e divergências sobre a competência da história da arte que deve dar conta dela.

Como joga o entendimento de que a qualidade da arte contemporânea brasileira se ressente da fragilidade da história da arte no Brasil, que se pauta, conforme essa compreensão, por esquemas defasados e não possui meios para tratar a arte contemporânea brasileira de acordo com as exigências que ela apresenta com o seu ingresso na cena internacional? Trazendo junto do à materialidade dessa crítica, como contraponto, a constatação da presença, nos últimos anos, da produção artística brasileira em importantes exposições internacionais, fato associado à desautorização de modelos e fluxos lineares sobre o desenvolvimento histórico da arte.

Em contrapartida, ainda conforme o quadro esboçado acima, em desacordo que não constituiu debate aberto nesse jogo, o ponto de vista que se pauta por revisar a espécie de "tradição" e a historicidade inerente à atribuição de uma qualidade superior para a arte que é feita atualmente no Brasil, uma vez que isso teria sido possível dada a existência de um conjunto diversificado e qualificado de obras modernas aqui produzidas. Ainda dessa posição, a convicção de que a parcela da arte brasileira que tem conquistado reconhecimento sobre sua força artística se beneficiou de um rigor maior dos juízos sobre o valor estético de suas obras. Ou seja, uma revisão historiográfica que se pauta pela necessidade de reconhecer a incorporação de referenciais crítico-historiográficos à arte contemporânea brasileira, associada à profissionalização e ao amadurecimento de seus agentes, o que teria permitido para essa produção artística alcançar maior aprimoramento e inserção na cena artística internacional.

No entanto, outro entendimento aponta nessa última posição reducionismos e se manifesta, por exemplo, na crítica à interpretação que vê a obra de Oswaldo Goeldi como a única de fato moderna no Brasil das primeiras décadas do século XX. Essa crítica se dirige para a pretensão desse revisionismo de elaborar uma interpretação nova no trato da nossa arte modernista, identificando na obra de Goeldi a conquista do plano bidimensional por estar à margem do mercado e do aparato estatal. Trata-se de uma discordância sobre essa interpretação representar uma contribuição para os estudos sobre a arte moderna no Brasil, ao propor qualificar os trabalhos de arte no Brasil segundo uma perspectiva modernista triunfante. O dissenso, na forma de contraposição, está em afirmar que a modernização na qual está inserida a obra de Goeldi é mais complexa, complexidade não teria sido contemplada devidamente por essa posição que se quer nova em relação à avaliação da arte moderna brasileira.[1]

Essas posições, tomando posição mais aberta ou não, se configuram no ambiente da crítica que foi feita à história da arte, na sua forma disciplinar, por ter se transformado numa "teoria universal" que uniformiza as imagens artísticas segundo a imanência do valor estético. Trata-se de uma crítica mais geral que quando se particulariza segue a direção das interpretações que definem o valor estético como autonomia da forma, interpretações que ignorariam ou dariam menor relevância para o fato de que a obra de arte e o valor estético associado a ela são

[1] Trata-se do prefácio escrito por Annateresa Fabris para o livro Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração. Nesse prefácio não são nomeados os autores responsáveis por essa interpretação. Cf. FABRIS, Annateresa. Goeldi em contraluz. In: RUFINONI, Priscila, Rossinetti. **Oswaldo Goeldi**: iluminação, ilustração. São Paulo: Cosac Naify e Fapesp, 2006, pp. 9-13.

parte de uma construção social. Em nome de uma inteligibilidade própria das obras de arte, associada ao juízo estético, vários aspectos significativos das imagens artísticas teriam sido descuidados. Qual orientação assumir diante disso? Por suposto, a da superação da história da arte por outra história, que retomaria as imagens não mais como imagens cuja formalização apresentaria especificidades próprias e propícias a uma retórica estilística, consequentemente, ao distanciamento da arte em relação ao mundo e à vida. A tarefa agora seria a da construção dessa outra história que é a história das imagens.

No resumo dessa crítica ressalto que ela contribui para o arranjo de uma instância de debate sobre problemas que fazem da imagem, num sentido mais amplo, uma questão para a história da arte. De acordo com ela, justifica-se escolher o estudo da imagem no contexto da constituição da história da arte brasileira, dando a esse estudo centralidade no esforço de uma melhor compreensão sobre esse contexto. Assim seria possível assimilar os questionamentos que dirigem à historiografia da arte brasileira as obras de arte contemporâneas e, ainda, explorar o descompasso entre avaliação crítica e produção artística no Brasil, quando imagem artística e interpretação não se encaixam. Ou seja, tal instância de debate particulariza a imagem como problema na escrita da história da arte no Brasil, o que pressupõe identificar e relacionar as diferentes posições que nela estão presentes, com o propósito de contribuir para defini-la na situação cultural contemporânea, com seus antagonismos e formas de ação. O desafio, a partir de uma compreensão da constituição da imagem e de suas particularidades nas posições da história da arte no Brasil, é avaliar exaustivamente as contribuições dessa historiografia da arte, nomear as teorias nela existentes que fundamentam a produção material e imaginária de nossa arte.

Sobre isso, cabe um parênteses, na forma de um questionamento: será que as melhores contribuições da historiografia da arte, no Brasil, para o que podemos chamar de particularidades das imagens artísticas, são as que estão voltadas para a arte contemporânea? Afinal, em boa medida, na arte contemporânea o sentido da imagem questiona a própria ideia de imagem dotada de particularidades que permitiriam defini-la como imagem artística.

Retomando as posições mencionadas acima, elas reiteram a presença de setores conflitantes na historiografia da arte no Brasil e dizem da importância de estudarmos a constituição da história da arte como um campo em nosso país, não apenas no contexto da arte contemporânea, para melhor entender como esses antagonismos ajudam a forjá-lo, bem como os objetos mais particulares de sua investigação, dos quais faz parte a imagem como singularidade.

O questionamento disciplinar da história da arte passa por sua constituição em aquisições e modelos de previsibilidade, requer saber desse processo o que há como repressão de momentos que seriam originários, momentos que ocultariam as limitações sem as quais essa constituição não se efetivaria. A evidência desses momentos ressurge quando os enquadramentos claudicam diante da insubmissão da produção artística, que expõe a falência de compreensões totalizadoras e reducionistas. Pensar a imagem como questão para

a história da arte é revisar esses momentos na perspectiva dos conflitos, das disputas que eles representam. Os dissensos estão constituídos e são constitutivos deles.

Nessa perspectiva, ao pretender fazer da imagem centralidade na compreensão dos dissensos e de sua importância para a constituição de um campo historiográfico, é necessário trazer a experiência estética como um conceito operatório.[2] Essa junção, imagem e experiência estética, insere a questão da autonomia da arte num sentido diferente daquele que lhe ficou rotulada, como se autonomia significasse independente do contexto. A idéia de experiência estética associada à imagem, conforme sua absorção pela escrita da história da arte, a define como um agente ativo na manifestação estética do conhecimento, na produção de novos significantes e traz para as práticas disciplinares da história da arte um compromisso com os dissensos na medida em que eles são tomados como produtivos e originários. Na base do dissenso está a negação da competência e a afirmação de um domínio. O que está em disputa, o poder do sentido que tem por base os sentidos. Daí a ideia de um pragmatismo do gosto como componente do juízo de valor sobre as imagens, os critérios para o juízo. Qual a arena senão a do julgamento estético, a busca de uma equivalência da experiência com a historicidade que se atribui à imagem, qual o lugar para visualizar essa disputa, os dissensos senão a jusante e a montante da história da arte?

Referências bibliográficas:

BRITO, Ronaldo. Ronaldo Brito conversa com Ricardo Basbaum, Roberto Conduru, Sheila Cabo e Vera Beatriz Siqueira. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 6, número 7, dezembro de 2004, p. 77-95.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FABRIS, Annateresa. Goeldi em contraluz. In: RUFINONI, Priscila, Rossinetti. **Oswaldo Goeldi**: iluminação, ilustração. São Paulo: Cosac Naify e Fapesp, 2006.

HUCHET, Stéphane. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 9, número 12, julho de 2008, p. 49-65.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil** : Ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea, São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 192-222.

ROCHLITZ, Rainer. **Subversion et subvention.** Arte contemporain et argumentation esthétique. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

RUFINONI, Priscila, Rossinetti. **Oswaldo Goeldi**: iluminação, ilustração. São Paulo: Cosac Naify e Fapesp, 2006.

SEEL, Martin. **L'art de diviser**. Le concept de rationalité esthétique. Paris: Armand Colin, 1993.

[2] Duas obras que tratam disso: SEEL, Martin. **L'art de diviser**. Le concept de rationalité esthétique. Paris: Armand Colin, 1993; ROCHLITZ, Rainer. **Subversion et subvention.** Arte contemporain et argumentation esthétique. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

A conquista de território das artes decorativas na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)

Marcele Linhares Viana
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: Este trabalho é parte de pesquisa de doutorado acerca do ensino de arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. O ensino de arte aplicada se insere nos programas curriculares da Escola em fins do século XIX, porém na década de 1930 se estabelece como uma disciplina que é oferecida para todos os cursos da ENBA. A matéria dá origem em fins dos anos 1940 ao curso de graduação em Arte Decorativa que se configura como importante meio de formação de decoradores na época.

Palavras-chave: Arte decorativa. Escola Nacional de Belas Artes. Ensino.

Abstract: This work is part of research about the teaching of Decorative Art at the National School of Fine Arts of Rio de Janeiro in the first half of the twentieth century. The teaching of applied art is inserted into the curricula of the School in the late nineteenth century, but in the 1930s has been established as a discipline that is offered for all courses. The matter gives rise in the late 1940s to the undergraduate course in Decorative Arts which constitutes an important means of training decorators and designers from this era.

Keywords: Decorative Art. National School of Fine Arts. Teaching.

Os anos 1930 marcam um importante período para a história do país e também se configura como uma fase de mudanças significativas na estrutura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Segundo Mario Barata:[1]

> em 1890 os 'modernos' (assim chamados na época) tentavam modificar o sistema de ensino, mas sem adequá-lo inteiramente à época (...). Todavia só a partir da década de 30 aguçaram-se as divergências entre acadêmicos e modernos.

Nossa pesquisa abarca este momento de transformações e seus reflexos na instituição através da análise do processo de inserção do ensino de Arte Decorativa nos currículos da

[1] BARATA, Mario. **Arquivos da ENBA**, 1966.

ENBA, tema que ainda possui lacunas, sobretudo no que tange as questões modernas. A busca, porém, por uma funcionalidade decorativa e pela aplicabilidade artística através das novas tecnologias industriais possibilita um desenvolvimento das artes decorativas no contexto da modernidade nas primeiras décadas do século XX não apenas nos círculos educacionais, mas também no mercado crescente desta área.

Nossa investigação busca reconhecer a dimensão do território que as artes decorativas ocupam dentro da Escola a partir dos anos 1930, período marcado pela entrada da ENBA na Universidade do Rio de Janeiro (URJ), criada em 1920. Em 1931, com a Reforma Francisco Campos, a URJ tem seus estatutos redefinidos, ocasião em que a ENBA é anexada. Nesta época, a principal mudança no sistema da Escola é a divisão do ensino em apenas dois cursos: o primeiro, duplamente composto por Pintura e Escultura – o curso de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas passa a ser uma especialização da Escultura – e o segundo, de Arquitetura (Tabela 1).

Os estatutos da URJ passam a ser a base para a reformulação da ENBA resultando em mudanças que vão desde o processo de admissão de alunos até os currículos dos cursos. No campo administrativo, a principal transformação se dá com a saída de Corrêa Lima da direção e a entrada do arquiteto Lucio Costa, em 1930. Costa permanece no cargo por menos de um ano,[2] entretanto, neste curto período, promove mudanças decisivas para a história da Escola e das artes visuais no país. Sua polêmica atuação é analisada pelo chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde, Rodrigo Mello Franco de Andrade, como mais importante do que a Semana de Arte Moderna de 1922 para o modernismo brasileiro.[3]

No mês em que assume o cargo, Costa deixa claro seu posicionamento. Em entrevista sobre a 37ª EGBA concedida ao jornal O Globo, o arquiteto critica os trabalhos de pintura, "que ignorava tudo, depois de Cézanne", e afirma, em relação à arquitetura, que "fazemos cenografia (...) estilo arqueologia". Esta declaração reflete o afastamento do diretor das tendências Neocoloniais em favor dos ideais Modernos, o que gera um desconforto no meio artístico e educacional, visto que Costa é amigo de José Marianno Filho, principal incentivador e defensor da arte Neocolonial no Rio de Janeiro. Segundo Paulo Santos, nesta ocasião, todos esperam, inclusive Marianno, que o ingresso do arquiteto na direção, represente a consagração do movimento dentro da Escola. A quebra com a tradição, porém vai além do rompimento com o Neocolonial, Costa pretende renovar a instituição que ainda possui resquícios estruturais do século XIX. Isto resulta em um movimento interno de oposição liderado por professores que não desejam mudanças radicais. A aversão às ideias do diretor, porém, não é unanimidade, inclusive por parte do corpo discente que organiza uma greve em solidariedade à Costa. Marianno ataca o diretor através dos jornais, e este

[2] O diretor deixa o cargo em 10/09/1931. GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 1954, p. 22.

[3] SANTOS, Paulo F. **Quatro séculos de arquitetura**. Valença: Ed Valença, 1977, p. 116.

DECRETO DA URJ - ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES | CURSOS - 1931

	Arquitetura	Pintura e Escultura	
1º ano	1. Matemática Superior: geometria analítica, cálculo diferencial e integral, cálculo simplificado 2. Geometria Descritiva – Aplicação às Sombras – Perspectiva – Estereotomia 3. Elementos de Construção – Tecnologia – Prática dos Materiais 4. Arquitetura Analítica (1ª parte) * 5. Desenho (1ª parte)* 6. Modelagem (1ª parte)*	1. História das Belas Artes 2. Perspectiva e Sombras: processos simplificados e expedidos, perspectiva de observação 3. Desenho: modelos em gesso para natureza morta, figura e exercícios de memória e composição 4. Modelagem: compreensão e sentimento do volume	
2º ano	1. Resistência dos Materiais – Grafo estática – Estabilidade das Construções (1ª parte): mecânica 2. Sistemas e Detalhes de Construção 3. Materiais de Construção – Terrenos e Fundações 4. Arquitetura Analítica (2ª parte) 5. Desenho (2ª parte) 6. Modelagem (2ª parte)	1. História das Belas Artes 2. Anatomia e Fisiologia Artísticas 3. Desenho (2ª parte) 4. Modelagem (2ª parte)	
3º ano	1. Resistência dos materiais – Grafo estática – Estabilidade das Construções (2ª parte) 2. Sistemas e detalhes de construção (2ª parte) 3. História das Belas Artes 4. Artes Aplicadas – Tecnologia e Composição Decorativa (1ª parte) 5. Teoria de Arquitetura (1ª parte) 6. Composição de Arquitetura (grau mínimo)	Pintura	Escultura
		1. Pintura: natureza morta, figura ou paisagem (exercícios periódicos de composição) 2. Crítica: análise da personalidade, técnica e da obra de mestres antigos e modernos 3. Artes Aplicadas – Composição decorativa 4. Modelo Vivo	1. Escultura 2. Crítica: análise da personalidade, técnica e da obra de mestres antigos e modernos 3. Artes Aplicadas – Composição decorativa 4. Modelo Vivo
4º ano	1. Física Aplicada às Construções – Higiene de Habitação 2. Estilo 3. Artes Aplicadas – Tecnologia e Composição Decorativa (2ª parte) 4. Teoria da Arquitetura (2ª parte) 5. Composição de Arquitetura (grau médio)	1. Pintura: natureza morta, figura ou paisagem (exercícios periódicos de composição) 2. Crítica: análise da personalidade, técnica e da obra de mestres antigos e modernos 3. Artes Aplicadas – Composição decorativa 4. Modelo Vivo	1. Escultura 2. Crítica: análise da personalidade, técnica e da obra de mestres antigos e modernos 3. Artes Aplicadas – Composição decorativa 4. Modelo Vivo
5º ano	1. Urbanismo 2. Topografia – Arquitetura Paisagista (desenvolvimento simultâneo a cadeira anterior) 3. Legislação das Construções – Contratos e Administração – Noções de Economia Política 4. Composição de Arquitetura (grau máximo)	- O curso prosseguirá por tempo indeterminado, limitado, porém, às cadeiras de Pintura ou Escultura e Modelo Vivo. (p. 394) - O atual curso de Gravura [de Medalhas e Pedras Preciosas] constituirá cadeira de especialização do curso de Escultura. (p. 394) - Será facultada cursar a cadeira de Estilo, do curso de Arquitetura. (p. 394)	
OBSERVAÇÕES	*As três disciplinas terão a mesma orientação didática e andamento simultâneo, desenvolvendo o aluno, em desenho a carvão, os elementos anteriormente estudados em desenho projetivo e interpretando, em seguida, os mesmos elementos em volume na aula de Modelagem. (p. 391) - Será criado oportunamente um curso de aperfeiçoamento para “Estudos Brasileiros”, que poderá dispor de instalações próprias, no edifício da Escola, ficando a sua organização a cargo do especialista que dele se incumbir. (p. 393) - Será organizado, para cumprir função social, um curso de extensão universitária, coordenando esforços com o Museu Nacional, Museu Histórico, Biblioteca Nacional, Arquivo Público, Liceu de Artes e Ofícios e outros estabelecimentos. (p. 394)		

Tabela 1 - Organização dos itens que compõem o Regimento da ENBA de 1931. Decreto nº19.852 de 11 de abril de 1931 que dispõe da organização da Universidade do Rio de Janeiro, da qual a ENBA integra o grupo de institutos de ensino superior, o ensino artístico é ministrado pelo Ministério da Educação e Saúde. A Universidade confere diploma de Arquiteto, Professor de Pintura e Professor de Escultura, após a conclusão dos respectivos cursos na ENBA. Fonte: Disponível em http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19852-11-abril-1931-510363-republicacao-85622-pe.html. Acessado em 25/04/2014.

revida, inaugurando uma discussão que parece começar com uma briga pessoal, porém reflete a oposição entre duas forças – a tradicionalista e a modernista – presentes dentro e fora da ENBA.

O Regimento de 1931 é marcado pela presença dessas duas correntes artísticas no currículo educacional. A descrição da cadeira Estilo, por exemplo, consiste

> no estudo comparado dos diferentes estilos, particularmente do *estilo tradicional brasileiro*, sua filiação e características, de um ponto de vista acentuadamente crítico e prático, sendo estudados em croquis os diferentes elementos de cada estilo.[4] (grifo nosso)

Tal estudo ainda é complementado por um curso que "será criado oportunamente (...) de aperfeiçoamento para 'Estudos Brasileiros', que poderá dispor de instalações próprias, no edifício da Escola, ficando a sua organização a cargo do especialista que dele se incumbir".[5] Esta medida ainda é seguida da criação de um pequeno museu, previsto no Artigo 233, para reunião de documentos típicos de arquitetura comparada, destinada a "estudos retrospectivos". O Regimento, desta maneira, se vincula aos princípios Neocoloniais em voga na época e que se apresentam como uma solução para a modernização da arquitetura e artes decorativas nacionais. Porém, os estatutos não se afastam das tendências da arquitetura moderna, considerando aspectos formais e materiais atuais previstas em conteúdos de cadeiras como Sistemas e Detalhes de Construção (1ª parte) e Resistência dos Materiais, que se destacam por apresentar: estruturas metálicas, concreto armado e suas aplicações.

No que tange o ensino de arte decorativa, no conjunto das cadeiras oferecidas tanto para Pintura e Escultura quanto para Arquitetura, verifica-se que a antiga matéria Desenho de Ornatos e Elementos de Arquitetura sai da grade da Escola, enquanto Desenhos e Composições Elementares de Arquitetura tem o nome alterado para Arquitetura Analítica,[6] dividida em duas partes. Estas alterações indicam o suprimento do uso da palavra "ornato" e "ornamento" e a utilização mais frequente dos termos "composição" e "aplicação". A importância da "composição artística" torna-se cada vez mais adotada, a partir de influências modernas, e nos parece que o uso do termo "ornamento", em referência ao célebre texto de Adolf Loos (1870 – 1933), passa a ser mesmo um "delito" também nos programas da Escola.[7]

Se até os anos 1930 o ensino da arte aplicada no contexto acadêmico se concentra no conteúdo de cadeiras de Desenho/Escultura de Ornatos, a partir de 1931 é criada uma disciplina com o título de Arte Decorativa, voltada especialmente para o ensino da composição

---

[4] Atos do Governo Provisório Decreto nº19852 de 11/04/1931. Item 7 – Do ensino artístico. A) Escola Nacional de Belas Artes. II Do curso de Arquitetura, Art.232, p392.

[5] Ibidem, p393.

[6] Em 1946, a cadeira foi transferida para a Faculdade Nacional de Arquitetura e restabelecida na Escola com mesmo nome. GALVÃO, Alfredo. **Op. Cit.**, p87-88.

[7] Arquiteto modernista atuante em Viena, autor do ensaio manifesto "*Ornament and crime*", escrito em 1910.

artística para os meios industriais, da pintura decorativa, dos estudos cenográficos e de interiores, contemplando sua aplicabilidade a diversos materiais. No Regimento, a matéria possui, inicialmente, o título de Artes Aplicadas – Tecnologia e Composição Decorativa, e é oferecida para todos os cursos. Em 1933, o título da cadeira é abreviado para Arte Aplicada e, em seguida, modificado para Arte Decorativa.[8]

A disciplina é divida em duas partes e está locada nos terceiros e quartos anos, com o intuito de tratar "da tecnologia das artes menores (mobiliário, vitrais, cerâmica, etc.) e composição decorativa de todas essas modalidades de indústria".[9] A cadeira de Arte Aplicada é considerada disciplina especial, cujo estudo deve consistir "na execução de trabalhos e projetos, sobre os quais deverá o professor exercer constantemente a sua crítica".[10]

Entre os anos de 1932 e 1948 a matéria é ministrada por dois docentes, o arquiteto Roberto Lacombe (1932 – 1937), que possui pouco material documental arquivado na Escola, e o pintor Henrique Cavalleiro (1937 – 1948). Cavalleiro é defensor da criação de uma arte nacional de base moderna:

> preocupam-se muitos, nesse momento, com a formação de uma arte brasileira. Não é com a pintura, propriamente dita, que ela há de ser conseguida. *Enquanto não cogitarmos seriamente da arte decorativa, base de toda a arte, não teremos arte brasileira.* Fazer arte brasileira não é pintar ou esculpir motivos nacionais. É *estilizar*, é tirar da natureza pátria elementos de composição, que, lentamente embora, acabem por dar nascença a um tipo de arte própria e inconfundível. *A arquitetura, a pintura decorativa, a mobiliária, a cerâmica, e não a pintura propriamente, cabe a formação da arte brasileira.*[11] (grifo nosso)

Em relação ao ensino da ENBA, Cavalleiro defende que os alunos passem a ter mais contato com a natureza, através de visitas ao Jardim Botânico, Quinta da Boa Vista, Tijuca etc. "Mas, ao invés disso, ensinam-se três anos de desenho de gesso, tempo absurdo, perdido, em que o aluno se embrutece (...)".[12] Em sua atividade em sala de aula, o reservado pintor, que "não era homem para conversa longa de café",[13] é considerado um dos mais estimados mestres da sua geração, pelo conhecimento técnico, dedicação aos alunos e flexibilidade do ensino, no qual procura desenvolver a personalidade do estudante, sem forçar ou reprimir.

Cavalleiro atua em praticamente quase todos os seguimentos do mercado de decoração da época: ilustração, caricatura, pintura decorativa, publicidade e propaganda e teatro (indumentária e cenografia). Em seu programa da cadeira de Arte Decorativa são apresentados 11 temas de aulas que congregam os conhecimentos adquiridos pelo artista

[8] GALVÃO, Alfredo. **Op. Cit**., p83.

[9] Atos do Governo Provisório Decreto nº19852 de 11/04/1931. Item 7 – Do ensino artístico. A) Escola Nacional de Belas Artes. II Do curso de Arquitetura, p392.

[10] Atos do Governo Provisório Decreto nº19852 de 11/04/1931. Item 7 – Do ensino artístico. A) Escola Nacional de Belas Artes. I Fins e organização didática, p389.

[11] COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p125.

[12] Ibidem, p125.

[13] "Mestre Cavalleiro" IN **Correio da Manhã**, 22/12/1951. (Arquivo Roberto Pontual – FUNARTE).

na ENBA, em cursos na Europa, e no curso de Extensão Universitária da Escola Politécnica onde é aluno de Eliseu Visconti, e depois passa a colaborar também como docente.

Através do programa de Cavalleiro é possível compreender o que se entende por arte decorativa nos anos 1930 e 1940 na Escola. Na descrição da primeira parte do curso, no item Composição é destacada a "importância da cor na decoração. Valor. Tom. A teoria das complementares e dos contrastes"[14] e as Fontes de Inspiração são divididas em "não figurativa (geometria)" e "figurativa (a natureza)", esta última "compreende o reino vegetal, o reino animal, a paisagem e as invenções do homem".[15] Em Ritmos da Composição, são destacados no item Motivo: as conjugações, a repetição, a simetria e a alternância. A seção Estilização é dividida em itens: estilo; imaginação ou invenção; materiais; natureza técnica do objeto; situação, proporção e singularidades das superfícies a decorar. No item Aplicações à Indústria, são indicados "técnica, história e exercícios especializados"[16] em onze temas: vidro; cerâmica; indumentária; metais; joalheria; tapeçaria; bordado, *filet* e renda; encadernação; desenho de ilustração (iluminura); composição tipográfica (o jornal e o mestre) e madeira (mobiliário, marchetaria e entalhe). "A toda matéria corresponderão trabalhos práticos especializados. Quanto à fontes de inspiração serão recordados conhecimentos imprescindíveis de botânica, zoologia, anatomia humana e dos animais, assim como de mineralogia (morfologia mineral e propriedades físicas dos minerais) com interesse em outros pontos do programa".[17]

O ensino se baseia na composição através do desenho e nos estudos de forma e cor, processo fundamental para estilização dos motivos decorativos. Em tese apresentada por Cavalleiro, ele esclarece a importância do desenho para o ensino artístico: "No sentido literal em que é tomada, a palavra 'desenho' possui bem mais ampla significação. Exprime volume, proporção, fórma, claro-escuro, equilíbrio, rítmo, movimento".[18] Em relação ao trabalho com as cores, Cavalleiro diferencia sua aplicação para a pintura e para a arte decorativa:

> O efeito do *contraste*, em pintura é obtido por meio da oposição de um tom quente a um tom frio, ou por meio do claro-escuro. Tais efeitos, em *arte decorativa*, se tornam mais amplos, estendendo-se ao *jogo dos complementares*.[19] (grifo nosso)

O programa da cadeira regido por Cavalleiro apresenta elementos comuns ao currículo do curso de Extensão Universitária de Eliseu Visconti (1934), onde as influências da arte decorativa francesa *Art Nouveau* são adaptadas ao conceito de nacionalização da arte

[14] Programa da cadeira de Arte Decorativa – 1ª parte (professor interino Henrique Cavalleiro). Pasta Henrique Cavalleiro. Arquivo Quirino Campofiorito (Solar do Jambeiro), p1.

[15] Ibidem, p.1.

[16] Programa da cadeira de Arte Decorativa – 1ª parte (professor interino Henrique Cavalleiro). Pasta Henrique Cavalleiro. Arquivo Quirino Campofiorito (Solar do Jambeiro), p.1.

[17] Ibidem, p2.

[18] CAVALLEIRO, Henrique Campos. **Da didática e da técnica da pintura - Considerações sôbre alguns problemas**. Rio de Janeiro: ENBA/UB, 1952, p12. (Tese de concurso para o provimento da cadeira de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil). A presente transcrição foi feita a partir de exemplar pertencente à Biblioteca da Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ Acessado em 20/10/2013.

[19] CAVALLEIRO, Henrique Campos. Op. Cit.

brasileira. Os processos de estilização através das técnicas de desenho e do exercício compositivo de diferentes tipos exercitam, sobretudo, a capacidade criativa do aluno. É esta "independência" a qual Cavalleiro frisa em seus relatos e que parece ser qualidade fundamental para o artista que pretende atuar como decorador.

Os anos 1930 e 1940, portanto, marcam uma importante fase para o ensino de arte decorativa na ENBA, com a criação de uma disciplina específica voltada para este tipo de ensino. Ela inaugura o processo de singular importância, que identificamos como "conquista de território" das artes decorativas, e que atinge o seu ponto máximo nos anos 1950, com a abertura do curso de graduação em Arte Decorativa, o primeiro desta natureza no estado do Rio de Janeiro.

O entusiasmo acerca das artes decorativas entre os anos 1930 e 1950, corrobora com a teoria defendida por alguns pesquisadores de que a origem das artes se dá com a arte decorativa, presente na história desde as pinturas murais rupestres e os objetos utilitários primitivos. Essa teoria é seguida de que todas as artes possuem função decorativa. O pintor Quirino Campofiorito (1902 – 1993), em uma tese apresentada em fins dos anos 1930, para concurso de docente da cadeira de Arte Decorativa,[20] chama tal característica de "caráter popular" das artes decorativas.

No campo da história da arte isto ocorre no reconhecimento histórico de que o estudo de um determinado período ou cultura se faz de maneira mais clara através da análise de objetos que estão em contato direto com os indivíduos. Os objetos artísticos e utilitários que compõem o conjunto da arte decorativa – como móveis, trajes, tecidos, artes gráficas etc – são, portanto, peças fundamentais para a compreensão de uma determinada época da história. O caráter prático da arte decorativa proporciona uma atualização artística de sua execução com mais frequência ou em menor espaço de tempo do que uma pintura, por exemplo.[21]

No Brasil do século XIX, a arte decorativa é reconhecida como a arte que se aplica à indústria ou a qualquer outro meio manufatural de execução de objetos. Utiliza-se de modelos estrangeiros e estabelece um mercado de cópia de tipos e estampas decorativas. Mesmo as pinturas murais, muitas vezes, retratam paisagens diferentes das locais.

A abertura conceitual que se estabelece sobre o tema a partir do início do século XX se deve, principalmente, ao desenvolvimento das vanguardas modernas vinculadas ao conceito de nacionalidade, o que gera uma inovação criativa a partir das referências locais. No campo prático, o crescente avanço das técnicas industriais, e uma maior aplicabilidade artística a elas, proporciona o início de uma renovação da produção de arte decorativa. Este contexto estimula inicialmente a criação de ensino voltado especificamente para

[20] O artista não é aprovado neste concurso, porém assume a vaga de catedrático do curso de graduação de Arte Decorativa no ano de 1949. Ele representa dentro da Escola uma das principais forças de defesa e promoção das artes decorativas no meio artístico a partir dessa época.

[21] CUNHA, Almir P. "A formação do historiador da arte". RIBEIRO, Marília A. RIBEIRO, Maria Izabel B. (Org). "Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte". Belo Horizonte: C/Arte, 2007, pág. 96.

este tema, como a disciplina criada na ENBA em 1933, e desenvolvimento de cursos específicos, como o de extensão de Eliseu Visconti na Escola Politécnica. Estas iniciativas estimulam e contribuem para o desenvolvimento de um curso de graduação que é aberto na Escola em fins dos anos 1940, voltado para a formação de artistas-decoradores, com um espectro de especializações diversificado e amplo. Este profissional se caracteriza por duas fundamentais qualidades, a capacidade tanto de *criar* quanto de *aplicar* a arte decorativa moderna.

Neste sentido, podemos perceber o quanto os anos 1930 e 1940 são significativos para o desenvolvimento do ensino de arte decorativa no contexto carioca, a partir da cadeira de Arte Aplicada até a graduação em Arte Decorativa. Estas décadas se consagram principalmente por marcar um importante conjunto de discussões e publicações sobre o tema entre artistas e docentes da Escola atuantes neste campo. Percebemos que o contexto de abertura da ENBA para as vanguardas modernas inclui a inserção do ensino de arte decorativa nos currículos da Escola que passa a formar importantes profissionais para o mercado crescente de decoração da primeira metade do século XX no país.

Referências Bibliográficas:

ARESTIZABAL, Irma (Org.). "Eliseu Visconti e a Arte Decorativa". Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE, 1983, 160p, il.

BARRETO, Arnaldo Lyrio. FILGUEIRAS, Carlos A. L.. *Origens da Universidade Brasileira*. *Química Nova*. 1780-1790. Rio de Janeiro: Vol.30, nº7, 2007.

CAMPOFIORITO, Quirino. "A orientação do ensino da Arte Decorativa". Tese. Rio de Janeiro: Edição Bellas Artes, 1939, 5p.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "*Eliseu Visconti (1866-1944) e as vanguardas artísticas europeias".* VALLE, Arthur. DAZZI, Camila (org.). "Oitocentos – Arte brasileira do Império à República – Tomo 2". 1V. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, pp. 41-56.

COELHO, Edilson da Silveira. "*A multiforme obra artística e intelectual de Theodoro Braga".* "Anais do III Encontro de História da Arte – IFCH /UNICAMP". Campinas: 2007, pp. 159-168.

CUNHA, Almir Paredes. "Dicionário de Artes Plásticas". Vol. 1. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005, 536p. Il.

_____. "*A formação do historiador da arte".* IN RIBEIRO, Marília A. RIBEIRO, Maria Izabel B. (Org.). "Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte". Belo Horizonte: C/Arte, 2007, pp. 96-101.

GALVÃO, Alfredo. "Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes". Rio de Janeiro: 1954, 147p.

MALTA, Marize. *"Unir o útil ao agradável – a arte decorativa na Academia de Belas Artes".* "Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte". Porto Alegre: CBHA, 2002.

_____. "*Todo designer já foi decorador: da arte decorativa à arte projetual".* CUNHA, Almir Paredes (org.). "Arquivos da Escola de Belas Artes". Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1999, pp. 31-50.

MOUTINHO, Stella R. Octávio. PRADO, Rúbia B. B. do. LONDRES, Ruth R. Octávio. "Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores". 2ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011, 544p, il.

"Regulamento ENBA – 1931" (Decreto nº19.852 de 11 de abril de 1931), pp. 389-395.

"Regimento Interno da ENBA – UB 1948" (aprovado pelo conselho universitário de 17 de agosto de 1946, publicado no DOU de 08 de agosto de 1947 e entrou em vigor em 1949), pp. 442-492.

Poltronas para o Dois Candangos - Relato de um canteiro experimental na nova capital do Brasil (1962-1965)

Marcelo Mari
Universidade de Brasília - UnB

Resumo: A mudança para a Nova Capital do País trouxe uma série de desafios novos. Entre eles, a construção da Universidade de Brasília para atender as demandas nem sempre técnicas do governo estabelecido. Por conseguinte, a produção de mobiliário era elemento indiscernível tanto do planejamento urbano como do projeto arquitetônico. Tratava-se de aparelhar os prédios recém-construídos da Universidade. Coube a Darcy Ribeiro convidar Sergio Rodrigues para desenhar e produzir o mobiliário do auditório Dois Candangos para evento de inauguração da UnB, que contou com a presença do Presidente João Goulart.

Palavras-chave: Dois Candangos, Mobiliário Moderno, Sergio Rodrigues.

Abstract: The change to the New Capital of the country brought several new challenges. Among them, the construction of the University of Brasilia to address demands of the techniques or not to the established government. Therefore, the production of furniture was so indiscernible element of urban planning as the architectural design. It was equipping the newly constructed buildings of the University. Then Darcy Ribeiro invited Sergio Rodrigues to design and produce furniture to the Dois Candangos auditorium for grand opening event at UNB, which counted with presence of the President João Goulart.

Key-words: Dois Candangos, Modern Furniture, Sergio Rodrigues.

O Congresso Internacional de Críticos de Arte (AICA) foi realizado extraordinariamente em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, entre o final do ano de 1959 e início de 1960. Ao todo foram realizadas nove sessões, que trataram de questões sobre urbanismo, arquitetura, desenho industrial e artes visuais. De fato, as sessões foram centradas sobre a pertinência e sobre a atualidade de se apostar ainda no projeto moderno e em sua evidente tendência para a síntese. No que concerne ao debate sobre o mobiliário moderno e a funcionalidade dos objetos utilitários, ele foi tema da sexta sessão. Essa sessão tratou das ditas “Artes industriais” com dois enfoques: um, sobre a programação e comunicação visual na cidade e, outro, sobre qual é efetivamente o impacto dos objetos produzidos em escala industrial na formação do gosto do homem moderno.

As falas e debates resultantes da sexta sessão do Congresso da AICA apontavam quase que consensualmente para a dificuldade de se pensar a relação de síntese possível entre arquitetura, artes visuais e artes industriais (mobiliário, objetos utilitários etc.) e também abordavam o lugar problemático da produção artesanal na realidade cada vez mais referenciada pela produção serial da indústria. As duas questões estavam na ordem do dia, pelo menos no Brasil, onde o processo de incorporação tardia nas novas revoluções científicas, técnicas e sobretudo industriais levava a se pensar uma via emancipatória dada pelo processo de modernização.

A sexta sessão expôs portanto a disputa, por um lado, entre os defensores e detratores da síntese das artes e, por outro, entre defensores e detratares do processo geral de modernização. Os debates sobre a síntese das artes e sobre o processo serialização dos objetos utilitários, produzido pela industrialização, pareciam convergir para um estado de coisas muito atual e caracterizado pela persistência do discurso técnico-cientifico na modernização tardia das nações periféricas. Vista, ora com desconfiança, ora sem entusiasmo pelos convidados externos, a defesa da síntese e a consequente aproximação entre arte e política foi empresa quase exclusiva e enfática de Mário Pedrosa e de parte da crítica brasileira, que entendia a ascendência da sociedade moderna, como fator de construção de um projeto nacional emancipatório. Tratava-se pois de pensar na realização plena do projeto moderno como indissociável da construção de um mundo baseado na revolução política internacionalista, anticapitalista e socializante.

Para a maior parte dos críticos, esse processo de modernização e consequente industrialização dos objetos utilitários era acompanhado pela inevitável desvalorização do trabalho artesanal e pela despersonalização dos objetos. Todavia, a produção moderna brasileira nunca dispensou o trabalho artesanal, pois nossa condição retardatária no processo de modernização levava à produção de soluções ajeitadas, improvisos a todo momento; nossa arte moderna, em todas suas linguagens, seja também na arquitetura seja no mobiliário conciliou e supriu a deficiência técnica com a invenção local. Durante a sexta sessão extraordinária da AICA, outro crítico brasileiro, que acompanhou de perto a construção de Brasília, Mário Barata, defenderia a síntese entre arquitetura, pintura e escultura. A expressão disso poderia ser encontrada na boa adequação do mobiliário moderno aos futuros apartamentos funcionais de Brasília, conforme seguinte comentário de Barata:

> Sabe-se que centenas de apartamentos iniciais, destinados a funcionários públicos, serão mobiliados - está-se tratando disso; a concorrência já foi feita - pelo grupo de trabalho encarregado da transferência dos serviços federais. É evidente que os móveis serão modernos. Cito este fato, não para afirmar que esta comissão vai mobiliar bem os apartamentos, mas apenas para indicar a tendência existente - imposta igualmente pela urgência que decorre das condições políticas do nascimento de Brasília - às soluções de material estandardizadas, o que evidentemente propiciará oportunidade de melhorar no país o nível coletivo do gosto. Os primeiros resultados deste trabalho já estão aparecendo.[1]

[1] LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (orgs.) *Cidade nova: síntese das artes/ Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Artes.* Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p.108.

Embora o crítico Mário Barata refira-se à boa adequação entre mobiliário e apartamentos funcionais, o sentido de sua fala no Congresso reforçava a ideia, também defendida por Mário Pedrosa, de síntese não como mera integração bem sucedida das diversas linguagens da arte, mas como totalidade da experiência vivida, como transformação completa da forma de se viver.

Ainda que o projeto moderno tenha se realizado negativamente na sociedade neoliberal de hoje, sua missão era generosa. Muitas das promessas inscritas na modernização brasileira foram postas em pauta com a construção de Brasília. De mais a mais, a proposta de Juscelino Kubistchek ganhou proporções relevantes que mobilizaram intelectualmente o País. Foi daí que surgira o projeto de Lucio Costa; ousado e poder-se-ia dizer completo, pois nele quase todos os detalhes da vida de uma cidade foram pensados em suas peculiaridades e exigências. Das creches, às escolas e lavanderias de superquadras, até as áreas de ajardinamento, de lazer e de comércio local. Tudo fora pensado no plano cuidadosamente para atender as demandas não só de funcionamento da própria cidade, da *Urbs*, mas também da *Civitas* que era própria de uma Capital, que pode ser definida pelo conjunto de aparelhos e espaços públicos que garantem a constituição da cidadania pela valorização do indivíduo: museus, espaços culturais, bibliotecas e a Universidade de Brasília.

A ideia inicial de implantação de uma universidade no Distrito Federal foi de Lucio Costa. O Urbanista idealizara a necessidade de se construir uma cidade nova, uma Capital fundada sobre novos princípios e sobretudo associada à inteligência. A Universidade de Brasília foi criada por Ato Presidencial no dia 15 de dezembro de 1961. Neste momento, o governo de João Goulart passou a lutar contra a crescente oposição interna, representada pela União Democrática Nacional (UDN) e pelos militares, e contra a oposição externa, representada pelos interesses dos Estados Unidos na América Latina durante a Guerra Fria. A criação da UnB estava afinada a um projeto alternativo de país, que por seu turno se aproximava cada vez mais das bandeiras levantadas pelos movimentos sociais no território nacional. Essa guinada à esquerda na política brasileira levou John Fitzgerald Kennedy e, logo em seguida, de Lyndon Baines Johnson a tramarem um conjunto de medidas para desestabilizar o governo de Jango e mais tarde apoiar um golpe militar, que controlasse os movimentos sociais no Brasil.

Desde a construção de Brasília até o clima de mudanças sociais profundas introduzido pelo governo de João Goulart, as ideologias que defendiam a tendência de se acumular esforços para a realização de um Estado-Nação moderno e independente eram o clamor do dia-a-dia. Nesse sentido, as reformas de base defendidas por Goulart seriam indispensáveis. Esse Estado-Nação implicava, nos limites dos planos ideológicos defendidos por alas nacionalistas-burguesas, pelos poucos setores esclarecidos da Igreja e pelo Partido Comunista do Brasil, em estabelecer no plano econômico e político tanto a ampliação de mercado interno, por meio da reforma agrária, como uma política externa independente do poder de influência dos Estados Unidos. Tudo isso em ritmo acelerado para resolver problemas entraves da realidade

brasileira. Como observa Roberto Schwarz,[2] havia conteúdos revolucionários inscritos nas propostas nacionalistas-burguesas de *modernização e democratização*, que poderiam em última medida, dependendo dos rumos que as coisas tomassem, romper os limites impostos pela economia capitalista numa nação periférica. Ocorre que os setores locais ligados à modernização não se preocuparam (ou melhor, não deixaram dúvida nenhuma) em se aliar aos setores arcaicos quando a questão principal foi impedir a ascendência das lutas operárias e da influência pequena do Partido Comunista no Brasil.

Dentre as soluções arquitetônicas pensadas e realizadas na Universidade de Brasília estão: a de João Filgueiras Lima (Lelé), a de Oscar Niemeyer e a de Sergio Rodrigues.[3] Tanto Filgueiras Lima como Niemeyer fizeram a utilização de estruturas pré-fabricadas em concreto. Para os apartamentos funcionais de professores, Filgueiras Lima utilizou sistema construtivo baseado em encaixes de pré-moldados e estruturas protendidas. Todas essas técnicas foram estudadas por Lelé, quando viajou em missão especial para os países do Leste Europeu, que já desenvolviam e tinham *expertise* na técnica da pré-moldagem para construção de edifícios em série.

Pouco tempo antes, no ano de 1960, para a exposição nas adjacências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Sergio Rodrigues produzira protótipo de casa em madeira. Por ocasião dessa exposição, Mário Pedrosa comentaria a preocupação de grande parte da arquitetura brasileira moderna em aliar a questão da beleza formal com a utilização de materiais que fossem baratos, mas de boa qualidade e que pudessem atender rapidamente a demanda do mercado de consumo, isto é, seriam protótipos suscetíveis de serem serializados. Assim, a arquitetura não era nem podia ser concebida como jogo livre das faculdades - produção intelectual livre e desvinculada da produção material - sem nenhum lastro na realidade da produção industrial:

> A casa proposta pelos modelos da Oca não surge de um projeto a priori, ou muito menos de um exercício de composição, mas de normas industriais prevalecentes nas fábricas, de normas e módulos de materiais em circulação no mercado. Aqui, pois, escapa-se, com naturalidade, do preconceito da "arte pela arte", da "arquitetura pela arquitetura" ainda tão visível na mente mesmo dos nossos arquitetos mais aparelhados tecnicamente e mais familiarizados com a vida industrial. [...] A casa da Oca não é de todo indissolúvel que, por sua engrenagem, proíba modificações na forma e na distribuição de seus espaços. [...] ela (pode ser) portátil, mas não imutável, segundo um molde dado para sempre. Por aí foge à mecanização padronizada que não permite ao protagonista da comédia caseira, isto é, ao homem que nela vive modificá-la para melhor atender às próprias inclinações.[4] (CALS, 2000, p. 161).

Por mais que houvessem várias contradições entre teoria e prática, atrás assinaladas, no processo de modernização brasileira, é preciso ter em mente o fato nada corriqueiro de o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ter se interessado por elementos característicos

[2] Cf. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009, pp. 12-14.

[3] Ver NOBRE, Ana Luiza de Souza. *Fios cortantes*: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70). Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, sob orientação do Prof. Ronaldo Brito Fernandes, V. I, Rio de Janeiro, Abril de 2008, pp. 156 e seguintes.

[4] CALS, Soraia (org). *Sergio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Icatu, Soraia Cals, 2000, p. 161.

do desenvolvimento brasileiro e abrir espaço para soluções de arquitetura em série e, mais especificamente, de soluções arquitetônicas para edifícios de interesse público, fábricas e habitações populares. Isso denotava um interesse generalizado das classes sociais mais avançadas e politizadas em apoiar alternativas artísticas e estéticas que estavam comprometidas com a modernização, a democratização e oferecessem novo patamar de construção de cidadania. Tratava-se de um senso mais ou menos generalizado e confuso de emancipação política do País, que fora resultado da aproximação instigante com projetos intelectuais de cunho social e esteticamente libertador.

Na Universidade de Brasília, à medida que os edifícios iam sendo construídos era preciso aparelhá-los com lousas, armários, cadeiras e toda sorte de mobília. Desde a primeira metade do século XX até o período do Pós-Guerra, várias empresas brasileiras tentaram produzir móveis de qualidade em série. Entre elas: Móveis Cimo, Móveis Artesanal, Mobilinea, Forma, Móveis Z, Pau-Brasil, Unilabor etc. Pode-se dizer que o projeto de produção de móveis para a Universidade de Brasília (UnB) foi expediente encontrado para solucionar um problema de demanda urgente e veio na esteira de várias iniciativas resultantes do processo acelerado e generalizado de modernização e industrialização brasileiras. Tratava-se de produzir e replicar modelos, de colocar os gabaritos na linha de produção fabril e a partir dessas iniciativas muitas empresas tentaram lograr êxito e lucro no mercado nacional. Nesse sentido, a produção de móveis para a UnB tinha dinâmica muito peculiar e destino diverso do consumo privado de uma cadeira, mesa, ou coisa parecida.

Depois de Darcy Ribeiro convidar o arquiteto Sergio Rodrigues para desenhar os primeiros móveis da UnB, que foram executados pela empresa Ernesto Hauner, Indústria e Comércio S. A., também conhecida como Mobilinea, em São Paulo, no ano de 1962, as demandas posteriores foram atendidas pela loja Oca e progressivamente passaram a ser realizadas também por marcenarias filiadas à própria Universidade. Rodrigues desenhou, naquele momento, móveis que iam de cadeiras e poltronas até estantes e mesas. Muitos desses móveis não mais existem. Os mais conhecidos são: a cadeira UnB, a poltrona do auditório Dois Candangos, a poltrona UnB, a poltrona Lia e o sofá Darcy.[5]

Todos esses móveis tinham a característica de serem produto de desenho muito simples e elegante, de fácil execução, compostos de materiais também simples, que - de acordo com o clima intelectual da época - em certo sentido proporcionavam entendimento e apreciação estética do que é o Brasil e sua brasilidade. Além da estrutura em aço, Sergio Rodrigues usou do couro e da madeira para as cadeiras do auditório Dois Candangos, onde ocorreu a cerimônia de inauguração da Universidade de Brasília. É preciso enfatizar que tanto o couro sola quanto a madeira caviúna, o pau-ferro e outros, que eram cortados e utilizados muitas vezes sem torneamento, passaram a ser materiais principais utilizados nas marcenarias, dentro e fora da Universidade, para a fabricação de mobiliário.

[5] Esses móveis constam no catálogo, organizado por Soraia Cals, da obra de Sergio Rodrigues. Ver CALS, Soraia (org). *Sergio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Icatu, Soraia Cals, 2000.

No ano de 1962 foi construído o Auditório Dois Candangos, planejado por Alcides da Rocha Miranda e equipe para se constituir, por assim dizer, como centro decisório e coração dos principais eventos da Universidade de Brasília (UnB). A empreitada da construção foi designada ao arquiteto Rocha Miranda por Darcy Ribeiro e não poderia ser diferente, pois a ideia de se construir uma universidade na nova Capital Federal partiu da iniciativa desses dois intelectuais e de outros mais.

O edifício principal do conjunto arquitetônico planejado por Rocha Miranda foi a Reitoria. Concebida em monobloco com dois mil e quinhentos metros quadrados (2500 m²), cuja característica principal foi a introdução de uma solução arquitetônica da casa colonial brasileira: a varanda. Essa estrutura avarandada, que lembra também um peristilo grego, envolve portanto todos os lados da construção, que estava circundada por pequeno lago como elemento paisagístico. O Edifício em concreto aparente mantém comunicabilidade entre os corpos das salas com paredes de vidros voltadas para a varanda. Todas as salas foram justamente executadas em elementos removíveis, isto é, estruturas e painéis de madeira, para proporcionar versatilidade no uso vivencial do espaço arquitetônico. A versatilidade para atender as necessidades do homem concreto no uso de seu espaço foi um marco de contribuição brasileira para a arquitetura moderna. Esse detalhe no projeto arquitetônico de Rocha Miranda para a Reitoria da UnB tem como paralelo nas artes visuais a reiterada experiência vivida da estética dos *bichos* de Lygia Clark.

O segundo edifício do conjunto arquitetônico da Antiga Reitoria foi concebido por Alcides da Rocha Miranda como parte destinada exclusivamente à administração. De planta fechada, o projeto sugere que foi obra mais acentuada de Elvin Mackay Dubugras, Já o terceiro edifício do conjunto arquitetônico é composto de saguão de entrada, auditório e conjunto de salas de aula separadas do auditório por vão com pergolado e jardim interno que acompanha toda a extensão longitudinal da construção. Pode-se dizer que o edifício fecha-se em forma arquitetônica simples e elegante com espaço de ajardinamento interno e tem na sua entrada escultura de Brecheret, intitulada *Bartira*. Também faz parte do conjunto arquitetônico da Faculdade de Educação da UnB, a escultura de Bruno Giorgi, intitulada *Monumento à cultura*.

De seus edifícios, o primeiro a ser concluído foi o auditório Dois Candangos para a inauguração do Campus da Universidade de Brasília. As obras foram supervisionadas pelo engenheiro Félix Vieira de Almeida para realizar em 59 dias o projeto de Alcides da Rocha Miranda. O ritmo acelerado e as condições um tanto precárias do canteiro de obras causaram a morte, por soterramento, de dois operários da obra: Expedito Xavier Gomes e Gedelmar Marques. Como homenagem aos operários que haviam ali morrido, Darcy Ribeiro fez pôr o nome do auditório de Dois Candangos, também conhecido como Auditório dos Candangos.

Sergio Rodrigues e sua equipe de estudantes e voluntários ainda estavam terminando a montagem das duzentas e cinquenta poltronas do Auditório, quando tudo foi concluído poucos momentos antes da cerimônia de inauguração no dia 21 de abril de 1962. Tratava-se de um empreendimento por assim dizer hercúleo, concluído a contento. Em depoimento recente, Sergio

Rodrigues comentaria como se deu o convite de Darcy Ribeiro para que ele fosse o responsável a fazer os móveis da Universidade de Brasília e em particular as poltronas do auditório Dois Candangos:

> "Eu tinha uma loja chamada OCA, lá na praça General Osório, e o Darcy foi várias vezes na loja. (...) Certo dia, ele estava na casa de um sócio meu e (...) fui chamado: -- olha, o Darcy está aqui e quer convidar você para fazer os móveis da UnB. O que será essa coisa toda? Bom, vamos ver. (...) Ele me chamou para ir lá, para ver onde é a Cidade Universitária que o Alcides da Rocha Miranda tinha feito, tinha projetado. (...) O que ele estava pedindo era uma coisa simplíssima. Ele queria uma coisa com material bom, de Jacarandá, mas que fosse o mais simples possível para mostrar que podia ser feita uma coisa boa com um bom material, mas com uma simplicidade absoluta. (...) Mas, principalmente, ele queria fazer o auditório dos Dois Candangos".[6]

Pelo tempo disponível para execução das poltronas do Auditório, a empreitada para Sergio Rodrigues parecia impossível. De fato, tudo estava ainda por ser feito. Não é simples exagero dizer que a famosa cena da conversa entre Darcy Ribeiro e Sergio Rodrigues, que abraçados caminham em descampado no cerrado de Brasília, em terreno próprio para as futuras obras dos prédios da UnB, já indicava a urgência da situação e como Brasília e todos os outros empreendimentos de construção na época eram esforços que partiram de um poético zero absoluto, do nada previamente existente. Mais ou menos como os atos fundadores da tomada de posse, a empreitada da construção da UnB mobilizou gente de toda qualidade e das mais diversas áreas. Mas o que levava aqueles homens a empenhar esforços no sonho de se construir uma nova Capital? Sergio Rodrigues continua:

> "Então ele (Darcy) me chamou, eu fui lá ver essa história, para ver o local para fazer o Dois Candangos. Ele saiu, eu saí, me agarrava de braços dados, muita lama, muita coisa assim. E aí ele disse, vamos lá no local. - Claro vamos lá, eu quero ver, preciso ver a área. Chegamos lá no local, ele parou e disse: é aqui. Eu disse: - "Mas não tem nada! " Não tem nada. Ele disse que em um mês estava pronto. Como está pronto em um mês? Não tem nada... - Resolve o seu problema, seu problema é arranjar as cadeiras aí, arranja as cadeiras aqui. Eu disse: -- bom, eu arranjo".[7]

A empreitada não era fácil. Tratava-se de fazer cadeiras para o Auditório da Antiga Reitoria, lugar do evento da inauguração oficial da Universidade de Brasília. A descrição da empreitada levada a cabo por Sergio Rodrigues é memorável, pois revela a consciência vívida da capacidade dele, e por que não dizer nossa, de encontrar soluções as mais inusitadas em condições adversas, trata-se de uma descrição conscienciosa da característica que definiria a diferença brasileira - sem cair no romantismo descompassado - em que as limitações técnicas e o processo retardatário de modernização não tinham de fato evitado o surgimento de soluções inovadoras para nossos problemas locais. Sem dúvida, o "improviso" do desenho das cadeiras para o Auditório feito por Sergio Rodrigues é prova disso.

---

[6] Entrevista de Sergio Rodrigues concedida a Alex Calheiros, , Filosofia - UnB, realizada na tarde do dia 08 de novembro de 2013.

[7] Entrevista de Sergio Rodrigues concedida ao Professor Alex Calheiros, Filosofia - UnB, realizada na tarde do dia 08 de novembro de 2013.

Do desenho improvisado seguiu-se o mecanismo improvisado. Aquele desenho feito às pressas no avião foi seguido da invenção de um tirante feito com raio de motocicleta e que dava o balanço retrátil da poltrona, permitindo o melhor acesso aos corredores da plateia do auditório. Para as cadeiras do Auditório, Rodrigues escolheu materiais simples e dignos: o couro, a madeira e o aço. Materiais possíveis de serem produzidos aqui e com um toque de realidade local, brasileira.[8] Em certo sentido, isso se afinava muito bem com o pensamento modernizador da substituição acelerada e imediata de importações. Isso não ocorreria sem a solução improvisada da utilização bem apropriada dos novos materiais. Nas cadeiras de Rodrigues o que garantia a sustentação do assento eram os tirantes improvisados.

A descrição da saga de construção dos edifícios e dos móveis da Universidade de Brasília passou pela referência ao trabalho espontâneo de muita gente. Um trabalho que não foi coagido nem foi pago, um trabalho de construção de muito mais do que simples prédios e cadeiras - que inclusive eram indissociáveis do que se estava por construir - e sim de construção de uma nova etapa do País, com tudo o que isso significava em termos de se ter um sonho comum de nova realidade, conjuntamente com o potencial emancipatório e libertador das instituições modernas. A aparelhagem do Auditório pelos móveis de Rodrigues dependia inevitavelmente do trabalho de muitos.

Referências Bibliográficas:

FONSECA, Maurício A. *Le Corbusier e a conquista da América*. Resenhas Online, São Paulo, 01.001, revista on-line Vitruvius, janeiro de 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.001/3271>. Acesso em: 12 de março de 2012.

GORELIK, Adrian. *A Produção da Cidade Latino-Americana*. Tempo Social, volume 17, número 01, São Paulo, 2005.

_____. Das *vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

HOLFORD, W. *Problemas e perspectivas de Brasília*, revista Módulo, n. 17, abril de 1960, p. 03.

LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (Org.) *Cidade nova: síntese das artes/ Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Artes.* Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

PEDROSA, M. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Casa do Estudante, 1949.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.

RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília/ elaborado pelo ARPDF, CODEPLAN, DePHA. Brasília: GDF, 1991.

SANTOS, M. C. L. dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1995

SCHAPIRO, M. *Mondrian - a dimensão humana* da *pintura abstrata*. *São Paulo*: *Cosac Naify*, *2001*.

ILHEIM, J. "Brasília e a crítica" In *O Estado de São Paulo*, 20 de dezembro de 1959, p. 76.

ZEVI, B. Frank Lloyd Wright: obras y proyectos. obras e projectos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

[8] Cf. SANTOS, M. C. L. dos. Móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1995, p. 125 e seguintes.

Alfredo Volpi e o retorno à ordem internacional

Marcos Pedro Magalhães Rosa
Universidade Estadual de Campinas. - UNICAMP

Resumo: Esse texto dedica-se a perscrutar o reconhecimento de Alfredo Volpi como um grande pintor e tenta demonstrar que esse processo se deu mediante os valores caros ao chamado retorno à ordem. Volpi oferecia aos críticos a possiblidade de equacionar uma técnica moderna com os valores de uma suposta expressão nacional e, portanto sanava a demanda do retorno à ordem por uma arte que carregava valores nacionais sob uma perspectiva moderna.

Palavras-chave: Retorno á ordem. Modernismo brasileiro. Alfredo Volpi.

Abstract: This text is dedicated to peer the recognition of Alfredo Volpi as a great painter and tries to demonstrate that this process took place through the estimated values to the so-called “return to order”. Volpi offered to the art critics the possibility of address a modern technique within the values of a supposed national art expression, and so he solved the demand of “the return to order” for an art that intended to load national values under a modern perspective.

Keywords: return to order. Brasilian modernism. Alfredo Volpi.

O retorno à ordem foi um fenômeno intelectual que ocorreu na Europa nas décadas de 1910, 1920 e 1930, e se caracterizou pela vontade de recuperar uma tradição supostamente anterior às vanguardas históricas.[1] Foi esse o contexto internacional no qual o modernismo brasileiro se inseriu. Se Mário de Andrade, crítico e literato da geração de 1920 o conhecia principalmente através de revistas, Alfredo Volpi, pintor que alcançou renome nas décadas posteriores, o conheceu especialmente pelo contato com artistas imigrantes que faziam o trânsito entre Itália e São Paulo.[2] Minha análise é uma tentativa de demonstrar como o reconhecimento de Volpi, enquanto um grande artista, baseou-se na articulação de diversos valores caros ao retorno à ordem: o apreço às tradições nacionais e a valorização do que seriam valores clássicos da pintura, em especial, nesse caso da pintura italiana renascentista e pré-renascentista.

[1] Tadeu Chiarelli. Um modernismo que veio depois. 2012. pp. 33 – 51.

[2] Ver Tadeu Chiarelli. Arte não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade. 2007. Sobre a relação entre Volpi e outros imigrantes, ver a biografia escrita por Marco Antônio Mastrobuono. Alfredo: pinturas e bordados. 2013 e a dissertação de Patrícia Martins dos Santos Freitas. O grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930 – 1970). 2011.

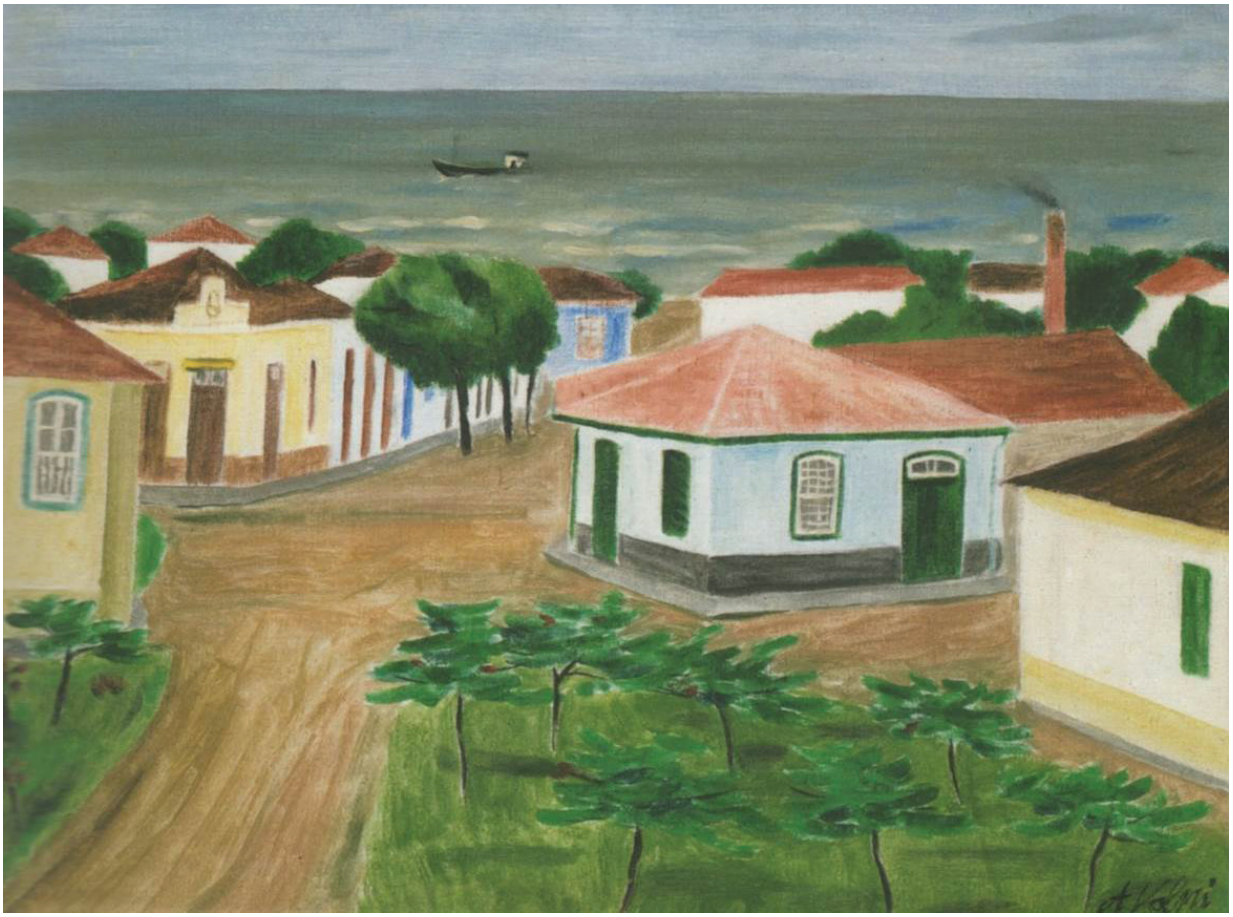


Figura 1 - **Volpi, Alfredo. Casarios. Déc 40. Óleo s/ tela. 64,6 x 81,6 cm. Coleção Ladi Biezus.**

Em 1944, Volpi fez sua primeira exposição individual. O salão alugado por amigos e incentivadores de origem migrante resolvia-se como um marco definitivo na trajetória do pintor.[3] O nexo lógico, que garante a possibilidade de uma exposição individual, é a Pessoa, essa característica que une um quadro a outro através da invenção de um ser a qual todas aquelas obras remetem e tornam dignas de lembrança.[4] Tratava-se de garantir a um indivíduo uma espécie de passaporte a um mundo social específico, com efeito, aquele dos artistas modernos paulistanos.

Luís Martins, em uma crônica dessa exposição, realçou a simplificação que as últimas obras do autor vinham sofrendo. Para o crítico, tratava-se de um primitivismo que vinha se revelando na obra do autor quando este traía sua espontaneidade e se dedicava à pesquisa plástica.[5] Naquele período, a obra de Volpi vinha se transformando, mas essa modificação é também um flerte com o retorno à ordem italiano, na sua característica de recusa do contingente e consequente busca do atemporal.[6]

[3] ver Marco Antônio Mastrobuono. Op. Cit. 2013.

[4] Segundo Marcell Mauss o indivíduo, o Eu, é fruto de um desenvolvimento histórico e cultural. A pessoa, tal como a conhecemos é então um produto culturalmente localizado. Sua história remete ao direito e teatro romanos e à moral cristã. Opto pelo termo pessoa e não persona, pois acredito que as características psicológicas e morais presentes na noção de pessoa são próprias ao artista moderno. Evito também o termo persona pelo caráter de falsificação que essa noção carrega. Ver Marcel Mauss. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de "eu". 2003.

[5] Luís Martins. A exposição de Volpi. 1944. Sobre esse critico ver Heloísa Pontes. Destinos Mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo 1940 – 1968. 1998

[6] Sobre a recusa da temporalidade como característica de uma certa arte moderna italiana (que alguns autores chamam de retorno

Da tinta a óleo, o pintor passou à têmpera e de paisagens com pinceladas agitadas e pessoas caminhando, surgiam casarios onde contrastes de cor demarcavam profundidade (Figura 1). Suas telas, cada vez mais silenciosas, abriam mão da retratação do cotidiano e se tornavam uma construção mental onde elementos arquitetônicos ganhavam o estatuto arquetípico.

Nesse mesmo ano, Mário, que havia visitado a exposição, escreveu um ensaio central à historiografia de Volpi e de toda aquela geração de artistas. Esse texto dedica-se a analisar a obra do Grupo Santa Helena (do qual Volpi fazia parte) e em especial a do pintor que, aos olhos do crítico, era o melhor daqueles artistas: o ensaio sobre Clóvis Graciano.[7]

Mário descreveu os quadros dos santelenistas como paisagens impressionistas. Com isso, frisou o caráter não-emblemático daquelas imagens. Nas telas de Francisco Rebolo, presentes na coleção de Mário de Andrade, essa dimensão é evidente.

Trata-se de paisagens com casinhas perdidas entre morros delicados. Em um quadro, o terreno funde-se ao céu numa sugestão de continuidade; em outro, o horizonte é interrompido por uma sucessão de elevações onde tons de verde sugerem caminhos e diluem as diferenças entre um morro e outro. São paisagens que se abrem numa sugestão de infinito para além da tela e para o próprio espectador que, posicionado num lugar elevado, tem a impressão de olhar o próprio terreno sob os pés continuar em declive para dentro da tela (Figura 2 e 3).

As casas são simples e se repetem dentro de cada quadro e em ambas as obras. Rebolo pinta suas paisagens como achados triviais em meio ao mundo, achados doces, imersos numa natureza acolhedora. É diferente, por exemplo, de Gado na Montanha de Lasar Segall (1891 – 1957).[8]

Nesta obra, os morros também continuam para além da tela, mas o olhar do espectador observa apenas eles. Não há céu, não há horizonte, o contorno das montanhas é definido com precisão à semelhança do desenho curvo ou mais ou menos anguloso do gado que se encontra na própria tela. Em Segall, a paisagem se impõe como definitiva. Trata-se de certa forma de morros e não de uma paisagem surgida do infinito como em Rebolo. Sabe-se que Segall pintou essa tela em Campos do Jordão, no ano de 1939, em um momento que, como diria Mário, estava tentando domar aquela paisagem. De Rebolo se diz que tinha o hábito de pintar os arrabaldes de São Paulo, o local exato não importa.

Mário, em 1944 comentou ressentido que o Santa Helena jamais pintava igrejas historicamente relevantes e que suas paisagens não eram emblemáticas como as de Campos do Jordão. Tratava-se de lugares desprovidos de significado: fugidios e aleatórios como paisagens impressionistas.[9]

Para o poeta, a arte deveria se voltar ao povo e consequentemente narrar (comunicar). A burguesia havia rompido essa função essencial ao estabelecer o obscurantismo e o individualismo.

---

a ordem italiano) ver Giulio Carlo Argan. Arte moderna. 1992.

[7] Mário de Andrade. Ensaio sobre Clóvis Graciano. 1971.

[8] A comparação das paisagens do grupo Santa Helena e as de Campos do Jordão, de Lasar Segall, é sugerida pelo próprio Mário no ensaio em questão.

[9] Mario de Andrade. Op. Cit. 1944

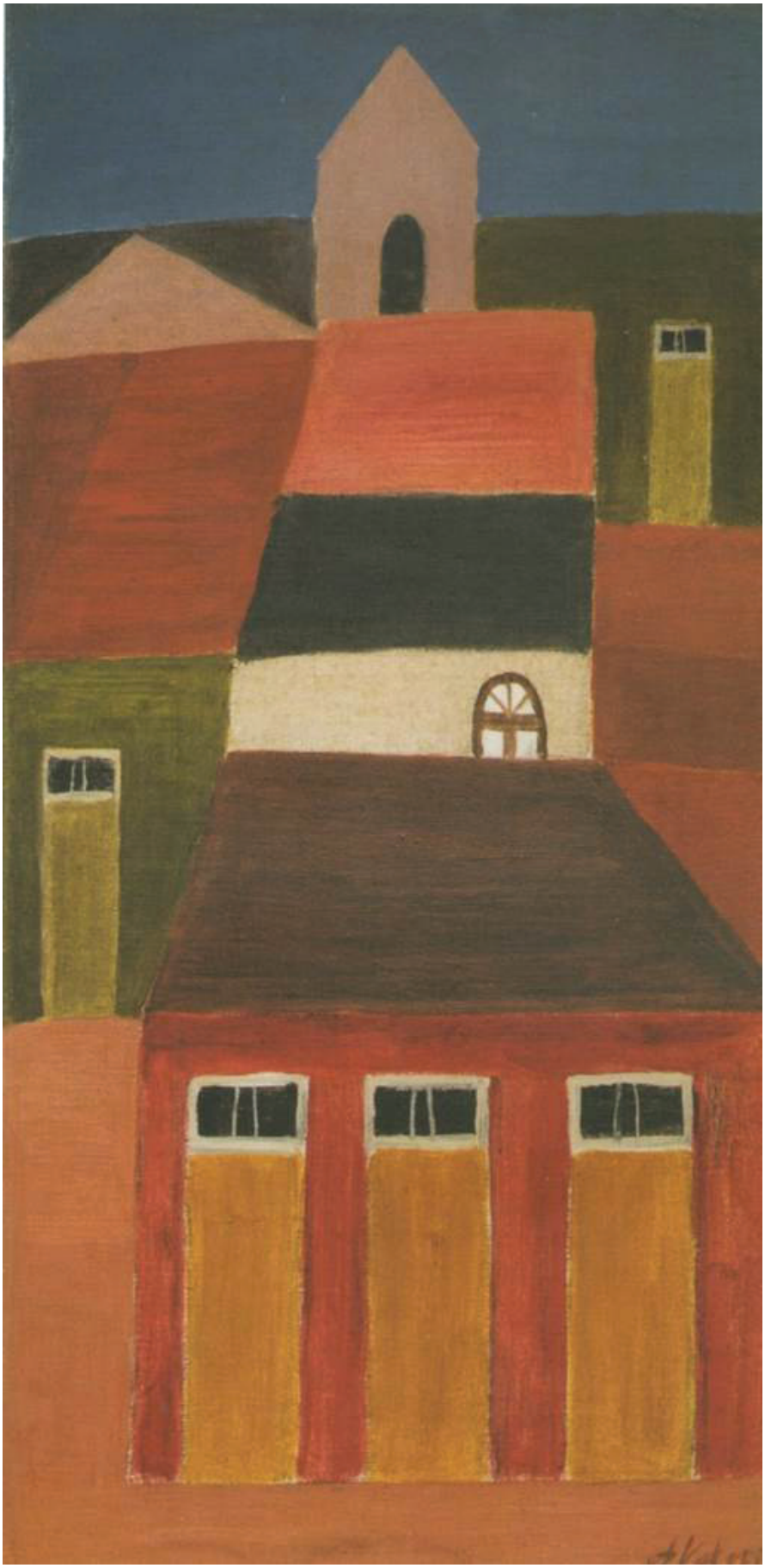


Figura 2 - VOLPI, Alfredo. Fachadas. déc. 1950. Têmpera sobre Tela. 55 x 27,5cm. Coleção Mastrobuono.

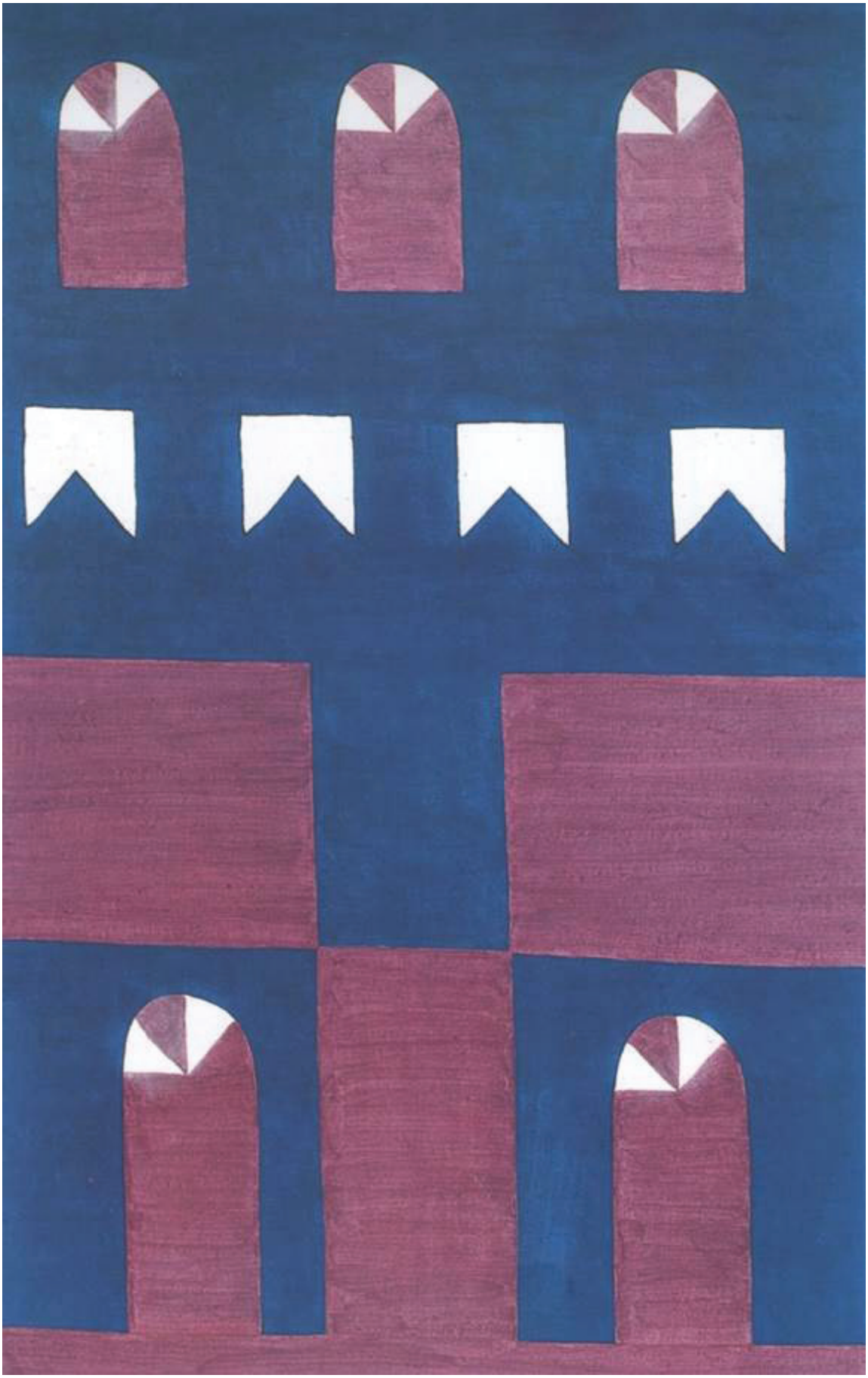


Figura 3 - VOLPI, Alfredo. Fachada com bandeiras. 1959. Têmpera sobre Tela. 116 x 72 cm. Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateubriand.

O impressionismo era expressão disso. O modernismo de Mário, por sua vez, era uma retomada do que ele entendia ser a função da arte, visava à comunicação com fins à representação artística do nacional.[10]

Os Santelenistas eram paisagistas conhecidos por seus quadros de subúrbio e Mário não nutria forte simpatia por esse gênero associado aos impressionistas. O crítico, no entanto, não explicava, nesse ensaio, o gênero de pintura daquele grupo pelo obscurantismo burguês. Muito pelo contrário, fazia-o por uma psicologia proletária. Aqueles artistas pintariam daquela maneira, pois eram trabalhadores e só teriam os finais de semana para pintar. Dedicar-se-iam então a retratar os lugares que viam, os espaços de lazer do proletariado, as cidadezinhas do litoral ou os arrabaldes de São Paulo. As casas que pintavam simbolizariam o desejo de possuir pequenas propriedades e a técnica, esta seria em si artesanal. Cada um, ao modo do artesão, dedicar-se-ia a socializar com os outros as conquistas de aprendizado artístico, de forma que a coletivização estabelecer-se-ia como regra e suplantaria arroubos de expressão individual. Fariam da arte a possibilidade de ascensão social. Através dela conseguiriam educação e circulação entre as diversas camadas da sociedade.

"A meu ver, o que caracteriza esse grupo é o seu proletarismo. Isto determina a psicologia coletiva, e consequentemente a sua expressão".[11] Desta forma, a técnica recém-aprendida, a novidade plástica, seria assimilada numa coletivização, como conquista artesanal de um grupo. Em Segall, ao contrário, nos diz o poeta, a técnica serviria para atingir uma dimensão pessoal do artista e assim expressá-la.

O movimento da análise consiste em afirmar que a arte era a própria classe no Santa Helena. Aqueles pintores, como um coletivo, aprenderiam a pintar entre si e fariam da coletividade a sua expressão.

É justamente o vínculo entre a paisagem e a psicologia classista, e a inocência frente ao próprio trabalho que se repetem em todas as narrativas posteriores sobre Volpi.

Sérgio Milliet, em 1948, separa o mundo da pintura entre paisagistas e compositores. Em um, a paisagem domina o artista, se impondo como sensibilidade em suas telas. No outro, o artista imagina a melhor maneira de tratar a pintura, compondo racionalmente sua obra, mesmo que esta seja uma paisagem. Volpi é o grande exemplo de paisagista, e nas palavras de Milliet, paisagem é sinônimo de sensibilidade. O complemento lógico do raciocínio de Milliet é que ninguém pode ser sensível a outra coisa que não àquilo que o envolve: a paisagem só pode ser a paisagem de um lugar e, no caso de Volpi, esse lugar só pode ser brasileiro. Seja lá qual for a técnica, ela se torna, na análise de Milliet, subserviente para realização de uma sensibilidade. A paisagem volpiana, alienada na ótica de Andrade, é em Milliet fundida ao criador, ali o pintor é a própria paisagem. Trata-se de uma "perfeita comunhão entre seus arrabaldes humildes e sua alma ingênua de poeta dos simples... Para essa alma sensível, a expressão é a paisagem".[12]

[10] Tadeu Chiarelli. Op. Cit. 2007.

[11] Mário de Andrade. Ensaio sobre Clóvis Graciano. 1971. p.157.

[12] Sérgio Milliet. A paisagem na moderna pintura brasileira. 1948.

Alienação ou espontaneidade são duas palavras usadas para iluminar a mesma característica: a elaboração sem consciência ou premeditação. São também um atributo do artista moderno que expõe seu gênio inescapável na própria obra. Esta se torna expressão máxima dele e este se eleva acima dos humanos perdidos na trivialidade de suas ações pragmáticas.

Mário, em 1941, identificava dois polos do fazer artístico: a técnica e a expressão individual. A técnica consistia no modo de mobilizar o material; o som ou a tinta, por exemplo; a fim de que a arte cumprisse sua função: comunicar. Volpi era descrito como humilde, como espontâneo, alienado e localizado no subúrbio. Essa descrição dava aos críticos a possibilidade de articular uma contradição: a necessidade de comunicar o nacional com uma técnica estrangeira. Em 1939, quando Mário escreveu o texto que impulsionou o reconhecimento artístico do Grupo Santa Helena, ele responsabilizou não o proletarismo, mas a presença de imigrantes ou filhos de imigrantes em São Paulo, mais especificamente Paulo Rossi Osir ou Vittorio Gobbis, que eram adeptos de um retorno à ordem italiano. Esses artistas seriam os responsáveis pela constituição das características marcantes da arte daquela cidade: timidez formal e técnica esmerada.[13] A figura de Volpi, um proletário exemplar, ainda não tinha destaque e Mário ainda não tinha elementos para inventar uma posição específica para esses imigrantes no cenário artístico local sem dizê-los estrangeiros. Mesmo em 1957, quando Volpi foi descrito por Mario Pedrosa como o mestre de seu tempo, era a sensibilidade ao subúrbio e a espontaneidade que o caracterizavam como genial. Durante esse período, Volpi havia ganhado um prêmio de melhor pintor da Bienal e fora alvo de diversos outros críticos de arte. Para Pedrosa, tratava-se de combater antigos cânones do nacionalismo plástico e Volpi era uma arma potente nessa luta. Nas palavras de Manoel Bandeira, a intenção de Pedrosa era "fazer do excelente Volpi gato morto para bater na cara de Portinari, Di e outros pobres pinta-monos estrangeiros".[14]

A própria trajetória artística de Volpi, que de marinhas foi decompondo paisagens lineares cada vez mais geométricas, não contradiz essa mitologia. Aos poucos, Volpi vai sintetizar da paisagem elementos arquetípicos que ele usará para compor, por justaposição, sua tela. Ele faz da paisagem algo construído pela mente ou sensibilidade do pintor capaz de uma relação afetiva com as cores e elementos arquitetônicos de subúrbio. Alguns de seus quadros se aproximam do Quatrocento, caro ao próprio Volpi pelas relações mantidas com outros pintores que traziam o retorno à ordem italiano para São Paulo: o caráter linear que sua obra adquire, a justaposição de cores e tons contrastantes para criar o efeito de perspectiva, o caráter independente e complementar de cada elemento arquitetônico, a própria paleta que às vezes assemelha-se a Giotto, o flerte com a metafísica.

Por outro lado, Mário de Andrade e o movimento modernista brasileiro também bebiam do retorno à ordem internacional e o reinventavam em solo brasileiro. Para esses autores, o grande foco era a recuperação de supostos valores nacionais. Volpi fez-se nacional ao se fazer suburbano e sensível à paisagem de seu entorno. Com isso funde a demanda de um retorno à

[13] Mario de Andrade. Esta paulista família. 1939.

[14] Manuel Bandeira. Volpi. 2009. p. 907.

ordem italiano e um retorno à ordem brasileiro. É nessas múltiplas articulações que residiu sua genialidade e a consequente razão pela qual o memoramos.

Referências Bibliográficas:

6 Perguntas sobre Volpi. São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2009. (Vários Autores).

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

ANDRADE, Mário de. "Alegro e Valsa". In: *Folha da Manhã*,27 de Abril de 1944. p7.

ANDRADE, Mário de. "Ensaio sobre Clovis Graciano". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros n.10*,1971, p 156 -175.

ANDRADE, Mário de.Esta Paulista Família, 1939. In: MOTTA, F. *Textos Informes. Revista do IEB, nº10*, 1971,p 155.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo, Editora página aberta, 1991.

ARAÚJO, Olívio Tavares "Introdução a Volpi" in: *Grandes artistas brasileiros volume 3: A. Volpi*. São Paulo, Art Editora, 1984. p 05 – 19.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte italiana 3: de Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo, Cosac &Naif. 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Um modernismo que veio depois: Arte no Brasil – primeira metade do século XX. São Paulo, Alameda, 2012.

CANTON, Katia. "Volpi, a sabedoria da pintura". In: AJZENBERG, E (org.). *Operários na Paulista: MAC USP e Artistas Artesãos*. São Paulo: 2002. p 37 – 39.

COLI, Jorge. "A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin seguido por Considerações sobre a distinção entre autor e artista" in: *O Corpo da Liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p 267 - 284.

ELIAS, Norbert. Mozart: *Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1994.

FREITAS, Patrícia Martins Santos.*O Grupo Santa Helena e o Universo Industrial Paulista (1930-1970)*. Campinas: Dissertação – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2011.

HALL, Michael. "Imigrantes na Cidade de São Paulo". In: PORTA, P. *História da Cidade de São Paulo. V.3*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, p 121- 123.

HEINICH, Nathalie. *La Gloire de van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*.Leséditions de minuit. Paris. 1991.

MAMMÌ, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo, Cosac &Naify, 2011.

MARTINS, Luís. Um Pintor in*: Estado de São Paulo. 10 de Agosto de 1941*. P. 4.

MASTROBUONO, Marco Antonio. *Alfredo: pinturas e bordados*. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna. 2013.

MAUSS, Marcel**. "**Uma Categoria do Espírito Humano: A Noção de Pessoa, a de "eu**"**. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p 369 - 397.

MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais a Brasileira*. Companhia das Letra, São Paulo, 2001.

MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

PEDROSA, Mário. "O Mestre Brasileiro de sua Época". In: ARANTES, O. (org.) *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo, EDUSP,1998, p 271- 276.

PEDROSA, Mário. "Volpi, 1924 – 1957". In: In: ARANTES, O. (org.) *Acadêmicos e Modernos. São Paulo*, EDUSP,1998, p 261 - 269.

PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo(1940 -1968).* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTES, Heloísa. *Intérpretes da Metrópole*. São Paulo: EDUSP, 2010.

PONTES, Heloísa. *Imigração, estrangeiros e imaginação na metrópole*. Texto preparado para o colóquio "Migrationsetdynamiquesurbaines: 'exotisation' despopulationset 'folklorisation' des espaces", organizado pelo grupo de trabalho "Migrations et espaces urbains", coordenado por Mônica Schpun, no Centre de RecherchessurleBrésilContemporain, realizado em Paris nos dias 8 e 9 de dezembro de 2011.

PONTES, Heloísa e MICELI, Sérgio. Figuração em cena da história social in: MICELI, Sérgio e PONTES, Helóisa (orgs.). *Cultura e Sociedade: brasil e Argentina*. São Paulo: edusp, 2014.

ZANINI, Walter. *A arte brasileira nas décadas de 1930-40, O Grupo Santa Helena*. São Paulo, EDUSP,1991. Pág. 160.

Informais na Bienal de São Paulo: gravura premiada e o olhar crítico

Maria Luisa Tavora
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: As considerações deste texto estendem-se à crítica aos artistas premiados com gravura, na Bienal de São Paulo, território tensionado de visibilidade nacional e internacional. Da quarta a oitava Bienal, (1957-1965) Fayga Ostrower, Arthur Luiz Piza, Isabel Pons, Roberto De Lamônica e Maria Bonomi conquistaram, respectivamente, o grande prêmio da gravura nacional. Por quase uma década, as escolhas recaíram sobre artistas que potencializaram a expressão gráfica no viés subjetivo e intuitivo da arte abstrata. O que se pensou desta sequência de premiações? Que considerações foram feitas sobre esta produção? Que discussões sobre a natureza distinta da abstração informal integraram as análises da crítica de arte especializada?

Palavras-chave: gravura abstrata. Bienal de São Paulo. Crítica de arte. Arte Informal.

Résumée: Les considérations de cet article s'étendent à la critique des artistes-graveurs récompensés par la Biennale de São Paulo, territoire des tensions e de visibilité nationale et internacionale. De la quatrième à la huitième biennale (1957-1965), Fayga Ostrower, Arthur Luiz Piza, Isabel Pons, Roberto De LaMonica et Maria Bonomi ont remporté, respectivement, le plus important prix national de la gravure.Pendant presque une décennie, les choix se sont portés sur des artistes qui ont exploité les potentialités de l'expression graphique dans le champ subjectif et intuitive de l'art abstrait. Qu'est-ce qu'on a pensé de cette séquence de prix? Quelles considérations ont été faites par rapport a cette production? Quelles discussions sur la singularité de l'abstraction informelle ont été mises en cause par la critique d'art spécialisée?

Mots-clés: gravure abstraite. Biennale de São Paulo. critique d'art. art informel.

Na historiografia da arte no Brasil paira um silêncio ou uma reduzida referência às questões conceituais e ao papel histórico da gravura artística, produzida no Rio de Janeiro, nas décadas de 1950/60, em especial, as manifestações da abstração informal. Todavia, a ativação da expressão gráfica, nestas décadas, constitui capítulo de interesse para o campo das artes plásticas brasileiras. Várias instâncias participaram e dividiram as funções de celebração, reprodução e legitimação da gravura desse período, agentes de seu "campo artístico", noção cara a Pierre Bourdieu, que o define como um sistema de relações inteligíveis que intensifica

o papel da arte, e cujo discurso ou atuação participam da produção da obra, construindo seus sentidos. (BOURDIEU,1992, p.9-15)

Como uma das instâncias do campo artístico, as bienais de São Paulo, em seus propósitos fundadores, emprestaram e garantiram à expressão gráfica moderna, visibilidade nacional e internacional. Asseguraram "a incorporação da chamada "arte moderna" na vida social do país". Em 1951, "ganhou as ruas uma verdadeira polêmica em torno da arte abstrata". (KNOLL,1989, p.9)

Décio Pignatari, destaca os benefícios que o evento trouxe para a crítica de arte do eixo Rio/São Paulo, criando uma tradição da crítica informada, para além das abordagens jornalísticas (PIGNATARI, 1989, p.11-15), crítica praticada por figuras como Sergio Milliet, Mario Pedrosa, Antonio Bento, Teixeira Leite, Mendes de Almeida, Clarival Valladares, Lourival Machado, Marc Berkowitz, entre outros.

Tem razão Pignatari, uma vez que a Bienal de São Paulo estimulava a partir do confronto de expositores e premiados, o apuro e a fundamentação do olhar analítico no campo das tensões e debates visuais que as obras provocavam, criadas segundo outros parâmetros de expressão.

A presença da gravura artística foi expressiva nos anos 1950/60 e, nas três primeiras edições foram premiados Oswaldo Goeldi (1951) Livio Abramo (1953) e Marcelo Grassmann (1955), contingente predominantemente figurativo, integrado às questões artísticas mais gerais das representações brasileiras. Importa-nos em nossa pesquisa, a reverberação crítica das premiações nacionais para a gravura, entre 1957 e 1965. Por quase uma década, as escolhas recaíram sobre artistas que potencializaram a expressão gráfica no viés subjetivo, intuitivo da arte abstrata e ou na figuração dele tributária. Da quarta a oitava edição, nesta sequência, Fayga Ostrower, Arthur Luiz Piza, Isabel Pons, Roberto De Lamônica e Maria Bonomi conquistaram o grande prêmio da gravura nacional. Integravam-se ao "esforço experimental das artes visuais do século XX" no qual o evento se inseria. (PIGNATARI, 1989, p.15)

Nossa abordagem, de caráter preliminar, assenta-se mais em indagações que respostas: Que processos reflexivos sobre a arte informal cada uma das premiações desencadeou? Alçada para o campo ampliado de lutas e disputas no âmbito da política cultural com a promoção nacional e internacional, a gravura abstrata informal ganhava espaço, extrapolando o eixo Rio-São Paulo. Ganhavam corpo posicionamentos e discussões em torno dos seus valores visuais.

Na edição de 1957, saiu vitoriosa a gravura abstrata de Fayga Ostrower (1920-2001). O prêmio de Fayga integrava-se a um cenário impactado pela retrospectiva da obra de Pollock, falecido um ano antes. Como afirmado, dali em diante até 1965, a gravura figurativa saia de cena das premiações nacionais substituída pela gravura abstrata e informal. Com um conjunto de oito gravuras,[1] Fayga transita com desenvoltura entre a gravura em metal e a xilogravura, construindo espaços rítmicos, ordenados segundo a experiência e a intuição. Lançando mão

[1] Cinco obras em metal: 1 de 1955 , Planos e luz; quatro de 1956, Flutuando, Formas no espaço, Alvorada, Penumbra. Três xilogravuras, Ritmos de 1955 e Xilogravura 1 e Xilogravura 2, de 1956.

de formas e estruturas assimétricas, imprime densidade e leveza ao espaço, estruturação baseada na liberdade do uso da cor e na exploração da luminosidade do suporte. Anuncia-se seu interesse pela transparência.

Suas obras alavancam a discussão sobre a natureza distinta da abstração informal, da qual era pioneira na expressão gráfica. Mario Pedrosa, ao considerá-la "um ponto nevrálgico da [..] gravura brasileira", mostrou-se sensível às operações criativas de Fayga, identificando na artista uma "sensibilidade intelectiva", relativizando em sua poética a presença do acaso:"[...] sua linguagem abstrata deve ao automatismo dos achados parte do seu encanto, embora através de um processo elaborado de filtragem". Em suas palavras finais faz uma alerta: "Fayga é forte, caminha por si só, sabe o que faz. Mas seu exemplo não é para ser seguido". Tal posição de insularidade atribuída à Fayga anunciava-se no título do artigo: "Fayga e os outros" (PEDROSA, 1957). Mas, por que não segui-la? [2]

Na V Bienal em 1959, conhecida como a Bienal do Informalismo, foi a vez de Arthur Luiz Piza (1928), participante até então de todas as bienais, receber o grande prêmio nacional de gravura. Tanto as premiações nacionais quanto as internacionais colocaram em pauta nas diferentes artes, formulações livres, gestualismos gráficos, massas e ritmos escultóricos, figurações ou abstrações mediadoras de mundos interiores, imaginativos e míticos. (ARGAN, 1983, p.633) Manabu Mabe, Marcelo Grassmann, Modesto Cuixart, Riko Debenjak, Francesco Somaini, José Luiz Cuevas e Barbara Hepworth comporiam a lista de artistas para os quais a expressão intuitiva e sensível constituía o impulso gerador da obra. Completavam a ambiência da premiação de Piza, em salas especiais, exposições de Van Gogh, de William Hayter,[3] dos expressionistas alemães, de quatro séculos de gravura francesa e de xilogravuras japonesas da gráfica Ukiyo-e.

No cenário de ênfases aos processos expressivos, comandado pelo crítico Lourival Gomes Machado, diretor artístico do evento, Piza se apresenta com seis gravuras em metal, intituladas "Composição".[4] Tributária da orientação recebida em Paris, para onde fora em 1951, no Atelier de l'Ermitage de Johnny Friedlaender (1912-1992), marcada ainda pela admiração e referência declarada a Juan Miro, sua gravura revela o interesse pelo relevo na criação de ritmos num jogo livre com a luz. No calor da premiação, Piza afirmou: "Para mim, o caráter da gravura é evidentemente a ideia de relevo. [...] A gravura cuja matriz foi profundamente gravada e martelada sai melhor, eu sei" (PIZA, 1959) José Geraldo Vieira chama atenção para um sentido plástico a integrar-se à arte eminentemente gráfica, ao afirmar: "agora sob a goiva e o camartelo do artista, o metal não "chora" ácidos, e sim dá escultura em superfície, matéria em estado anaglífico", procedimento que integrava Piza ao grupo de artistas internacionais que modificavam "a bitola e o rumo da gravura em metal". (VIEIRA, 1960)

[2] Ver também em AMARAL, Aracy (org.) *Mário Pedrosa. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* São Paulo: perspectiva, 1981, p.101-103 *;* e ARANTES, Otília (org.) *Acadêmicos e modernos: Textos Escolhidos* São Paulo: EDUSP, 1998 p. 291.

[3] Renovador e inventor de processos de gravação disseminados pelo mundo afora pelos frequentadores de seu *Atelier 17*, em Paris.

[4] COMPOSIÇÃO I, II, III, IV, VI e VIII, não datadas. Gravuras em metal com formas em relevo obtidas a partir do martelamento da goiva, do buril ou de prego produzindo sulcos arredondados, triangulares, quadrangulares sobre a chapa.

Em 1961,[5] Isabel Pons (1912-2002) tem reconhecida sua obra no campo da renovação da expressão no metal. Espanhola de Barcelona, com estudos e exposições em pintura no seu país, Isabel aporta no Brasil em 1948, naturalizando-se brasileira, três anos antes de sua premiação na Bienal. A aproximação com a gravura motivada pela recuperação da saúde, deu-se com o curso inaugural de Friedlaender no MAM-Rio, em 1959, e com a leitura apaixonada do livro de William Hayter, *New ways of gravure,* manual para interessados na renovação de processos de gravar. *"*Eu me apeguei e me entusiasmei tanto com a gravura, desde o primeiro dia, que isso me curou", explica a artista. (PONS, 1986, p. 22)

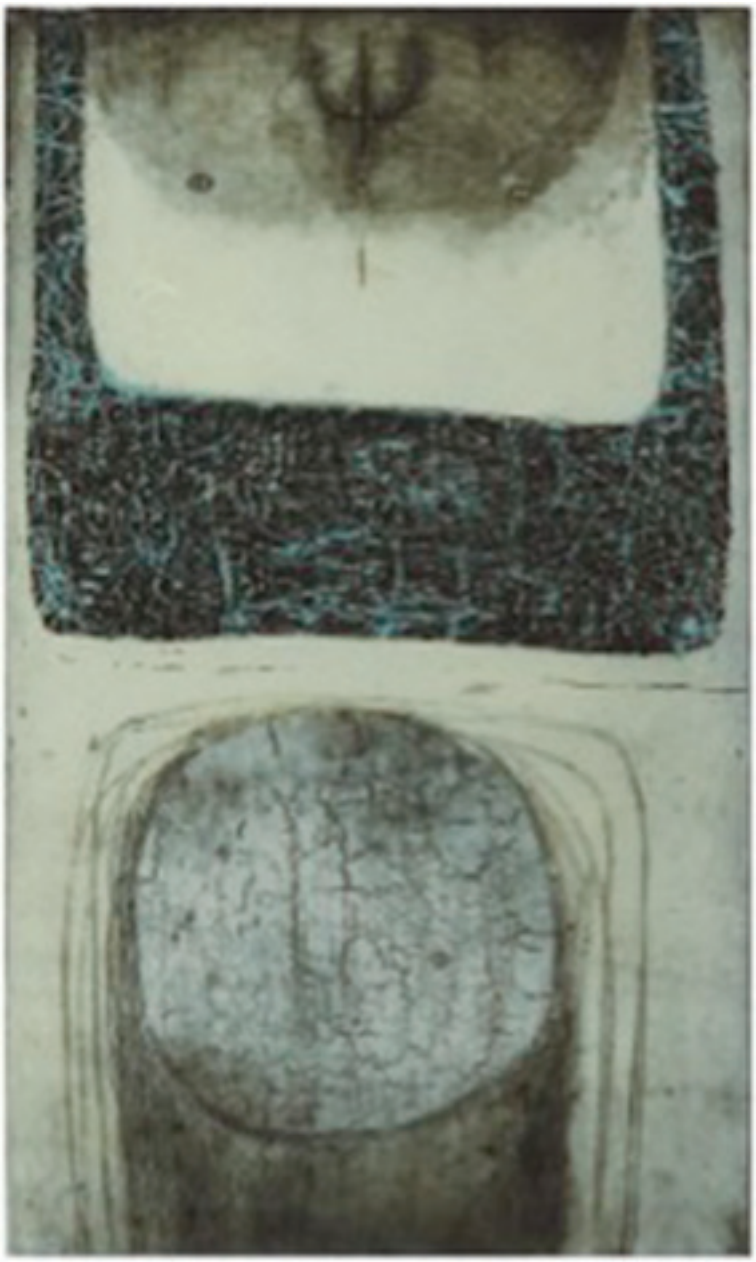


Figura 1 - Noturno_ 1961, Isabel Pons, PA. água-forte e água-tinta, 69x49cm.

Cinco obras compõem o conjunto premiado na Bienal.[6] A artista centra seu trabalho na potência imanente da matéria. Conjuga a experiência de superação da doença e lembranças infantis. Neta e filha de antiquários, o arcaísmo de suas superfícies, provocado pelo *craquelé,* estava no seu sangue (Figura 1). Na reordenação do espaço de vida, introduz insetos, borboletas e pássaros, exercício de imaginação na matéria. Lança mão dos acidentes do ácido, dos relevos produzidos pelos recortes das chapas em múltiplas combinações que geram diferenciadas edições, numa liberdade face a natureza multiplicadora da técnica de gravar.

Mario Pedrosa, diretor geral da Bienal de 1961, para quem a edição de 1959 fora uma "ofensiva tachista", escreveu, por ocasião da Sala Especial de Isabel, em 1963.[7] Destacou na

[5] Nesta sexta Bienal de São Paulo teve lugar uma homenagem a Goeldi, falecido em fevereiro daquele ano.

[6] Três gravuras de 1960: Sabelé, Gravura Branca, Castelos na Espanha e duas de 1961: Pássaros e Arco - iris e Pássaro Escuro.

[7] Cada vencedor, a partir de 1961, ganhou uma "sala especial" na Bienal subsequente, o que permitia um contato renovado com

artista, o "dom da expressividade", a seu ver raro até em exímios gravadores brasileiros, dom que definia como " [...] uma reserva de vivências, de experiências vitais de que não pode jamais se separar, mormente no trabalho criativo". Para Pedrosa, Isabel Pons chegara a um ponto em que "sua técnica [...](seria) função inseparável de sua maneira, de sua mensagem, de sua auto-expressão," realização amadurecida, no "plano da criação". O crítico rejeita as análises restritivas de seus "confrades" às invenções e "truques" da gravadora, afirmando que "em nenhum momento a resultante deixou de ser esteticamente justificada, e, portanto, um enriquecimento dos meios de expressão e um alargamento das possibilidades do gênero".[8]

Em 1963, é a vez da gravura de Roberto De Lamônica (1933-1995). Neste ano recebera também o Prêmio de Viagem ao País no Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Marcaram profundamente seu percurso artístico orientadores,como Poty Lazzarotto e Renina Katz, todos interessados na pesquisa dos seus meios de expressão.[9] Dois anos após sua premiação, em 1965, este matogrossence de Ponta Porã deixou o país fixando residência na América, onde produziu e ensinou gravura até sua morte, trinta anos depois.[10]

No contexto das premiações da Bienal de 1963, sua gravura situava-se no território da arte informal[11] e, como tal, afinava-se também com as outras escolhas nacionais e internacionais.[12] De Lamônica busca potencializar a matéria, tanto o metal quanto o papel, numa espacialidade imaginativa ativada por relevos (Figura 2). Em seu trabalho, a impressão ganha outros contornos conceituais além do mecânico processo de repetição da imagem: "[...] passei a utilizar o papel como parcela ativa da imagem em criação. Integrando-a de dentro, do fundo à forma. O papel tem vida própria, existência, não pode, portanto, funcionar apenas como receptáculo," explica o artista. (DE LAMÔNICA, 1974)

Naquele ano de 1963, Clarival Valladares escreve: "Esta bienal comprova a fragilidade de nossas artes plásticas, sobretudo em escultura e pintura, ao mesmo tempo em que confirma a insinuação que os críticos vêm fazendo há cerca de dez anos, quando apontam no desenho e na gravura o que temos de melhor [...]". (grifo nosso) Completa o crítico: "As premiações de desenho (Darel Valença Lins) e da gravura (Roberto De Lamônica) são inquestionáveis". (VALLADARES 1963, p.86-100) Teixeira Leite escreveu que De Lamônica mereceu o voto de desempate de Giulio Carlo Argan, para quem ele seria "o único artista brasileiro dos presentes à Bienal de 1963, de categoria verdadeiramente internacional". (TEIXEIRA LEITE, 1963)

os artistas premiados. A organização do evento passara para as mãos de Mário Pedrosa, novo diretor artístico, em substituição a Sérgio Milliet, tendo sido sua a ideia do retorno dos premiados.

[8] PEDROSA, Mario. Isabel Pons Sala Especial. *Catálogo* da VII Bienal Internacional de São Paulo, 1963, pp.115-116. Nesta sétima Bienal além de Isabel Pons, Arthur Luiz Piza, Iberê Camargo, Manabu Mabe, Lygia Clark, Krajcberg, entre outros retornaram com sala especial.

[9] Poty Lazzarotto, Darel Valença Lins e Renina Katz, em São Paulo. Orlando Dasilva e Johnny Friedlaender, no Rio de Janeiro.

[10] Agraciado pela Fundação John Simon Guggenheim, de Nova Iorque, com bolsa de estudos de seis mil dólares/ano, De Lamônica viajou em 1965, radicando-se no Estados Unidos até sua morte. Assumiu o ensino de gravura, em prestigiadas universidades americanas, como a Art Students League, na qual fizeram sua formação artistas como Rauschenberg, Jasper Johns e Roy Lichtenstein, assim como Gottlieb, agraciado com o Grande Prêmio da Bienal de 1963.

[11] De Lamônica expôs 4 gravuras datadas de 1963 nas quais empregou técnicas da ponta-seca, da agua-tinta, água-forte e relevo. Identificadas pelo título, GRAVURA 1. 3, 4 e 6.

[12] Grande prêmio internacional de Adolph Gottlieb (1903-1974); a premiação nacional em pintura de Yolanda Mohalyi (1901-1978) e com o cartaz da Bienal, criado por Danilo Di Prete (1911- 1985).

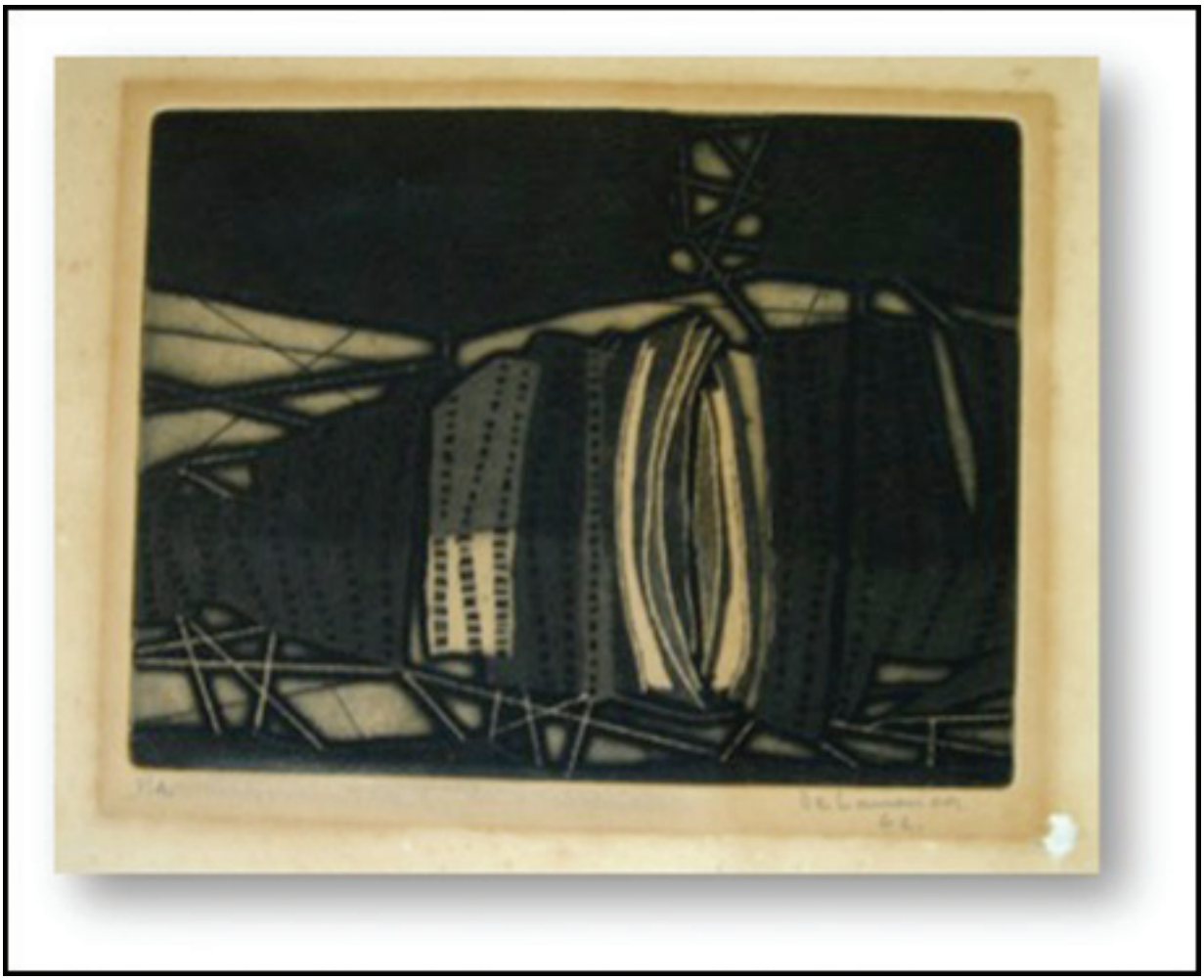


Figura 2 - Composição concretista, 1962, Roberto De Lamonica
água-forte, água-tinta com relevo, 19,5x15cm.

Mark Berkowitz reforçou o caráter internacional da gravura de Roberto em texto de apresentação de sua sala especial montada na bienal posterior. Diante da resistência de pintores e críticos ao papel da gravura no campo das artes plásticas do Brasil, alertou o crítico: "Mas a crítica internacional, capaz de julgar a arte dos outros com maior isenção, tem confirmado a verdade desta alegação".(grifo nosso). Destacou a obra de Roberto De Lamônica como fundamental para a "afamada e elogiada gravura brasileira".(BERKOWITZ, 1965, p.110)

A oitava Bienal, em 1965, premiou Maria Bonomi (1935),[13] artista ítalo-brasileira, interessada desde muito jovem pelo desenho. Sua formação artística dá-se com o aprendizado específico de teorias e técnicas das artes visuais, realizado na década de 1950, no Brasil e no exterior.[14] Conjuga-se a esse processo, a frequência e contato próximo com grupos de intelectuais, críticos e artistas, colecionadores e restauradores, experiências de vida que muito contaram para seu perfil plural, crítico e inquietante. Não será esquecida sua ousada atitude de entregar, na cerimônia de premiação, ao Presidente Castelo Branco, um documento

[13] Com 8 xilogravuras, datadas de 1965: Mundo Avulso, Em Princípio Grade, Berlim, Procissão Perene, Isabel até o fim, Liberdade Condicional, Corpo Humano Saravá e Cantata Vegetal.

[14] Em São Paulo, com Yolanda Mohalyi, Livio Abramo, Karl Plattner, na Itália com Emílio Vedova, em Nova Iorque com Tânia Gorrman, Weinberger, Hans Müller, Meyer Shapiro, Seong Moy, e no Rio de Janeiro, com Johnny Friedlaender .

reivindicatório assinado por ela e por importantes intelectuais, pedindo a revogação das prisões preventivas de personalidades como Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso e Mário Schenberg, este membro do Júri de Seleção da própria Bienal. Fora e dentro do campo artístico, parece que a artista não se rendeu a imposições quando afirma:"Os anos 1960 e 70 foram especiais para mim: não fui concretista, não fiz concessão e também não morri, apesar de ter sido presa e encapuzada [...].[15]

Com xilogravura, Maria Bonomi como Fayga Ostrower, desenvolveu trabalhos de grande dimensões, monumentais para a tradição do meio (Figura 3). Teixeira Leite, ao tratar da artista em seu pioneiro livro sobre a gravura contemporânea, revela a dificuldade de "enquadrar" sua gravura nos campos antinômicos da figuração e abstração onde se acomodava boa parte das análises críticas. (TEIXEIRA LEITE, 1966, p. 60)



Figura 3 - Liberdade condicional, 1965, Maria Bonomi – Xilogravura – 130x103cm.

[15] Por ocasião da Retrospectiva "Da gravura à arte pública", em outubro de 2011, em Brasília (60 anos de sua trajetória como professora, pintora, escultora, gravadora, figurinista, curadora, muralista e cenógrafa)

Ser "figurativista" ou "não figurativista" não constituía questão para Bonomi. Suas gravuras findam temáticas ainda que a eloquência das imagens se concretize pela depuração formal. Sugestões da realidade como anotações e registros, viagens, filmes, noticias de jornal, histórias e conversas, objetos vistos e fatos vividos compõem o arcabouço formal e envolvem os títulos, prerrogativas que favorecem diálogos com seus trabalhos. "De todas as gravuras que fiz até hoje, nenhuma foi imaginada: eu sempre a vi,"[16] explica a artista cuja obra seria empobrecida se abordada com classificações objetivas quando para ela a imagem criada contém uma emoção consubstanciada numa ideia gráfica.

Várias questões emergem da relação da crítica de arte com a obra dos artistas gravadores premiados: apesar do evidente reconhecimento que a premiação revela, mantém-se a ideia de inadequação da arte informal como caminho para a visualidade brasileira, entendida como pura apropriação da tendência internacional, argumento fundado na polarização entre identidade local e aportes internacionais; a promoção da gravura informal através de um discurso do isolamento, defesa do potencial que as obras premiadas apresentavam para afirmação da arte brasileira no cenário internacional; a centralidade da crítica no caráter operatório da gravura e dificuldade de entendimento dos agenciamentos próprios à gravura informal; por outro lado, ensaia-se a vinculação dos aspectos técnicos à criação, reconhecimento da integração do meio às poéticas do gravador; a identificação dos benefícios da liberdade operacional para a ampliação do campo da gravura, a conquista do caráter plástico para a arte gráfica, por exemplo; a potencialização da matéria como fundamento das poéticas informais contribui para a diluição das marcadas fronteiras entre tendências figurativas e abstratas.

As considerações aqui trazidas resultam de etapa inicial da pesquisa, levantamento de textos críticos voltados para os artistas premiados nas bienais de 1957 a 1965, que revelam entendimentos da gravura abstrata informal no território tensionado deste certame. Relações de poder, legitimação de projetos artísticos em detrimento do isolamento de outros, "ideologias estéticas", juízos e gostos pessoais informam as análises da crítica especializada, objeto de nosso interesse.

Referências Bibliográficas:

ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana Lopes. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores, (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
AMARAL, Aracy (org.) *Mário Pedrosa*. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* São Paulo: perspectiva, 1981.
AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989
ARANTES, Otília (org.) *Acadêmicos e modernos: Textos Escolhidos* São Paulo: EDUSP, 1998.
ARAUJO, Olívio Tavares. Fala Maria Bonomi, *Vida das Artes*, São Paulo, 4/09/1975.
ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1983, vol. 2.
BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire.* Paris: Seuil, 1992.
DE LAMONICA, Roberto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17/07/1974.
KNOLL, Victor. Bienal de São Paulo: 50 anos. *Revista USP* / Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, n.1 (mar./mai. 1989) São Paulo, SP:USP, CCS, 1989.*Cinquenta Anos de Bienal Internacional de São Paulo*, p. 9.
PIGNATARI, Décio. Bienal: a conquista da visualidade brasileira *Revista USP*/ Coordenadoria de Comunicação Social,

[16] BONOMI, Maria. In ARAUJO,Olívio Tavares. Fala Maria Bonomi, *Vida das Artes*, São Paulo, 4/09/1975.

Universidade de São Paulo, n.1 (mar./mai. 1989) São Paulo, SP:USP, CCS, 1989.*Cinquenta Anos de Bienal Internacional de São Paulo*, p.11-15.
PEDROSA, Mario. Isabel Pons Sala Especial. *Catálogo* da VII Bienal Internacional de São Paulo, 1963.
PEDROSA, Mário. Fayga e os outros. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 15/11/1957.
PIZA, Arthur Luiz. Arthur Piza, prêmio da Bienal: "relevo é o caráter da gravura". O Estado de São Paulo, SP, 20/09/1959. (Da Sucursal)
PONS, Isabel. Gravura no Brasil, anos 60 *Catálogo* Espaço Cultural Sérgio Porto . Fundação Rio / BANERJ / FUNARTE/ MNBA, Rio de Janeiro, 1986.
TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Argan sobre de Lamônica. *Diário de Notícias*, 03/10/1963.
TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Maria Bonomi. IN *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro Ed. Expressão e Cultura SA, 1966, p.60.
VALLADARES, Clarival. A danação da figura ou crônica da Bienal. *Cadernos Brasileiros.* Rio de Janeiro, n. 6, 1963.
VIEIRA, José Geraldo. A Exposição Piza. Folha de São Paulo, SP, 28/08/1960.

O Nome do Mestre na Construção de uma Reputação "Moderna": o Caso de Celso Antônio[1]

Marina Mazze Cerchiaro
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: Pretende-se analisar como o escultor brasileiro Celso Antônio de Menezes (1896-1984) vale-se de sua curta estada de formação em Paris junto ao escultor francês Antoine Bourdelle (1861-1929) como um meio de estabelecer sua reputação e validar sua obra, quando de seu retorno, ao Brasil. Refletir sobre o uso do nome de Bourdelle como uma das estratégias utilizadas pelo escultor Celso Antônio para conquistar reconhecimento no Brasil permite trazer novas nuances para abordar questões como centros e periferias nos sistemas artísticos e sobre os sentidos múltiplos do termo "moderno" na escultura dos anos 1920. Também permite levantar mais dados para a compreensão de como se deu a circulação da obra, das ideias e do nome do escultor Antoine Bourdelle no meio artístico brasileiro.

Palavras Chaves: formação; carreiras artísticas; centros e periferias; escultura.

Abstract: We intend to analyze how the Brazilian sculptor Celso Antonio de Menezes (1896-1984) draws on his training short stay in Paris with the French sculptor Antoine Bourdelle (1861-1929), as a means of establishing their reputation and validating his work, upon his return to Brazil. Reflecting on the use of the name Bourdelle as a strategy used by the sculptor Celso Antonio to conquer recognition in Brazil allows to bring new nuances to address issues such as centers and peripheries in art systems and the multiple meanings of the term "modern" sculpture in the years 1920. Also, allows more data to get an understanding of how was the circulation of the work, the ideas and the name of the sculptor Antoine Bourdelle, in the Brazilian artistic environment.

Key words: training; artistic careers; center and periphery; sculpture

> Meu caro Celso Antonio.
> Possuis atualmente verdadeira ciência de escultor estatuário. Podeis representar papel de primeira ordem nas artes de vosso país.
> Contais, presentemente, com uma ciência rara de escultor, como criador de formas e como escultor de mármore e pedra. Vosso país terá grande vantagem para renome de arte, confiando-vos trabalhos.

[1] Este artigo é um desdobramento da pesquisa iniciada no estágio de mestrado realizado no Museu Bourdelle, em Paris, em 2013, no quadro do convênio entre o Ibram, a Escola do Louvre e a Capes. Durante o estágio pesquisei os alunos de Bourdelle de língua portuguesa, entre eles Celso Antônio, sob supervisão de Annie Barbera, coordenadora do centro de documentação do museu e Marie Claude Pouvesle. Agradeço a ambas e a diretora, Amélie Simier, por terem fomentado reflexões iniciais que acabaram por resultar no presente texto.

> Desejo-vos muito trabalho, muita perseverança e todas as felicidades que seguem o talento.
> Muito cordialmente e muito sinceramente,
> Antoine Bourdelle,
> Paris, 22 de janeiro.[2]

A carta de recomendação do renomado escultor francês Antoine Bourdelle (1861-1929) a Celso Antônio de Menezes foi muito divulgada no Brasil – tanto na versão original quanto traduzida –, por jornais como *Correio Paulistano* e *Correio da Manhã*. A carta integrava uma série de artigos veiculados no final da década de 1920 e início de 1930 que buscavam associar o nome de Celso Antônio ao de Bourdelle.

Tal associação é um tanto curiosa, já que as obras do escultor brasileiro não apresentam referências claras às do mestre francês. Também são lacunares os dados sobre os anos de formação de Celso Antônio com Bourdelle, em Paris, entre 1923 e 1925. Por que, apesar do curto período de convívio com o mestre, Celso Antônio busca discursivamente promover-se como aluno de Antoine Bourdelle? Procuraremos mostrar que tal estratégia era não só um meio de angariar encomendas e legitimar-se de ataques mas principalmente uma forma de o escultor tomar posição nos debates estéticos que permeavam o ambiente artístico brasileiro.

Celso Antônio Silveira de Menezes nasce em 1896, em São Luís, no Maranhão. Visando aperfeiçoar seus conhecimentos em artes, muda-se para o Rio de Janeiro em 1917, onde estuda escultura na Escola Nacional de Belas Artes (Enba) e no ateliê de Rodolfo Bernardelli. Entre 1917 e 1921, participa de quatro das cinco exposições realizadas na Enba, obtendo na mostra de 1918 menção de honra de primeiro grau com a obra *Primeira Mágoa*. Realiza também, sob encomenda de seu estado, o mausoléu do dr. Urbano Santos, inaugurado em 1922 no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, e o busto de Godofredo Vianna, governador do Maranhão.

Em 1923, o governo do Maranhão lhe concede uma bolsa para estudar no exterior durante três anos. O artista ficaria um tempo em Paris e seguiria em viagem de aperfeiçoamento para Roma, Florença, Nápoles, Milão e Gênova,[3] o que acaba não acontecendo. Entre 1923 e 1925, o escultor se instala em Montparnasse, na rua du Maine, local próximo à Academia La Grande Chaumière, onde realiza seus estudos com Antoine Bourdelle. Em 1924, participa da Exposição de Arte Latino-Americana e do Salão de d'Automne com *Retrato de Minha Mulher,* em gesso.

Em 1925, o novo governador do Maranhão, José Maria Magalhães de Almeida, suspende a bolsa do escultor visando conter despesas, o que leva o artista a atuar como assistente de Bourdelle por um salário inferior à bolsa. Nesse período, Celso Antônio colabora na execução

[2] Carta de Recomendação de Antoine Bourdelle a seu aluno brasileiro Celso Antônio de Menezes, publicada em versão traduzida no artigo A recusa pelo jury das Bellas Artes dos trabalhos de Celso Antonio. *Correio da Manhã*, 4 de agosto de 1927. A carta também foi publicada em sua versão original, sob forma de fac-símile, no artigo Um esculptor brasileiro: Celso Antonio. *Correio Paulistano*, 3 de agosto de 1928.

[3] Informações extraídas de Viajantes. *A Noite*, 5 maio 1923.

de *Monument aux Morts de Montceau-les-Mines* (1918-1930) e de *Sappho à la Lyre* (1887-1925). A carta do aluno brasileiro de 3 de abril de 1925 mostra que ele começa a trabalhar no ateliê provavelmente um pouco depois dessa data,[4] tendo concluído suas atividades no fim de dezembro do mesmo ano e retornado ao Brasil em 1926[5] com a já mencionada carta de recomendação do mestre.

Na década de 1920, o escultor Antoine Bourdelle encontra-se no auge de sua carreira. Conhecido internacionalmente, recebe várias encomendas públicas: *La Vierge à l'Offrande* (1919-1923), erguida na Alsácia; *La France* (1925), instalada em frente ao Grand Palais, em Paris, na ocasião da Exposição de Artes Decorativas; *Le Monument au Général Alvéar,* inaugurado em 1926, em Buenos Aires; *Le Monument a Adam Mickiewicz,* erguido em Paris em abril de 1929, e *Monument aux Morts de Montceau-les-Mines*, erguido apenas em 1930, após a morte do escultor. Em 1928, o Palais des Beaux Arts de Bruxelas é inaugurado com uma grande exposição retrospectiva de Bourdelle, onde são apresentadas 219 obras do artista.

No Brasil, o nome de Bourdelle já figurava nos jornais desde 1917, ano em que foi realizada a Exposição de Esculturas Francesas, em Petrópolis, que contava com uma obra do artista. A mostra seguiu para a cidade do Rio de Janeiro, na Enba, em 1918, exibindo a obra *Busto de Ingres,* de Antoine Bourdelle,[6] e no ano seguinte para São Paulo. Celso Antônio já era aluno da Enba nesse período e é provável que ele tenha entrado em contato com a obra do escultor francês nessa ocasião.

Apesar de não serem muitas as referências a Bourdelle nos jornais do período que antecede a ida de Celso Antônio à França, elas indicam que o escultor francês possuía prestígio no meio artístico brasileiro. Além dos artigos referentes à exposição citada, outros três são significativos: "De São Paulo", de 1920, em que Mário de Andrade exalta a obra de Victor Brecheret afirmando que o artista "não só renova o passado em que a Bahia deu Chagas, o Rio Mestre Valentim e Minas João Francisco Lisboa, como realiza o ideal moderno da escultura, templo onde pontificam Bourdelle, Lembruck, Carl Millés e Mestrovic";[7] "Theatro dos Campos Elíseos em Paris",[8] publicado em 1921 no *Correio da Manhã*, que anuncia que Antoine Bourdelle executará baixos-relevos para o edifício do teatro de Champs Elysées, em Paris; e, ainda, "Bourdelle e a arte nova",[9] coluna de 1922 do *Correio Paulistano* que trata da visita do escultor à Itália. Percebe-se, assim, que Bourdelle era uma referência no Brasil já no fim dos anos 1910 e início dos 20, o que justifica a escolha de Celso Antônio de realizar seus estudos com o mestre.

---

[4] «(...) Je suis le bresilien. Je devais aller vous causer au sujet de travailler dans votre atelier, comme vous m'avez dit; maintenant je n'attends que être gueri pour j aller.»Trecho da carta de Celso Antônio à Antoine Bourdelle, de 3 de abril de 1925, Paris. Arquivo Musée Bourdelle, Paris.

[5] «Maître, Je vous adresse et à votre Famille mes voeux très sincères pour que 1926 soit pour tous une continuation heureuse du bonheur dont vous jouissez chez vous. Je compte retrourner au Brèsil dans quelques semaines, puisque Dieu n'a pas voulu du contraire. Hélas *!»* Trecho da carta de Celso Antônio à Antoine Bourdelle, de 31 de dezembro de 1925, Paris. Arquivo Musée Bourdelle, Paris.

[6] Exposição de Esculturas Francesas, *Revista da Semana*, n° 2, ano XIX, 20 abr., 1918.

[7] ANDRADE, M. De São Paulo, *Ilustração Brasileira*, nov. 1920.

[8] Theatro dos Campos Elíseos em Paris. *Correio da Manhã*, 12 jul.1921.

[9] DRAMIS, T. Cartas da Itália. *Correio Paulistano*, 27 nov. 1922.

A imprensa brasileira difunde amplamente o fato de Celso Antônio ter sido aluno de Bourdelle como forma de promover o escultor e ajudá-lo a obter encomendas. O artigo de 6 de dezembro de 1924 de *O Malho* já anunciava seus progressos junto ao mestre antes mesmo de sua volta ao Brasil:

> Publicaram os jornais da cidade, em dias do mês passado, um telegrama de Paris tão honroso para o nome do Brasil que não podemos deixar de transcrevê-lo na íntegra:
> "Paris – Durante o seu último curso na Escola de escultura, o grande mestre francês Antoine Bourdelle chamou a atenção dos seus discípulos para o trabalho do escultor brasileiro Celso Antônio, ao qual teceu os maiores elogios.
> Falando da escultura e de como o artista deve encarar a natureza, o distinto escultor estudou longa e minunciosamente a obra de Celso Antônio.
> Entre as elogiosas palavras que dirigiu ao artista brasileiro, o mestre Antoine Bourdelle, devemos destacar as seguintes:
> 'Não julgavas, porém, que fosse capaz de apresentar um trabalho tão cheio de belezas. A estátua que modelou poderia ser encontrada nas ruínas da antiguidade'.
> Falando de Rodin e de sua obra admirável, Bourdelle acrescentou:
> 'O *Homem Que Caminha* é um de seus trabalhos mais fortes, Rodin, porém, apesar de seu grande talento, preocupa-se demasiado com a carne. Por isso, prefiro seu trabalho o *homem que caminha*. Faça fundir em bronze esse seu trabalho e o governo francês poderá comprá-lo para o Museu de Luxemburgo'.
> Ao terminar, Bourdelle declarou, com certa veemência, apontando o artista: 'Eis aí o Brasil'.
> Celso Antônio foi muito felicitado por todos os seus colegas da Escola de Escultura".
> Celso Antônio é um patrício que honra nossa pátria de uma forma digna, tornando-se por isso credor da proteção das autoridades de nossa terra. Estamos certos de que isso acontecerá, tão depressa o artista patrício volte à pátria, pois os que morrem de fome em nossa terra, já são em número bastante para demonstrar o quão justas são as nossas palavras...[10]

Vemos nesse artigo que as palavras de Bourdelle já eram usadas para comprovar o talento de Celso Antônio. Em seu retorno ao país, tal estratégia de legitimação chega ao extremo com a publicação, em 1928, no *Correio Paulistano*, da carta de recomendação de Bourdelle ao escultor, tendo como objetivo angariar encomendas para o artista brasileiro. Tal estratégia se mostra bem-sucedida, uma vez que o escultor realiza alguns monumentos funerários[11] – sinalizando sua boa acolhida entre uma clientela privada – e duas encomendas públicas: *Monumento ao Café* (1927), em Campinas (SP), a convite de Jeronymo Rangel Moreira, diretor do Banco Noroeste do Estado de São Paulo; e as esculturas *Moça Reclinada*, *Moça Ajoelhada* e *Mãe* para o Ministério da Educação e Saúde, executadas entre 1938 e 1940, sob a gestão de Gustavo Capanema, que marcam o ápice da carreira do escultor.

O nome de Bourdelle também é empregado pelo brasileiro com o intuito de legitimar sua obra. Nesse sentido, é emblemático o episódio da recusa da escultura *Moça em Pé,* de Celso Antônio, para figurar no salão da Escola Nacional de Belas Artes. O artista se defende da recusa da seguinte maneira:

[10] Celso Antonio. *O Malho*, 6 dez. 1924.

[11] São eles: o de Carlos Campos (1927), governador do estado de São Paulo de 1924 a 1927, o de Lídia Piza de Rangel Moreira (ca. de 1928) e o do compositor Luciano Gallet (1932).

> O caso é realmente curioso, disse-nos bizarro. Pertenci à Escola durante algum tempo – pouco, aliás, visto que dissenti e me retirei a certa altura – e recebi menção honrosa de primeira classe, em 1918. Declararam-me, então, que não me concediam prêmio ainda maior para que a influência do mesmo não perturbasse a minha juventude. Agora, depois de ter eu estado anos em Paris, e haver trabalhado com o mais reputado escultor do momento universal, Bourdelle, essa mesma Escola, tão fútil em elogios para o principiante, recusa ostensivamente os meus trabalhos. Confesso que estive, nos primeiros instantes, perplexo. Teria, então, a tal ponto regredido em arte?
> (...) Desconhecido em Paris, quando o governo resolveu suspender a pensão que me era concedida, encontrei imediato amparo e meio relativamente fartos. O amparo não veio de qualquer influência estranha, mas da minha própria arte, na seleção e convite do grande Bourdelle, que entre mais de sessenta alunos me distinguiu para trabalhar nos seus "ateliers". Bourdelle uma glória universal e o seu convite, significava tanto uma solução de vida quanto uma consagração do mérito.[12]

Celso Antônio prossegue então citando os elogios que lhe foram feitos no telegrama e na carta de recomendação anteriormente publicados. Mais ao fim comenta e exalta a vasta produção de Bourdelle para então afirmar:

> (...) friso a justiça da minha primeira surpresa: sendo tratado em pé de camaradagem artística pelo gênio da arte moderna, ter os meus trabalhos repelidos por um júri, e um júri da minha pátria, em intenção da qual trabalhei e me apresentei a certame.[13]

Uma vez que seu talento é legitimado por um mestre inconteste, é o júri que perde autoridade. Tal modo de proceder é utilizado por artistas acadêmicos, como Julieta de França, que, tendo sua proposta de monumento recusada, vai a Paris e recolhe avaliações positivas de grandes mestres a respeito de seu projeto e as entrega à comissão do concurso, procurando desqualificar o júri.[14] Essa estratégia de construção da reputação se opõe à ênfase ao autodidatismo, frequente em biografias dos escultores franceses ligados à corrente humanista, como Charles Despiau, Antoine Bourdelle e Joseph Bernard.

Segundo Pierre Bourdieu,[15] o autodidatismo é uma das formas de absorver a ideologia vocacional, calcada no mito do gênio enquanto indivíduo singular, cuja superioridade não é produzida, mas, sim, inata e, portanto, independente dos ensinamentos de um mestre. Essa ideologia vocacional está presente em vários discursos da arte "moderna", na medida em que um dos seus fundamentos é diferenciar-se da arte dita "acadêmica". Como afirma o autor, o sistema acadêmico tem como base regras e métodos que são aprendidos por meio de fórmulas e ensinamentos do professor, sendo o nome do mestre reivindicado como um capital na formação e consagração do artista.

Nesse sentido, Celso Antônio ainda mantém uma estratégia de construção da reputação próxima à da "acadêmica", uma vez que destaca frequentemente seu mestre.

---

[12] Trecho do artigo A orientação da arte moderna, e especialmente, da esculptura. *A Noite*, 12 abr.1926.

[13] Idem.

[14] SIMIONI, A. P. C.S. Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. *An. mus. paul.*, São Paulo , v. 15, n. 1, Jun. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101471 42007000100007&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 17/05/2014

[15] BOURDIEU, P. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. Tradução: MACHADO, M.L. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

No entanto, ao se afirmar aluno de Bourdelle, o escultor se afasta de Rodolfo Bernardelli e da Enba, situando-se dentro de uma vertente escultórica "moderna", mas não de vanguarda. Desse modo, Celso Antônio constitui para si uma identidade de artista "moderno" bastante complexa, composta de um conjunto amplo e contraditório de fatores, que não pode ser compreendida como simples contraposição à de artista "acadêmico".

Se no plano discursivo Celso Antônio busca associar-se constantemente ao nome de Bourdelle, o mesmo não se dá do ponto de vista das obras. Como afirma Marta Rossetti Batista:

> Suas esculturas, feitas ao voltar ao Brasil, não lembram as do mestre Bourdelle. Este mantinha uma representação mais detalhada da figura humana, as "leituras arqueológicas", muitas vezes presentes em elementos acessórios e "atributos" agregados. (...) Suas figuras são mais maciças que as de Bourdelle – e poderíamos pensar em Maillol, no que concerne às figuras robustas e sintéticas, de formas bela em si. Entretanto Maillol estava à procura de reviver a grande pureza grega, enquanto Celso Antônio olha para os conceitos da arte egípcia, na definição compacta do bloco e no aspecto monumental que lhe confere.[16]

Assim, colocar-se como aluno de Bourdelle não significa para Celso Antônio vincular sua obra à do mestre, e sim situar-se dentro de uma vertente estética precisa: a da "grande escultura". Essa vertente é definida por Celso Antônio da seguinte maneira:

> (...) As altitudes em matéria de arte prejudicam sempre as novas idéias. A verdadeira obra de arte não mostra nunca o esforço que a criou. Este exemplo é ilustrado por "La Force", de Bourdelle; "Êve", de Despiau; e "Venus" de Maillol. São trabalhos que representam magnificamente os seus criadores porque confirmam que a bela escultura de hoje, como a de ontem, longe de toda influência literária, nasceu de espíritos disciplinados e serenos, cuja única preocupação é a beleza da forma e a vida da natureza, guiadas pelo senso arquitetônico que estabelece o equilíbrio das massas. (...)
> Eles são na sua essência a verdadeira escultura, sem gestos e exageros teatrais. (Celso Antonio de Menezes, em entrevista ao jornal *A Noite,*1926).[17]

Portanto, essa é uma vertente escultórica que rejeita alegorias acadêmicas, mas que também se opõe a uma escultura de vanguarda preocupada em expor as pesquisas formais do artista. É pautada por uma preocupação com questões internas à escultura, como a volumetria, a busca pela solidez e pela simplificação e tem como fundamento o belo.

No contexto brasileiro das décadas de 1920 e 1930, essa vertente é uma das possibilidades estéticas da escultura "modernista". Como discute Annateresa Fabris em *Recontextualizando a Escultura Moderna*,[18] Maillol, Despiau e Bourdelle impactaram a concepção dos escultores brasileiros, sobretudo no que tange à confiança no instrumental e ao sentido dos valores escultóricos. Essa ligação tem uma implicação um tanto problemática,

---

[16] BATISTA, M. Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 20. São Paulo: Editora 34, 2012, p.218.

[17] A orientação da arte moderna, e especialmente, da escultura. *A Noite*, 12 de abril de 1926.

[18] FABRIS, A. Recontextualizando a escultura moderna. In: ITAÚ CULTURAL. *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 1999. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/livro.htm> Acesso em: 10 jun. 2012.

pois os manuais sobre a escultura moderna, como os de Read,[19] Krauss[20] (2001) e Zanini[21] (1980), tendem a considerar esses escultores como não modernos. Para Read, os sucessores de Rodin não teriam nenhuma relevância para a história da escultura moderna, a não ser por terem transmitido os valores do mestre à geração seguinte. Embora reconheça que Maillol tinha "uma compreensão rigorosa dos problemas plásticos da escultura", em especial pelo fato de revalorizar o bloco, Zanini afirma que o escultor era um "artista involucionista" e que sua linguagem não rompe com o passado oitocentista. Zanini dedica a Bourdelle e Despiau uma pequena seção intitulada "Aspirações Ultrapassadas". Nesse sentido, não teria existido escultura moderna no Brasil. Todavia, como aponta Annateresa Fabris, é preciso levar em conta as especificidades do contexto brasileiro, sendo necessária

> ...uma avaliação complexa dessa situação, na qual o diálogo com as idéias modernas é bastante tortuoso, pois dele brota uma concepção de escultura feita quase só de continuidade. Se essa continuidade não é acadêmica, ela não é igualmente moderna. Trata-se de uma continuidade problemática, que se insere numa restauração típica da cultura européia no período entre-guerras, com a qual os artistas brasileiros se identificam, porque não existiam no país condições estruturais (inclusive em termos cronológicos) para a instauração de novas concepções de espaço, de tempo, de plano, de volume.[22]

Essa concepção de escultura feita de continuidades, devedora das lições de Maillol, Despiau e Bourdelle, é considerada por Annateresa Fabris[23] uma das formas pelas quais os escultores brasileiros buscaram tanto se distanciar da escultura acadêmica, marcada pelo uso de alegorias, quanto da "estilização", que era entendida no contexto brasileiro como sinônimo de modernidade.

Assim, para Celso Antônio, colocar-se como aluno de Bourdelle era uma forma de legitimar-se no campo artístico brasileiro e de construir uma reputação, mas é, principalmente, um modo de situar-se dentro de uma vertente estética precisa, a da "grande escultura", marcando, assim, sua posição dentro do campo de disputas estilísticas da época.

Referências Bibliográficas:

BOURDIEU, P. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. Trad. MACHADO, M.L. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BATISTA, M. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*. Anos 20. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (orgs.).*Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1996.

DUARTE-DUPLON, L. *Celso Antônio e a condenação da arte*. Rio de Janeiro: Niterói Livros, 2011.

FABRIS, A. Recontextualizando a escultura moderna. In: ITAÚ CULTURAL. *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 1999. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/livro.htm> Acesso em: 10 jun. 2012.

GREET, M. "Exhilarating Exile": Four Latin American Women Exhibit in Paris. *Arteologie*, nº5. 2013.

KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução FISCHER, L. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

READ, H. *Escultura Moderna*: uma história concisa. Tradução COTRIM, A. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

[19] READ, H. *Escultura Moderna*: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

[20] KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1998

[21] ZANINI, W. *Tendências da escultura moderna.* São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

[22] FABRIS, A., op.cit, p.8

[23] Idem.

SIMIONI, A. P. « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », *Perspective*, nº 2, 2013. Disponível online: < http://perspective.revues.org/3893 > . Acesso em: 03 de fevereiro de 2014.
_____. Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. *An. mus. paul.*, São Paulo , v. 15, n. 1, Jun. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010147142007000100007&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 17/05/2014
ZANINI, W. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

Nuances da passagem de Vieira da Silva e Arpad Szenes pelo modernismo brasileiro

Milena Guerson
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Resumo: Neste artigo, abordamos os principais aspectos que marcam a trajetória do casal de artistas Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes no contexto do modernismo brasileiro, na década de 1940. A partir de uma revisão básica sobre a bibliografia referente ao tema, procuramos observar as conotações sobre o exílio, a que eles são expostos diante das conjunturas da 2ª Guerra Mundial. Nesse contexto, desdobra-se um farto convívio entre artistas nacionais e estrangeiros, havendo a uma otimização dos hábitos artísticos e culturais em voga na época. O "abstracionismo", que marca a poética de Vieira e Szenes no contexto internacional, faz contraponto ao teor figurativo e nacionalista que orientava a pintura brasileira em vigor.

Palavras-chave: história/memória; convívio intersemiótico; figuração/abstração.

Abstract: In this article, we approach the main aspects that define the path of the couple of artists Maria Helena Vieira da Silva and Arpad Szenes on the context of Brazilian Modernism, at the 1940 decade. From an initial look over the bibliography regarding the theme, we try to observe the connotations about the exile, that they were exposed to in face of the Second World War conjunctures. In this context, unfolds a rich contact between the national and the foreign artists, optimizing the artistical and cultural habits of the time. The "abstractionism", that defines the poetic of Vieira and Szenes on the international context, counterpoints the figurative and nationalist content that guided the ruling Brazilian painting.

Keywords: history/memory; intersemiotic contact; figurative/abstraction.

Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), hoje reconhecida pela crítica de Arte como um grande expoente da pintura portuguesa – e internacional –, deixa Lisboa em 1928, para complementar sua formação artística em Paris. É na envolvente vivência que assinala a capital francesa como centro mundial da Arte Moderna, no convívio dos estudos na *Académie de la Grande Chaumière,*[1] que conhece Arpad Szenes (1897 - 1985), judeu húngaro com quem

[1] A *Académie de la Grande Chaumière* é uma Escola de Arte, de caráter privado, fundada na primeira década do século XX (1909), voltada para cursos livres de desenho, pintura, escultura, entre outros.

se casa em 1930. Ao se casar, Vieira perde sua nacionalidade, conforme as regras em vigor no contexto lusitano; trata-se de um acontecimento que se tornaria significativo na trajetória do casal de artistas, pois eles residiriam entre Paris e Lisboa[2] até o momento de início da 2ª Guerra Mundial (1939), quando, após breve passagem por Portugal, ante a recusa de um visto para permanência no país,[3] acabariam optando pelo exílio no Brasil, com o intuito fundamental de resguardar a vida, devido à origem judaica de Szenes.[4]

Tendo vivido no Rio de Janeiro entre 1940 e 1947, os dois artistas representantes da moderna *Escola de Paris*[5] estarão entre os precursores do "abstracionismo", no contexto da História da Arte Moderna Brasileira, pois, quando consideramos as conjunturas da pintura nacional nos anos de 1940, vemos que as tendências norteadoras do trabalho pictórico ainda trilhavam pelo figurativismo e pela temática social, destacando-se principalmente as obras de Portinari.[6] Mas refletir sobre o possível legado de Vieira e Szenes para o Modernismo no Brasil impõe considerar também – em via oposta – o reflexo do contexto brasileiro sobre a atividade criadora do casal de artistas, além dos aspectos distintivos que caracterizam as fontes documentais referentes ao período.

As nuances do intercâmbio entre artistas estrangeiros e nacionais, cujas permutas se estabelecem em solo brasileiro no momento da 2ª Guerra Mundial (1939-1945), foram traçadas por ocasião da exposição *Tempos de Guerra – Hotel Internacional – Pensão Mauá*, ocorrida na galeria de arte BANERJ, em 1986. Os comentários de Frederico Morais sobre as funções de curadoria da mostra nos remetem às materialidades, às visualidades e aos relatos orais que fundamentam a pesquisa no campo da história e da cultura, elementos que devem beneficamente se entrelaçar, constituindo um enredamento. No caso desta exposição, tratava-se de recolher informações (fotografias, textos críticos, entrevistas etc.) sobre cerca de vinte artistas, entre "europeus, japoneses e norte-americanos", que aqui se radicaram no momento do conflito mundial, ofertando influências plurais para a cena da época. Conforme sugere Morais: "a guerra, que não chegou ao nosso território, nos trouxe um punhado de artistas, cuja obra e ensinamentos iriam marcar profundamente o desenvolvimento de nossa arte".[7]

---

[2] BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos:* presença de Vieira da Silva. Lisboa: INCM, 1978. Ao abordar o contexto inicial da carreira de Vieira da Silva, Agustina menciona que a artista reside durante uma temporada em Portugal, entre 1935 e 1936. (p.45-49).

[3] BAIRRÃO RUIVO, M. Vieira da Silva, agora. In: *Vieira da Silva, agora*. Rio de Janeiro: MAM, 2012 [Catálogo]. p.14. Bairrão Ruivo menciona que, estando em Portugal, em 1939 (época em que vigorava o Regime Salazarista), Arpad se converte ao catolicismo após ser batizado e casa-se com Vieira pela Igreja, no intuito de que o país lhes concedesse a cidadania. Contudo, não foram encontrados registros sobre esse pedido de nacionalidade, existindo apenas o registro da solicitação de um visto de permanência para estrangeiros, que lhes fora negado.

[4] LAMEGO, V. Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro (1940-1947). In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Vieira da Silva no Brasil.* São Paulo: MAM, 2007 [Catálogo]. p.55.

[5] Neste trabalho, a expressão *Escola de Paris* se refere ao grupo de artistas atuantes no contexto da pintura modernista francesa, derivada, sobretudo, das atuações pioneiras de Braque, Picasso e Matisse, com desdobramentos marcantes do período entreguerras em diante.

[6] SILVA LOPES, A. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

[7] MORAIS, F. Tempos de arte. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986. (Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro). "A trama é complicada e para tecer a grande teia dos refugiados no Brasil é preciso ter muita paciência. O curador da exposição e seus auxiliares precisam consultar arquivos, bibliotecas, museus, galerias, pesquisar jornais, descobrir catálogos, velhas fotos desbotadas, ouvir depoimentos dos artistas, viúvas, filhos, netos, sobrinhos, amigos, colecionadores, críticos, historiadores, *marchands*." (MORAIS, 1986, s/p).

O resgate da memória desses "tempos de guerra" é, dessa forma, registrado no catálogo que acompanha a exposição, sobretudo através de uma seleta reunião de depoimentos, em meio aos quais podemos encontrar o que seria – talvez – o relato mais significativo deixado por Vieira da Silva sobre o momento de exílio. A fala da artista aparece no catálogo sob o título "Vivíamos assim como uma borboleta", uma expressão por ela utilizada no decorrer da entrevista concedida ao amigo Carlos Scliar, em 1986, a propósito da própria exposição.[8] Suianni Macedo, no livro *O retrato de Vieira da Silva por Murilo Mendes*, analisa que são poucos os relatos deixados por Vieira abordando "a sua estadia no Brasil", e que mesmo os relatos existentes são marcados por uma narrativa sucinta das experiências.[9]

Ainda em sua abordagem, Macedo retoma o debate História/Memória, ressaltando como as pesquisas históricas dependem de atitudes seletivas e interpretativas, implicando a correlação de fragmentos dispersos, em vez de se fundamentarem, conforme se supõe na tendência cientificista, em fontes documentais sólidas e na construção de um discurso igualmente definido. Pautando-se na historiografia francesa do século XX,[10] a autora chama a atenção para a fragilidade da memória – e da História –, que não se constituiriam por visões fixas do passado, mas pelos espaços de lembrança e esquecimento, moldados pela interpretação dos indivíduos.[11] A autora distingue que "o exercício de lembrar é uma ação interpretativa dos eventos, e, como toda interpretação, não é uma reprodução intacta do passado", mas uma atualização do passado, feita sob o olhar das experiências do presente, de modo que o sentido da "memória" repousaria no ato de selecionar o que deve ser lembrado ou esquecido.[12]

Partindo dessas conjecturas, podemos considerar que o suposto "período brasileiro" de Szenes e Vieira se revela mais como um tempo de esquecimento do que de lembrança; mas, nesse caso, não devemos observar o esquecimento como um fator meramente negativo e, sim, como uma lacuna dotada de significado. As contingencias de uma guerra tornam instáveis os hábitos de vida daqueles que precisam se submeter a um exílio, e essa instabilidade parece se refletir nas memórias que deles permanecem. São memórias a serem cultivadas em um tempo muito provisório, calcado na busca por novos espaços e concepções que, por fatalidade, se deve "re-construir". As lembranças moldadas em "tempos de guerra" são impregnadas por efemeridades e, muitas vezes, seus protagonistas desejam, verdadeiramente, mais apagar do que tornar presentes uma série de fatores lhes possam ter sido impostos.

Conforme Macedo, "o que é esquecido adquire também importância, pois demonstra que certos fatos vividos são preteridos por outros na narrativa de uma memória".[13] Em outros termos, se a memória é fragmentária, as "pausas" ou os "espaços vazios" são elementos

[8] VIEIRA DA SILVA. Vivíamos assim como uma borboleta. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional/ Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, mar/abr.1986. [Catálogo].

[9] MACEDO, S. C. *O retrato de Vieira da Silva por Murilo Mendes*. Jundiaí: Paco editorial, 2012. p. 18-19.

[10] A autora se baseia em nomes como Marc Bloch, Jacques Le Goff, Pierre Nora, ou mesmo Paul Ricoeur. Cf. MACEDO, 2012, p. 17-22.

[11] MACEDO, 2012, p.17-22.

[12] MACEDO, 2012, p.17-22.

[13] MACEDO, 2012, p.22.

essenciais em sua constituição, pois são as ausências que configuram as presenças, e ambas caracterizam a seletividade das lembranças. A memória é constituída por "entremeios" e, em tempos de guerra, um exílio significa, para a vida de qualquer artista, a exigência compulsória de uma ausência; por princípio, um exílio tende a conotar como um espaço intervalar, situado entre o contexto que veio antes e certa esperança em direção ao depois.

No caso de Szenes e Vieira, o período de exílio no Brasil "interrompe" as carreiras artísticas que já se consolidavam junto ao contexto da *Escola de Paris* na década de 1930, tornando necessária uma reconfiguração criativa e produtiva. As obras por eles desenvolvidas até então permanecerão resguardadas na galeria Jeanne Bucher,[14] em Paris, enquanto o casal de pintores experimentará a complexidade de atuação profissional no cenário artístico brasileiro dos anos de 1940.[15]

Quando Vieira diz sua célebre frase, "vivíamos assim como uma borboleta", na entrevista a Scliar, a pintora faz referência à situação de incerteza em que viviam, à condição de artistas que tiveram suas carreiras e seu pensamento sobre arte sujeitados à metamorfose, devido à guerra. Como uma borboleta, estavam sujeitos à efemeridade das etapas de um ciclo de vida fortemente subdividido, sendo o período do conflito mundial paradoxalmente a etapa mais "demarcada" e mais "imprecisa" de suas trajetórias. Já a fase em que retornam à Paris, após 1947, é geralmente observada como a etapa mais prolífica, pois é quando suas realizações artísticas, no exercício da liberdade e da maturidade, recobram o "vôo", após terem se sujeitado às intempéries do exílio.

A efemeridade e a instabilidade que caracterizam um momento de exílio podem ser percebidas, por exemplo, na itinerância das moradas pelas quais o casal irá passar no Rio de Janeiro: de início, o "Hotel Londres", em Copacabana, depois o bairro do Flamengo, onde serão vizinhos de Murilo Mendes – na chamada "Pensão das Russas", situada à Rua Marquês de Abrantes, 64 –,[16] e, por fim, instalam-se no Hotel Internacional, em Santa Teresa.[17] O Hotel Internacional, na década de 1940, é descrito pelos estudiosos como "reduto" de artistas e intelectuais, entre refugiados de guerra e personalidades nacionais; embora os ares neoclássicos das dependências, em conjunto com a natureza exótica e a excelente vista que o local propiciava já não ostentassem mais a fama adquirida na transição do século XIX para o século XX.[18]

Será nos laços de amizade que desenvolvem principalmente com Cecília Meireles, Murilo Mendes, Eros Martins Gonçalves, Athos Bulcão, Carlos Scliar e Ruben Navarra (os dois últimos também residiam nas dependências do Hotel)[19] que Vieira e Szenes encontrarão apoio

[14] LAMEGO, 2007, p.55.

[15] Sobre os aspectos gerais – e as dificuldades – da atuação dos artistas no Brasil, ver: AGUILAR, Nelson. Vieira da Silva – encontros e desencontros. In: _____ (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM, 2007. p. 264-266.

[16] "Nessa época, Arpad e sua esposa residiam num dos cômodos de um casario, alugado a duas senhoras russas, no Flamengo. Possuíam como companheiros de pensão o poeta Murilo Mendes, o artista plástico checo Jan Zach, um estudioso da mitologia atlântida, o coronel Braghine, entre outros." (AGUILAR, 2007, p.258).

[17] MORAIS, 1986, s/p.

[18] Cf. AGUILAR, 2007, p.31. e p. 261.

[19] LAMEGO, 2007, p.65.

frente às contingências do exílio. Por encomenda de Heitor Grillo, marido de Cecília Meireles e, na época, diretor da *Escola Nacional de Agronomia* (hoje *Universidade Rural do Rio de Janeiro*), Vieira da Silva irá realizar, em 1943, um painel para o ambiente interno do refeitório da instituição, enquanto Szenes atenderá a encomenda de quatorze quadros retratando sábios ligados ao campo da Botânica para a sala da Reitoria.[20] Essas foram realizações que deram um importante suporte financeiro ao casal de artistas, assim como as aulas que Szenes ministrava no ateliê montado no prédio principal do Hotel, onde recebeu muitos alunos, dentre eles Almir Mavignier e Frank Schaeffer.[21]

Devido a essas aulas, além das próprias singularidades que constituem o casal Vieira/ Szenes, eles irão aparecer, no texto que integra o catálogo da exposição *Tempos de Guerra*, como figuras centrais no ambiente do Hotel Internacional; no sentido de que em torno deles era que se congregavam os artistas e intelectuais frequentadores das reuniões que lá aconteciam. O catálogo citado também destaca o ambiente da Pensão Mauá, um "casarão" situado à Rua Mauá, 73, que de modo paralelo ao Hotel Internacional funcionava como polo de acolhida para os artistas refugiados. No ambiente da Pensão, é o nome da brasileira Djanira – citada algumas vezes como conhecida de Vieira e Szenes – que desponta como figura central, além de Tadashi Kaminagai, que mantinha uma frequentada molduraria no terceiro andar do estabelecimento, sobre o que Frederico Morais esclarece:

> [...] o ambiente da Pensão Mauá era menos sofisticado intelectualmente que o do Hotel Internacional. A atmosfera reinante era oficinal, mais proletária [...]. E mais política também. Frequentavam o ateliê de Kaminagai, entre outros, os críticos Mário Pedrosa, Antonio Bento, Quirino Campofiorito e Frederico Barata.[22]

Quando analisamos a bibliografia referente ao período, vemos que os artistas e intelectuais pareciam, em alguma medida, se "revesar" nas habituais reuniões que aconteciam tanto na "Pensão" quanto no "Hotel". Assim, apesar dos diferentes pontos de encontro e dos frequentes deslocamentos de moradia, artistas refugiados, em interação com artistas nacionais, constituem um ciclo comum de amizades, compondo o cenário artístico-cultural carioca no período da 2ª Guerra. Trata-se de um cenário exemplar quando pensamos no contexto de "boemia" do modernismo, com destaque especial para o convívio entre poetas, músicos e artistas plásticos.[23]

---

[20] AGUILAR, 2007, p.22-23.

[21] MORAIS, F. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1886-1994.* Rio de Janeiro: Top Books, 1995. p. 200. Outros nomes que chegaram a realizar aulas com Arpad no Brasil são: Bela Kennedy, Eduardo Augusto Moraes Rego, Genaro Vidal, Lygia Junqueira, Kathleen Waters, Polly McDonell e Regina Schaeffer.

[22] MORAIS, 1986, s/p.

[23] Entre os demais nomes que costumam aparecer vinculados à Vieira e Szenes estão: o casal de músicos Arnaldo Estrella e Mariuccia Iacovino, a poetisa Yone Stamatto, entre outros... Observemos o depoimento do físico José Leite Lopes sobre as presenças costumeiras nas reuniões do eterno Hotel Internacional, embora o local tivesse passado, àquela época, a funcionar como pensão: "Lembro a pensão internacional de Santa Tereza no Rio de Janeiro, para onde fui em 1946 depois de casar-me e assumir a cátedra na Faculdade Nacional de Filosofia. Ali estavam os Monteiro, o casal de pintores Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, mundialmente famosos, o pintor Carlos Scliar, o saudoso crítico de arte Rubem Navarra e os nossos vizinhos e amigos, os ceramistas Anna e Adolpho Soares, num ambiente onde pairava talvez a sombra de Isadora Duncan, que lá – dizem – se havia hospedado e para onde iam frequentemente à noite Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Heitor Grillo e Cecília Meirelles." LOPES, José Leite. *Uma história da Física no Brasil*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2004. p. 35.

No contexto de implementação do modernismo no Brasil, Aracy Amaral chama a atenção para o ambiente boêmio e vanguardista que se estabelece na década de 1920, afirmando que, naquele momento, havia "uma aspiração à integração entre as artes: os escritores e poetas integravam-se ao movimento existente também nas artes plásticas, assim como na música".[24] Desse modo, se esboçava um convívio artístico em moldes mais "livres", primando por uma ampliação do diálogo entre as linguagens artísticas e fazendo frente a um sistema artístico cultural onde vigorava o tradicionalismo.

Contudo, o caráter vanguardista que marca o modernismo dos anos 1920 se dispersa ante os contextos da crise de 1929 e da ascensão de Vargas ao poder, dando lugar a um processo de "normalização" e "generalização" dos preceitos modernistas de primeira hora. É o que nos sugere Antônio Candido, ao propor que, no decênio de 1930, as incursões modernizantes perdem a conotação inicial de ruptura frente à tradição, passando a ser incorporadas "aos hábitos artísticos e literários" da sociedade.[25] Por sua vez, Frederico Morais menciona que o cenário artístico dos anos 30/40 é marcado pela proliferação de "ateliês coletivos", pois os artistas se organizavam em "grupos, núcleos, sindicatos", fundavam "clubes e sociedades", além de buscarem promover seus próprios "salões", para divulgação dos trabalhos realizados. Havia também um apoio incipiente do Estado e da iniciativa privada que, de acordo com seus respectivos papéis e possibilidades, atuaram no sentido de agenciar o desenvolvimento de um "circuito" de arte no Brasil. Com efeito, no país ainda havia carência de espaços institucionais que promovessem a divulgação e a circulação das obras, de modo que o "mercado" de arte praticamente inexistia.[26]

Assim sendo, os anos 30/40 são caracterizados por um processo de consolidação do modernismo brasileiro e, nesse processo, podemos entender o papel da vertente dos artistas estrangeiros aqui radicados no período da 2ª Guerra como tendo o duplo sentido de continuidade e atualização dos hábitos modernizantes, esboçados no país desde o momento de transição do século XIX para o século XX. Trata-se da "continuidade" dos hábitos no sentido dos artistas estrangeiros promoverem, nos locais onde buscaram refúgio, ocasiões para um intenso convívio artístico-cultural, prolongando a experiência da "arte boemia", como contraponto à obstinada dinâmica da arte acadêmica. E no contexto da boemia, não apenas se convive, mas, ao conviver, incentiva-se o diálogo entre os diversos tipos de arte e cultura; dessas possibilidades de diálogos, transnacionais e intersemióticos, desdobram-se então as atualizações.

Morais ressalta a presença constante de músicos e poetas nos contextos da Pensão Mauá e do Hotel Internacional, sugerindo que poesia e música atuavam como "polos sensíveis" a influírem sobre o cotidiano dos artistas plásticos. As histórias daqueles "tempos

[24] AMARAL, A. O modernismo: entre a renovação formal e a descoberta do Brasil. In: *Modernismo no Brasil*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989 [Catálogo]. p. 7.

[25] CÂNDIDO, A. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: NOVOS ESTUDOS. São Paulo: CEBRAP, Edição 8, n. 4, abr. 1984. p. 29.

[26] MORAIS, F. Anos 30/40: Efervescência Artística. In: *Projeto Arte Brasileira. Anos 30/40.* FUNARTE/INAP, 1987. [Catálogo]. p.7-11.

de guerra", narradas pelo autor, nos levam a entender que a poesia e a música, como "trilha sonora" a embalar a meditativa passagem dos dias de exílio, proviam os artistas plásticos com uma sensibilidade peculiar.[27] Assim, importa ressaltar a ambiência cotidiana do "mundo boêmio", no sentido de um convívio artístico "livre" e multifacetado, que se revela no encontro das "coisas comuns"; e se esse convívio possui raízes no contexto amplo da modernidade, iria transparecer, através de aspectos próprios, na atualização que a *École de Paris* faz da modernidade.

Argan se refere à *École de Paris* como "uma espécie de nova *bohème*", onde se encontram múltiplas nacionalidades nos "cafés de Montparnasse", e onde "não se procura uma unidade da linguagem, todas as linguagens são aceitas por igual" – desde que sejam "modernas" (o autor faz essa ressalva). Devido a esses dois fatores – a interação de nacionalidades e o aceite "irrestrito" das linguagens modernas –, Argan sugere que "cosmopolita" é o adjetivo que melhor sintetiza a atmosfera da *École de Paris*.[28]

É justamente neste ponto – da atitude cosmopolita – que a crítica de Murilo Mendes se afina às poéticas de Vieira da Silva, Arpad Szenes, Ismael Nery[29] e de outros modernistas, cujas obras – por sobre as nacionalidades e as "estilísticas" plurais (desde que fossem "modernas") – o poeta costumava colecionar. O trabalho crítico de Murilo Mendes é apontado por Macedo como sendo consoante às vanguardas internacionais, em detrimento dos debates nacionalistas que prevaleciam no contexto artístico-cultural brasileiro dos decênios de 1930 e 1940. Além da crítica, a literatura de tônica espiritualista e cosmopolita de Mendes também iria destoar em relação a obras literárias de cunho social do período.[30]

Se Murilo Mendes foi um dos precursores da renovação estética na literatura brasileira, desde a década de 1930, Vieira da Silva e Arpad Szenes seriam, em tese, precursores da renovação estética na pintura brasileira, desde a década de 1940; afinal, os dois artistas simbolizavam, por princípio, a presença da *École de Paris* em solo brasileiro. Mas a oposição entre a pintura das vanguardas internacionais, com uma pesquisa plástica "avançada", de tendência abstrata e universal, e a pintura modernista brasileira, de caráter "retrógrado", o que se deve ao seu caráter figurativo e nacionalista, se colore com nuances mais complexas do que a solução dicotômica – figurativo/abstrato, nacional/universal – nos possibilita.

A análise dos aspectos plurais que embasam o conceito "Escola de Paris" nos permite observar que a possível "herança" de Vieira e Szenes para a arte brasileira se dota de

---

[27] MORAIS, 1986, s/p.

[28] ARGAN, G. C. *Arte Moderna.* 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.341.

[29] O trecho em destaque integra o livro *Recordações de Ismael Nery*, lançado em 1995, pela Edusp, sendo que é constituído por dezessete artigos de autoria de Murilo Mendes, que haviam sido publicados entre 1948 e 1949 nos periódicos *O Estado de São Paulo* e *Letras e Artes*. Afirma Murilo sobre a arte de Ismael Nery: "Na época discutia-se muito o problema de uma construção plástica baseada em dados especificamente brasileiros. (...). A pintura "brasileira" estava-se inclinando para o anedótico e a superficialidade. Sendo nosso país uma vasta soma de misturas de tendências, achava Ismael que nós deveríamos construir no plano da universalidade, desviando de uma arte saída de uma vontade deliberada de 'fazer brasileiro'. E costumava dizer: 'se sou brasileiro, minha arte refletirá necessariamente a psique brasileira; não adianta programa'. Daí, examinando nosso temperamento e nossas possibilidades históricas, Ismael partiu para a pesquisa de um tipo humano de caráter universal, transpondo essas preocupações nos seus quadros e desenhos." MENDES *apud* MACEDO, 2012, p.69.

[30] MACEDO, 2012, p. 68.

particularidades e minúcias. E essas derivam menos da suposta "filiação" dos artistas a algum "movimento" ou "tendência", do que das maneiras singulares pela quais ambos concebiam – e viviam – o sentido da Arte Moderna.

Referências Bibliográficas:

AGUILAR, Nelson (Org.). *Vieira da Silva no Brasil.* São Paulo: MAM, 2007 [Catálogo].

AGUILAR, N. Vieira da Silva – encontros e desencontros. In: _____ (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM, 2007.

AMARAL, A. O modernismo: entre a renovação formal e a descoberta do Brasil. In: *Modernismo no Brasil*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989 [Catálogo].

ARGAN, G. C. *Arte Moderna.* 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BAIRRÃO RUIVO, M. Vieira da Silva, agora. In: *Vieira da Silva, agora*. Rio de Janeiro: MAM, 2012 [Catálogo].

BESSA-LUÍS, A. *Longos dias têm cem anos:* presença de Vieira da Silva. Lisboa: INCM, 1978.

CÂNDIDO, A. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: NOVOS ESTUDOS. São Paulo: CEBRAP, Edição 8, n. 4, abr. 1984.

LAMEGO, V. Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro (1940-1947). In:

LOPES, José Leite. *Uma história da Física no Brasil*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2004.

MACEDO, S. C. *O retrato de Vieira da Silva por Murilo Mendes*. Jundiaí: Paco editorial, 2012.

MORAIS, F. Tempos de arte. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986. (Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro).

MORAIS, F. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1886-1994.* Rio de Janeiro: Top Books, 1995.

MORAIS, F. Anos 30/40: Efervescência Artística. In: *Projeto Arte Brasileira. Anos 30/40.* FUNARTE/INAP, 1987. [Catálogo].

SILVA LOPES, A. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

VIEIRA DA SILVA. Vivíamos assim como uma borboleta. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional/ Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, mar/abr.1986. [Catálogo].

A Atualização do Discurso Pictórico na Produção Fotográfica de Joel-Peter Witkin

Paula Cabral Tacca
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Esta apresentação visa apresentar e refletir sobre as produções do fotógrafo norte-americano Joel-Peter Witkin, que dialogam com pinturas e discursos pictóricos europeus de vários momentos diferentes da História da Arte. Nesse sentido, buscamos também mostrar que o artista, longe da ideia de representação, associada ao fotográfico desde seu início, constrói um novo discurso e nos apresenta novas realidades em suas imagens, a partir de uma postura pessoal crítica em relação a algumas questões sociais e humanas latentes e gritantes na contemporaneidade.

Palavras-chave: Fotografia. Pintura. História da Arte.

Résumé: Cette présentation a l'intention de présenter et de réfléchir sur les productions de photographe américain Joel-Peter Witkin, ce que dialogue avec la peinture européenne et le discours pictural de plusieurs moments différents de l'histoire de l'art. En ce sens, nous cherchons également à montrer que l'artiste loin de l'idée de représentation, associée à la photographie depuis sa création, construit un nouveau discours et présente de nouvelles réalités dans leurs images, à partir d'une position personnelle critique sur certaines questions sociales et humaines qui sont palpitant pendant nos jours.

Mots-clés: Photographie. Peinture. Histoire de l'art.

A presente apresentação possui como objetivo refletir e debater, um dos vieses da produção do fotógrafo norte-americano Joel-Peter Witkin (Nova Iorque, 1939).

Em muitas de suas obras, o artista se propõe à referenciação, expansão e atualização de construções cênicas e simbólicas dos discursos pictóricos das artes clássicas e moderna a partir de citações claras (ou às vezes, mais implícitas) a pintores e obras de diversos períodos, movimentos e estilos artísticos; aduzidos na construção da imagem fotográfica de Witkin a partir de sua produção cênica, posicionamento dos personagens, angulação, enfim, na encenação rigorosa de toda uma construção que remete e resgata as obras referenciadas.

Não necessariamente homenageando as obras que chama ao diálogo, Witkin está além de uma representação fotográfica ilustrativa e remissiva da História da Arte. Ao invés disso e partindo fundamentalmente de fontes pictóricas europeias, o artista interpreta, reconstrói

e atualiza discursos artísticos, desde elementos e debates que fundamentam e regem sua própria produção autoral: religião, morte, corpo, erotismo, beleza e o grotesco.

Trazendo à tona, a partir das imagens que produz, questões humanas de ordem ética e moral, Witkin demanda de seu interlocutor olhar e pensamento crítico, além de um certo repertório pictórico, mitológico e literário; alocando-se, enquanto artista contemporâneo, para além de uma discussão sobre estilos e técnicas, quando apresenta, a partir das fotografias que produz, uma ação artística que envolve e coloca em xeque questões universais das Histórias da Arte e do Humano.

Assim, além de atualizar de maneira antropofágica o discurso pictórico europeu de diferentes momentos da história da pintura, a partir de uma produção artística original, Joel-Peter Witkin também atualiza e debate, eternos e recorrentes temas que tangem à vida social, cultural e individual humana, em todas as épocas e territorialidades.

Sua produção também retorna à luz o velho debate sobre o lugar da fotografia na História da Arte, quando rompe com a representação mecânica e maquínica do real e constrói a partir dos elementos cênicos mais improváveis e bizarros, imagens que dependem de uma artesania peculiar e árdua, nos processos de pré e pós-produção, para que possam se fazer obra, referenciando as mais belas produções pictóricas, mas também expandindo discursos, quando se apresentam essencialmente originais e atuais, enquanto imagem, significação e presença.

Enfim, em sua infinita preocupação de projetar os seres e as questões que gritam na contemporaneidade, buscando espaço para serem vistas, revistas e debatidas, o artista, através de apuro técnico, inteligência e sensibilidade extremamente solidária e crítica com a marginalidade na qual são alocados sujeitos e conteúdos que fazem parte do humano, rende homenagem às suas personagens, que são elevadas ao posto de deuses, semideuses e outros seres imaginários e idílicos, enquanto presentificam discursos artísticos anteriores, dos quais o artista se apropria para ressignificá-los, desconstruí-los e reconstruí-los.

Outros tantos fotógrafos já jogaram o jogo de alusão e ancoragem no pictórico, isso desde os primórdios até a contemporaneidade, mas poucos conseguiram tanto impacto com suas imagens quanto Witkin o faz, mergulhando profundamente em suas buscas de personagens, os chamados *freaks*, ou mesmo com os cadáveres ou partes de corpos mortos com os quais trabalha frequentemente, e que, segundo conta, perpassam momentos e situações pessoais de sua história de vida (Conta que desde criança colecionava notícias de jornal sobre mortes trágicas e que presenciou um acidente no qual uma menina teve a cabeça decapitada, e ele, menino, tentou conversar com a cabeça da garota...), enfim, não se sabe se são verdades ou mais criações do artista, mas o fato é que em suas “Naturezas Mortas”, cabeças ou partes de defuntos são muitas vezes utilizadas em meios a frutas e flores, substituindo a caveira que marca o memento mori. Já no caso das “Graças” (1988), por exemplo, foto que representa, materialmente, uma lado mais leve de suas composições artísticas, Witkin trabalha, iconograficamente, a imagem das “Três Graças” (Kárites), que na

História da Arte reaparece muitas vezes, retomando a mitologia em torno das jovens nuas representativas do florescimento, da alegria, do esplendor, da harmonia do mundo. As três Graças, em grego Karites, e para os romanos Gratiae, eram Eufrosínia (alegria), Aglaia (luz) e Tália (florescimento). Em muitas das representações antigas, uma delas portava uma rosa, símbolo da beleza; outra, uma coroa de carvalho, símbolo de fecundidade; e a terceira, um ramo de murta, símbolo do amor.

Segundo Hesíodo, as três belas jovens eram filhas de Zeus e da deusa Eurínome (filha do oceano).

> Oceano tulit Eurinome: si nomina quaeris: /Aglaie prior: Euphrosyne Thalie q secuunt./Exoculis pulchrum aspiciut. Uicurndus ab has/Sidereis irrorat amor de more pupillis.(Hesíodo, Teogonia, v. 906 a 911).
> "Eurínome, filha de Oceano, de sedutora beleza, deu ao deus três filhas, as Caritas de belas faces; Aglaia, Eufrosina e a amável Talia. Dos seus olhos brilhantes brotava o amor que rompe os membros; o olhar é tão belo que brilha sob suas sobrancelhas"

Na poética antiga diversas citações as referenciam:

> "…porque, sem as Karites (Graças), que podem os homens amar ? Que as Graças sejam sempre as minhas fieis companheiras." Teócrito (315-c.250 A.C.) Idílios XVI.
> "Com as Graças tudo se torna encantador e doce. Convosco o homem é sábio, o homem é belo, o homem é culto. (…) Encantadora Aglaia, Eufrosínia, amiga do canto dos poetas, filhas do mais poderoso dos deuses, escutai-me; e vós Tália, para quem a música tem tanto encanto, reparai neste hino que voa em asa ligeira neste dia feliz e próspero."
> Píndaro (518 – 438 a.c.) Olímpicas XIV

Em algumas representações imagéticas aparecem vestidas, ou semivestidas, entretanto, mais comumente, tanto em esculturas como em pinturas, observamos as "Três Graças" nuas.

Variavelmente também, as temos todas voltadas/semi viradas para o observador, ou com as duas jovens das extremidades olhando para frente e a que se encontra ao meio, olhando na direção contrária. Em geral, o elo de ligação física entre elas é uma das mãos segurando o ombro ou o braço da que está ao seu lado.

Algumas representações, em especial a partir do renascimento italiano, apresentam as jovens portando maçãs, ao invés dos símbolos mitológicos tradicionais citados anteriormente.

Há ainda imagens, principalmente a partir do início do século XX em que nenhuma das três porta símbolo algum, ou outras, em que essa simbologia é distorcida e/ou reconstruída, como no caso da obra*Enchanted Beach with Three Graces Fluid* (1938), do pintor Salvador Dalí, na qual uma das moças sustenta um lenço vermelho, outra um cabo de madeira e a última, uma espécie de resto de tricô azul que tem seu fio ligando-a à segunda irmã. Uma obra cheia de possibilidades interpretativas, tanto para a História da Arte como para a Psicologia.

Desde artistas modernos até a mais recente contemporaneidade, temos algumas reinterpretações que remetem figurativa ou abstratamente ao mito citado, tanto na escultura, como na pintura e na fotografia.

Enfim, um tema que por variadas motivações estéticas e expressivas vem perpassando toda a História da Arte em seus diferentes momentos, suportes e especificidades, apresentando diferentes mensagens, significações e ressignificações/reconstruções.

Na composição fotográfica de Joel-Peter Witkin, o que vemos destoa, desequilibra e contesta a representação tradicional das *Kárites*, ao mesmo tempo em que a evoca.



Figura 1 - Joel-Peter Witkin. As Graças,1988. Fotografia 37 x 37 cm. Museu de Fotografia Contemporânea do Colégio Columbia de Chicago Estados Unidos.

Como em toda a sua produção, nessa imagem, o artista resgata a representação clássica, para reinterpretá-la e ressignificá-la, a partir de elementos e personagens que gritam e emanam o contemporâneo e suas complexas questões/ambiguidades. Como na maioria de suas fotografias, ele utiliza um ardiloso processo de pré e pós produção, que envolve composição e direção cênica e um competente método artesanal que através do uso de pátinas que oxidam os pigmentos, agindo gradualmente com ajuda do tempo e da luz, transformam a imagem, assim como riscos e outras intervenções manuais no negativo envelhecem a fotografia e a tornam pictórica.

A fotografia produzida por Witkin nos mostra três travestis nuas, mascaradas, segurando em uma das mãos um crânio de macaco. Todas encaram a câmera, enfrentam ao espectador tanto quanto ao fotógrafo. Uma delas tem o rosto apagado pela intervenção do artista na pós produção.

O cenário não é idílico como nas imagens das pinturas clássicas da História da Arte, mas sombrio, escuro, carregado de vazios.

Ora, a intencionalidade expressiva de Witkin, no que tange a essa obra, não parece interessada em homenagear ou ilustrar as inúmeras referências com as quais pode dialogar iconograficamente, mas ao contrário, parece cultuar ou projetar as personagens do contemporâneo que tomam conta da cena e que chamam ao debate.

As questões de gênero, centrais na sociedade na qual estamos inseridos perpassa muitas das fotografias produzidas pelo artista. Entretanto, nesta imagem especialmente, as transgêneros são projetadas ao elevado estatuto de semideusas. E não só. Semideusas que significam a harmonia, o florescer e a beleza do mundo. Semideusas do amor, enfim.

Assim, o artista retira a questão de gênero do preconceituoso submundo social e cultural e projeta suas personagens para a oposição, dando-lhes lugar de destaque no imenso e variado *hall* das espécies humanas e mitológicas.

O apagamento de um dos rostos, assim como as máscaras que “As Graças” de Witkin portam na composição cênica podem ser o símbolo da criticidade do artista em relação ao lugar de obscuridade, marginalidade e exclusão que ocupam as travestis em nossa sociedade, habitando, em geral, um certo limbo social. Porém, por outro lado, podem simbolizar justamente a poesia desses corpos que as tornam especiais no elenco de semideusas da história. Ora, as máscaras podem ser o elemento chave do “se esconder”, do escondido, mas simbolicamente, ao longo da história humana e da arte são elementos chave também das festas dionisíacas, que remetem à liberdade sexual, à embriaguez, enfim, aos limites e “deslimites” do corpo.

Originalmente, as personagens portariam os elementos simbólicos do amor, da fecundidade e da beleza, ou ainda, de acordo com as representações do renascimento, uma maçã.

Na História da Arte, sabemos que as maçãs são iconologicamente remetidas à sexualidade, ao desejo, ao pecado, à fecundidade, à espiritualidade; já na mitologia nórdica a referência às maças douradas simbolizam a imortalidade. Porém, “As Graças” de Witikin carregam em suas mãos, como já dito, um crânio de macaco.

O crânio ao longo do desenvolvimento do que chamamos História da Arte, representou, para além da morte e do *memento mori*, isto é, a lembrança de que tudo na vida, tanto quanto a própria vida, é passageiro; também o trânsito entre mundos, representativo talvez da androgenia que faz parte do ser e do existir das personagens que compõem a fotografia em questão.

Já o macaco, animal esperto, astuto, extremamente viril e com habilidades e genética desenvolvidas de forma muito semelhantes à espécie humana pode, na foto de Joel-Peter Witkin, simbolizar (invertendo o discurso social, seja no caso dos macacos, quanto no caso das travestis) a evolução da espécie, enfatizando o lugar privilegiado que as personagens habitam e ocupam

na escala humana, uma situação que perpassa os dois gêneros e que abre possibilidades de sexualidade e de amor diversificadas em relação aos seres que estão alocados e "presos" a um único sexo.

Enfim, em sua infinita preocupação de projetar os seres e as questões que gritam na contemporaneidade, buscando espaço para serem vistas, revistas e debatidas, o artista, através de apuro técnico e de inteligência e sensibilidade extremamente solidárias e críticas com a marginalidade na qual são alocados sujeitos e conteúdos que fazem parte do humano, rende homenagem às suas personagens, às suas "Graças", que são elevadas ao posto de semideusas do amor, que são projetadas, enquanto presentificam discursos artísticos dos primórdios, dos quais o artista se apropria para ressignificá-los, desconstruí-los e reconstruí-los.

Por outro lado, a produção fotográfica de Witkin não está preocupada em girar em torno de uma militância social a favor de causas específicas. Ao mesmo tempo em que denota e conota certas questões tangentes à sociedade, seus preconceitos e suas hipocrisias, também e principalmente, busca transpor uma situação de representação comumente e ainda hoje atribuída como função principal do fotográfico, e estar em um outro lugar do uso e exploração dessa especificidade artística, que é o da apresentação de uma realidade.[1]

O professor e fenomenólogo francês Henri Maldiney, durante curso que ministrou no Brasil, em 1989,[2] tratou enfaticamente da diferença entre *representação* e *apresentação* na arte. Embora não tenha trabalhado com o suporte fotográfico e suas especificidades, e sim com a pintura e escultura, podemos aqui arriscar a trazer discussões importantes para nosso campo de estudo no que se refere a tais questões (a da apresentação e da representação.)

Ora, desde seus primórdios e ontologicamente, a fotografia surge como potência estética, como meio criativo, expressivo e criador de realidades. Já em 1840, Hypolite Bayard constrói seu manifesto imagético contra seu não reconhecimento como "inventor" do processo fotográfico, já que a crítica reconheceu esse precursor apenas em Daguerre. Ele simula seu suicídio por afogamento, "registrando a cena" a partir de uma composição fotográfica na qual aparece "morto".

Desde aí e para além do simulacro apresentado por Bayard, como afirma Annateresa Fabris,[3] "a fotografia irá frequentemente escamotear suas qualidades fundamentais, tentando emular a pintura, inclusive no campo da alegoria".[4]

Citando inúmeros exemplos, tais como o mais famoso deles, no que cerne trabalhar com referenciação pictórica e alegorias, o sueco Oscar Gustav Rejlander, que, dentre outras muitas produções, traz a público, em 1857, a imagem "Os dois caminhos da vida", Fabris nos mostra que:

> A obra tem o tamanho de um quadro de cavalete (78x40cm) e é apresentada na Exposição dos Tesouros Artísticos de Manchester (1857). Era a primeira vez que a nova imagem era exposta em pé de igualdade

[1] MALDINEY, Henri. **Maldiney no Brasil.** Organização de Nelson Aguilar (obra em curso de publicação).

[2] Idem

[3] O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas . Volume I. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

[4] Idem, p.17.

> com a pintura e a escultura, o que permite a Rejlander demonstrar publicamente a existência de fotografias comparáveis às produções de artes "maiores".
> O tema obedecia à iconografia da pintura acadêmica, imitada até mesmo na pose das figuras que lembravam estátuas Greco-romanas. Duas obras pictóricas parecem ter servido de inspiração para "Os Dois Caminhos da Vida": "A Escola de Atenas" (1509-1511), de Rafael (...) e os "Romanos da Decadência" (1847), de Thomas Couture. (pp. 21-22)

Enfim, apenas um parêntese para demonstrar que não é na contemporaneidade que os artistas que trabalham com o suporte fotográfico, ou os artistas fotógrafos, referenciaram e se inspiraram na História da Arte para desenvolver seus processos expressivos e apresentar resultados estéticos, que não tiveram a ver com o registro documental do real e a representação fiel da realidade.

Entretanto, e voltando à questão da relação *representação* x *apresentação*, tentando aproximá-la da produção de Witkin, pode-se afirmar, resgatando a fenomenologia compreendida por Maldiney, que uma intencionalidade apenas representativa tende à produção de imagens-objetos, essencialmente cálculos que visam reproduzir em menor escala o espaço que representa. Ao contrário, o espaço da apresentação e portanto, da presença, "não se exprime em termos de distância nem em medida".[5] Estar na presença da obra, significa estar em interação ativa com ela, com um ser que ocupa e habita um espaço e uma relação de identidade. Uma obra que apenas representa é ilustrativa, não interage, pois tem guardado seu lugar de objeto. Enquanto que uma obra viva e que se propõe a apresentar, a transformar, a se abrir na relação com o espectador, habita um espaço e absorve seu interlocutor, tanto quanto é absorvida por ele. Há transformação de ambos na interação e identificação que estabelecem; um acontecimento que só se passa porque há uma complementaridade entre o existir da obra e de quem com ela interatua na construção de um momento único que projeta os seres que dele fazem parte para uma situação outra. Ambos, sujeito e obra, nunca mais serão os mesmos de outrora.

Talvez, esteja aí a diferença entre a produção estética, por mais complexa que seja, de fotógrafos dos primórdios que alçavam compartir com a pintura e a escultura o estatuto de arte para suas fotografias, com alguns fotógrafos contemporâneos. No caso de alguns artistas contemporâneos que se expressam a partir do suporte fotográfico, e mais especificamente no caso de Joel-Peter Witkin, nota-se certa falta de preocupação com o diálogo fiel com o que referencia e um desprezo pela mera representação fotográfica. O que vale para o artista e para suas obras é a *apresentação* de conteúdos, conceitos e debates do contemporâneo. Uma expressividade viva e autônoma, que se desgarra do criador, tomando vida própria e se universalizando. Uma composição que se proponha a uma interação densa e ativa com o espectador, projetando e vivificando as personagens e os elementos que dela fazem parte.

Nas presença das imagens de Witkin encontramos autonomia, vida, apesar da morte; suas personagens, tanto quanto suas formas, habitam o espaço fotográfico e expositivo no qual se inserem. O vazio presente no quadro destaca os olhares que tanto mais aparecem quando mais

[5] MALDINEY, Henri. **Maldiney no Brasil.** Organização de Nelson Aguilar (obra em curso de publicação).

desaparecem, oclusos pelas máscaras e pelos apagamentos. A imagem nos olha e nos incorpora a si, ao mesmo tempo em que se forma e transforma a partir do nosso olhar. Não há como manter a inércia diante das produções de Witkin, que ao invés de representarem algo, se apresentam a nós como obras autônomas, prontas, acabadas e ao mesmo tempo, abertas, transformadas e transformadoras quando estamos em sua presença.

Witkin, é um artista que brinca com o fotográfico, com toda a História da Arte e com a construção de realidades e significados, quando possui como foco central de seu processo criativo, a crítica e a exposição de questões e simbologias que discutem aspectos e conteúdos importantes da história social e cultural humana, mas também a sua própria história, e a de cada um de nós, em seu presente e futuro.

Referências bibliográficas:

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. Volume I. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MALDINEY, Henri. **Maldiney no Brasil.** Organização de Nelson Aguilar (obra em curso de publicação).

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

Contradições Milionárias: Visões do Modernismo Brasileiro e Além

Patrícia Guimarães
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: O artigo trata do modernismo brasileiro nas artes visuais e de sua fortuna crítica, destacando a produção de artistas como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Goeldi, Guignard e Volpi e as abordagens críticas e historiográficas realizadas por Ronaldo Brito e Rodrigo Naves. Embora elaboradas a partir de premissas diversas, tais abordagens convergem ao identificar as contradições presentes na plástica modernista brasileira, a seu ver, pouco adequada aos paradigmas da modernidade em geral. Pensamos ser possível associar essas leituras críticas à noção de "cordialidade", apontada por Sergio Buarque de Holanda como característica dominante da cultura brasileira.

Palavras-chave: modernismo brasileiro; crítica de arte; historia da arte; arte moderna.

Abstract: The article deals with Brazilian Modernism in Visual Arts and its critical fortune and richness, highlighting the production from artists as Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Goeldi, Guignard e Volpi, and the critical and historiographic approaches made by Ronaldo Brito and Rodrigo Naves. Even formulated based on different assumptions, these approaches are convergent as they identify the contradictions present in Brazilian modernist plastic,which in their view are not fit to the modernity paradigms in general. We think it is possible to link these critical readings to the notion of "cordiality",pointed by Sergio Buarque de Holanda as a dominant attributes of Brazilian culture.

Keywords: brazilian modernism; art criticism; art history; modern art.

A singularidade do Movimento Modernista Brasileiro nas artes visuais, desde seu início simbólico na Semana de 1922 até meados da década de 1940, tem sido definida, inclusive por seus próprios agentes, pela adesão ao tema da "brasilidade" e à ideologia do nacional popular. De acordo com relevantes discursos da crítica & historiografia da arte local elaborados durante a segunda metade do século XX, este traço particularíssimo colocaria nosso modernismo periférico na contramão dos movimentos artísticos modernos ocidentais. Predominou nesses discursos críticos a tendência a atribuir à arte moderna européia e ao alto modernismo norte americano o partido internacionalista e o foco na linguagem plástica em detrimento do tema artístico. Em suma, alguns de nossos críticos& historiadores da arte mais expressivos, desde Mário Pedrosa e Ferreira Gullar nos anos 1950-60, até Ronaldo

Brito e Rodrigo Naves, nos anos 1980-90, acentuaram a inadequação do modernismo local a um paradigma visual moderno tido por universal. Ideal guiado, seria possível dizer, pela noção iluminista de evolução histórica e de autonomia da forma entendida, sobretudo, sob foco intelectual.

Em artigo intitulado "O jeitinho moderno brasileiro" (1993),[1] o crítico carioca Ronaldo Brito nomeia a Semana de Arte Moderna de 1922 por "evento fortuito e sincrético", que, bem de acordo com nosso espírito colonial, teria promovido "a mistura sem mediação de compromissos estéticos heterogêneos"- ou seja, não alinhados ao paradigma formal moderno de dicção internacional. A saber, paradigma representado pela forma "planar" tal como definida por Clement Greenberg, importante referência para o crítico. A "esperteza" dos agentes da Semana, no viés de Brito, teria sido a de associar o evento da Semana à imagem da metrópole industrial paulista em plena ascensão ao início dos anos 1920.[2] Nosso "jeitinho" esperto simularia, pois, a presença de uma arte moderna inexistente no ambiente nacional da época, marcado pela urbanização precária e pelo fraco desenvolvimento científico & tecnológico, portanto defasado com relação às condições definidoras da modernidade. Brito convoca também uma determinação do passado, capaz de afetar a tradição plástica brasileira como um todo, antes e depois do período modernista: "nossa histórica insensibilidade, de raízes lusas, ao fenômeno plástico".[3] Exceção feita a "três Anitas Malfatti, cinco Tarsilas", ao imaginário expressionista de Lasar Segall e Oswaldo Goeldi e às visões líricas de Guignard e Volpi. Brito aponta o "dilema brasileiro" experimentado pelos modernistas partidários da poética do "Lirismo Singelo", transmitida desde Tarsila a Guignard e Volpi. Poética cuja "ingenuidade" é confrontada com a decidida forma moderna encontrável, por exemplo, nas telas cubistas de Picasso ou nas abstrações neoplásticas de Mondrian. Na leitura de Brito, o dilema modernista estava posto na contradição incontornável entre a adesão à "lírica da brasilidade" e a "a conquista cultural da autonomia do eu-lírico moderno, entregue a aventura da obra".[4] Incapazes de atuar enquanto sujeitos artísticos modernos, nossos modernistas teriam permanecido nostálgicos do passado e movidos por identificação afetiva com a cena rural, popular, barroca, que tinham por matriz original, autêntica, da brasilidade, seguindo de perto o viés romântico-nacionalista típico da arte & literatura novecentistas. Dilema a ser superado, segundo o crítico carioca, somente nos anos 1950, quando deposta a questão da brasilidade em favor do jogo formal construtivo proposto pelo Concretismo e Neoconcretismo, presumidamente isento de retórica nacionalista e ingenuidade sentimental. O diagnóstico de Brito ressoa, aliás, as palavras de Mario Pedrosa e Ferreira Gullar, dominantes nos anos 1950-60, que então saudaram as linguagens concretista e neoconcretista como primeiras soluções plásticas modernas propostas no Brasil para além da arquitetura modernista local

[1] BRITO,R. "O jeitinho moderno brasileiro". In :*Gávea*, Revista de História da Arte e Arquitetura. v.1-,n.1,1984.(Publicado posteriormente em *Experiência Crítica* (2005) Cf. Bibliografia)

[2] BRITO, R. Entrevista a Bruno Garcia.In :www.revistadehistoria.com.br (1/10/2012).

[3] BRITO, R. "O jeitinho moderno brasileiro", p. 8.

[4] BRITO, R. Entrevista a Bruno Garcia .In www. revistadehistoria.com.br (1/10/2012).

- a saber, arquitetura inaugurada com o Palácio Capanema (1936-1947), fruto do projeto coletivo do qual participaram nomes como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. A fala do crítico carioca, entretanto, insiste na dupla exigência de autonomia plena do sujeito-artista e de universalismo da obra. Exigência ambígua feita, desde o século XVIII, ao gênio artístico moderno: "Ser moderno significa exatamente superar os particularismos e alcançar uma linguagem universal",[5] afirma Brito. Quanto à perspectiva universalista, vale lembrar que, no ensaio "Raça e História" (1952), Claude Levi-Strauss já apontava seu viés "etnocêntrico",[6] ditado pela ética e estética iluminista e pelo ponto de vista pretensamente neutro da ciência, exclusivos da cultura ocidental. Segundo o antropólogo, o etnocentrismo se define pela recusa em "admitir o próprio fato da diversidade cultural", impondo a hierarquia entre culturas centrais e periféricas – ou se transpusermos a questão para tema que nos interessa aqui, entre o suposto paradigma visual moderno universal e as versões incompletas ou desviantes desse padrão. A propósito, a historiografia da arte contemporânea, como quer o historiador da arte alemão Hans Belting, em *O Fim da História da Arte*(1983),[7] procura exatamente abandonar a pretensão de enunciar o conceito de arte e de história da arte universal em favor das múltiplas "histórias das imagens" - sempre no plural-, relativas a contextos culturais particulares.

Das "boas" telas de Guignard - aquelas elogiadas por Brito como, por exemplo, a série de *Paisagens Imaginárias* ou *Noites* de *São João* (1959-1961) -, surgem, em traço sintético, paisagens rurais e cidades coloniais mineiras quase dissolvidas em névoa úmida. Nessas atmosferas difusas costumam flutuar torres de igrejas barrocas e balões juninos, figurando um Brasil lírico e arquetípico que parece remeter, como num sonho estranho, às antigas paisagens em nanquim chinesas. A pintura de Volpi, por sua vez, segue o lirismo de Guignard, evocando os elementos típicos da nossa arquitetura colonial e o desenho e colorido das bandeirinhas e mastros de São João - elementos que tendem à geometria, oscilando entre figuração e abstração, entre a literalidade da forma visual e o valor simbólico-afetivo que a memória lhes confere. Experimentado pelos nossos melhores pintores modernistas, de acordo com Brito, o "dilema" entre o novo e o arcaico estaria exposto já nas linhas "infantis" e cores "caipiras" da pintura pau-brasil e antropofágica de Tarsila. Treinado nos ateliers parisienses de Gleize e Lothe, inspirado em Léger e no imaginário onírico surrealista, o estilo caipira-modernista de Tarsila, a seu ver, seria demonstrativo de uma "técnica rudimentar"[8] e sobretudo, subordinado à literatura de Oswald – condição que, desde logo, contraria sua aspiração ao moderno.

Mais um motivo determina a rejeição de Brito à plástica modernista brasileira: o título de pintor oficial conferido a Cândido Portinari, executor de encomendas do Estado no governo Vargas, a seu ver, resolvidas em figuração acadêmica vagamente aproximada ao

[5] BRITO,R. Entrevista a Bruno Garcia. www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ronaldo-brito(1/10/2012)

[6] LEVI-STRAUSS, C. "Raça e Historia". In: *Raça e Ciência*. São Paulo, ed. Perspectiva, 1974.

[7] Cf. BELTING, H. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

[8] BRITO, R. "O jeitinho moderno brasileiro". In Revista *Gávea*, v.1-, n.1-, p 7.

cubismo, e de retórica populista, lhe parece literalmente "inexplicável". Portinari "é praga nacional [...] tinha todos os problemas do populismo: o intimismo, o caráter privado e até elitista do Brasil idealizado",[9] depõe contrariado o nosso crítico. Sua análise da plástica modernista brasileira pode enfim ser formulada no seguinte contra-senso: "uma visualidade praticamente invisível".[10] Ou seja, quase nula, reduzida em número de obras, em habilidade técnica, em entendimento do paradigma formal moderno firmado pelo Cubismo. Nada a estranhar quanto a essa solução de contrasenso se sabemos que a expressão "jeitinho brasileiro" evoca nossa cultura do desvio, insistente tentativa de fazer valer aquilo que é contrário à norma ou à lei (Figura 1).

A Difícil Forma Brasileira

A dificuldade em enxergar o moderno na arte brasileira modernista não está apenas na perspectiva particular de um crítico especialmente apegado à crença no teor universal da arte moderna européia e norte-americana. Mostra-se, ao contrário, bastante generalizada. Em *A Forma Difícil: Ensaios sobre arte Brasileira* (1996), Rodrigo Naves, representante da crítica paulista, toma partido semelhante, já antecipado no título de sua coletânea de ensaios. Mais grave ainda: seu diagnóstico quanto à "dificuldade da forma" presente na arte modernista brasileira é extensivo tanto ao nosso academismo novecentista, quanto aos experimentalismos de Clark, Pape e Oiticica, derivados do neoconcretismo e já classificados como "pós-modernos", rompidos os princípios que antes fundamentaram o projeto construtivo. No panorama da arte brasileira, com raríssimas exceções, Naves identifica a situação de incerteza generalizada:

> "Todos aqueles que lidam com as artes plásticas nacionais, por certo, já experimentaram a sensação de trabalhar com material incerto [...] talvez com a exceção de Aleijadinho e Volpi, poderíamos com relativa facilidade pôr em cheque boa parte das reputações públicas da nossa tradição".[11]

Quanto aos experimentos pós-construtivistas, o crítico paulista observa que a trajetória que os conduziu desde o espaço metafórico do quadro até o espaço ambiente concreto, paradoxalmente, resultou em "sentido de interioridade crescente" e "ensimesmamento problemático" das formas.[12] Presos a um impasse análogo ao "dilema modernista" mencionado por Brito, esses artistas experimentais, de acordo com Naves, permaneceriam presos uma "utopia regressiva" de totalização. Utopia tal que admitia a passagem sem obstáculos entre o "dentro" e o "fora", ou seja, entre a paisagem subjetiva e realidade externa, assim preservando o que seria a atávica tendência de nossa cultura visual ao solipsismo.

[9] BRITO, R. Entrevista a Bruno Garcia. www.revistadehistoria.com.br/seção/entrevista/ronaldo-brito (1/10/2012).
[10] BRITO, R. Entrevista a Bruno Garcia. www.revistadehistoria.com.br/seção/entrevista/ronaldo-brito (1/10/2012).
[11] 27 Idem, p.10-11.
[12] NAVES, R. *A Forma Difícil: Ensaios sobre Arte Brasileira*, p. 243.



Figura 1 - Alberto da Veiga Guignard. NOITE DE SÃO JOÃO,1961 - (óleo sobre tela, 61 cm x 46 cm).

Tendência, a seu ver, exemplarmente ilustrada por Guignard na série de paisagens intituladas *Paisagens Imaginárias* ou *Noites de São João*: imagens da total dissolvência das formas e

das identidades na atmosfera do subjetivo. Portanto, imagens-testemunho da incapacidade da arte brasileira em delimitar formas ou marcar posições diferenciadas na cena pública.

A "dificuldade da forma" local impressiona Naves ainda mais pelo contraste com a tradição melhor construída da literatura brasileira desde o XIX: "a reputação de um Machado de Assis permanece inquestionável", argumenta. De novo, a origem portuguesa, de fraca tradição plástica, é por ele chamada a explicar a "timidez formal de nossos trabalhos de arte" em oposição à "aparência forte e incisiva" da produção moderna internacional. Entenda-se aqui por "timidez", a hesitação própria de uma "interioridade problemática", sem forças para romper os limites da subjetividade e exteriorizar-se em linguagem exemplar, de "caráter público". O espaço público, ressalta Naves, seria o lugar onde as diferenças se explicitam.

Para além da herança maldita portuguesa, o veredito de R. N. pede mais explicações: decorreria da sobrevivência residual de atividades produtivas e relações sociais pré-capitalistas em território brasileiro. Percebe-se aqui a intromissão da idéia de "cordialidade", definida em *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, por sociabilidade arcaica tipicamente brasileira, avessa às normas da civilidade regulada pela forma racional abstrata da lei, dispositivo regulador dos direitos e deveres do indivíduo no âmbito do Estado moderno ocidental.[13] Decorrente de nossa formação colonial e da ordem patriarcal que lhe é correlata, a "cordialidade" à brasileira é movida essencialmente por interesses e afetos particulares, doces ou violentos. A cultura da cordialidade evita sobretudo a explicitação das diferenças e do conflito entre a esfera privada e a pública, representando a sociedade heterogênea como família: totalidade hierarquizada sob domínio e proteção do patriarca. Holanda adverte que essa representação serve bem ao nacional-populismo, devendo ser evitada em qualquer sociedade moderna: na intimidade promíscua da Família-Estado, atos de apadrinhamento, arbitrariedade e violência passam por expedientes de tutela da sociedade, camuflando radicais divergências de interesse entre grupos e indivíduos. O "jeitinho brasileiro", apelo declarado ao favorecimento pessoal contra o rigor da lei, como bem sabemos, seria expediente preferido do homem cordial, sempre pronto a apagar a fronteira entre o privado e o público.

Para Naves, a arte modernista brasileira esteve sim impregnada por valores cordiais, manifestando um "modo suave de moldar as coisas [...] um ideal meigo"[14] – outro modo de nomear o "lirismo singelo" evocado por Brito. Um meigo ideal esteve em vigor em prejuízo da forma moderna canônica, cujo suposto "caráter forte", "diferenciado", encontraria, até hoje, recorrente dificuldade em fincar raízes na cultura visual brasileira. Nosso modernismo teria permanecido limitado à "dicção íntima, ao regime dos afetos compartilhados, evitando traduzir "em desespero, dor ou violência a extinção necessária e eminente do mundo patriarcal que lhe serviu de modelo".[15] A observação do crítico paulista imediatamente

[13] HOLANDA, S. B. In: *O Homem Cordial* , pp. 45-47 (Fragmentos extraídos do texto original *Raízes do Brasil*, publicado em 1936).
[14] NAVES,R. Op. cit.. p. 21.
[15] Idem , p. 22.

reenvia ao imaginário lírico de Tarsila, Guignard e Volpi, marcado pela rememoração afetiva do mundo colonial, rural, barroco, em vias de extinção.

A leitura de Naves sobre a dificuldade de aplicação de esquemas formais europeus à cena brasileira é ilustrada pela obra executada no Brasil por Jean Baptiste Debret, pintor histórico de formação neoclássica integrante da Missão Francesa (1816):

> "Debret foi o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido - o Neoclassicismo, por exemplo -, à representação da realidade brasileira".[16]

Além de cumprir a função de artista oficial da Corte e de professor da Academia Imperial de Belas Artes, em sua estada no país, Debret produziu séries de desenhos, posteriormente transformados em gravuras e reunidos nos volumes do livro *Voyages Pitoresques au Brésil* (1834-39). Na série que representa a vida cotidiana do Rio de Janeiro, em especial, o artista teria preferido abandonar a abordagem de registro pré-elaborada, comumente adotada pelos pintores viajantes europeus, procurando adaptar seu olhar estrangeiro à realidade local. Quanto ao partido tomado por Debret, Naves conclui: "o resultado dessa procura revela o quanto a sociedade brasileira tornava difícil o surgimento de uma produção visual incisiva e intensa".[17] A dicção "positiva e edificante" típica da estética neoclássica que orientou sua formação de artista e cidadão francês teria emudecido diante da feição arcaica e arcaizante do meio social do Rio de Janeiro oitocentista. Por certo, a cidade carioca em nada podia se assemelhar ao ideal de civilidade iluminista que tinha no princípio de ordem e clareza do neoclássico seu modelo estético de ética pública. Imperava sim na capital da colônia a "cordialidade", manifesta tanto na dupla relação de favor e expropriação mantida entre a monarquia portuguesa e seus súditos brasileiros, quanto na peculiar solução nacional que dissimulava, sob o véu de uma promíscua convivência doméstica, a violenta submissão dos escravos aos senhores. Precária e nebulosa, a ordem social brasileira obrigou o esclarecido Debret a um *détour* da linha de princípios do novo classicismo iluminista. Desvio que lhe permitiu fazer um registro visual nada idealizado da vida cotidiana carioca, revelador do arcaísmo e do clima cordial imperante. Entretanto, parece escapar à leitura de Naves a ambigüidade intrínseca à estética neoclássica, encoberta sob sua aparência de ordem e clareza. Efetivamente, o Neoclassicismo buscou fundamento racional na "história da arte científica" fundada por Winckelmann (1717-68) e inspiração na memória idealizada da arte da Grécia Clássica proposta pelo mesmo autor - dupla investida, por si só, contraditória. Difundido na era pós-Revolução Francesa, o estilo neoclássico participou da retórica do Estado moderno que, não podendo prescindir de uma tradição para legitimar-se como representante do interesse público, a encontrou na arte grega antiga à qual atribuiu valor ético e estético universal. Aderiu assim ao imaginário histórico romântico, ainda que, na

[16] Naves, R. Op. cit. p. 44.

[17] Idem, p. 46.

contramão dos romantismos nacionalistas, tenha se pronunciado pela origem única da arte e da civilização europeia - sob a ótica universalista do neoclassicismo, a antiga Grécia é origem da civilização *per se*. Mais um motivo que faz suspeitar que, nos projetos artísticos e políticos modernos em geral, contra toda ciência exata, permanece em jogo a imaginação como memória idealizada do passado, seja em dicção lírica ingênua ou positiva edificante. A névoa da memória e da imaginação costuma dissolver as fronteiras e identidades, tal como acontece nas *Paisagens Imaginárias* e *Noites de São João* pintadas por Guignard.

Referências Bibliográficas:

BRITO, R. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
_____ www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ronaldobrito(1/10/2012)
GREENBERG, C. *Arte e Cultura*. São Paulo:Editora Ática, 1996
HOLANDA, S.B. *O Homem Cordial*. São Paulo: Companhia da Letras, 2012
LEVI-STRAUSS,C. *Raça e Ciência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974
NAVES, R. *A Forma Difícil*: *ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (nova edição em 2011)

Linguagem Moderna, Apropriações Contemporâneas: o "efeito cinema" nos espaços expositivos

Patricia Ferreira Moreno
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Resumo: A partir de meados do século XX as mais variadas modalidades artísticas passaram a discutir sobre questões como o deslocamento, as construções processuais e suas temporalidades. Nesse sentido, uma modalidade em particular contou com recursos facilitadores para tais exercícios: os filmes e vídeos de artista. No Brasil verificamos a emergência das produções em película ou vídeo a partir dos anos 1960 e uma reflexão sobre o discurso dos artistas que adotaram a imagem em movimento como suporte pode elucidar questões importantes sobre as concepções acerca da apropriação da linguagem cinematográfica na produção artística, bem como das mudanças nas formas como tais obras foram sendo expostas ao longo das últimas décadas.

Palavras-chave: Filme de artista. ExpoProjeção 73. Efeito cinema. Muselização.Arte Contemporânea.

Abstract: From the mid-twentieth century the most varied artistic modalities came to discuss on issues like displacement, procedural constructs and their temporalities. In this sense, a modality in particular featured facilitating resources for such exercises: the film and video artist. In Brazil we see the emergence of film or video productions from the 1960s and a reflection on the discourse of artists who adopted the moving image as support can elucidate important questions about the conceptions about the appropriation of cinematic language in artistic production, as well as the changes in the ways these works were being exhibited over the past decades.

Keywords: Film artist. ExpoProjeção 73. Effect cinema. Musealization. Contemporary art.

A partir do século XX as mais variadas modalidades artísticas passaram a discutir sobre questões como o deslocamento, as construções processuais e as suas temporalidades. Na Arte Contemporânea tais noções, herdadas da "tradição moderna", iniciadas por Marcel Duchamp, impulsionaram os artistas a adotarem cada vez mais meios e suportes que relacionem a questão do espaço-tempo, buscando possibilitar a apreensão do processo artístico em "tempo real". As noções de espaço e de temporalidade foram, então, desdobradas e a compreensão

da obra como processo, impulsionou os artistas a ampliarem a adoção de meios e de suportes que relacionem a questão do espaço-tempo. Nesse sentido, uma modalidade em particular contou com recursos facilitadores para tais exercícios: os filmes e vídeos de artista.

Essa modalidade artística se manifesta em múltiplos e amplos campos, englobando desde as experiências precursoras de intervenções audiovisuais até as criações videográficas mais contemporâneas. Assim a concepção do termo *filme de artista*, com uma notada constituição hibrida, antecede e perpassa por todas essas ideias e configurações. No Brasil essas experimentações foram iniciadas ao final da década de 1960 e início dos anos 1970 e tem relação direta com o esgotamento dos modelos tradicionais tanto da arte, quanto do cinema, bem como com a situação política e cultural do país. Neste contexto, artistas como Hélio Oiticica, Ligya Pape, Antonio Dias e Iole de Freitas pertenceram a uma geração cujo trabalho se situa nesse profícuo território fronteiriço, onde o cinema e a arte contemporânea se encontram.

Para refletir sobre este encontro, discutiremos em que medida a obra produzida por estes artistas passou a conceber novos formatos de expressão, tendo em vista que as imagens, captadas em diferentes fontes, foram apropriadas, reinventadas e ressignificadas, passando a compor um exercício imagético a ser exibido em espaços não tradicionais. Dessa forma, podemos perceber a intencionalidade artística de subverter tanto a ordem tradicional do objeto de arte e seu lugar, quanto a linguagem cinematográfica convencional, pois propunham a partir dessas intervenções uma ruptura com a composição espacial e a inclusão da dimensão temporal.

Tomamos como marco inicial para nossa análise o evento intitulado *Expo-Projeção 73*, organizado por Aracy Amaral e realizado na sede do GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais), o que já denota um sentido de ruptura com os ambientes museológicos e expositivos tradicionais. Tal exposição destaca-se pelo seu pioneirismo em reunir obras cujo tema agregador foi a modalidade *filme de artista* no Brasil, sendo, certamente, o primeiro evento no Brasil a reunir obras dessa modalidade. Algumas reflexões sobre o discurso de artistas que participaram da Expo-Projeção 73 podem ajudar a elucidar questões importantes sobre as concepções acerca da apropriação da linguagem cinematográfica na produção artística, bem como das mudanças nas formas como tais obras foram sendo expostas ao longo das últimas décadas.

Dentre as várias produções de diversos artistas expostas na ocasião alguns serão destacados aqui por seu potencial reflexivo e questionador do próprio veículo ao qual estavam lançando mão: o cinema. É o caso dos trabalhos de Antônio Dias, um dos pioneiros do uso da imagem em movimento como suporte. Sua obra mais conhecida na categoria filme de artista é a série *The Ilustration of Art,* a qual foram apresentadas as três primeiras no evento Expoprojeção 73. A proposta de captação e construção de imagens pretende apresenta-las de modo a deixar à mostra sua possibilidade de exposição bidimensional, assim como em um quadro, as figuras são apresentadas lentamente, quase sem movimento. A câmera fixa opera,

assim, um procedimento inverso ao usual, Dias parece, com essa operação, tentar conter/ controlar o veículo de captação das imagens que, por natureza, possui "a voracidade de mídia", para apropriar-se dele como instrumento de criação. Segundo Canongia (1981) essa marcação do objeto de forma quase estática e bidimensional possibilita um prolongamento do olhar transferindo para o cinema o tempo da reflexão sobre o objeto, muito diferente do contato catártico que a velocidade da imagem cinematográfica proporciona. A tramitação entre as suas imagens e o universo cinematográfico é um dado importante, Dias cria uma montagem circular, em que o fim pode retomar o ponto inicial.[1]

Nesse período os recursos de filmagem mais utilizados foram o super-8, o 16 mm e, mais raramente, o 35 mm, outra linguagem a qual recorreram como alternativa para inserir o fluxo temporal às suas poéticas foi a projeção de slides, acompanhada por sonorização, na tentativa de realizar uma obra audiovisual. Isso ocorreu por serem esses materiais mais acessível na época do que os meios de registro eletrônico do vídeo. A predileção pelo Super 8 relacionava-se também à compreensão dessa bitola como uma linguagem de ruptura estética, Ligya Pape declarava no catálogo da Expo-Projeção: O S8 é realmente uma "nova linguagem, principalmente quando também está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de pesquisa, a pedra de toque da invenção hoje".[2] O fácil manuseio e transporte e o aspecto artesanal da montagem do filme, cortado e colado manualmente, era considerado como uma operação artística, pois permitia que o processo criativo fosse concebido individualmente, uma prática impossível nos processos da realização cinematográfica tradicional, que predispõe de uma construção coletiva. Lygia Pape era iniciada nos mecanismos de produção cinematográfica desde os inícios do cinema novo, por isso discursa de forma crítica sobre o engessamento da linguagem cinematográfica tradicional e resssignifica a ideia de montagem que, com o Super 8, estaria livre da obrigatoriedade do processo narrativo construído nas montagens tradicionais.

Hélio Oiticica também inseriu essa modalidade em seu *repertório* experimental, porém seu envolvimento com o audiovisual ultrapassou as simples experimentações com imagens. Na década de 1970 o artista produziu inúmeras reflexões acerca do cinema por meio de cartas, escritos, anotações e críticas de filmes, quando formulou conceitos e elegeu seus cineastas prediletos. Um dos conceitos que criou em suas teorizações sobre o uso do cinema como expressão artística foi o de *Quasi Cinema*, que se caracterizava por uma alternativa questionadora para a estrutura cinematográfica tradicional. Assim, a ideia de uma narrativa não linear e de uma de ruptura radical com a estrutura arquitetônica e tradicionalmente construída pelo espetáculo cinematográfico é um ponto importante para a formulação de seu *quasi-cinema.* Sua proposta tinha a intenção de transcender as questões do tempo e do espaço, construindo uma possibilidade de fruição de imagens, sons e sensações diversas

[1] CANONGIA, Ligia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

[2] AMARAL, A (Org). Expoprojeçao 73. São Paulo: Edição do Centro de artes Novo Mundo, 1973.

simultameamente e em ambientes construídos e articulados para possibilitar isso.

Dessa forma, podemos transferir a concepção e a lógica interpretativa que permearam as obras de Oiticica dos anos 60, momento em que criou os Penetráveis e, assim, propôs a libertação da pintura do quadro para o espaço tridimensional, não representativo. Essa mesma operação libertária foi realizada quando deu início ao projeto de liberar o cinema da tela de projeção, criando uma forma própria de pensar o cinema e transcende-lo.

A obra pensada por Oiticica para fazer parte da Expo Projeção 73 foi Neyrótika (1973), a primeira experiência de Hélio Oiticica utilizando a projeção de slides. O trabalho, entretanto, não ficou pronto a tempo de participar da exposição, mas os comentários de HO sobre a obra chegaram a compor o catálogo, neles podemos perceber a ideia de *não narração* que o artista estava propondo: "NÃO NARRAÇÃO porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como "áudio visual" porque NARRAÇÃO seria o que já foi e já o que não é mais no tempo". Aqui a intenção de trabalhar a temporalidade do processo artístico é explicitada ao afirmar que a narração "já foi" e "não é mais no tempo", a operação artística se realiza em um momento sincrônico ao da fruição, tempo, espaço e espectador estão integrados e esse uníssono que materializa a obra.

O ponto comum desses discursos artísticos indica para a crítica ao formato que o cinema adotou desde sua consolidação na indústria do entretenimento e no qual se sedimentou. Para Oiticica a arquitetura tradicional da sala escura de projeção, com um telão único e as cadeiras dispostas em filas de maneira uniformizada, contribui ainda mais para a passividade e inércia do espectador. Percebemos que artista buscava questionar não só a "linguagem-cinema" mas também a relação desta com o espectador. Seus escritos, de março de 1974, sobre a *Cosmococa-programa in progress* apontam para essas inquietações: "a hipinotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais; era sempre a mesma coisa: porque?".[3] As pesquisas e experimentações empregadas deixam claro suas buscas em realizar filmes de artista que operassem o meio a partir de uma relação simultaneamente crítica e criativa e que transformassem as estruturas de exibição.

O museu-cinema: a linguagem moderna em apropriações contemporâneas

A transformação do pensamento sobre o uso da imagem fílmica pelos artistas desde nosso ponto de partida – a Expo-projeção 73 - até as manifestações mais recentes desse tipo de modalidade, são notórias e merecem um olhar investigativo mais pontuado. Os filmes de artista e, principalmente, seus desdobramentos como a vídeoarte e a videoinstalação são categorias artísticas reconhecidas, consolidadas e muito prósperas e, atualmente, os espaços expositivos buscam pensar em meios e em configurações diferenciadas para exibi-las. Museus e galerias, imbuídos de um formato que vem se tornando usual nas exposições

[3] OITICICA, H. Notebook 1973/1974. p. 2-3. Cosmococa: programa *in progress.* Projeto HO/Malba/CACI, 2005.p. 189.

de Arte Contemporânea, constroem espaços expositivos que buscam desvelar o conteúdo das obras em um ambiente entendido como propicio à fruição, mas que, em alguns casos, podem se organizar de maneira conceitualmente contraditória aos princípios de ruptura que fomentaram as propostas dos artistas que utilizaram o filme como suporte. A presente reflexão se ampara no que Philippe Dubois denominou de "efeito Cinema na Arte Contemporânea".[4]

De um lado temos as concepções artísticas que promoveram questionamentos à linguagem cinematográfica tradicional, de outro temos exposições que lançam mão da narrativa cinematográfica como fio condutor. Dubois explica esse formato

> (...) o espaço expositivo (ou, ao menos, o da instalação) é transformado em uma espécie de equivalente espacial do filme na trajetória do espectador (...) a exposição se desenrola no espaço como um filme que o espectador segue passo-a-passo (...) visitar a exposição se torna ver um filme e mostrar equivale a montar.[5]

Nesse sentido, interessa-nos refletir como as obras de alguns artistas que participaram da Expo-Projeção 73 vêm sendo expostas atualmente, afim de compreendermos como os espaços expositivos reelaboram um discurso próprio dos anos 1970, transportando-o para as discussões atuais, permeadas pelas demandas do nosso tempo. É, por exemplo, uma tendência atual nas exposições o abandono do uso de um monitor em prol da imagem projetada diretamente no espaço expositivo, gerando, em muitos casos, uma multiplicidade de projeções e variados ambientes imagéticos, o que permite maior contágio na organização da linguagem do filme, slide ou vídeo com novos subsídios simbólicos. Um exemplo importante desse tipo de construção expositiva se encontra na Galeria Cosmococa,[6] no Instituto de Arte Cintemporânea Inhotim, bem como na Galeria Miguel Rio Branco construída na mesma instituição.

Tais recurso expositivos nos levam a uma discussão que atravessa as fronteiras pouco definidas entre a Arte Moderna e a Arte Contemporânea: a menção às temporalidades. Kátia Maciel (2009) menciona a existência, na atualidade, de uma situação-cinema que se constrói pela espacialização da projeção num ambiente específico em que o espectador é pensado como parte ativa do processo. A autora utiliza o termo *transcinema* para designar essa nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a experiência das artes visuais e do cinema possibilita um espaço para o envolvimento sensorial do espectador. Talvez essa alteração na relação espectador/obra, que mencionamos anteriormente, tenha influenciado a postura atual do público, hoje muito mais receptivo às obras de interação entre imagem e ambiente. Percebemos, então, uma modificação significativa no que se refere a ideia de promover a operação artística *in locu,* uma das proposições dos artistas da década de 70, pois

---

[4] DUBOIS, P. O efeito cinema na Arte Contemporânea. In: COSTA (org.), Luiz Claudio. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria / FAPERJ, 2009.

[5] Idem. P. 209

[6] Atualmente, há um espaço específico (*site specific*) no *Instituto de Arte Contemporânea Inhotim*, chamado de galeria *Cosmococa* para a fruição das obras que leva em consideração algumas das premissas pensadas pelos artistas, quando da sua concepção. Para conhecer as ideias de Oiticica e Neville acerca da montagem das cosmococas e a forma como o Inhotim realizou esse espaço expositivo, bem como suas limitações em relação às concepções dos artistas pode ser consultado o artigo: *A Cosmococa de Oiticica: discussões sobre a relação obra/espaço de fruição*, apresentado por mim no *XXXII Colóquio do Comitê de História da Arte* em outubro de 2012 e disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s4_patriciamoreno.pdf .

esse formato faz alusão à múltiplas temporalidades simultaneamente, uma demanda própria do tempo presente.

Surge, a partir dessa problemática outra questão importante para nossa reflexão e que vem se tornando um importante objeto de nossos estudos sobre os filmes de artistas: a alteração na relação obra/musealização/espaços expositivos, tripé que, ao combater a tradicional passividade do olhar meramente observador, torna-se parte protagonista de um estágio, adequando às demandas do público em um momento cujos limites da arte não poderiam mais ser construídos de forma exógena. “Musealizando temporalidades” ampliou-se não só os repertórios artísticos, mas também as modalidades das experimentações que realizam, a cada exposição, uma nova experiência. A musealização dos suportes da imagem em movimento proporcionou a criação de um *museu-cinema*, com imbricações específicas e de caráter contraditório, heterodoxo e cheio de nuances a serem investigadas.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, A (Org). Expoprojeçao 73. São Paulo: Edição do Centro de artes Novo Mundo, 1973. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=521&tipo=2 (baixado em 25/06/2012).

CANONGIA, Ligia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

COCCHIARALE, Fernando e PARENTE, Andre. Filmes de artista no Brasil, 1965/1980. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.

DUBOIS, P. O efeito cinema na Arte Contemporânea. In: COSTA (org.), Luiz Claudio. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria /FAPERJ, 2009.

MACIEL, Katia. Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

A obra de Cícero Dias nas décadas de 1920/30: surrealista?

Priscila Sacchettin
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: O artista pernambucano Cícero Dias faz sua primeira exposição em junho de 1928, no Rio de Janeiro. A atmosfera onírica observada nas obras expostas faz com que Dias seja associado ao surrealismo. Assim como nas pinturas da fase antropofágica de Tarsila do Amaral, nestas obras de Dias a relação com o surrealismo aparece mediada pela ideia do nacional. O propósito desta comunicação é, portanto, trazer uma reflexão sobre o ambiente de recepção do surrealismo no Brasil, tratando a primeira fase da obra de Cícero Dias como um caso em que elementos surrealizantes vêem-se confrontados aos ideários regionalistas e modernistas.

Palavras-chave: Cícero Dias. Surrealismo. Regionalismo. Modernismo.

Abstract: Cicero Dias, born in the state of Pernambuco, makes his first exhibition in June 1928 in Rio de Janeiro. The dreamlike atmosphere observed then in the exhibited works causes Dias to be associated with surrealism. Just as in the paintings of Tarsila do Amaral in the late 1920's, in these works by Dias surrealism is linked with nationalist ideas. The purpose of this text is therefore to reflect on the reception of surrealism in Brazil, considering the first phase of Cicero Dias' work as a case in which surrealist elements are faced to regionalist and modernist ideals.

Keywords: Cícero Dias. Surrealism. Regionalism. Modernism.

Em 1929, o surrealista Benjamin Péret viaja ao Brasil, em pleno período de efervescência do surrealismo na França. Sua estadia no país foi marcada por uma dupla militância: Péret atuava como poeta surrealista e também como militante trotskista, o que viria a lhe causar a expulsão do país, em 1931. Logo após sua chegada ao Brasil, Péret é acolhido pelo grupo ligado ao movimento antropofágico, liderado por Oswald de Andrade. Antropófagos e surrealistas compartilhavam "uma afinidade de interesse por formas de pensamento e de relação com o mundo não mediadas pela racionalidade europeia".[1] Desse modo, antes mesmo de pisar em solo brasileiro, o surrealista francês é mencionado na Revista de Antropofagia de março de 1929, que parece querer contá-lo entre suas fileiras:

[1] VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. 2012. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 107.

> "Está em São Paulo Benjamin Péret, grande nome do surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos de que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. A liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado [...]. Depois do surrealismo, só a Antropofagia".[2]

É necessário observar que, no final dos anos 20, a divulgação e a circulação de informações a respeito do movimento surrealista são, no Brasil, bastante limitadas, fazendo com que o surrealismo fosse um movimento praticamente desconhecido naquela época. O que chama a atenção, antes de mais nada, é o modo como Oswald de Andrade vincula surrealismo e antropofagia, apresentando o movimento francês como precursor do movimento brasileiro. Assim, para Oswald, o surrealismo seria, à sua revelia, pré-antropofágico.[3]

O surrealismo, no entanto, surgira nos debates da crítica de arte brasileira ainda alguns meses antes da chegada de Péret ao Brasil: o pernambucano Cícero Dias fazia sua primeira exposição, no hall da Policlínica do Rio de Janeiro, em junho de 1928.[4] Nessa ocasião, o clima onírico identificado nos desenhos e pinturas expostos, leva a imprensa a associar o artista ao surrealismo:

> "É a primeira manifestação da poesia surrealista no Brasil. O surrealismo é uma libertação ainda mais intensa do que o expressionismo. Depois da rigidez matemática do cubismo, o surrealismo surgiu para exprimir liricamente a realidade transcendente, que não é a dos cinco sentidos, que é a do sonho e da imaginação, indiferente às leis da geometria e da mecânica. Esta é a arte atual de Max Ernst, Tanguy, Miró, Man Ray, Arp, que procederam de De Chirico, Braque e Picasso. A eles se junta o pintor Cícero Dias que, com extraordinárias qualidades pictóricas, exprime em seus trabalhos a poesia deliciosa do seu estranho e maravilhoso inconsciente".[5]

A produção artística de Cícero Dias inicia-se, portanto, na década, de 1920, período de introdução das vanguardas europeias na cena artística brasileira, devido, em grande parte, ao impulso dado pela Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Em resposta a esse evento, ganha corpo o Movimento Regionalista do Recife, do qual participam os escritores Graciliano Ramos, José Lins do Rego e João Cabral, entre outros. Mesmo vivendo no Rio de Janeiro, Dias liga-se, ainda que indiretamente, ao movimento pernambucano de 1926, em muito devido a sua amizade com Gilberto Freyre.[6]

---

[2] *Revista de Antropofagia*, n. 1, 2ª "dentição", *Diário de S. Paulo*, 17 mar. 1929. Citado em SCHWARTZ, p. 848.

[3] SCHWARTZ, Jorge. "Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930". In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 847-848.

[4] Nascido em 1907 em Escada, município pernambucano próximo a Recife, Dias viria a atuar, ao longo de sua carreira, como pintor, gravador, desenhista, ilustrador e cenógrafo. Estudou um pouco de desenho ainda em sua terra natal, mas seus estudos formais em artes acontecem a partir de 1925, ano em que inicia os cursos de arquitetura e pintura na Escola Nacional de Belas Artes - Enba, no Rio de Janeiro.

[5] Jornal *A Noite*, de 18 de junho de 1928, citado em SCHWARTZ, p. 850.

[6] É possível afirmar que o Movimento Regionalista surge, na realidade, em oposição ao Modernismo de 22 que, irradiando-se a partir do sudeste do país, aproximava-se de utopias modernizadoras, questionando a cultura brasileira de então, considerada ultrapassada e em descompasso com um novo tempo. Tratava-se, para os modernistas, de atualizar a inteligência do país, colocando-o em dia com a produção cultural europeia. Assim, o nordeste, em desvantagem econômica, tentaria recuperar-se culturalmente diante do restante do país, construindo a idéia de uma grande civilização autenticamente brasileira que então se perdia no "cosmopolitismo sulista", mais próximo do estrangeiro que das "coisas nacionais". Chamo a atenção para este ponto, pois o romance de Jorge de Lima intitulado *O Anjo* (1934) parece estar em sintonia com tais ideias. Nesse livro, Herói, o personagem principal, deixa seu engenho natal no Norte e parte para a metrópole do Sul, onde vê sua vida degenerar-se.

No Rio de Janeiro, Dias convive com a geração modernista: Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery, o poeta Murilo Mendes, além de Mário e Oswald de Andrade. Colabora com a Revista de Antropofagia com ilustrações, sem no entanto integrar-se ao grupo propriamente. Durante a década de 1920, pinturas figurativas em aquarela são a tônica de sua obra. Nelas, Dias toma parte da questão programática do modernismo brasileiro, e busca imprimir marcas de "brasilidade" em suas imagens. Engenhos de açúcar, canaviais, palmeiras e paisagens marítimas misturam-se numa visualidade de cunho fantástico, que também alude a um imaginário local pernambucano. Os personagens e objetos, nessas pinturas, são leves e flutuantes, como em Chegada de Muratori (1927). Obras posteriores, como O Sonho da Prostituta e Mulher Nadando, ambas de 1930, trazem imagens evocadoras do mundo inconsciente, nas quais percebe-se também certo erotismo. Os trabalhos de Dias colocam-se numa chave mais lírica, ligada às memórias da infância e ao imaginário brasileiro. Sua obra relaciona-se ao surrealismo ao mesmo tempo em que recorre a um imaginário fantástico nordestino, com seus mitos e fábulas, presentes nas manifestações artísticas e na literatura de cordel.

Semelhante ao que ocorre com as pinturas da fase antropofágica de Tarsila do Amaral, nas obras então expostas por Dias a possível relação com o surrealismo aparece mediada pela ideia do nacional.[7] A exposição da Policlínica é visitada por artistas e críticos ligados ao círculo moderno do Rio de Janeiro, como Ismael Nery e Antonio Bento. Já nessa ocasião, Dias logrou encontrar compradores para suas obras: uma delas foi adquirida por Paulo Prado, outra por Olívia Guedes Penteado.[8]

Gilberto Freyre chama a atenção para um elemento das aquarelas típico do surrealismo, a saber, o deslocamento e embaralhamento de objetos, animais e figuras humanas: "Cícero Dias desarruma as coisas, as pessoas e os animais da terra para juntar depois objetos que nunca ninguém viu juntos: às vezes os deste mundo com os do outro".[9]

A produção de Dias não passou despercebida ao atento Mário de Andrade. Em julho de 1929, provavelmente ciente das associações feitas entre as obras de Dias e o surrealismo, Mário escreve sobre o artista pernambucano. O crítico identifica e menciona elementos dos desenhos e aquarelas expostos que poderiam vinculá-los ao surrealismo, porém toma o cuidado de não citar propriamente o movimento[10]:

> "Mas Cícero Dias não é maluco não. Somente ele prefere, ao invés de representar pelo lápis e pela cor, os raciocínios fáceis da inteligência dele, campear no meio das suas paisagens interiores mais profundas, o que o irrita ou lhe faz bem. São gritos sem nenhuma lógica fácil, dessas que a inteligência percebe de sopetão, sei bem. Pra muitos, esses desenhos são coisas incompreensíveis... Mas será inteligente da nossa parte julgar

[7] VIRAVA, p. 118.

[8] BASTOS, Janira Fainer. *Cícero Dias : eu vi o mundo... ele começava no Recife*. 1985. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 13.

[9] VIRAVA, p. 122.

[10] Essa cautela de Mário quanto à classificação "surrealista" aplicada a Dias, aparece na fala do próprio artista: "Uma comissão de professores da Associação Silva Jardim, de Niterói, veio nos saudar, e para espanto de todos, já nos falava de surrealismo. Sim, surrealismo. O Di nos trazendo da Europa a "Seção áurea", Tarsila do Amaral o cubismo, Anita Malfatti o expressionismo. Da Europa eu nada trazia porque lá ainda não estivera. Mas os modernos necessitavam de ismos. Eram classificados, catalogados, estampilhados nas testas". DIAS, Cícero. Eu vi o mundo. Cosac, p. 58.

> por meio duma das nossas faculdades uma coisa que prescinde dessa faculdade? (...) Cícero Dias é uma acuidade exacerbada. Ele conta essas coisas interiores, esses apelos, sonhos, sublimações, sequestros. Os desenhos dele formam por isso um "outro mundo" comoventíssimo em que as representações atingem às vezes uma simplificação tão deslumbrante que perdem toda a caracterização sensível. (...) Cícero Dias é um valor excelente, leitor".[11]

A comparação com a obra do artista russo Marc Chagall seria uma constante desde então. Ainda em 1952, ao escrever sobre Dias, Rubem Braga retoma a associação: "Esse pintor que começou como um Chagall dos trópicos e fez a primeira exposição surrealista no Brasil, etc.".[12] Tampouco com essa associação Dias se identificava, tomando-a muito mais como uma espécie de coincidência artística.[13] Ele afirmava que não tivera contato com a pintura de Marc Chagall antes de sua ida a Paris, em 1937. No entanto, é compreensível a aproximação de algumas obras suas anteriores a essa data e a produção de Chagall. O óleo sobre tela representando o mercado de Vitebsk, cidade natal de Chagall, assemelha-se à representação de recortes de espaços urbanos feita por Dias. Os dois artistas dividem a mesma paleta de tons esmaecidos (ainda que Dias opte pelas tintas mais transparentes da aquarela), em que se destacam algumas áreas de vermelho mais vivo. Além disso, também é compartilhada a escolha por construir os sobrados e casarios a partir de linhas algo ondulantes, formando planos instáveis. A recusa de uma robustez, de uma solidez dos edifícios, a partir tanto da linha quanto da cor, sublinha o caráter de rememoração dessas cenas, que seriam, antes de mais nada, objetos mentais. Ou seja, não estamos no plano da observação direta e do registro, mas no plano da memória. Chagall criou um estilo próprio, marcado pelo sentido de fantasia, de contos de fada e estórias populares. André Breton, por isso, considerava o artista russo como um dos precursores do surrealismo. O próprio Chagall, no entanto, em sua autobiografia Ma Vie (1931) afirmava que, por mais fantásticas e imaginárias que parecessem suas obras, ele apenas pintava lembranças diretas de sua infância.[14]

Ao comentar a participação de artistas estrangeiros na Escola de Paris, Giulio Carlo Argan observa que "os apátridas não abandonam nem renegam as tradições de seus países de origem; pelo contrário, introduzem-nos, combinando-os, na circulação da sociedade cosmopolita. Paradigmático é o exemplo de Chagall, que durante toda a sua vida representa magistralmente, no grande teatro da arte mundial, o papel da 'alma russa' e do judeu desenraizado".[15]

Podemos ver neste comentário uma pista para esclarecer o vínculo entre Dias e Chagall. A importância dada às origens, à terra natal, aos costumes locais e à infância na província é algo que marca a obra de Cícero Dias durante as duas primeiras décadas de sua produção.

---

[11] ANDRADE, Mário de. Diário Nacional. Local, terça-feira, 2 de julho de 1929. In: DIAS, Cicero; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Coaut. de). *Cicero Dias: décadas de 20 e 30*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2004, p. 61.

[12] BRAGA, Rubem. Comício, julho de 1952. In: DIAS, Cícero. Recife: Ranulpho Galeria de Arte, 1976. [folder de exposição]

[13] "Não fazia obra de escândalo. Trazia para minha pintura o sentimento popular do Nordeste. Coincidentemente, o que se fazia na Rússia se fazia no Brasil. Rússia, Brasil, uma semelhança." DIAS, Cícero. Eu vi o mundo. Cosac, p. 61.

[14] CHILVERS, Ian (ed.). *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 109.

[15] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 345.

Serão comuns, a partir de então, comentários como este de José Lins do Rego:

> "Pernambuco está em Cícero como se fosse a sua natureza, ou melhor, os engenhos do sul e o Recife dos sobrados, das casas humildes, dos cais, da luz sobre o Capibaribe, sobre o mar verde e das rezas dos terreiros, das cantigas de carnaval. Por isto que a pintura de Cícero Dias tem sempre uma constante nativa. O nativismo que não é o exótico, mas o comum, o natural, o quotidiano".[16]

Para Maria Lúcia Bueno Ramos, houve uma mobilização dos críticos dos anos 30 no sentido de dar conta da irreverência contida nas obras de Dias. Denominações tais como "surrealista" e "ingênuo" foram comuns, porém, ainda segundo Ramos, escapou à maior parte dos que escreveram sobre Dias a percepção das reais matrizes do imaginário do artista. Tais matrizes não resultariam, na realidade, de tentativas de aclimatar um olhar vanguardista tendo em vista a cultura local, tampouco viriam de movimentos ruptores originados na Europa. O imaginário de Dias nasceria, antes, de uma continuidade, que começava além do Recife, na vida dos engenhos que o artista conhecera na infância. As imagens afloravam "do cotidiano fantástico das propriedades rurais do período colonial, onde a vida na Casa Grande evoluía numa relação estreita com a vida da senzala. As elites dos engenhos eram bi-culturais, uma vez que cresciam entre a cultura letrada, apreendida, e a mistura de tradições populares correntes na região, estruturando seu universo imaginário entre as duas esferas".[17] A circulação entre a cultura popular e a cultura erudita seria o elemento moderno por excelência da obra de Dias:

> "O Jundiá era um engenho que, como todos os outros, vivia do imaginário. E era um imaginário riquíssimo este no nordeste brasileiro (...) Havia então esse mundo fantástico, imaginário, que percorreu toda a minha infância no Jundiá. Nada mais rico do que o folclore do nordeste: as festas religiosas, as mitologias indígenas e africanas se misturando ao cristianismo. As danças típicas da região: o maracatu, o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho - tudo isso deve ter penetrado em mim de algum modo, e isso se refletiria na minha obra futura. Sempre conservei esse mundo mágico da minha infância na minha pintura. Era a grande riqueza que havia ali - uma região pobre, porém cheia de histórias fantásticas e lendas mágicas".[18]

A ligação da obra de Dias com o mundo do engenho foi fundamental para o olhar que o artista formou, e para sua postura moderna enquanto artista. Note-se, porém, que a cultura do engenho que inspirou as obras modernas dos artistas e intelectuais ligados ao Movimento Regionalista - Cícero Dias, José Lins do Rego, Gilberto Freyre - não foi a do apogeu da cana-de-açúcar, mas sim a experiência de desaparecimento, de morte desse mundo. "Se em São Paulo e no Rio de Janeiro a intelectualidade estava profundamente envolvida no projeto de transformação da província em metrópole, Gilberto Freyre e Cícero Dias, como outros modernos, já eram desterritorializados. O território mágico de suas infâncias permanecia ativo apenas nos domínios da memória".[19]

---

[16] REGO, José Lins do. In: EXPOSIÇAO Cícero Dias. Rio de Janeiro: MAM, 1952. [folder de exposição].

[17] RAMOS, Maria Lúcia Bueno. "O mundo a partir do Pernambuco". In: DIAS, Cicero; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Coaut. de). Op. cit., 64.

[18] Depoimento de Cícero Dias reproduzido em 1993, apud RAMOS, p. 64.

[19] RAMOS, p. 64.

Assim como ocorrido com Chagall, para retomar o cotejo, Dias adentrou a arte moderna por via do universo apreendido na infância, o resgate de imagens populares e a recordação de um modo de vida que já não existia. Por outro lado, diferentemente do que ocorre em Chagall, as imagens de Dias das décadas de 1920 e 30 trazem como aspectos distintivos a boemia e o erotismo.[20]

Roberto Pontual observa que o despontar da obra de Cícero Dias deu-se num instante especial do ciclo modernista. Segundo Pontual, "em 1928, as agruras dos primeiros combates - a exposição de Anita em 1917, a Semana de 1922 - já se tinham transformado em troféus. Os entrechoques vários das facções modernistas também haviam feito o seu caminho, preparando o terreno para a sedimentação e a oficialização que os anos 30 assegurariam, sob o signo de Vargas. Um derradeiro jato de radicalismo modernista estava tentando vencer a tendência à cautela e à contemporização, em 1928 mesmo, pelo inspirado grito de guerra do antropófago Oswald de Andrade. Foi então que os primeiros trabalhos de Cícero Dias abriram espaço no ambiente. Eram decididamente 'modernos', no sentido de brasileirismo particularizante e de atualidade universalista que a nossa aventura da modernidade almejou desde o nascedouro, mas sem as hesitações por que ela precisou passar no instante do parto".[21]

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. Diário Nacional. Local, terça-feira, 2 de julho de 1929. In: DIAS, Cicero; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Coaut. de). Cicero Dias: décadas de 20 e 30. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BASTOS, Janira Fainer. Cícero Dias : eu vi o mundo... ele começava no Recife. 1985. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

BRAGA, Rubem. Comício, julho de 1952 in: DIAS, Cícero. Recife: Ranulpho Galeria de Arte, 1976.

CHILVERS, Ian (ed.). Dicionário Oxford de arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIAS, Cicero. Eu vi o mundo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DIAS, Cicero; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Coaut. de). Cicero Dias: décadas de 20 e 30. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2004.

FREYRE, Gilberto. "Presença de Cícero". (Paris, junho de 1948) In: DIAS, Cicero; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Coaut. de). Cicero Dias: décadas de 20 e 30. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2004.

PONTUAL, Roberto. Paris, agosto de 1988. In: DIAS, Cicero. Cícero Dias. Recife: Artespaço, 1988.

RAMOS, Maria Lúcia Bueno. "O mundo a partir do Pernambuco". In: DIAS, Cicero; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Coaut. de). Cicero Dias: décadas de 20 e 30. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2004.

REGO, José Lins do. In: EXPOSIÇAO Cícero Dias. Rio de Janeiro: MAM, 1952.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. "Cícero Dias: o Modernismo vindo dos Canaviais". In: In: DIAS, Cicero; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Coaut. de). Cicero Dias: décadas de 20 e 30. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2004.

SCHWARTZ, Jorge. "Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930". In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.). O Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. 2012. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

[20] RIBEIRO, Maria Izabel Branco. "Cícero Dias: o Modernismo vindo dos Canaviais". In: In: DIAS, Cicero; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Coaut. de). Op. cit., p. 20.

[21] PONTUAL, Roberto. Paris, agosto de 1988. In: DIAS, Cicero. *Cícero Dias*. Recife: Artespaço, 1988. [folder de exposição]

A República de Don Quixote: anacronismos e classicismos na modernidade do novo Estado nacional

Rogéria de Ipanema
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: Em 1895 foi lançado, na capital federal do Rio de Janeiro, *Don Quixote: jornal illustrado de Angelo Agostini*. A problemática proposta pelo artista foi discutir a política nacional por um estatuto inverso e deslocado em defesa da República nacional, transposta ao fidalgo da tradição cavalheiresca, a avaliação da conjuntura do novo Estado e a salvação da pátria brasileira. Da arte como objeto de política e do romance seiscentista à possibilidade protagonizadora no discurso visual crítico dos movimentos do poder. Um campo de reflexão no plano local é o anacronismo que se estabelece na imprensa agostiniana, sobre as categorias, moderno, clássico e tradicional, frente às modernidades impostas, pretendidas e/ou alcançadas ao longo do século XIX.

Palavras-chave: Jornal *Don Quixote* (1895-1903); Personagem literário d. Quixote; Alegoria da República; Anacronismos; Modernidades.

Abstract: *In 1895 at the Federal Capital was released Don Quixote: Angelo Agostini illustrious newspaper. The problems proposed by the artist was discussing national policy by an inverse status and moved to defend national Republic, transposed to the chivalrous gentleman tradition, the evaluation of the conjuncture of the new state and the salvation of the Brazilian homeland. Art as an object of politics and reflection about the local level towards the anachronism that was established in the Augustinian press is a field about the categories, modern, classic and traditional, opposite the modernities imposed, required and / or achieved along the eleventh century.*

Keywords: *The newspaper Don Quixote (1895-1903); Literary Dom Quixote de La Mancha; Republic's Alegory; Anachronism; Modernities.*

Pensar em modernidade é necessário pensar em complexificação cultural. Para Fredric Jameson, a modernidade não é um conceito, seja filosófico ou de outra espécie, mas sim uma categoria narrativa. O autor apoia sua afirmação ao pensar sobre o que identifica, paradoxalmente, como os "usos do conceito de modernidade" contrapondo às definições de Arthur Danto, que trata as histórias não-narrativas como também suscetíveis de traduzir-se em formas narrativas.[1]

[1] Quando o autor examina os fundamentos tropológicos em um determinado texto. JAMESON, F. **Modernidade singular:** ensaio

Outra inscrição para a modernidade existe na dimensão do tempo, tempo onde flui e transita o moderno, e Paul Ricoeur define que o tempo torna-se "tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal."[2]

Associar anacronismos a modernidades já é em si uma ação anacrônica, quando se pensa o tempo pelo presentismo, do "presente único" de François Hartog,[3] ao que é contemporâneo e só a ele se dirige, embora o próprio presentismo do ganho imediato também não exclua, mesmo na efemeridade, "os seus vários mediadores evanescentes" citado por Jameson, pois a sobrevivência também "anacroniza o presente".[4] Trata-se das sobrevivências levantadas e questionadas por Warburg, para quem a imagem como problema no campo da história da arte solicitou um procedimento teórico-metodológico interdisciplinar para além do historicismo, no sentido de desintegrar da imagem a história do seu tempo, uma vez que para o autor, o tempo da imagem não é o tempo da história.[5]

Uma outra orientação amplamente utilizada para a categoria modernidade é aquela que esteve sempre ligada à questão do progresso pela interface econômica e tecnológica. E olhar os meados do século 19 é pensar, do *être* baudelairiano à carga das novas relações de uma moderna sociedade capitalista industrial burguesa. Assim também o é para história do Brasil, do progresso conceitual comtista, detonado na bandeira nacional pelos jovens ortodoxos positivistas,[6] ao prestígio da engenheira pelos velhos heterodoxos militares, envolvidos diretos no novo Estado nacional. A instauração da República dos Estados Unidos do Brasil chega para assumir um lugar no reboque do sistema moderno de governo republicano nas Américas. François Furet define que a queda do Antigo Regime consiste na própria origem de uma "civilização política".[7]

Gombrich[8] tenta compreender, a partir de fontes renascentistas e da Antiguidade, as traduções, desvios e trocas ocorridos nas manipulações representacionais do ideário simbólico francês para o novo Regime. Exemplifica a convergência de ressignificação, por exemplo, da indumentária da cabeça daquela que se converteu na própria representação da República. Trata o vermelho do chapéu da personificação da Liberdade na Iconologia de Cesare Rippa, do *pileus* romano - chapéu dado ao escravo emancipado -, que por sua vez era confundido com o barrete dos frígios da Ásia, mas que, no entanto, embora ambos não fossem necessariamente vermelhos, o *bonnet rouge* tornar-se-ia no mais famoso símbolo da Revolução Francesa.

sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

[2] RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 93.

[3] HARTOG, F. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 9-16.

[4] DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 70.

[5] Id., p. 11-94.

[6] A bandeira republicana foi problematizada recorrentemente nas imagens de Angelo Agostini. Veja-se o estudo crítico de: IPANEMA, R. M. de. Imagem carnavalizada do poder: Desordem e Regresso na bandeira nacional. **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte***, Brasília*, p. 1749-1766, 2012.

[7] FURET, F. L'Ancien Régime et la Révolution. In: NORA, Pierre. (dir.). **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 2013. V. 2, p. 2301-2325.

[8] GOMBRICH, E. H.. **Os usos das imagens**. Porto Alegre: Bookman, 2012. p. 162-183.

O Estado republicano brasileiro se esforçou em oficializar uma específica representação da Alegoria da República, uma pintura realizada em Paris pelo baiano Manuel Lopes Rodrigues, a partir da encomenda do presidente Prudente de Morais. A imagem serena, com a figura sentada de frente, com o gorro e a tiara de louros, não obteve penetração. Paralelamente, o positivista Décio Villares, designer da bandeira, pinta uma efígie da República, com o barrete e as vestes verdes, arrematados por galão amarelo. Atualmente, as efígies da República estão nos anversos das cédulas e de algumas séries de moedas em circulação no Brasil, de barrete e tiara.

A representação agostiniana tem os cabelos longos negros soltos, vestido leve e claro, sempre de barrete, mesmo quando se encontra de camisola acamada (fig. 1), sandálias, e a capa azul "céu de estrelas". Muitas vezes, porta o ramo de louro e a palma na mão. Na verdade a imprensa já operava seus códigos com uma caracterização de República à brasileira, não distante da convencional, muito Marianne, menos Maria, e a República de *Don Quixote*, o jornal, era Dulcineia del Toboso (Figura 1).

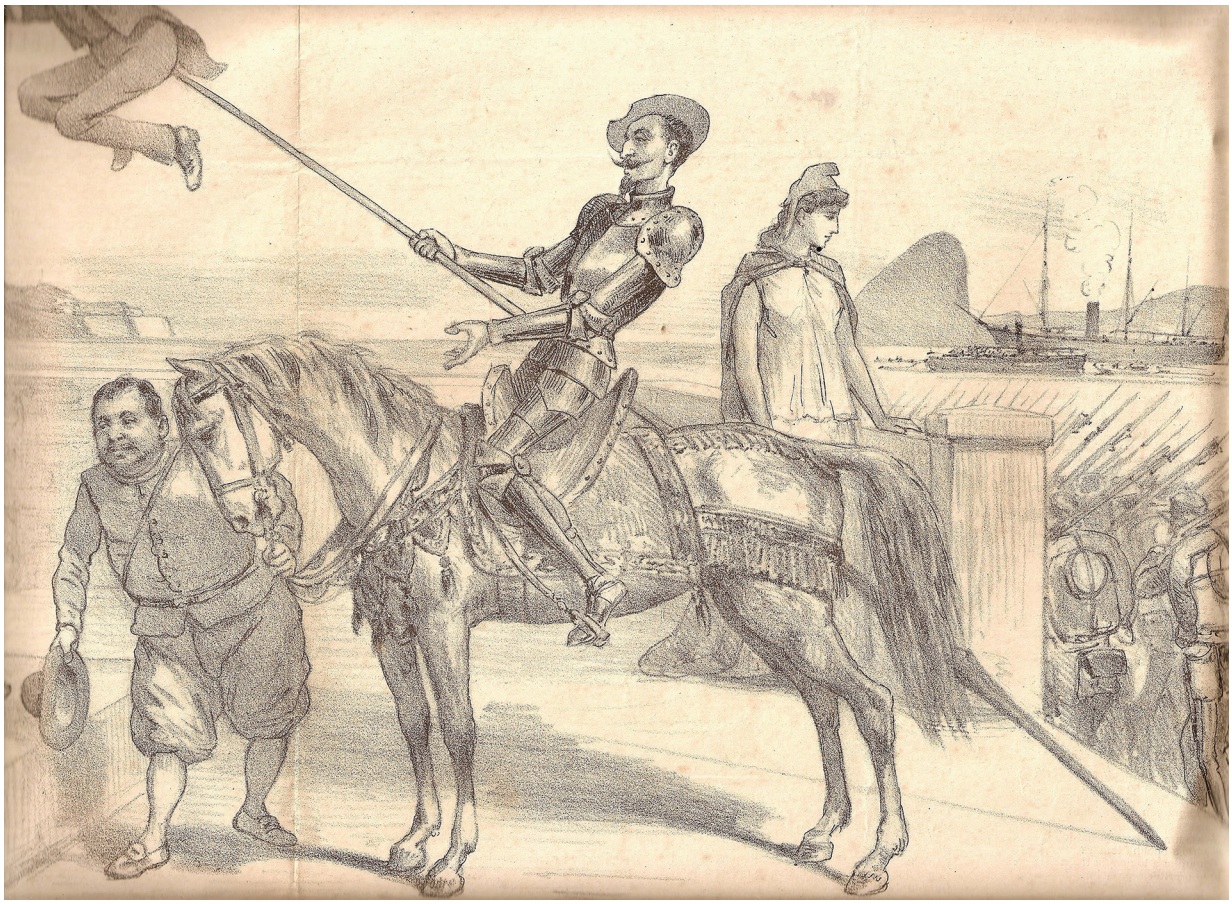


Figura 1 - *Don Quixote*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 20, 8 maio 1895. p. 4-5. (Acervo: Hemeroteca Marcello, Cybelle e Rogéria de Ipanema).

O romance, impresso em 1605 e 1615, parodiza a literatura tradicional de cavalaria, onde Miguel de Cervantes falava para todos os que liam, que o que liam era ridículo, satirizando a deformação das ideias de heroísmo e aventura antagonizados pelo cavaleiro Dom Quixote. O indivíduo dos tempos modernos não podia mais pensar pelas formas anteriores ultrapassadas,

a ele escapará a realidade e ao sonhar acordado, sofrerá as consequências, ao tempo que o escritor oferece uma nova forma de riso. Mas "fosse o que fosse que Dom Quixote andasse fazendo", comenta Peter Burke "o próprio Cervantes não lutava contra moinhos de vento".[9] O romancista, formado na cultura renascentista por um erasmiano espanhol, institui um lugar para a crítica parodial na obra do Engenhoso Fidalgo pela própria modernidade intelectual do pensamento erudito humanista. Ivan Junqueira vê a influência de Rotterdam na dualidade da verdade, a ilusão das aparências e o elogio da loucura, enquadrando o texto no idealismo platônico e no realismo picaresco. Assim Miguel de Cervantes dá a rir de si mesmo, além do mais, na fogueira da expurgação também foram jogados, pelo padre e a criada, dois poemas de sua autoria.

Don Quixote de la Mancha[10] obteve sucesso editorial imediato e pelos vários séculos seguintes, determinando o romance moderno, é considerado como o melhor livro de todos os tempos, o que o tornou aceito, porque foi imortalmente sempre atualizado, o maior clássico da literatura universal ocidental. Obra extremamente conhecida no mundo ibero-hispânico desde o século 17, teve sua primeira tradução em língua portuguesa em Portugal em 1794,[11] e no Brasil, em 1954. E na esteira de uma obra literária tão famosa que sai à luz em 1895, *Don Quixote*: jornal ilustrado de Angelo Agostini.[12]

Agostini se sentiu à vontade para publicar as imagens de sua avaliação da política nacional frente às revoltas, revoluções, corrupções e partidarismos, e estetizadas na sátira e sob o signo da transgressão e comicidade, toma de Cervantes o popular Dom Quixote. Trata-se de uma escolha com propósito muito bem tipificado, tanto pela mobilidade do domínio público quanto pelo encaixe conceitual que Agostini soube criar unindo os dois universos. Se a incoerência do governo o assombrava tanto quanto o manchego em sua realidade, o autor transpõe as passagens do cavaleiro, da geografia e história cultural europeia, realocando-as nos trópicos americanos para defender a República do mal da própria política brasileira. Pois, entre a figura da dimensão medieval e a modernidade do novo Estado no *fin de siècle* encontrava-se a figura clássica viva da alegoria da República: ela que nascera em 1792 para personificar a Razão, tinha agora um dom a mais, um dom Quixote para recuperar a razão que os atores políticos haviam perdido (Figura 2).

Certamente as fontes das apropriações, mais uma vez, operacionalizadas nas imagens do jornal, vieram das ilustrações de Gustave Doré para a publicação do livro em 1863. As estampas foram gravadas pelo corte de topo da escola francesa de Pisan. Ao que parece igualmente d. Quixote tentou reproduzir em sua vida, como se lê no texto de Cervantes, "da maneira que havia lido", Agostini o faz, da maneira que havia visto. O caricaturista copia a caracterização e soluções formais dos personagens, mas traslada absolutamente o que na obra literária tem de profunda essência, as visões de mundo de

[9] BURKE, P. **Variedades de história cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 196.

[10] CERVANTES, M. de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

[11] COBELO, Silvia. Os tradutores de Quixote publicados no Brasil. **Tradução em Revista**, p. 1-36, 2011/1.

[12] **Don Quixote**: jornal ilustrado de Angelo Agostini (1895-1903). Acervo: Hemeroteca Marcello, Cybelle e Rogéria de Ipanema.

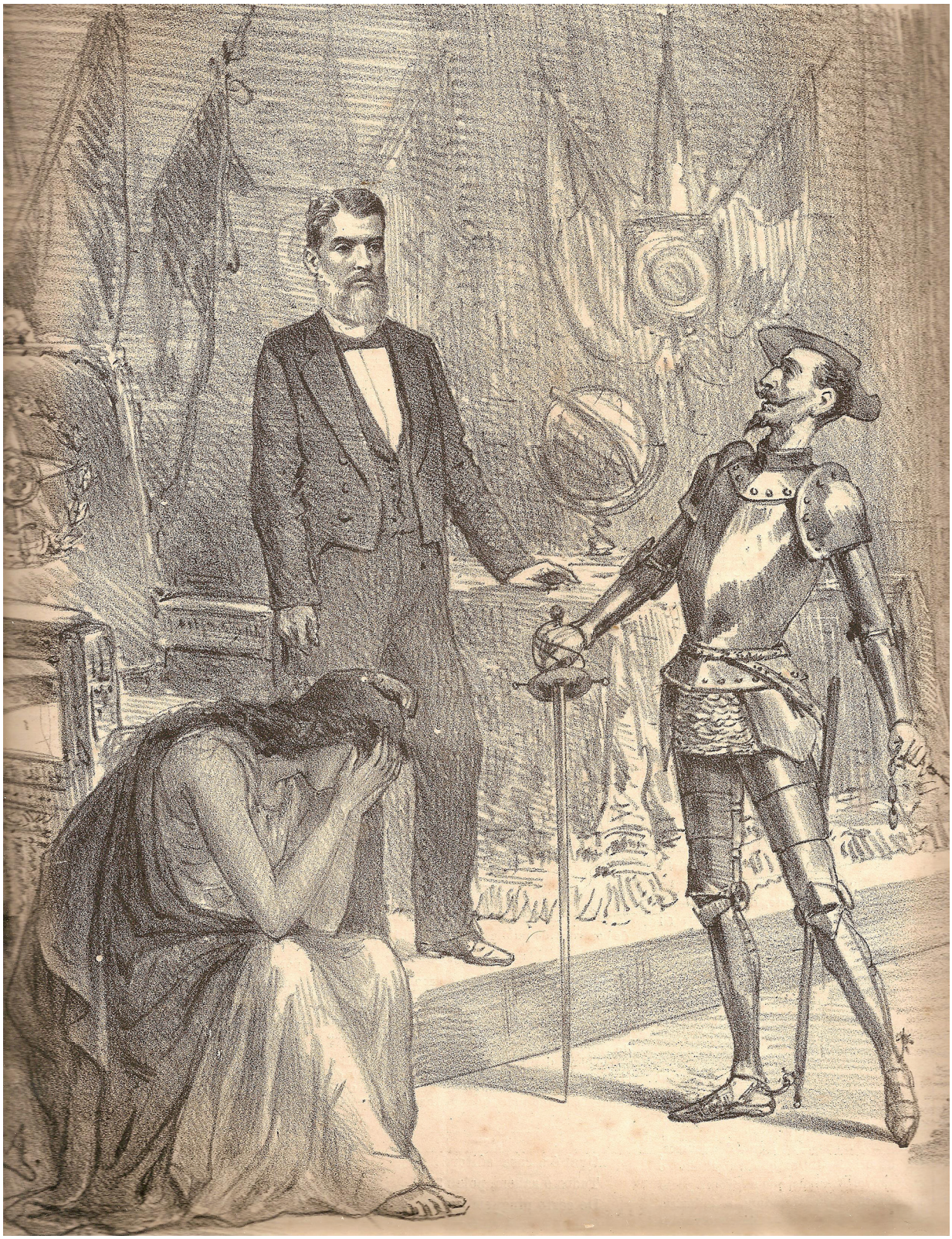


Figura 2 - *Don Quixote*, a. 1, n. 7, 9 mar. 1895. p. 4-5. (Acervo: Hemeroteca Marcello e Cybelle e Rogéria de Ipanema)

d. Quixote e Sancho Pança, admitindo relativizá-las numa proposta de experiência local no Brasil.

Críticos da obra cervantina consideram os diálogos do cavaleiro e o escudeiro uma contribuição vital para a obra Dom Quixote, configurada em um romance de aventuras

cômicas e uma comédia de caráter.[13] Como no livro, as notas de ironia das criações agositinianas surgem também das conversas e observações dos dois, demarcadas muitas vezes, pela sabedoria dos ditados utilizados pelo ajudante. Argan, em crítica à obra gráfica de Daumier, ressalta a importância da legenda na caricatura, ao não distinguir o autor político do autor artístico, enfatiza o seu papel fundador na imprensa onde viu "na política a forma moderna da moral".[14]

Pois d. Quixote e Sancho Pança estavam totalmente aclimatados na cidade do Rio de Janeiro, quer no calor quer pelas chuvas, todos em conjunto, inclusive Rocinante e o burro, atores a quem Agostini também criava papéis. Viajam o país, avistam as torres de Bastilha, aportam nas águas da Baía de Guanabara; se envolvem nas serpentinas do carnaval. Com a República, simbologizada como Nação, seguem em diversos encontros: conversam sobre a lama que a cobre; consolam-na doente ao leito; alertam para a mosca da monarquia; denunciam o monstro de sete cabeças que ataca o país; indignam-se diante da falta de apoio de um presidente de pedra;[15] protestam contra os assassinatos eleitorais no nordeste; lamentam.

É necessário determinar que Angelo Agostini não realiza uma simples apropriação, o artista sim, rouba um dos títulos mais famosos do Ocidente, copia as ilustrações de Doré, atravessa o Atlântico e transnacionaliza um modelo literário e visual em outro continente (Figura 3). Deste projeto híbrido e culturalmente globalizado, e pela voz dialógica de um personagem ficcional, ele inova na imprensa artística de humor e restitui ao cavaleiro errante, a lucidez que lhe fora descabida. Não é de se estranhar que chegasse à América, afinal d. Quixote é um homem à procura do mundo, ou do mundo à procura?

Todas estas peças em jogo, em uma época de atualizações modernizadoras, no mínimo em sua direção, na busca das acomodações metodológicas de um organismo republicano recém-inaugurado e sob fortes conflitos internos. Este era o país em crise ao passar pela última década do século XIX. A República de Don Quixote é um tema de reflexão da arte como objeto de política, assim como da ação social de se fazer política pela arte visual na imprensa, sendo na reprodução, circulação e sociabilidade das ideias por imagens, que se encontra a arte de Angelo Agostini, a arte da imagem impressa no Brasil dos Oitocentos. Agostini continuou a ter o nome no expediente da *Revista Illustrada*, porque é tão famoso, mas desde sua saída não voltou a desenhá-la, antes criou em *Don Quixote*, uma das mais significativas litografias políticas brasileiras.

Fontes primárias:

Don Quixote: jornal ilustrado de Angelo Agostini (1895-1903). Acervo: Hemeroteca Marcello, Cybelle e Rogéria de Ipanema.

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
BURKE, Peter. **Variedades de história cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

[13] RUTHERFORD, J. Introdução. In: CERVANTES, M. de. op. cit. p. 27-36.

[14] ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 64.

[15] Trata-se do presidente Prudente de Mais, apelido de Prudente de Morais, mais sobre a avaliação do artista-jornalista sobre a atuação do governante em: IPANEMA, Rogéria de. A estética de Don Quixote e a imagem difícil de Prudente de Morais. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal, p. 1-10, 2013.

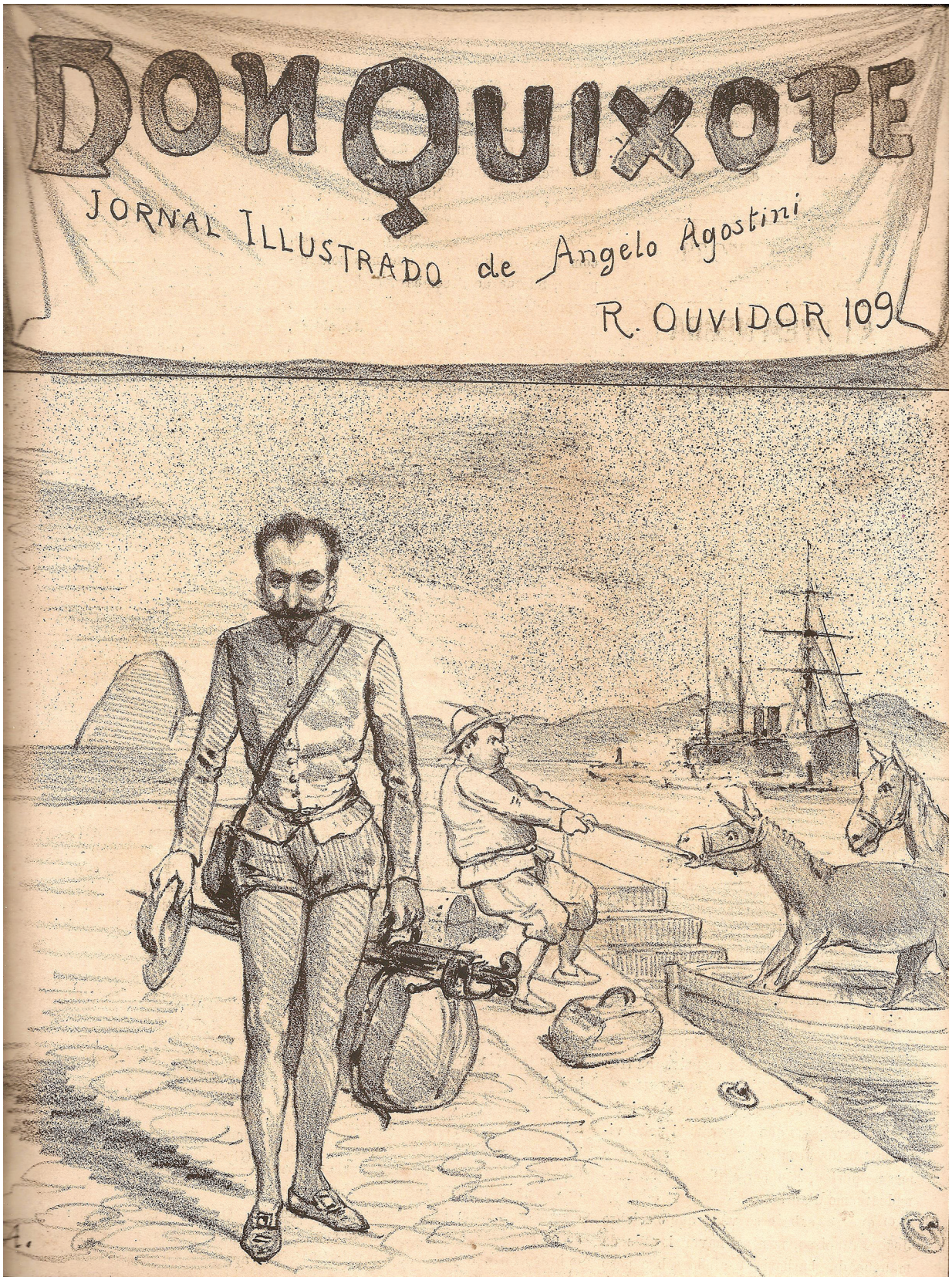


Figura 3 - *Don Quixote*, a. 1, n. 44, 28 dez. 1895. p. 1. (Acervo: Hemeroteca Marcello e Cybelle e Rogéria de Ipanema)

CERVANTES, Miguel. de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
COBELO, Silvia. Os tradutores de Quixote publicados no Brasil. **Tradução em Revista**, p. 1-36, 2011/1.
DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FURET, François. L' Ancien Régime et la Révolution. In: NORA, Pierre. (dir.). **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 2013. V. 2.
GOMBRICH, E. Hans. **Os usos das imagens**: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Porto Alegre: Bookman, 2012.
HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 9-16.
IPANEMA, Rogéria de. Imagem carnavalizada do poder: Desordem e Regresso na bandeira nacional. **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte,** *Brasília*, p. 1749-1766, 2012.
IPANEMA, Rogéria de. A estética de Don Quixote e a imagem difícil de Prudente de Morais. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal, p.1-10, 2013.
JAMESON, Fredric. **Modernidade singular:** ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
RICOEUR, Pierre. **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
RUTHERFORD, John. Introdução. In: CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Unheimlich: Ilustrações de um navegador contemporâneo

Sara Scholze
Universidade de Brasília - UnB

Resumo: Propõe-se aqui um estudo da série Unheimlich, imaginário popular brasileiro do artista Walmor Corrêa, buscando-se estabelecer relações com os relatos de navegantes dos séculos XVI e XVII, considerando-os como fontes de análise dos processos de construção de um imaginário folclórico no Brasil, tema da série do artista. Como fundamentação, apoia-se no conceito de memória coletiva proposto por Maurice Halbwachs e em uma abordagem teórico-metodológica para a historiografia da arte que abarca os conceitos de sobrevivência e anacronismo. Assim, recorre-se aos trabalhos de Aby Warburg dedicados à história da cultura e de Georges Didi-Huberman que concernem à virtualidade.

Palavras-chave: Walmor Corrêa. imaginário. memória coletiva. cultura. sobrevivência

Abstract: This research has the scope of a study about the work Unheimlich, imaginário popular brasileiro from Walmor Corrêa. It's considered the relation between this work and the travelers' speech in the 16th and 17th centuries as sources to analyze folk imaginary's consolidation in Brazil. This investigation is developed on the concept of collective memory proposed by Maurice Halbwachs. It also allows thoughts in a theoretical-methodological historiography of art lead on the concepts of survival and anachronism. Then, it's necessary to appeal to Aby Warburg's work about history of culture and also Georges Didi-Huberman's work that concerns potentiality.

Keywords: Walmor Corrêa. imaginary. collective memory. culture. survival

Em meio a um fundo branco, dispostos frontalmente, encontram-se seres dissecados. Ao redor dessas imagens, estão representados detalhes de sua anatomia, acompanhados de anotações, como escritos de um pesquisador em relação às minúcias observadas em seus objetos de estudo. Cada ser é identificado por sua família científica e proveniência geográfica, possibilitando-nos observar, por exemplo, espécimes de um *Sirenídeo,* da Vitória da Conquista – BA; um *Hominídeo* do Rio Tapajós -PA e até mesmo um *Canídeo* de Palmeira dos Índios - AL.

A pintura é realizada em técnica tradicional utilizando-se tinta acrílica sobre tela, detalhadamente trabalhada em *sfumato.* O discurso plástico nessas telas refere-se à ilustração científica, técnica empregada geralmente em materiais didáticos ou informativos, bem como

em atlas de história natural. Essa maneira de representação se difundiu fortemente a partir do século XVIII, com as expedições europeias ao Novo Mundo e ao Oriente, sendo parte de investigações científicas e comerciais. Entretanto, observando mais atentamente essas imagens, identificamos a ironia de suas impossibilidades e dimensões imaginárias.[1]

Ondina, Capelobo, Cachorra da Palmeira, Curupira e Ipupiara são personagens de *Unheimlich, imaginário popular brasileiro* (2005), série realizada por Walmor Corrêa. O termo *Unheimlich*[2] é referenciado em Sigmund Freud, usado para designar aquilo que é estranho e inquietante, porém, em certo sentido pode ser familiar. Percebe-se, então, o porquê dessa escolha do artista, considerando que essas personagens fazem parte das estórias fantásticas e, até mesmo assombrosas, contadas às crianças, confirmadas entre adultos e vivenciadas nas mais diversas e remotas regiões do Brasil. Esses seres estranhos e fantásticos se tornam familiares na medida em que estão presentes nas lembranças daqueles que conhecem suas lendas.

Walmor parte de uma carta do padre Anchieta (1560) que afirma a existência do Curupira no Brasil. Realiza pesquisas sobre o folclore no país e entrevista pessoas da região Norte, conduzindo-se às tradições orais e à vivência dessas pessoas que veem, escutam, convivem e amedrontam-se com essas criaturas.[3] Depreende-se, assim, da tradição popular, um discurso científico inverossímil.

Ao tratar-se de imagens que pertencem às tradições folclóricas é necessário estabelecer relações com o meio cultural em que surgem, como se assimilam e se difundem. Podemos considerar, portanto, que esses mitos estão presentes em uma memória coletiva, ou seja, pertencem a um conjunto de valores simbólicos[4] compartilhado que os legitimam.

Nesse sentido, é essencial apoiar-se nos escritos de Maurice Halbwachs.[5] Para ele, os depoimentos são a principal fonte de legitimação para fatos rememorados, entretanto, as lembranças dos indivíduos se confirmam também na medida em que se asseguram em uma memória dos grupos. Dessa forma, quanto mais lembranças compartilhadas forem possíveis, maior é a exatidão de uma evocação. O autor considera que os diversos grupos dos quais um indivíduo participa ou participou, suas convenções, seus costumes e suas tradições fazem parte de um conjunto de lembranças que constituem a memória coletiva de grupos sociais. Sendo assim, é possível existirem várias memórias coletivas, a depender dos grupos em que

[1] O uso do termo *imaginário* neste artigo compreende-se no âmbito das representações de uma cultura. Representações estas que não apenas se traduzem em imagens, mas em construções mentais pertencentes a indivíduos ou a grupos sociais e abarcam instâncias simbólicas e ideológicas. Ver: LE GOFF, J.,*O imaginário medieval,* tradução Manuel Ruas, Lisboa, Estampa, 1994, pp.11-18.

[2] Termo conceituado no ensaio *Das Unheimliche*, 1919. Ver: FREUD, Sigmund, *Obras Completas: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*, tradução Paulo César de Souza, São Paulo – SP, Companhia das Letras, 2010, pp. 247 – 283.

[3] Walmor Corrêa afirma esse processo em uma palestra realizada ao TEDxPortoAlegre em 13 de novembro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uilaNgMSjus>. Acesso em 20 jun. 2014.

[4] Considera-se aqui a concepção de valores simbólicos de Erwin Panofsky. Para ele, os valores simbólicos seriam os princípios gerais nas quais sob diferentes condições históricas as tendências da mente humana se expressam. Os valores simbólicos estariam intrinsicamente ligados aos sintomas culturais, manifestados nos objetos e pensamentos de uma cultura. Ver *Significado nas artes visuais*, 2011, pp. 52-64.

[5] Ver em *A memória coletiva* (2006).

um indivíduo está inserido. Halbwachs observa que memória coletiva se distingue de memória histórica – aquela baseada em fatos e períodos selecionados por historiadores – pois se constitui por pensamentos contínuos que se impregnam do passado existente na consciência de um grupo.

Consideramos que o imaginário de um grupo social se funda em memórias coletivas, contribuindo para sua identidade cultural, resultado dos valores simbólicos que a constituem. Assim, convoca-se, para além de uma primeira leitura formal, a importância ainda presente que esses mitos estabelecem em meio à cultura à qual pertencem percebendo que essas imagens se fundamentam em uma relação imbricada de forma e conteúdo. Dessa maneira, questiona-se: De onde vêm esses discursos? Como se configuraram? Quais as bases desse imaginário?

No encalço dessas perguntas, podemos lançar uma perspectiva historiográfica de análise para essas imagens que abarque heranças culturais, sobrevivências e suas implicações contemporâneas. Assim, nos reportamos às referências de Walmor, aos relatos de viajantes à América, imprescindíveis na propagação do imaginário popular em meio escrito no Brasil e na Europa.

1. Um breve histórico: crenças, vivências e confluências, as bases folclóricas identificadas em *Unheimlich*

Após a chegada dos portugueses, as costas brasileiras passam a ser frequentadas por marinheiros e piratas de outras origens, em especial, franceses, estabelecendo contato com os indígenas e explorando os novos territórios. Assim, a partir do século XVI, publicam-se as histórias dessas empreitadas, definindo os escritos dos viajantes em gêneros de narrativa que passam a ser publicados como livros e folhetins, difundidos na Europa. Esses relatos descrevem as experiências vivenciadas, acompanhadas de narrativas fantásticas que se respaldam nos depoimentos de nativos, ou mesmo no deslocamento do imaginário moderno europeu.[6]

Carmen Lícia Palazzo[7] mostra a presença do fantástico nos relatos de viajantes ao Brasil dentre os séculos XVI e XVII. Nesse momento inicial da modernidade, o Novo Mundo é tratado como um universo possuidor de seres estranhos e misteriosos, sendo uma maneira de criar paralelismos para se compreender uma natureza até então desconhecida. Nos relatos de André de Thevet e Jean de Léry, por exemplo, são comuns as descrições fabulosas de animais e plantas, associadas à fartura dos novos territórios, muitas vezes interpretados como o país de Cocanha, mito popular de um lugar paradisíaco, abundante em natureza e alimentos. Para a autora, a presença de seres imaginários nesses relatos eram uma continuidade do

[6] Um documentário interessante sobre os relatos de viajantes e que aborda esse histórico é *O Brasil no olhar dos viajantes*, episódios 1 a 4, dir.: João Carlos Fontoura,produzido pela *TVSenado* e publicado pela primeira vez na *Internet* em 08/05/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=osKRsKmZa6w>. Acesso durante os meses de maio e junho. 2014.

[7] Ver o artigo *Os bestiários nos relatos de viajantes sobre o Brasil: permanências medievais nas imagens da modernidade*. Esse texto foi apresentado à *VII Semana de Estudos Medievais* em novembro de 2009, na Universidade de Brasília e publicado em 2010 pelo Programa de Estudos Medievais – PEM/ Universidade de Brasília. Ver também: PALAZZO, C. L., *Entre mitos, utopias e razão: Os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)*, Porto Alegre – RS, 2.ed., EDIPUCRS, 2009.

pensamento medieval e seu interesse pelo fantástico, sendo pertinente considerá-los como reminiscências dos textos difundidos por um tipo de manuscrito medieval, o bestiário. Neste, o universo era compreendido a partir de alegorias fundadas em ensinamentos moralizantes. Compunham-se por descrições de animais, plantas e pedras, assim como monstros ou criaturas quiméricas enfatizando os aspectos que os caracterizavam simbolicamente em meio às concepções cristãs dominantes no Ocidente. Percebemos que esses escritos dos primeiros viajantes disseminaram um olhar maravilhoso para os novos territórios, caracterizando-os em um exótico para onde são transpostos dragões, centauros e sereias, por exemplo.

No entanto, ao estabelecer-se maior contato e convivência com os indígenas, outras criaturas são abarcadas nesses escritos, configurando novas interpretações para os mitos nativos, ou mesmo a convergência de estórias de diferentes origens. Dentre essas criaturas, três estão presentes em *Unheimlich*: Curupira (Figura 1), Ipupiara (Figura 2) e Ondina (Figura 3).[8]

O relato de José de Anchieta, em 1560, cita demônios que perseguem e torturam os índios com quem convivia. Tais demônios eram conhecidos por Curupira – em terra - e Igpupiara – nas águas. Sendo uma das referências para o artista Walmor Corrêa, o texto abarca dois seres representados em *Unheimlich*, os quais permanecem com a mesma denominação, 445 anos depois:

> É cousa sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios, a que os Brasis chamam Curupira, que acometem aos índios muitas vezes no mato, dão-lhes de açoites, machucam-os e matam-os. São testemunhas disto os nossos Irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. [...]
> Há também nos rios outros fantasmas, a que chamam Igpupiara, isto é, que moram n'água, que matam do mesmo aos índios. Não longe de nós há um rio habitado por Cristãos, e que os índios atravessavam outrora em pequenas canoas, que fazem de um só tronco ou de cortiça, onde eram muitos afogados por eles, antes que os Cristãos para lá fossem.[9]

Outros viajantes citam o Curupira em suas narrativas, como Antonio Knivet e Jorge Marcgrave[10] e os padres Simão de Vasconcelos e João Daniel.[11] Esses relatos caracterizam-no pelos castigos dados aos indígenas e sua forma varia de acordo com as origens regionais, redesenhadas pela adaptação imaginativa das populações. Walmor enfatiza em seu trabalho uma característica muito constante aos que se referem ao Curupira no Brasil: os pés virados, com os dedos para trás e os calcanhares para frente. Músculos, tendões, ligamentos dos pés e tornozelos além de uma complexa estrutura para o joelho, levemente deslocado para as laterais externas, são alguns exemplos de um estudo para a sustentação desse organismo. Outra característica bastante interessante trazida pelo artista é a troca de dentição constante possibilitada a esse ser. Walmor considera seus hábitos alimentares (plantas e raízes) assim

[8] Ao citar apenas esses três seres representados em *Unheimlich*, propõe-se um recorte para análise, considerando o período (séculos XVI e XVII) dos relatos aqui usados como referência. Capelobo e Cachorra da Palmeira são mitos configurados já no século XX e, portanto, não serão abordados neste artigo.

[9] ANCHIETA, J. *apud* CASCUDO, 2001, p.30

[10] CASCUDO, C. L., *op. cit.*, pp.41,48.

[11] CASCUDO, C. L., *Geografia dos Mitos Brasileiros*, Belo Horizonte – MG, Ed. Itatiaia; São Paulo – SP, Ed. Universidade de São Paulo, 1983, p.85.

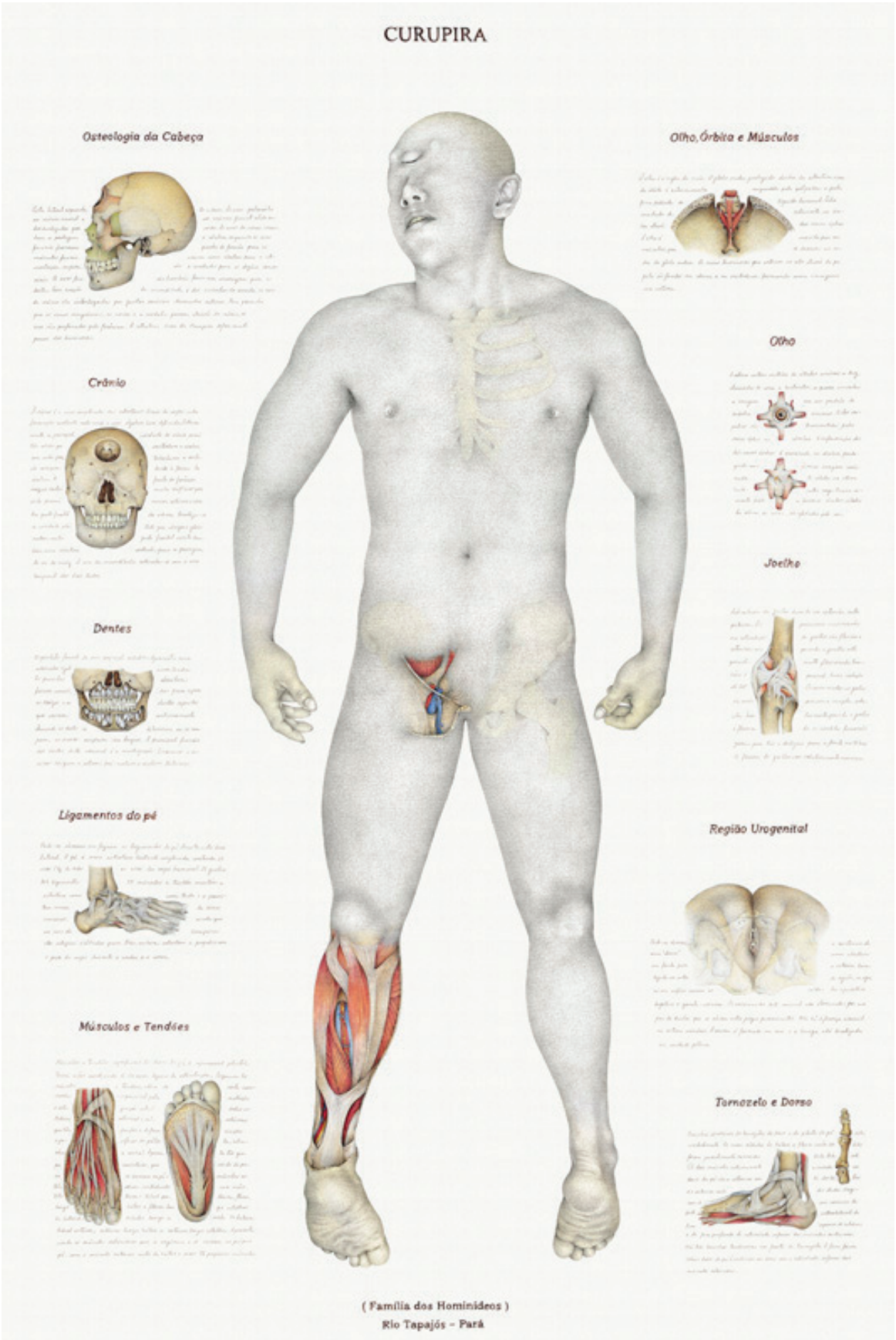


Figura 1 - Walmor Corrêa, Curupira, 2005, tinta acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm

como sua presença por quase 500 anos, sendo assim, dá ao Curupira essa particularidade como justificativa para tão longa existência.[12]

O Ipupiara é descrito por Gaspar van Baerle, padre Fernão Cardim, frei Vicente de Salvador e Carl Friedrich P. von Martius,[13] entre outros. No *Tratado da terra e gente do Brasil*,[14] Fernão Cardim conta que os "homens do mar" abraçam fortemente suas vitimas, deixando-as em pedaços e, largando-as em seguida ou alimentando-se de seus olhos e narizes, pontas dos dedos e genitálias, o que caracterizaria os ataques desse ser. No relato de Pero de Magalhães Gândavo, *História da província de Santa Cruz [...]*, há uma ilustração do "Hipupiára" sendo golpeado por Baltazar Ferreira, filho do donatário da capitania de São Vicente. Esse é retratado com feições monstruosas, busto humanóide, cauda de peixe, garras e dentes afiados. Essa representação possui semelhanças gerais com a forma do Ipupiara em *Unheimlich.* Porém, Walmor destaca ainda mais um aspecto predatório e bestial nos detalhes que tratam da mandíbula reforçada e cavidade bucal. Ao vermos os caninos bastante pontudos é possível nos reportarmos à violência dos ataques dessa personagem, compreendendo nesse discurso anatômico o medo e repulsa tão enfatizados nos relatos.

Outro ser relacionado às águas, Ondina é retratada em *Unheimlich* como uma mulher com cauda de peixe, sendo capaz de prover gestação. A presença da cauda remete às sereias europeias, fruto de um longo processo assimilado desde os contos gregos que retratam mulheres provenientes dos oceanos (Oceânides, filhas de Tetis, e Nereidas, filhas de Nereu), com as Sereias, ou *Sirens,* de busto feminino e corpo de ave. As *Sirens* são citadas por Homero em *A Odisséia*[15] como criaturas que cantam para atrair os navegantes e levá-los à morte. A característica do canto, assim como o pertencimento às águas também são descritos nos *Physiologus.*[16] Em suas versões medievais ou em bestiários, as representações para as Sereias ou *Sirens* variam em cauda de peixe, corpo de ave ou mesmo convergindo em ambas. São atribuídas à vaidade e luxúria, admoestando-se contra as tentações carnais.

A partir do século XV, os contos marítimos propagaram-se junto às navegações, difundindo a forma com cauda de peixe, junto ao atributo de sedução, ardilosamente mortal. No Brasil, o mito de sereia mais difundido é o de Iara. Esta atrai homens pelo canto, prometendo-os tesouros escondidos no fundo das águas, característica que se aproxima do conto português das Mouras Encantadas.[17] A Iara configura-se, portanto, na transposição de sereias para as

[12] Palestra do artista ao TEDxPortoAlegre, *op. cit.*

[13] *Ibidem,* pp.125,126, 342.

[14] CARDIM, F., *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/02119000#page/4/mode/1up>. Acesso em 18 de jul, 2014.

[15] HOMERO, *A Odisséia*, Rio de Janeiro, Matos Peixoto, 1964.

[16] O *Physiologus* consistia em uma tradição da Antiguidade em listar animais – reais ou fantásticos – pedras e plantas, usados como ensinamentos éticos. Durante o período da Idade Media, são realizadas cópias desses escritos em forma de pergaminho. Os bestiários baseiam-se nessa tradição dos *Physiologus*, mas utilizam essas descrições para o ensino alegórico da doutrina cristã. Tornam-se mais populares, sendo muitas versões iluminadas.

[17] Estas seriam as filhas de reis mouros, reféns de cristãos soberanos, que guardam seus tesouros em fontes, rios ou regatos. Para a região do Alentejo e Minho, elas tomam forma de seres apavorantes, em outras instâncias, animais monstruosos guardam as ruínas onde se encontram. No entanto, ambas possuem um atributo comum: cantando, as mouras pediam que um homem as libertasse, garantindo os belos tesouros como recompensa. Ver: CASCUDO, C.L., *Geografia dos Mitos Brasileiros*, *op.cit,* pp. 124-125.

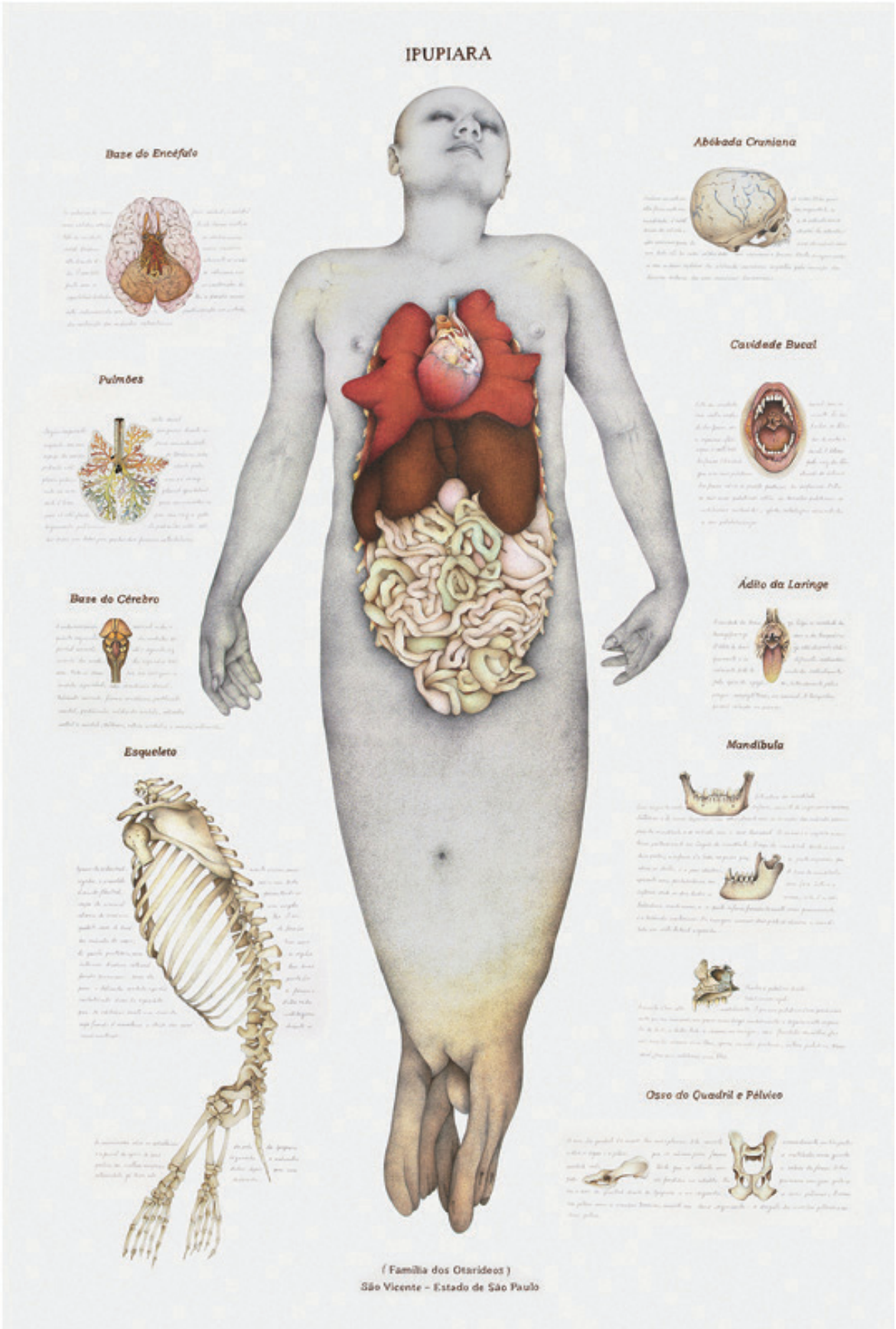


Figura 2 - Walmor Corrêa, Ipupiara, 2005, tinta acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm

terras brasileiras, considerando que, para a mística nativa, não se conhecia uma figura feminina que pertencesse às águas.

Percebemos até o momento, reminiscências para os aspectos caudais de Ondina, porém, os mitos sereianos não possuíam qualquer alusão à gravidez. Assim, podemos notar o que a determina como uma ondina, remetendo-a às lendas nórdicas de belas fadas, provenientes dos rios, que se casam com humanos e proliferam. A lenda de ondina[18] teve maior repercussão no século XIX, após ser escrita pelo barão de *La Motte Fouqué* em 1811. Luis da Câmara Cascudo afirma a possível convergência das ondinas nórdicas com as crenças africanas em Oxun e Iemanjá. Oxun seria a mulher de dois deuses, Saponan e Xangô, Iemanjá, disputada por três maridos, Ogun, Saponan e Xangô. O autor identifica em um conto baiano a ocorrência de uma estória similar às lendas nórdicas, evidenciando-se uma adaptação das ondinas no Brasil:

> A Mãe-d'Água, apanhada pelo homem quando lhe furtava favas, cede ao seu desejo e se torna sua esposa com a condição do marido nunca renegar dos seres que vivem debaixo do rio. De princípio, tudo correu bem. Riqueza, abastança, filhos, escravaria, gados. Depois, desleixo, indiferença na ordem doméstica, filhos deseducados, escravos em abandono, casa mal arranjada. O marido, sem se poder conter, renegou. A Mãe-d'Água cantando sempre voltou para o rio [...] A cantiga da Mãe-d'Água é cheia de africanismos. O estribilho é *calunga*. Em idioma quioco *calunga* quer dizer mar.
> No ponto de vista episodial a *Undine* (1811) do barão de La Motte Fouqué (1777 – 1843) é igual ao conto baiano do Sr. Silva Campos.[...] A Mãe d'Água baiana e a Ondina alemã tinham almas idênticas.[19]

Da Antiguidade aos modernos contos marítimos; das confluências europeias, indígenas e africanas, concebe-se uma Ondina contemporânea. A forma sereiana transpõe-se em novos contextos, adquire novas facetas, irrompe em outras, e manifesta-se em entrelaçamentos significativos de sua presença em diferentes imaginários.

2 - O bestiário de Walmor Corrêa e os processos de sobrevivência

Walmor formula seu próprio bestiário, demonstrando iconograficamente seres particulares do folclore que se consagram pelas tradições orais e se documentam pelas mãos dos viajantes europeus. Essas sobrevivências até então ligadas a um imaginário coletivo, ganham forma e conquistam seu espaço na arte contemporânea. Entretanto, o que significa poder identificar esses aspectos em *Unheimlich*? Quais os possíveis desdobramentos dessa investigação na história da arte?

No âmbito da história da arte, podemos compreender essa investigação como a identificação de processos de sobrevivência que culminam em heranças e continuidades exploradas pelo artista. Dessa maneira, é necessário buscar o sentido de "além da vida" – *Nachleben* - para o

[18] Uma lenda medieval que pode ter contribuído para a concepção de ondina é a de Melusina. Esta personagem surge da literatura latina entre os séculos XII e XIII. Seria uma fada que se casa na condição de que seu marido nunca a veja nua, entretanto, a promessa é quebrada e ele a vê tomando banho em forma de serpente. Ela desaparece e volta apenas à noite para ver seus filhos. Este mito, porém, desaparece no século XVI. Ver: LE GOFF, J. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Tradução Stephania Matousek, Petrópolis, Ed. Vozes, 2009, pp. 184-196.

[19] CASCUDO, C. L., *Geografia dos Mitos Brasileiros*, *op.cit.*, p.134.

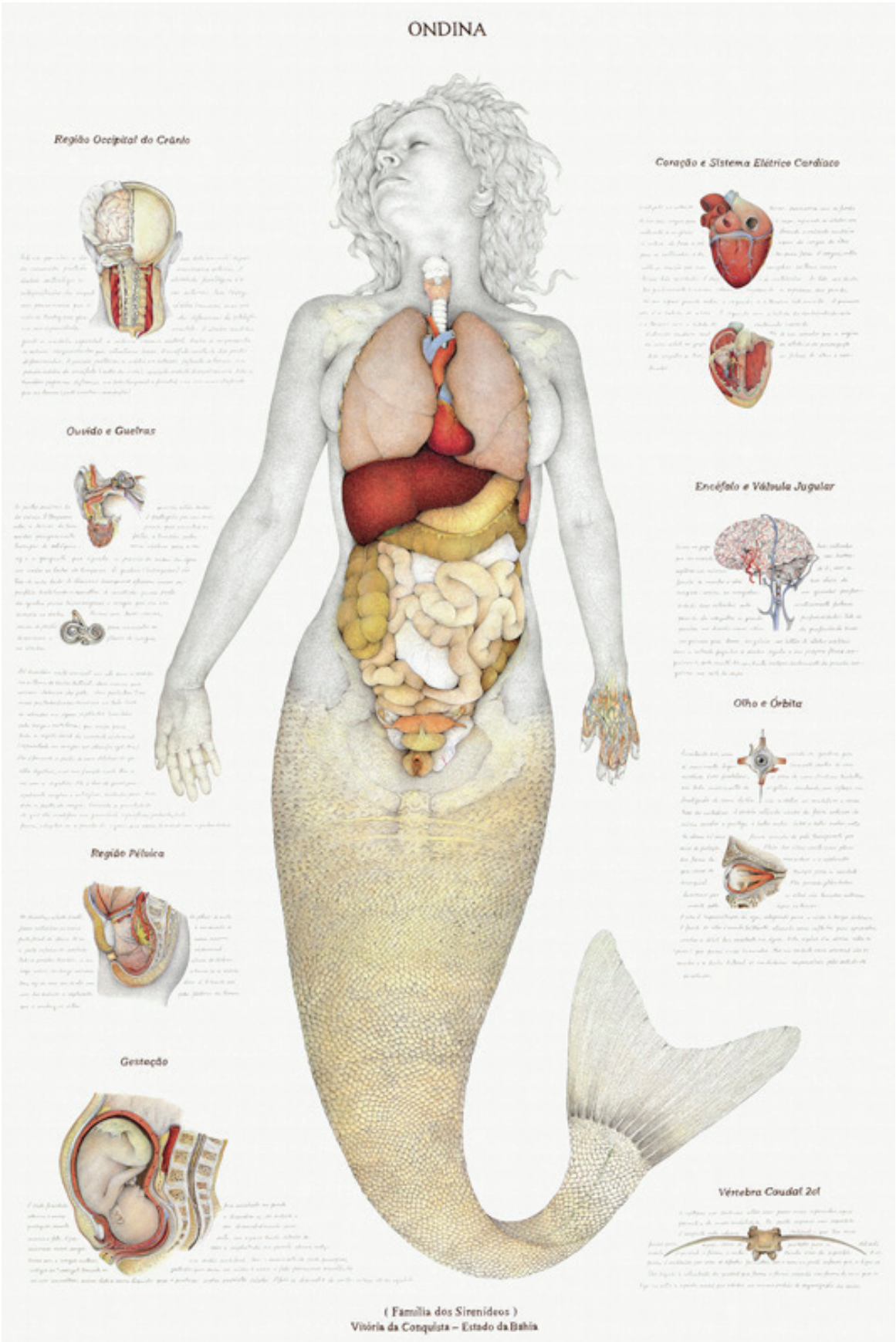


Figura 3 - Walmor Corrêa, Ondina, 2005, tinta acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm

termo sobrevivência, baseado em uma perspectiva investigativa de imagens iniciada por Aby Warburg. É a partir do entendimento de uma longa duração na história que se depreendem as continuidades das formas. O desenvolvimento de uma cultura não é decifrável em uma linha evolutiva, mas fruto de processos anacrônicos, nos quais se misturam o passado e o presente. Esta concepção fundamenta uma antropologia da imagem, pois direciona o olhar da historiografia da arte para a busca da relação indivisível entre arte e cultura. Ao mapearem-se as aparições desses mitos, depreendem-se questões que vão além de uma simples comparação de fontes textuais e imagens e notamos um processo longo de recorrências, confluências, rupturas e adaptações.

Nesse sentido, recorremos a Didi-Huberman[20] e sua elaboração das possíveis abordagens na leitura de uma imagem, considerando sua virtualidade. Huberman argumenta que compreender uma pintura não implica apenas entender suas categorias visíveis, legíveis e invisíveis, mas buscar também sua dimensão virtual. Coloca como alternativa, o que acredita ser uma transmissão de saberes na qual "sua eficácia, [...], atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados".[21] Nesse sentido, é necessária uma suspensão interpretativa que se constituirá de uma etapa dialética, ou seja, deixar-se ser apreendido pela imagem, desprendendo-se de seus saberes sobre ela.

A virtualidade, portanto:

> [...] extrai da sua espécie de negatividade a força de um desdobramento múltiplo, torna possível não uma ou duas significações unívocas mas constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade de fechamento temos de aceitar nunca conhecer. Coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual.[22]

Buscamos nas representações investigadas, extrair suas possíveis virtualidades tendo em vista que as três personagens - Curupira, Ipupiara e Ondina - são frutos de diversos relatos, de fontes iconográficas, mas antes de tudo, das memórias. Ao representar seres pertencentes ao folclore brasileiro, Walmor Corrêa proporciona referências a facetas histórico-culturais que abrangem os relatos de viajantes, em especial, dos séculos XVI e XVII. Esses relatos tratam do fantástico com interesse, legitimando-o em seus discursos. Constatamos isso, pois em relatos posteriores (séculos XVIII a XX), há ainda algumas descrições de seres fantásticos, porém em sua maioria colocados perante uma perspectiva cética quanto à veracidade dessas estórias. Os seres folclóricos são vistos como parte das "crendices ignorantes" de indígenas e escravos e assim percebemos uma modificação nas mentalidades, caracterizando essas estórias como parte de uma cultura popular e inculta. No entanto, elas foram assimiladas, adaptadas, tornando-se familiares, difundindo-se e sobrevivendo ao longo dos séculos. Quando Walmor dá

[20] Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*, tradução Paulo Neves, São Paulo, Editora 34, 2013, cap.1: *A história da arte nos limites da sua simples prática*,pp.19-68.

[21] DIDI-HUBERMAN, G., 2013b, p. 23.

[22] DIDI-HUBERMAN,G., 2013b, p.26.

forma a essas criaturas, apoia-se nas tradições e transmissões de suas estórias, conferindo ao imaginário mítico o patamar de "erudição científica".

Ao apresentar esses seres em um discurso científico, o significado de *Unheimlich,* o estranho familiar, é trazido à tona, pois percebermos um espectro de referências culturais, além das suposições do próprio artista. Percorrermos os relatos analisando-os anacronicamente, tendo um olhar para as representações de Walmor e para as "imagens" descritas pelos viajantes. A convergência desses aspectos resulta nas "forças" das representações e estas se traduzem nas hipóteses possíveis que as revestem simbolicamente. Desse modo, notamos uma complexidade temporal em movimento que inclui história, alteridade, (re)memórias e vivências imbricadas numa relação de interdependência. Cada um desses pontos se torna imprescindível para o viés cultural à história da arte, pois nos trazem os olhares que construíram a identidade folclórica do país.

Nessa apreensão manifestam-se as possíveis virtualidades desse imaginário sobrevivente que é posto em paradoxo. O folclore é trazido em uma nova abordagem sendo figurado para uma abertura dialética. Os relatos dos navegantes parecem tomar novos rumos em face a essas representações assim como estas nos remetem a um diálogo entre tempos distintos.

Referências Bibliográficas:

CARDIM, F., *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/02119000#page/4/mode/1up>. Acesso em 18 de jul, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara, *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo - SP, 6.ed., Global Editora, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara, *Antologia do Folclore Brasileiro, Volume II*. São Paulo - SP, 4.ed., Global Editora, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara, *Geografia dos Mitos Brasileiros*, Belo Horizonte - MG, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, tradução Vera Ribeiro, Rio de Janeiro - RJ, Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Diante da imagem*, tradução Paulo Neves, São Paulo – SP, Editora 34, 2013b.

FREUD, Sigmund, *Obras Completas: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*, tradução Paulo César de Souza, São Paulo – SP, Companhia das Letras, 2010.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães, *História da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil.* Disponível em: < http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01968900#page/1/mode/1up>. Acesso 21 jul.2014.

HALBWACHS, Maurice, *A memória coletiva*, tradução de Beatriz Sidou, São Paulo – SP, Centauro, 2006.

HOMERO, *A Odisséia*, Rio de Janeiro, Matos Peixoto, 1964.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*, tradução Stephania Matousek, Petrópolis – RJ, Ed. Vozes, 2009.

LE GOFF, J.,*O imaginário medieval,* tradução Manuel Ruas, Lisboa, Estampa, 1994.

PALAZZO, Carmen Lícia, *Entre mitos, utopias e razão. Os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)*, Porto Alegre-RS, 2.ed., EDIPUCRS, 2009.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu,* tradução MarkusHediger, Rio de Janeiro, Contraponto, 2013.

Documentário e Palestra:

Palestra de Walmor Corrêa ao evento TEDxPortoAlegre, em 13 de novembro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uilaNgMSjus>. Acesso em 20 jun. 2014.

Documentário *O Brasil no Olhar dos Viajantes*, episódios 1 a 4,dir.: João Carlos Fontoura, publicado pela primeira vez na *Internet* em 08/05/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=osKRsKmZa6w>. Acesso durante os meses de maio e junho. 2014.

O que é museu? O que a arte contemporânea pensa do museu: Smithson, Heizer, Oppenheim, Bochner, Kaprow, Broodthaers.

Tatiana Martins
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: Este artigo apresenta algumas proposições acerca do museu. Privilegia-se, primeiramente, a fala de artistas que atacam frontalmente a questão a arte e sua institucionalização. Para reverter tal discurso em estética. Sem um programa definido, as concepções de espaço de galeria, produção artística e circulação do trabalho ganham verve poética, isto é, se apresentam no limite entre discurso crítico - identificado com os campos da museologia, sociologia e história – e sua evidência plástica, material e imaginativa.

Palavras-chave: museu; arte contemporânea; visualidades; ficção.

Résumé: Cet article présente quelques propositions sur le musée. Tout d'abord, nous privilégions des artistes qui avaient attaqué l'art et son institutionnalisation. En réversant un tel discours en esthétique. Sans une definition programmée, les conceptions de l'espace de la Galerie, production artistique et la circulation de l'ouvrage transformés en discours poétique, autrement dit, sont présentés dans la frontière entre la critique - identifié avec les domaines de la muséologie, sociologie et histoire - ses prevues plastique, matière et imaginatif.

Mots-clés: musée ; art contemporain ; visualities ; fiction.

O desenho *The Museum of the Void*, de 1967, sintetiza o que Smithson considera problemático no nexo tempo, história e arte: o museu como mausoléu. Para ele, a narrativa histórica dos eventos representada pelas exposições retira a espessura temporal intrínseca aos objetos: "*História é um fac-símile de eventos reunidos numa frágil informação biográfica".*[1] Resíduos vazios do tempo, os objetos dos museus deveriam conter sua parcela abstrata e apresentar, no instante da percepção, sua materialidade. Assim, parece que o positivismo de certas concepções de história contribui para o esvaziamento total e improdutivo do tempo e da percepção: "*O museu espalha suas superfícies em qualquer lugar e torna-se uma coleção sem-título de generalizações que imobiliza o olho".*[2] Descrente em relação ao papel da história,

[1] SMITHSON, 1996, p. 41-2.

[2] Idem, p. 42.

Smithson passa a desconsiderar os objetos representados para concentrar-se no vazio, no espaço entre eles, lugar da não-ação: "*Então, penso que a melhor coisa que se pode dizer sobre museus é que eles estão realmente se nulificando no que diz respeito à ação".*[3]

Em *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*, o artista afirma seu interesse pelos limites entre interior e exterior como cerne do problema *site/nonsite,* trazendo para a problemática acerca do museu os aspectos positivos:

> Eu gosto dos limites artificiais que a galeria apresenta. Diria que minha arte existe em dois domínios – em meus sites ao ar livre, que podem apenas ser visitados e onde não são impostos quaisquer objetos, e do lado de dentro, onde de fato existem objetos...".[4]

Ou mesmo define: "*Para mim o mundo é um museu"*.[5] Numa passagem reveladora, Smithson parece entender o Museu – síntese da acumulação de resíduos do tempo - como processo plástico: "*Os estratos da Terra são um museu remexido. Incrustado no sedimento está um texto contendo fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte".*[6] A sua concepção de museu se oferece à reversibilidade. Em suma, os termos se atravessam interminavelmente revelando fraturas e aberturas das quais transbordam tempo e matéria.

Porém, Smithson não foi o único artista, evidentemente, a questionar o valor representacional da história. Verifica-se que, desde suas tumultuadas posições - não definidas como pró ou contra o minimalismo - até sua inserção direta na crítica poética, Smithson se orienta por uma discursividade própria que paradoxalmente divide seus termos com as formulações de Arte Americana. Pode-se asseverar que a imaginação, o pragmatismo, a abstração, a experiência são constitutivos, em maior ou menor grau, da Arte Americana e que estabelecem, por assim dizer, um projeto histórico ao qual Smithson pertence. Num cenário de arte extremamente formalizado, as questões sobre fazer, conceber, agir, circular e pensar apontam para outra estruturação. As proposições de Smithson coincidem com as de outros artistas da sua geração. Para entender o deslocamento conceitual do meio de arte, se coloca em discussão dois momentos (movimentos): expressionismo abstrato e minimalismo. Numa primeira visada, seria inevitável encontrá-los na polarização de posições, mas, detendo-se mais ao cerne do debate, a arte é prevista em sua condição de existência: a possibilidade de mudança perceptiva.

O modo operacional da poética de Robert Smithson comporta um universo amplo de eventos e linguagens extremamente singulares. Porém, os aspectos da sua obra fazem parte, em maior ou menor grau, do conjunto proposto pela geração de artistas da *Land Art*, sobretudo, se se pensar os trabalhos de Michael Heizer e Dennis Oppenheim. De início, o apego aos elementos naturais decorre da possibilidade plástica e material que eles podem oferecer à

[3] Ibidem, p.41.

[4] COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 279.

[5] Idem, p. 280.

[6] COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 194.

produção plástica seguindo a experiência mesma de desmaterialização do objeto artístico recorrente na produção dos anos 60. Além disso, o contexto artístico dos meados dos anos 60 e início dos anos 70, entre outras coisas, coloca em jogo a turbulenta relação entre artistas e galerias de arte, no fundo, a preocupação com o lugar do espectador e o engajamento físico e mental dos artistas. A pulsão de Smithson, nos anos iniciais dos seus projetos, resulta no distanciamento do objeto de arte tal como era pensado até então, privilegiando talvez certa "*(...) noção de escultura como lugar*" afirmação de Maggie Gilchrist que se segue: "*Ele pratica ao mesmo tempo uma valorização, condicionada durante o período 1966-69 pela arte em processo, de característica transitória da matéria e das circunstâncias espaciais e temporais".*[7] A recusa de Smithson pelas instituições como lugar legítimo da arte está em seu "*Esboço para o Simpósio de Yale*"[8] de 1968. Alguns dos 32 pontos propostos pelo artista merecem ser mencionados:

> Contra categorias absolutas.
> 1 - Categoria – uma espécie de divisão num esquema da classificação
> 2 - A concepção do criticismo moderno de arte em termos de categorias - o visual sendo pintura, escultura, arquitetura e filmes.
> 3 - O criticismo moderno tem trazido a divisão sobre estética a essas categorias.
> 4 - Arte como um conjunto estético existe apartado do criticismo moderno. (...)
> 21 - A condição da arte é incognoscível.
> 30 - A nova estética não vê valor algum na escultura trabalhada e na pintura pintada à mão.
> 32 - O problema é que não há problema.

O distanciamento das proposições críticas segue o lastro da produção altamente institucionalizada da modernidade (criticismo) da arte americana. O indício dessa problemática relação artista-galeria-público encontra-se nos textos de diversos comentadores, artistas e críticos, dentre os quais, Brian O'Doherty que procura explicar a função da galeria nos termos da modernidade, quer dizer, sua neutralidade que surgiria da relação comercial entre *marchand*, público e curador*:*

> Talvez seja por isso que a arte dos anos 70 concentre suas ideias radicais não tanto na arte quanto em suas atitudes em relação à estrutura herdada da 'arte', cujo principal símbolo é o recinto da galeria.[9]

Além de Smithson, preocupam-se com meios da arte Dennis Oppenheim e Michael Heizer. Em diálogo no periódico *Avalanche*, oferecem perspectivas novas acerca da *Land Art*. Nele, percebe-se o frescor da possibilidade plástica da terra, da invenção do espaço exterior como lugar da arte e a interação direta e sem mediações desses termos. Os três artistas se colocam em questão e disso resulta o aparecimento de suas poéticas, evidentemente, resguardadas as diferenças primordiais das abordagens de cada um. De início, Michael Heizer deseja trabalhar com a escala, restrição absoluta do espaço da galeria: *"Trabalho do lado de*

[7] GILCHRIST,1995, p. 19.
[8] SMITHSON, 1996,p. 40.
[9] O'DOHERTY, 2007, p. 86.

fora porque desloco massas. Gosto da escala – essa é certamente uma diferença entre galeria e ar livre".[10] O traço simbólico no apego à terra fica marcado em seus trabalhos, diferentemente do tipo de acepção de Smithson e Oppenheim. Oppenheim privilegia o sentido interior-exterior, dada a impossibilidade do diálogo direto com o cubo da galeria:

> Nesse caso, trata-se de uma aplicação de um quadro teórico a uma situação física – estou, de fato, cortando essa faixa da ilha com motosserras. Algumas coisas interessantes acontecem durante este processo: há uma tendência a se ter idéias grandiosas quando se observa amplas áreas em mapas, depois se descobre que é difícil atingi-las, então se desenvolve uma árdua relação com a região. Se eu fosse chamado por uma galeria para expor minha peça do Maine, obviamente não seria capaz. Então faria uma maquete.[11]

Diferentemente do procedimento de Dennis Oppenheim, Smithson vislumbra a relação entre exterior e interior de modo complementar, unificando-os através de uma linha sensível , por assim dizer, a dialética *site/non-site*.

A *nostalgia* que move Oppenheim a se relacionar com a galeria parece trazer de volta o sentido de originalidade e pertencimento: *"Tenho uma proposta que envolve remover as tábuas do assoalho [da galeria] e ocasionalmente arrancar o chão inteiro. Sinto que isso é engatinhar de volta ao site original"*.[12] Aparentemente, existe a tentativa de retorno ao meio de arte já estabelecido, no entanto, esse ato aproxima-se muito mais da subversão dos ditames do modernismo que se centram nos aspectos impositivos das instituições. Smithson coloca-se indiferente às discussões com o meio de arte, sua aproximação indica a busca por um caminho tangencial, descaracterizando o embate, mas induzindo à incerteza, assim, ele revela:

> Trata-se de uma incerteza, porque a instabilidade de modo geral, se tornou muito importante. Então o retorno à Mãe Terra constitui um renascimento de um sentimento muito arcaico. Qualquer tipo de compreensão que vá além disso é essencialmente artificial.[13]

Nem sempre as afirmações de Smithson correspondem a tópicos programáticos, pois ele mesmo afirma, na entrevista, sua intenção de resguardar do *site* a desnaturalização, isto é, a evidência perceptiva da operação do deslocamento que, de algum modo, resvala para o artificialismo de certas ficções. A fala de Smithson mantém sua riqueza exatamente pela ambiguidade dos termos e proposições, convém tratá-la como fabulação. Ora, trata-se de arte, no caso de Smithson, o desdobramento constante no qual palavra gera palavra, distorção gera torção, flexão gera reflexão, do fluxo ao refluxo, e, por fim, poesia gerada pela terra, todos conduzidos pela entropia.

Nesse ponto, Smithson e Heizer partilham discursos semelhantes que indicam, de saída, a não-conformidade de um único campo: falam da ciência porque a ciência é ficção. De Heizer: *"Teorias científicas, no que me diz respeito, poderiam muito bem ser mágica. Não concordo com nenhuma delas"*. Perguntado para Smithson e Heizer: *"Vocês as veem como ficção?"*

[10] COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 278.
[11] Idem, p. 277.
[12] Ibidem, p. 280.
[13] Ibidem, p. 283.

Resposta de Smithson: *"Sim"*. E para Heizer: "*Sim. Acho que se temos algum objetivo em mente é o de suplantar a ciência".*[14]

A ideia de Michael Heizer parece tornar a questão ainda mais complexa:

> Suponho que quando se insiste por bastante tempo em algo, quando se consegue convencer os outros de que este algo é arte. Acho que o olhar da arte está se alargando. A ideia de escultura foi destruída, subvertida, derrubada E a ideia de pintura também foi subvertida. Isso aconteceu de modo muito estranho, por meio de um processo de questionamento lógico feito pelos artistas.[15]

A parceria entre os artistas da *Land Art* resguarda o desejo de encontrar/ser uma voz dissonante que pretende anunciar a necessidade de se pensar *arte* a partir da redefinição – não programática, diga-se - dos seus termos. Como assinala Rosalind Krauss, no livro *Caminhos da Escultura Moderna*, especificamente no capítulo *Duplo Negativo: uma nova sintaxe para a Escultura*, o trabalho de Michael Heizer *Duplo Negativo* tem como efeito:

> (...) declarar a excentricidade da posição que ocupamos relativamente a nossos centros físicos e psicológicos. (...) Uma vez que é necessário olhar através do desfiladeiro para enxergarmos a imagem refletida do espaço que ocupamos, a extensão do desfiladeiro em si deve ser incorporada ao recinto formado pela escultura.[16]

A persistência em trazer nova perspectiva à escultura permeia as proposições deste grupo. Heizer, afirma a opção por uma forma menos rígida e tudo que ela possivelmente engloba, tal como soldar, polir, montar, construir. Smithson não adota esta posição que incluiria uma ruptura com aquele modelo de escultura; sua preocupação, se é que no caso de Smithson se pode falar em preocupação ou engajamento, seria, pois, muito mais um distanciamento que o permite transitar na acepção de infinitude poética. O tom com o qual discorre sobre a galeria oferece uma qualidade de assepsia, pois seu interesse pela limpeza ou pureza do espaço reforça sua operação dialética ao ter como objetivo a contaminação e a impureza:

> Tornei-me interessado em chamar atenção para a abstração da galeria como sala, e ainda, ao mesmo tempo, fazendo o exame em sites menos neutros, você sabe, sites que poderiam ser neutralizados pela galeria.[17]

A ressonância característica dos meios de arte nos anos 60 e 70 ecoa nos artigos *The Domain of the Great Bear*, de 1966, em parceria com Mel Bochner e *What is a Museum?*, este, em parceria com Allan Kaprow, de 1967. O primeiro trabalho mencionado ganha tonalidades de arte conceitual ao funcionar como espécie de guia-pantomima de exposição do *Hayden Planetarium.* Toda problemática relação entre arte e instituição é tratada poética e linguisticamente em *Great Bear*: como podem os artistas se deslocarem do seu meio de arte específico?

Great Bear se compõe de fotos, signos ubíquos e textos que revelam aspectos invisíveis e lugares improváveis no sempre considerado lugar seguro e provável da instituição. O

[14] Ibidem, p. 283-4.

[15] Ibidem, p. 287.

[16] KRAUSS, 1998, p. 335.

[17] SMITHSON, 1996, p. 296.

estranhamento do texto está calcado na sua falsa semelhança, carregada do tom burlesco dos filmes de *sci-fiction.* A apresentação de lugares que um dia existiram despertam o jogo entre presença e ausência, ou mesmo espaços que contaminam espaços e sobre os quais não se pode definir uma espacialidade precisa – tópico da entropia, problema do significado -, acepção marcadamente imaginativa:

> As preocupações antropomórficas estão extintas desse turbilhão de universos dispostos. Um "dinossauro" atordoado, um "urso" perdido, presos em impressionantes deslocamentos de tempo. A "Natureza" é simulada e transformada em fotografias pintadas à mão de um passado ou futuro extremo.[18]

Entre as fotos do trabalho, uma, em particular, corporifica as fissuras no solo: misto de teoria, realidade da terra, ruptura, forma do cristal, entropia. Não obstante, a passagem chama atenção ao apontar o domínio do artista na consolidação da obra. As questões da arte e do *medium* se tornam a própria obra sem pertencerem à esfera de uma crítica programática, cabendo ao domínio do artista:

> Eu fiz um artigo com Mel Bochner no Planetarium de Hayden que, novamente, era um tipo de uma investigação de um lugar específico; não no nível da ciência, mas nos termos da discussão sobre a atual construção do edifício, um estudo quase antropológico de um planetário do ponto de vista do artista.[19]

A porosidade das poéticas dos artistas neste trabalho se reforça com a elocução de Bochner, num outro momento, em 1967, que aqui ressoa:

> Seja o que for a arte, ela é, e a crítica, que é linguagem, é uma coisa diferente. A linguagem chega a um acordo com a arte criando estruturas paralelas ou fazendo transposições, e ambas as coisas não são sequer adequadas. (Isso não quer dizer que eu pense, entretanto, que seja verdade que nada possa ser dito a não ser sobre a própria linguagem).[20]

What's a museum? Artigo-coletivo no qual a distopia parece interceder na dicção dos dois artistas: Robert Smithson e Allan Kaprow. A pulsão pela palavra unifica os dois artistas; pensamento sobre o lugar da arte apresenta-se em cada trecho do diálogo. Kaprow assume um tom polêmico, enquanto Smithson se distancia. Porém, a estrutura do artigo constrói proposições de novos *mediums* de arte e quais seriam seus lugares e funções.

A polifonia deflagrada pelo artista ecoa e atinge os limites das esferas artísticas. Prosa, escultura, objeto desintegrado, paisagem, filme se tornam correspondentes e, curiosamente, invertem as regras do seu próprio funcionamento interno. Trata-se pois da reformulação dos *mediums* ou da eclosão de uma era pós-medium, debatida em *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*, de 1999. No livro, Rosalind Krauss retoma o termo *medium*, ressaltando sua multiplicidade. Para ela, a complexificação do termo remonta ao criticismo de Greenberg, processo que sugere a intensificação da pluralidade interna do *médium* e suas intermediações externas, tornando mesmo, da ordem da impossibilidade, a

[18] Idem pp. 31.

[19] Ibidem, p. 296.

[20] COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 169-70.

ideia do medium como suporte físico. Krauss define, ainda, que uma era *pós-medium* se deve ao fim da especificidade do próprio *medium* – como suporte restrito -, para isso, adota a estratégia de manter o termo a despeito dos equívocos e abusos inventariados para o termo. O passo seguinte seria localizar o termo no campo discursivo, isto é, a variação entre o seu pertencimento à cronologia que o vincularia à crítica pós-modernista e a problemática derivação *medium* específico. Discurso crítico e reflexivo que se coaduna às proposições de Robert Smithson, no entanto, como o intuito de ampliar a discussão, seria interessante apontar o paralelo entre Smithson e o belga Marcel Broodthaers cuja operação, destacada por Krauss em *Voyage*, consiste em deslocar os *mediums* para criticá-los, trabalhando na fronteira entre o discursivo e o plástico. O atravessamento entre verbal e visual – nos curtos doze anos de sua carreira - eclode sobretudo na instituição museu.

Na tentativa de tecer semelhanças entre Smithson e Broodthaers, procura-se localizar nas suas proposições o uso dos elementos constitutivos do museu, tais como, as placas sinalizadoras, gesto certamente provocador que promove distopia. O deslocamento da função das placas – tratadas como quebra-cabeça, evidenciado por Smithson e Bochner em *The Domain of the Great Bear,* corresponde aos jogos definidos pelo artista belga em *Museum of Modern Art – Eagle Departament*, de 1968. Smithson localiza a placa *Solar System & Rest Rooms* do *Hayden Planetarium*, objeto integrado ao museu-planetário, como uma espécie de quebra, de intervalo. O deslocamento do espaço sideral estaria no movimento restritivo das salas do planetário: "*O planetário torna-se do mesmo tamanho do universo. (...) Vertigem da contemplação, o gesto mais fútil do homem,patrimônio do infinito. Acima da escada um sinal: Solar System & Rest Rooms".*[21] A ironia se prolonga e funciona a partir do adensamento crítico, transbordado de elementos poéticos, à instituição. O espaço e tempo, extenso e infinito, do universo, estariam em salas divididas por paredes de fórmica, pintadas de azul. Assim, uma vez fechada a porta, se:

> (..) expulsa a temporalidade. Enormes extensões de tempo foram comprimidas na sala. Anos-luz passam em minutos. Vida tão prolongada torna-se insignificante. O ciclo dos planetas ocorre e novamente ocorre. O sistema solar, esta coleção mecânica de marcas, caixas, lâmpadas, equipamentos, armaduras, barras, parece cansado, entorpecido. A câmara da apatia. E fadiga. É o infinito, somente enquanto durar a eletricidade.[22]

O lugar passa a ser reformulado pelos artistas que apontam as incongruências entre as relações de tempo e espaço promovidas pelas instituições preocupadas apenas com o componente objetivo: "*A suposta factualidade não apresenta nehuma informação. Nada é conhecido, apenas as superfícies impenetráveis".*[23] O trabalho é entremeado por fotografias, desenhos e esquemas cedidos pelo próprio planetário que fornecem as pistas para o entendimento – uma espécie de visita cuja orientação resvala para o movimento

[21] SMITHSON, 1996, p. 27.

[22] Idem, p. 27.

[23] Ibidem, p. 28.

dos jogos de quebra-cabeça. Não se trata portanto de um ataque programático, apenas, da inserção poética num espaço precedido de gesto mais simples, de certa ironia distanciada, sem nostalgias.

A orientação de Marcel Broodthaers à crítica institucional também se revela no desdobramento poético de sua produção. Em *Museum of Modern Art – Eagle Department*, o artista introduz o *rébus*, jogo no qual as sílabas das palavras são trocadas por imagens propondo um sistema da adivinhação, constituindo diversos anagramas voltados para as questões do espaço museal: "*Uma sequência de trabalhos na qual – na produção de atividades de doze seções do museu – ele operou a partir do que ele referiu-se como um museu ficcional"*.[24] O trabalho, assimilando poeticamente o rébus, se dá nas inferências: "*A identidade da águia como ideia e da arte como ideia".*[25] Rosalind Krauss defende que os jogos de palavras propostos pelo artista encaminham a discussão para o *fim da arte* como Belas Artes. Coloca-se portanto a discussão da impossibilidade da arte como suporte específico, no lastro da condição *pós-medium*. Imagens e palavras livremente misturadas, não escapam, segundo a autora, das operações do mercado:

> Por conseguinte, se torna uma forma de propaganda ou promoção, que agora promove a Arte Conceitual. Broodthaers tornou isso claro no pronunciamento que redigiu como capa para a revista *Interfunktionen*, mais ou menos no mesmo tempo: 'Olhar', ele registra, 'acordo pelo qual uma teoria artística funcionará como produção artística do mesmo modo que a própria produção artística funciona como anúncio' (Broodthaers).[26]

A questão se endereça então para a especificidade do museu como *site,* dada pelas normas de mercado – no sentido das trocas de valores, partindo da equivalência entre teoria e produção, esta, sem disfarces, isto é, propositalmente provocada pelo artista. A condição de funcionamento do *site* – museu – se revela agregando o valor de troca mercadológica a partir da qual: "*(...) nada pode escapar e para a qual tudo é transparente, para sublinhar o valor de mercado do qual a obra é signo".*[27] Krauss credita à homogeneidade das trocas do mercado – "*onde tudo é troca*" – um dos indícios da complexificação dos *mediums* artísticos. A mistura que impulsiona a poética de Broodthaers ocorre entre as palavras, ready-mades, vídeo, objetos, etc. para se fundir ainda mais com a especificidade daquele *site* – instituição – galeria, museu, curadores, revistas de arte, etc. Seria, então, um adensamento da ideia de suporte de meios artísticos a partir do qual se orienta a produção de arte. Nesse trabalho, *Museum of Modern Art – Eagle Department,* Broodthaers promove a homologia entre os circuitos que apresenta: filme, escritos, esculturas, colagens, etc.

Através da indiscutível ação de esvaziamento dos museus, melhor dizendo, sua ressignificação, artistas como Marcel Broodthaers, Robert Smithson, Mel Bochner, Allan Kaprow, Dennis Oppenheim e Michael Heizer apresentam a cena da era *pós-medium*, na

[24] KRAUSS, 1999, p. 12.
[25] Ibidem, 1999, p.12
[26] Ibidem, p. 13.
[27] Ibidem, p. 13.

qual existe o privilégio da contaminação/fricção do mundo, das esferas artísticas, teoria e produção, rumo à evidência de um sistema que, para funcionar, precisa estar em constante disrupção.

É possível compreender essas poéticas como a paradoxal inserção no circuito artístico e observar os modos e dispositivos – neste caso o museu - que possibilitaram o desvio como valor para arte: fala do museu para se esquivar do sistema artístico.

Referências Bibliográficas:

Cotrim, C. Ferreira, G. (orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
Gilchrist, Maggie. Ruine des anciennes frontières. In: *Robert Smithson: le paysage entropique: 1960-1973*: Marseille: MAC, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.
Krauss, Rosalind. *Caminhos da Escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition.* Londres: Thames & Hudson, 1999.
Mèredien, Florence. *Hôtel des Amériques: essai sur l'art américain*. Paris: Blusson, s/d.
O'Doherty, Brian. *No Interior do Cubo Branco*. São Paulo: 2007.
Smithson, Robert. Flam, Jack (ed.) *Robert Smithson: the collected writings.* Los Angeles: University of Califórnia, 1996.

O Campo Ampliado da Escultura Moderna no Horizonte das Práticas de Site Specificity

Tatiana Sampaio Ferraz
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: A comunicação é um recorte da pesquisa de mestrado, que investigou certas práticas artísticas a partir da década de 1960 que puseram em xeque o sentido e o lugar comumente praticados pela arte ao engendrarem uma nova consciência do meio físico e social. Originárias da tradição moderna, elas projetaram o campo da arte para além dos gêneros artísticos, buscando expandir a noção de escultura em termos espaciais, temporais e experienciais. Para tanto, a dissertação elegeu o *site specificity* como exemplo de novas práticas artísticas, engajadas na problemática urbana, ao repor o problema do *lugar* diante do enrijecimento da autonomia da arte e da crise da *forma*. O particular interesse em práticas motivadas pela lida mais direta com a cidade pós-industrial vem de encontro às evidências de um mundo cada vez mais urbanizado, onde a cidade é palco das relações sociais, culturais e políticas.

Palavras-chave: *Site speciticity*. Arte contemporânea. Escultura moderna

Abstract: This paper is an excerpt of the Master thesis, which investigated certain artistic practices from the 1960s that put into question the meaning and the place commonly practiced by the art to engender a new awareness of the physical and social environment. Originating in the modern tradition, they engineered the field of art beyond the artistic genres, seeking to expand the notion of sculpture in spatial, temporal and experiential terms. Therefore, the dissertation elected site specificity as an example of the new artistic practices engaged in urban issues, to reset the problem of the place before the hardening of the autonomy of art and the form crisis. The particular interest in artistic practices motivated by the most direct deals with the post-industrial city comes against the evidence of an increasingly urbanized world, where the city is host of social, cultural and political.

Keywords: *Site speciticity*. *Contemporary art*. *Modern sculpture*

A Crise da Tradição Moderna

As vanguarda modernas do início do séc. XX reivindicaram uma nova definição da prática artística em face das mudanças profundas geradas na vida social a partir do advento da sociedade industrial. De modo geral, suas operações buscaram aproximar a arte à esfera da

vida. Vários exemplos ecoam como evidências desse processo: as colagens cubistas, o *ready-made* duchampiano, as "instalações" suprematistas, a tendência à abstração, a aspiração do neoplasticismo a uma *arte total*, entre outros.

A reivindicação mais presente no pensamento artístico nas duas primeiras décadas foi a de buscar irradiar-se e assim dissolver-se na esfera da vida, para o que seria preciso problematizar os vínculos da arte com a produção industrial, sua imbricação com a nova economia; seja repondo esses vínculos em novos termos seja contestando qualquer assimilação da arte à moderna sociedade capitalista, burguesa e industrial. O historiador Giulio Carlo Argan identificou esse duplo movimento nas vanguardas, interpretando-os como vertentes construtivas (que buscam conciliar o mundo da arte com o mundo da técnica), de um lado, e vertentes "individuais" (que acreditam numa dissociação absoluta entre essas duas esferas), de outro.[1]

Ao buscar compreender os impasses tecidos no ceio da arte moderna, Argan formulou a ideia de "crise da *forma*", a qual teria suas origens no interior da sociedade industrial, onde a nova lógica da produção em série pôs em xeque as técnicas artesanais, fundamentadas no trabalho individual. Em decorrência, a tradição do fazer artístico foi pouco a pouco substituída por uma metodologia projetiva.[2] A arte viu-se, então, isolada de todo o conjunto de atividades práticas da sociedade, às quais estava ligada no passado. A partir daqui, ela passa a se reconhecer como objeto estético dentro da lógica industrial, do consumo, tanto quanto a arquitetura e o desenho industrial.

De modo geral, a crise da *forma* moderna corresponderia à crise da representação na arte. Para Meyer Schapiro, a representação era um espelhamento passivo das coisas, devido a um processo mecânico do olho e da mão; nele, as considerações sobre os sentimentos e sobre a imaginação do artista são restritas.[3] Em meio às vanguardas, a nova ordem social e cultural, caracterizada pelas exigências de "funcionalidade" e "aplicabilidade" das diversas atividades à esfera da vida impulsionaram a arte em direção à abstração.

Em 1911, a "Primeira Aquarela Abstrata", de Wassily Kandinsky (1866-1944), dava sinais de uma recusa à representação clássica como parte do processo intelectivo do fazer artístico. A opção pelo uso de signos geométricos em vez das formas representativas do espaço veiculava códigos comuns que viabilizavam a comunicação e seu caráter intelectivo. A arte deixa de ser representação da realidade para ser realidade em si, posta no mundo.

Na mesma década, Kazimir Malevitch (1878-1935) exibiu seu "Quadrado preto sobre fundo branco" em Moscou, que continha o teor dos pressupostos puristas da abstração geométrica. Contra a ideia de representação, Malevitch afirmava: "A arte não mais deseja servir ao Estado e à Religião, não mais quer ilustrar a história dos costumes, não mais quer saber do objeto (como tal), e acredita poder existir por si, independentemente da coisa".[4]

---

[1] ARGAN, Giulio Carlo. A época do Funcionalismo. In: Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 263-506.

[2] ARGAN, Giulio Carlo. Arte e crítica de arte. Lisboa: Estampa, 1995. p. 96.

[3] SCHAPIRO, Meyer. A natureza da arte abstrata (1937). In: A arte moderna: século XIX e XX. São Paulo: Edusp, 1996. p. 251.

[4] MALEVITCH, Kazimir. Suprematismo. In: CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 347.

A partir deles, a arte pleitearia a uma autonomia, traduzida por Schapiro como "valor de uma demonstração prática": as obras passariam a manifestar, num único momento, a etapa de projeto e a etapa da criação. Posta num único plano não-histórico, a pintura abstrata advogara uma postura em que o sentimento e o pensamento precediam o mundo representado.

A invenção cubista das colagens, segundo Argan, também é responsável pela renovação do status da arte: a novidade de sua estrutura, que agrega fragmentos de objetos ordinários à superfície do quadro, aproximou o espaço do quadro ao espaço real, cotidiano e reconhecível. O arranjo estrutural da pintura, assim, passa a configurar uma operação de demonstração da existência própria da obra de arte.

Em "Natureza-morta com cadeira de palha" (1912), considerada a primeira colagem cubista, Pablo Picasso (1881-1973) incorpora um fragmento de oleado, cuja estampa imitava a trama de palha de uma cadeira. O procedimento "realista" é dado pelo novo tratamento à moldura, que foi colocada em xeque; ao envolver o quadro por uma corda, o artista transforma-o em "quadro-objeto".

A estrutura autônoma cubista orientou uma nova espacialidade para a pintura: excluiu todo e qualquer efeito ilusório que ainda pudesse remanescer do naturalismo clássico, tanto em relação ao objeto representado como ao espaço. Ao abrir-se aos domínios do construído e do real, seu mecanismo deveria funcionar no contexto da vida prática. Nas palavras de Argan, "o objeto de arte tornara-se irredutível", emancipa-se em relação à forma.[5]

A introdução dos materiais brutos do mundo empírico – e, por extensão, dos produtos da cultura industrial – na tradição da alta cultura, foi radicalizada com os artistas do *dada*. A colagem dadaísta abriu-se a investigações acerca da arte como linguagem, ao criticar tanto sua natureza como a função social do artista moderno.

As operações antiartísticas de Marcel Duchamp (1887-1968) alimentaram a crise da representação e do valor da arte. Para Thomas McEvilley, o ano de 1913 é fundamental para o artista, pois abandona os procedimentos modernos – ênfase no pictórico, na artesanalidade e na autoria – e formula uma prática fundada na indiferença, onde o emprego de elementos linguísticos substituiu os elementos ópticos do modernismo.[6] Os *ready-mades*, longe de serem objetos cotidianos "potencialmente" estéticos, impuseram seu caráter antiestético, de antiarte.

"Porta-garrafas" (1914) era um objeto produzido industrialmente – e portanto, com funções utilitárias pré-definidas – que o artista elegera como arte dentre os objetos que se apresentavam no seu cotidiano. Ao designar o objeto como arte, o artista afirmava sua autoria por meio de um único gesto que o retira de sua função utilitária usual, sem transformá-lo fisicamente, e o transporta para a instância simbólica da arte. E mais ainda, ao deslocar um objeto industrializado, ele singularizava algo produzido em série para ser amplamente consumido.

[5] ARGAN. G. C.A época do Funcionalismo, op. cit., p. 301.

[6] McEVILLEY, Thomas. Duchamp, Pyrrhonism, and the overthrow of the Kantian Tradition. In: Sculpture in the Age of Doubt. New York: Allworth Press, 1999. p. 52.

Tal singularidade intencionalmente produzida serviu sobretudo para chamar a atenção aos mecanismos que garantiriam o estatuto de arte, enfrentando o próprio sistema legitimador. O novo estatuto de obra de arte conferido ao objeto comum representou uma ação intelectiva do artista, onde este já não mais opera procedimentos manuais e artesanais, mas limita-se à atividade de escolha.

A experiência pioneira do "Merzbau", de Kurt Schwitters (1887-1948), nos idos de 1920 é igualmente reveladora para pensarmos a crise da *forma*: ao transpor materiais da rua achados ao acaso para dentro de um "ambiente-colagem", nas circunscrições do espaço doméstico, o artista construiu a obra espacial e temporalmente. Tais condições conferiam ao trabalho uma disponibilidade de aderência à vida cotidiana. Ao deslocar a ideia de "objeto-colagem" para sua existência como "ambiente-colagem", o artista redefine a obra como uma espécie de "vida acumulada". A obra de Schwitters contribuiu de modo decisivo para o esgarçamento das categorias, tanto da pintura como da escultura, ampliando o campo de atuação da linguagem da arte.

O Problema da Escultura

No âmbito da escultura, verifica-se diversas transformações na tradição moderna na passagem do séc. XIX ao XX, tais como a perda funcional do lugar (próprio do monumento), a supressão do caráter celebrativo (pedestal), a crise da representação e os discursos da abstração, a escala objetual e a nova materialidade. Ao mesmo tempo em que a poética escultórica se emancipa dos cânones clássicos narrativos e conquista uma nova espacialidade, ela tende a um discurso autorreferente opostamente às ambições universais do período.

Tal contradição é considerada por muitos historiadores como intrínseca à forma moderna e tem imbricações nos desdobramentos verificados nos idos dos anos 1960, que coincide com o advento da nova poética do *site specificity*. O período vivenciou uma avalanche de experiências radicais na arte que enfrentavam o enrijecimento da utopia social transformadora ao mesmo tempo em que crescia à adesão a uma lógica de consumo massificante e individualista.

Dentro dos processos de crise da forma moderna, as análises de Rosalind Krauss sobre as mudanças ocorridas nos domínios da tradição escultórica também situam o princípio de uma crise na emergência da sociedade moderna, burguesa, quando a ideia de escultura como categoria universal entra em colapso.[7] Construída historicamente, os vínculos com a tradição e o passado existiram até o momento em que a escultura funcionava como representação a se celebrar, num dado local e discurso sobre este.

Em linhas gerais, até o final do séc. XIX, a escultura seguiu sua tradição naturalista, com princípios alicerçados na cultura renascentista, e sua lógica era comprometida com a função representativa do "monumento". Segundo Argan, o monumento conteria uma espécie de caráter

[7] KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge: The MIT Press, 1996. p. 277.

alegórico, que materializa um discurso de valores históricos e ideológicos, representados pela figuração, com função retórica e persuasiva.[8]

Para Krauss, dentro da tradição naturalista, a escultura conteria um grau de interioridade determinado segundo uma lógica compositiva e sua existência simbólica. A crise da representação significaria, assim, a emancipação da forma em relação a essa interioridade, cujos indícios de "exteriorização" aparecem nas obras de Auguste Rodin (1840-1917) e de Constantin Brancusi (1876-1957).[9]

"Os Burgueses de Calais" (1884-1886), de Rodin, inaugurou a emancipação em relação ao monumento. O conjunto escultórico foi concebido num espaço contíguo ao do observador, sem a mediação do pedestal. Ao eliminá-lo, as figuras de Rodin equiparavam-se à figura prosaica do observador. Ainda que representassem uma celebração, suas personagens não se referiam mais a um passado distante, mas faziam o elogio aos próprios transeuntes.

A celebração de uma história em Rodin buscou suas referências na atualidade, e corresponderam às demandas da nova sociabilidade burguesa. Para T. J. Clark, a fim de atender a tal demanda, a arte moderna vinculou-se a noções de atualidade e de autonomia.[10] A linguagem estava diretamente comprometida com o mundo, e o artista aparecia como ser social, transformador.

Os artifícios narrativos e celebrativos do repertório clássico também foram postos em cheque por Constantin Brancusi. Em suas esculturas, o elemento estruturante da representação (base) foi absorvido como parte constitutiva da obra, e nessa absorção retira a escultura do seu lugar, e expõe sua própria autonomia – à exemplo de "Coluna infinita" (1937-1938).

O progressivo distanciamento dos pressupostos de uma narrativa representacional clássica libertou a escultura moderna em direção a uma evidência cada vez maior de sua fisicalidade, estendendo-se e vinculando-se a sua própria realização material e espacial.

O foco naturalista e antropométrico da escultura transferiu-se para um interesse mais realista na atualidade da obra, aproximando-se dos domínios da nova materialidade industrial e do modo de vida burguês. Para Greenberg, a escultura tornara-se "escultura-construção", vinculada à lógica dos objetos industriais, cuja "realidade física [é] evidente por si mesma, tão palpável e independente quanto são as casas em que vivemos."[11]

Os anos que se seguiram até 1950, e que coincidem com o período do entreguerras, são tempos de enrijecimento da lógica funcionalista na arquitetura e da autorreferencialidade na arte. A utopia moderna seria novamente ameaçada. As cidades pós-industriais, emergentes da crise do pós-guerra, eram o novo palco das experiências no campo da arte nos anos 1960, que promoveram o enfrentamento das contingências desse lugar.

---

[8] ARGAN, Giulio Carlo. A Europa de las capitales. Geneve: Skira/Barcelona: Carrogio, 1967. p. 45.

[9] KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

[10] CLARK, Thimothy J. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

[11] GREENBERG, Clement. A nova escultura. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997. p. 71.

No início dos anos 1960, a arte se viu desafiada pela nova sociabilidade, cuja dinâmica reagia às tendências funcionais da ordenação da vida urbana, às novas tecnologias da ciência, aos conflitos acirrados nos anos de guerra, à exacerbação do aparato visual e informacional da cultura de massa, dentre outros fenômenos.

Nesse período, segundo Walter Zanini, "houve uma ruptura com as atitudes exclusivamente formalistas, na busca de vínculos imediatos com a existência ao redor".[12] Tal ruptura equivaleria à crise da noção de "objeto" na arte, apreendida também como a sua "desmaterialização", e aparecia nas novas poéticas do *specific object,* não-objeto, *site specific,* ambientes, instalações*,* arte conceitual, *happening* e *body art,* entre outras.

Os trabalhos surgidos entre as décadas de 1960 e 1970 já não eram mais possíveis de serem explicados à luz da noção moderna de escultura, tal como aponta Krauss em seu artigo "Sculpture in the Expanded Field", publicado em 1978. Happenings, performances, *site specific works*, instalações se estabelecem como proposições artísticas em espectro ampliado, ao se oferecerem ao enfrentamento do espaço da cidade e suas contradições, incitadas direta ou indiretamente pela nova dinâmica do consumo na escala das massas.

Os Anos 1960 e o Problema do *Lugar*

A partir da década de 1960, a "escultura" – se é que ainda podemos denominar escultura os trabalhos produzidos aqui – passa a operar num contexto ampliado, aberto ao espaço e à dinâmica da cidade, açodada pelos problemas da cultura de massa.

O ambiente urbano dos anos de 1960 e 1970 mostrou-se terreno fértil e desafiador para o experimentalismo nos domínios da arte. Em seu rastro, desmoronavam as categorias de arte que haviam restado dos gêneros da academia e se alargava o campo da escultura com o advento de manifestações artísticas que pressupunham novas noções de espaço, tempo, participação e escala.

A derrocada da tradição moderna na escultura foi localizada por Krauss na produção da *minimal art*.[13] Comumente tida como "literalista", a "escultura" minimalista empregou formas aparentemente idênticas, feitas com materiais industriais lisos e/ou polidos, e dispostas sequencialmente (*one after another*). Desse modo, opunha-se sob diversas instâncias: pela negação da natureza simbólica da arte, pela crítica à autoridade do artista e à expressão de uma "psicologia" pessoal, pela transferência da qualidade perceptiva da obra (de contemplativa à fenomenológica).

Os artistas da *minimal* teriam colaborado para a culminação do esgotamento do espaço transcendental, do que ainda havia resgato dele na arte moderna. Não à toa, críticos tais como Foster e Krauss, respectivamente, viam naqueles o início de uma crítica pós-modernista de suas condições institucionais e discursivas e a expressão de "um ataque à própria possibilidade

[12] ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. p. 738.

[13] KRAUSS, Sculpture in the Expanded Field, op. cit., p. 279.

de significação da arte". A tendência a ações ambientais cada vez mais articuladas numa ação temporalizada, endereçada ao seu acontecimento espaço-temporal, somou-se a um desejo cada vez mais presente da efetivação da arte numa matriz pública.

Aos olhos de Foster, o minimalismo significou a construção de uma mudança de paradigma na direção das práticas pós-modernistas que continuam a ser elaboradas hoje.[14] A ausência do *lugar* como *site-specificity*, típica das esculturas abstratas, foi refutada pelos trabalhos, bem como qualquer resíduo antropomórfico representacional, típico da linguagem escultórica clássica. Esses, agora, reposicionam-se em relação aos objetos e são redefinidos em termos de *lugar*.

Nesse sentido, o minimalismo reintroduziu o problema da especificidade do *lugar* na arte, contribuindo para o enfrentamento da autonomia da escultura moderna observada na primeira metade do séc. XX. É no esteio dessa produção que se verifica o que a crítica Miwon Kwon denominou como primeira ocorrência da poética do *site specific*,[15] cujas práticas pressupõem trabalhar com os dados circunstanciais do *lugar*.

A escultura, tomada próxima à poética do *site specificity*, passou a se realizar não mais como ato de agregar um objeto a um espaço, mas como uma forma de se constituir um *lugar*. São trabalhos que se projetam para além das noções autossuficientes de forma e volume. Essa operação também transformaria a relação entre objeto de arte e observador; o público é conduzido a explorar outros pontos de vista de uma intervenção em particular num dado local – tais como nos "objetos específicos" de Donald Judd (1928-1994) e nas formas unitárias de Robert Morris (1931-) (Figura 1).

A evidência de uma experiência fenomenológica tratou de abordar o objeto de arte como um fato artístico franqueado à experiência temporal do sujeito. Não por acaso as proposições tridimensionais foram mais recorrentes e assentaram-se no interesse pela dimensão espaço-temporal da obra.

Para Kwon, a primeira ocorrência, "fenomenológica", está intimamente ligada às contingências físicas do local da obra. Na produção *minimalista*, o espaço ideal dos modernismos foi deslocado – seja pela materialidade da paisagem, seja pela impureza e *ordinariedade* do espaço do cotidiano. O espaço da arte deixou de se apresentar como tábula-rasa da história, autorreferencial, e se afirmou como lugar real, como atualidade.

Por outro lado, Kwon pondera que a dimensão real da *minimal* apegava-se exclusivamente às leis da física, a partir de noções como gravidade, "presença" e fixidez. O objeto era experimentado no aqui e agora através da presença corporal do sujeito. Tal experiência instaurava uma nova dimensão, fenomenológica, caracterizada por uma resistência às pressões institucionais e mercadológicas do *métier* artístico.

[14] FOSTER, Hal. The crux of minimalism. In: The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1997. p. 35-69.

[15] KWON, Miwon. One Place After Another: Site specific art and the locational identity. Cambridge: The MIT Press, 2002.

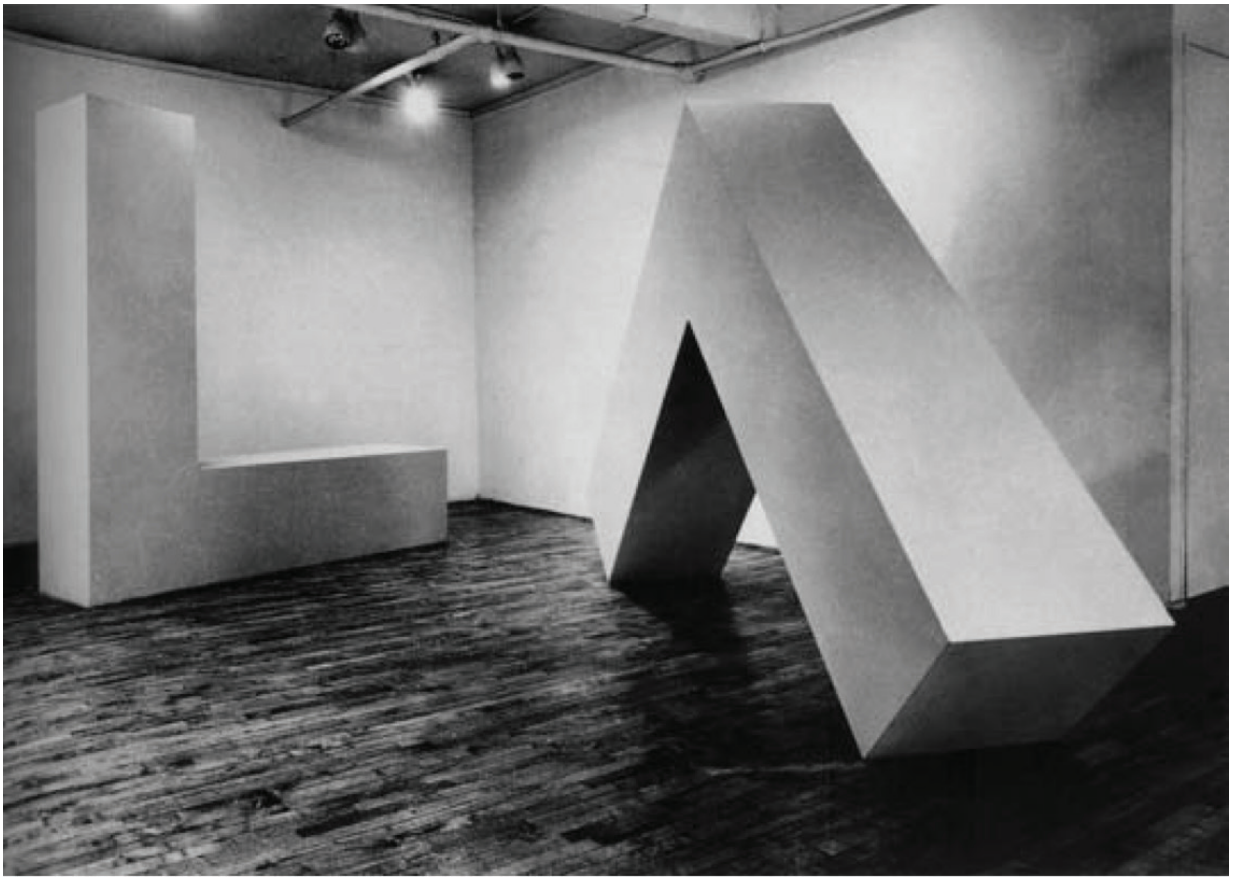


Figura 1 - Robert Morris, Untitled (*L-beams*), 1965. Peças de madeira compensada pintada, 175 x 175 x 60 cm. (cada). Instalação na Green Gallery, Nova York.

A especificidade do lugar reposta pelo minimalismo nos anos 1960 também se viu enrijecida nas décadas subsequentes, como algo indissociável e inviolável – cujo exemplo maior é "Tilted Arc", de Richard Serra (1939-) (Figura 2), obra encomendada para a Federal Plaza de Nova York, em 1981, e destruída em 1989, à pedido da prefeitura, devido à obstrução física que causava na praça.

Ao ser questionado sobre a possibilidade de deslocar o trabalho para outro contexto, Serra se mostrou inflexível, reafirmando a existência da obra como *site specific work*. Durante palestra proferida no Rio de Janeiro em 1997, o artista declarou que "uma nova orientação de comportamento e de percepção em relação ao *lugar* exige um novo ajuste crítico à vivência da pessoa em um determinado local". A posição de Serra sinalizou uma certa crise advinda da própria *especificidade*, expressa em seu caráter intransferível, e até certo ponto autoritário, que priorizaria uma inseparabilidade física entre o trabalho e o seu lugar de instalação.

Na genealogia de Kwon, assentada no contexto norte-americano, a segunda ocorrência do *site*, denominada "institucional/social", funda-se nas várias formas de crítica institucional a partir do final da década de 1960. *Land art*, *process art*, *installation art*, *conceptual art*, *performance art* e outras tantas formas de abordagem crítica desenvolveram modelos de *site specificity* que desafiaram, aos olhos de Kown, a "inocência" do espaço. O *lugar* foi tomado para além dos seus atributos físicos e espaciais, num contexto cultural definido pelas instituições de arte.



Figura 2 - Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981. Aço corten, 3,7 x 36,6 x 0,06 m. Federal Plaza, Nova York (obra destruída).

Em seu desdobramento conceitual, o conteúdo crítico manifestava-se na oposição à convenção normativa da arquitetura imaculada dos espaços expositivos (galeria/museu) como função ideológica e como dissociação entre o espaço da arte e o espaço da alteridade. Trabalhos como "Within and Beyound the Frame" (1973) de Daniel Buren (1938-) (Figura 3 e 4) são exemplos desse novo posicionamento crítico perante às instituições de arte, ao estender o trabalho para além dos limites da galeria, sob o olhar do transeunte, num contexto ampliado.

A terceira ocorrência, "discursiva", veio a se formar no final dos anos de 1980, numa atuação crítica ao confinamento cultural da arte promovido pelas instituições. Os trabalhos buscaram um engajamento pela crítica da cultura; os *lugares* apresentavam-se como situações culturalmente específicas que produziam expectativas e narrativas particulares relativas à arte e à história da arte.

A partir de então, os processos de desestetização e de desmaterialização da própria obra se explicam pela preocupação em se integrar a arte mais diretamente com o domínio do social.[16] Para Kwon, o crescente engajamento com a cultura favoreceu lugares públicos externos em relação à tradição de confinamento da arte, física e intelectual, própria do modernismo.

[16] Idem.

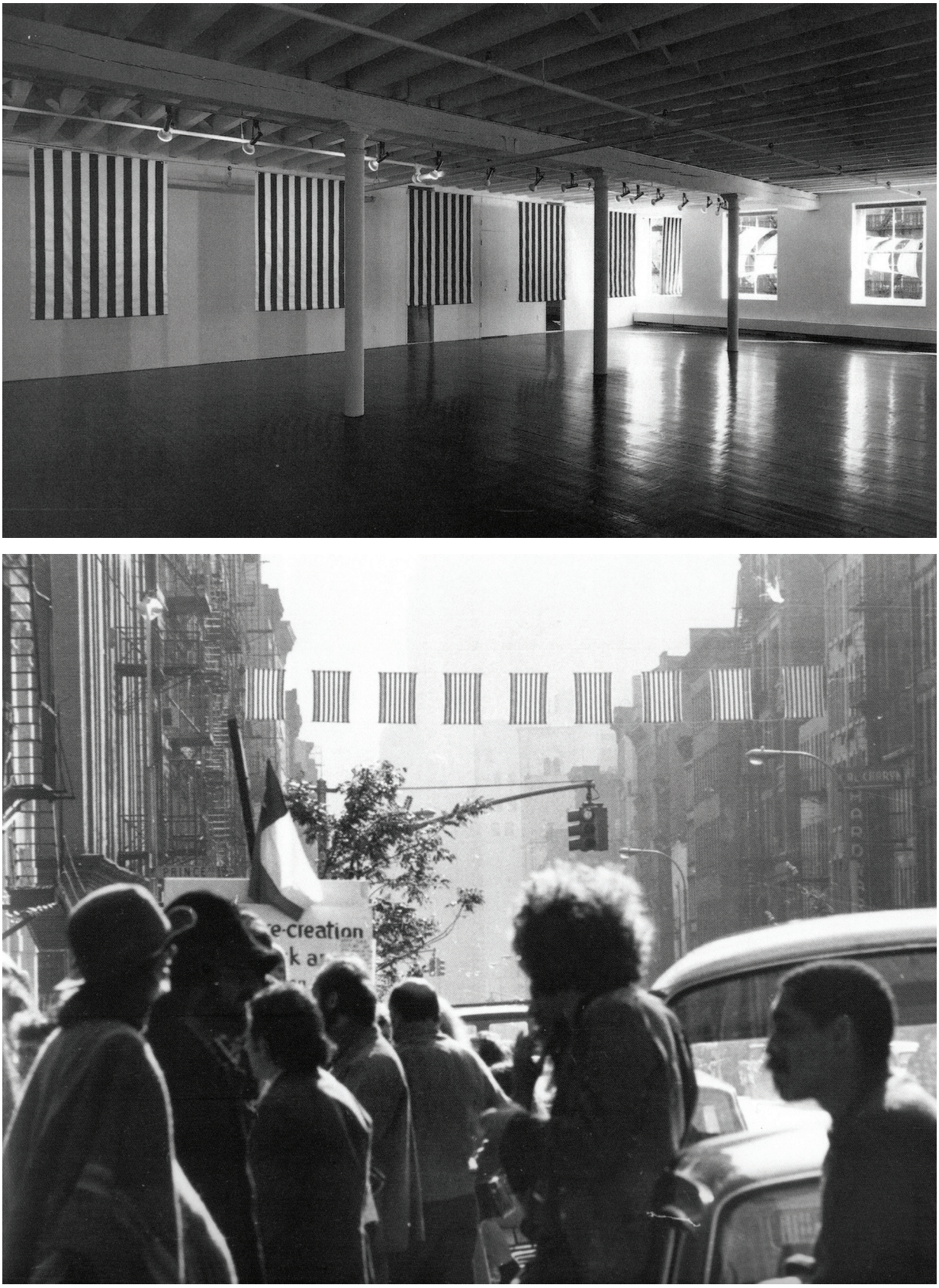


Figura 3 e 4 - Daniel Buren. *Within and Beyond the Frame*, 1973. *Work in situ*, John Weber Gallery, Nova York.

Aos olhos da crítica, atualmente, o que distingue a produção de arte advinda da poética de *site specificity* em comparação às primeiras ocorrências é o esgarçamento no modo como a arte se relaciona com a realidade do local e com as condições sociais. Em sua interpretação, esse *lugar* não é definido como *pre*condição e, sim, produzido como "conteúdo" pelo trabalho e depois verificado por suas convergências com uma formação discursiva existente. Para Kwon, mais do que espacialmente, o *lugar* passa a ser estruturado (inter)textualmente.

Segundo a crítica, desde o final dos anos 1980, o número de trabalhos "circulantes" (nômades) que operam na chave da poética do *site specific work* tem aumentado. A amplitude dessa mobilização do artista redefiniria o status mercadológico da obra de arte, a natureza da autoria artística e a relação arte-lugar. Essas colocações abrem caminho à análise sobre a nova figura do artista (próximo ao etnógrafo de Foster) e da arte posta na cidade (emancipadas).

Referência bibliográfica:

ARGAN, Giulio Carlo. A Europa de las capitales. Geneve: Skira/Barcelona: Carrogio, 1967.
__. Arte e crítica de arte. Lisboa: Estampa, 1995.
__. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
CLARK, Thimothy J. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
__. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge: The MIT Press, 1996.
FERREIRA, G.; MELLO, C. C. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.
FOSTER, Hal. The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1997.
KWON, Miwon. One Place After Another: Site specific art and the locational identity. Cambridge: The MIT Press, 2002.
McEVILLEY, Thomas. Sculpture in the Age of Doubt. New York: Allworth Press, 1999.
SCHAPIRO, Meyer. A arte moderna: século XIX e XX. São Paulo: Edusp, 1996.
ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes plásticas no Brasil (1915-1954)

Thiago Gil de Oliveira Virava
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: Nesta comunicação, são apresentados dados biográficos sobre o envolvimento de Oswald de Andrade com o meio artístico de São Paulo, assim como algumas ideias desenvolvidas em seus textos sobre arte. Neles, é possível notar o entendimento de que a superação da pintura de cavalete – que tinha no movimento muralista mexicano uma abertura histórica importante – era um caminho possível para uma aspiração coletiva da arte moderna no Brasil e no mundo. Oswald de Andrade discutiu as injunções políticas das propostas muralistas e as raízes históricas e ideológicas da pintura de cavalete e do conceito de artista moderno. Acreditando na dimensão revolucionária da criação, apostou no muralismo como possibilidade de arte social. Não se trata, porém, de aposta ingênua, já que o conflito entre comprometimento social e experimentação estética será também um tema trabalhado em seus textos.

Palavras-chave: Modernismo Brasileiro. Pintura. Muralismo. Oswald de Andrade.

Abstract: This paper presents biographical data regarding the participation of Oswald de Andrade in the artistic circle of São Paulo, as well as some of the ideas he developed in his writings on art. We note in his writings that the overcoming of easel painting was one of the possible routes he supported for a collective ambition of modern art in Brazil and in the world, and the Mexican Muralist Movement had been an important historical opening for this route. As he believed in the revolutionary dimension of the creative act, he saw in the mural painting a possibility of social art. However, this was not a *naïf* vision, since the conflict between social commitment and aesthetic research is also an issue he discusses.

Keywords: Brazilian Modernism. Painting. Muralism. Oswald de Andrade

Sempre lembrado por seu casamento com Tarsila do Amaral e pela relação, nem sempre evidente, entre as pinturas produzidas pela artista no final da década de 1920 e a Antropofagia, Oswald de Andrade foi um interlocutor presente nos debates sobre arte em São Paulo desde muito antes. Em “Em prol de uma pintura nacional”, artigo publicado em janeiro de 1915, no semanário *O Pirralho*, do qual era um dos fundadores, ele criticava a postura dos artistas

paulistas que, apoiados pelo Estado, viajavam à Europa para estudar. Em sua opinião, esses artistas se deixavam influenciar de tal modo pelos valores artísticos e culturais europeus, encontrados principalmente em Paris, que, quando regressavam ao país, eram incapazes de perceber a autenticidade e o valor da paisagem local para suas criações. O primeiro e, até aquele momento, o único artista que teria rompido com essa atitude seria José Ferraz de Almeida Júnior. O pintor representaria para Oswald de Andrade uma possibilidade de arte nacional, na medida em que, em sua obra estaria "posta em quadros que ficaram célebres a tendência do tipo nosso, em paisagem, em estudos isolados de figura ou composições históricas, de grupos".[1] Afinado naquele momento com as ideias estéticas de Monteiro Lobato, dois anos depois ele foi um dos que tentou rebater a crítica do autor de *Ideias de Jeca Tatu* à Exposição de Arte Moderna organizada por Anita Malfatti, em 1917.

No início dos anos 1920, ao lado de Menotti del Picchia, Oswald de Andrade conheceu e ajudou a divulgar a obra de Victor Brecheret. A amizade com o escultor foi de tal modo importante nesse momento de sua trajetória, que Brecheret se tornou inspiração para Jorge D'Alvelos, um dos personagens principais de seu primeiro romance *Os Condenados: A Trilogia do exílio.* No mês da Semana de Arte Moderna, fevereiro de 1922, Oswald participou dos debates na imprensa paulista suscitados antes, durante e depois do evento, com artigos divulgando e defendendo princípios da pintura cubista; quando da primeira exposição de Tarsila do Amaral no Brasil, em 1929, no auge do movimento antropófago, Oswald defendeu as obras da artista em entrevista ao jornal carioca *O Paiz*; frequentou o Clube dos Artistas Modernos, fundado em 1932, por Di Cavalcanti, Antônio Gomide, Carlos Prado e Flávio de Carvalho; no CAM, leu trechos de sua peça *O Homem e o Cavalo*, como parte do programa do Teatro da Experiência, criado por Flávio de Carvalho; foi um dos primeiros a escrever sobre a obra de Candido Portinari no início da década de 1930, obra essa que, no final da mesma década, irá criticar duramente; Oswald participou do segundo Salão de Maio, em 1938, proferindo uma importante conferência sobre o que chamou de "pintura infeliz"; defendeu vigorosamente a obra de Lasar Segall, nos anos 1940, julgando a tela *Navio de Imigrantes* a obra mais importante realizada no Brasil nesse período e se posicionando a favor da pintura de Segall, contra a pintura tida como "oficial" de Candido Portinari; Oswald de Andrade presenciou o surgimento e escreveu sobre a obra de Alberto da Veiga Guignard, de quem foi amigo; acompanhou o início da trajetória de Alfredo Volpi, afirmando, de modo algo surpreendente, que o destino de sua pintura estaria na decisão entre os rumos que tomaram as obras de Portinari e de Guignard; esteve na inauguração e escreveu sobre a primeira exposição de José Antônio da Silva, na Galeria Domus, em 1948; o autor de *Serafim Ponte Grande* acompanhou e comentou o surgimento do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna de São Paulo; esteve nas duas primeiras Bienais de São Paulo, que comentou em sua coluna "Telefonema", no jornal carioca *Correio da Manhã*. De suas viagens à Europa, trouxe para sua coleção particular obras de Giorgio De Chirico, Pablo

[1] ANDRADE, Oswald de. Em prol de uma pintura nacional. In: **Estética e Política**. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2011, p. 211.

Picasso, Joan Miró, Marc Chagall, além de possuir telas de Tarsila do Amaral, Cícero Dias e outros artistas nacionais.

A série de dados biográficos que acabo de mencionar indica o quanto as artes visuais fizeram parte da trajetória de Oswald de Andrade e demonstra o quanto ele participou desse importante período de afirmação da arte moderna no Brasil. Um período marcado disputas e embates, tanto no campo artístico como social, que nem sempre aparecem nas histórias lineares e apaziguadas do Modernismo no Brasil que muitas vezes encontramos. Numa expressão de um de seus artigos publicados durante a Semana de 22, Oswald afirma serem os modernistas "*boxeurs* na arena",[2] o que mostra a compreensão, sempre presente em seus textos, de que também no campo da cultura a transformação acontece como luta. E é a um evento ocorrido em 1933, num contexto de emergência da preocupação social junto ao meio artístico e intelectual brasileiro, que remeto para discutir com mais detalhe o pensamento estético mais maduro – e pouco conhecido – de Oswald de Andrade. Trata-se da conferência do pintor muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, ocorrida no Clube dos Artistas Modernos, em dezembro de 1933.

Embora a única informação que foi possível encontrar até o momento sobre essa conferência tenha sido o fato de que Siqueiros falou por mais de quatro horas sem cansar a audiência,[3] considero-a um marco na trajetória do pensamento de Oswald de Andrade sobre arte, que compareceu à fala do pintor mexicano. Exatamente um ano depois, o impacto das ideias do líder muralista em Oswald já se mostra no artigo que escreve sobre a exposição de Candido Portinari ocorrida São Paulo, em dezembro de 1934. Ele irá defender que as telas de Portinari tendiam ao mural e deveriam romper as molduras do quadro de cavalete para alcançar toda sua potência:

> Os fortes detalhes de seu sonho plástico pulam nos músculos do "Mestiço", nos dedos e nos lábios, quebram a moldura na posição hercúlea do "Preto da Enxada". Reclamam os muros que Siqueiros e seu grupo já conseguiram arrancar à burguesia no México e na Califórnia e que Rivera viu a reação destruir em Nova York. Ambos são uma esplêndida matéria prima da luta de classes. E ambos – trabalhadores e negros – querem sair da estreiteza educada do quadro para falar, expor enfim num ensinamento mural, que todos vejam e sintam, a exploração do homem pelo homem que, no fundo alinhou para outros os cafezais do seu suor.[4]

De fato, em *Mestiço*, mais até do que em *Preto da enxada* (hoje conhecido como *Lavrador de café*), os traços da figura contribuem para a sua monumentalidade. Isso, aliado ao posicionamento em primeiríssimo plano, à luz de atelier com que é iluminada, contradizendo a luz natural da paisagem de terra lavrada ao fundo, e também ao tratamento mais naturalista do que aquele dado à paisagem, faz com que a figura do trabalhador se "descole" da composição, como se estivesse nos encarando quase de fora quadro (Figura 1).

---

[2] "Somos boxeurs na arena. Não podemos refletir ainda atitudes de serenidade. Essa virá quando vier a vitória e o futurismo de hoje alcançar o seu ideal clássico." ANDRADE, Oswald de. Boxeurs na arena. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2000, p. 75.**

[3] Cf. CARVALHO, Flávio de. Recordação do Clube dos Artistas Modernos. **Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.**

[4] ANDRADE, Oswald de. O pintor Portinari. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, 27 de dezembro de 1934.

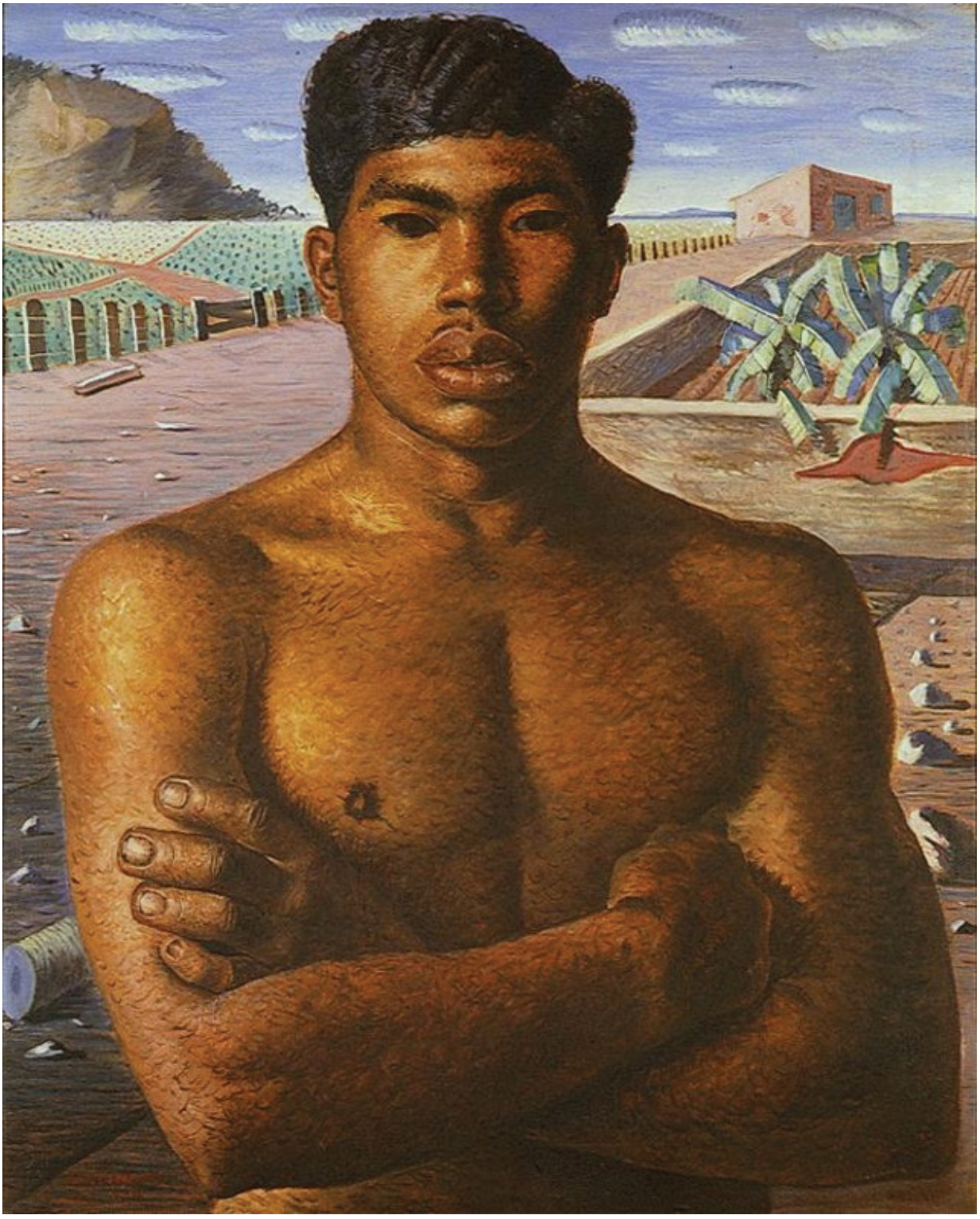


Figura 1. Candido Portinari, *Mestiço, 1934, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Pìnacoteca do Estado de São Paulo*

A ruptura com a moldura e o quadro de cavalete assumirá, a partir desse momento, um papel importante no pensamento de Oswald de Andrade sobre pintura. Na conferência "Elogio da pintura infeliz", pronunciada em 1938, por ocasião do 2º Salão de Maio, ele esboça uma espécie de genealogia da pintura moderna, na qual o quadro de cavalete será associado ao surgimento de gêneros pictóricos ligados ao ciclo histórico de ascensão a burguesia. Ciclo este

que teria introduzido na história da arte, segundo o autor, um processo de marginalização do artista. Esse processo seria acompanhado por mudanças no modo de produção e na própria natureza dos gêneros pictóricos. O afresco é associado à dimensão coletiva, anônima e pedagógica que a arte teria na Idade Média. O Renascimento introduziria na arte, não apenas com o quadro de cavalete, mas também com o retrato, o princípio de uma arte produzida de indivíduo para indivíduo. "A Gioconda marca o pórtico da era individualista. Aquela figura de mulher não é de nenhuma rainha, de nenhuma santa. É o retrato da namorada",[5] diz Oswald.

Num salto do Barroco para o século XVIII, ele constata a mudança nos assuntos e o surgimento de outros gêneros pictóricos (como a pintura de costumes e a natureza-morta), sempre associando tudo isso à mudança de ciclo histórico que se processava, com o surgimento da indústria e da burguesia:

> a paisagem substitui pouco a pouco as crucificações, as Virgens e Bambinos. O habitat terreno passa a interessar mais que o habitat prometido pelas religiões. A geografia toma lugar mesmo nas composições mitológicas e nas composições históricas. E a era da máquina anuncia-se primeiro com Rembrandt, depois com Chardin. Aquele é o pintor inicial do burguês. É quem pela primeira vez fixa no quadro as figuras do comércio e da medicina. [...] Chardin traz para a tela, com um equilíbrio de grande época, os primeiros elementos criados pela indústria e produz a natureza-morta.[6]

Nesse momento, o artista ainda estaria integrado aos círculos de poder dominantes na sociedade, cuja imagem ele fixa em suas telas. Sua marginalização em relação a esses círculos seria um produto do século XIX, quando o mundo é dominado pelos princípios da liberdade individual e fracionado pelo mercado mundial em setores econômicos concorrentes. Os artistas modernos se veem expulsos dos salões e, para Oswald, tomam essas exclusões como verdadeiros "diplomas de valor". São excluídos, mas por isso mesmo são livres. Oswald de Andrade percebe duas consequências importantes dessa liberdade surgida da oposição que se acirra entre artista e sociedade e que produz "a pintura infeliz":

> De um lado, ele se aperfeiçoa na luta e se refina na técnica, vai às mais aventurosas e livres experiências do quadro e do desenho [...] De outro lado, ele encerra num psiquismo fechado e hostil que vem produzir no século XX as florações interiores das escolas atuais. O artista cria a pintura infeliz. Não podendo realizar-se na sua função harmônica de guia e mestre social nem explicar o ciclo que o repudia, nele se entumula e se analisa.[7]

O isolamento, a execução plástica da vida interior do artista teria ainda outra consequência grave: produz o que Oswald chama de "esfarelamento plástico na técnica", numa alusão às manchas impressionistas e fauvistas. O cubismo e seu princípio formal construtivo serão entendidos como uma reação a esse esfarelamento e dispersão da forma: "Firmados nesse dialeto que foi Cézanne, eles geometrizam, recriam a forma, reduzida ao ponto químico. A plástica retoma os seus direitos construtivos".[8]

[5] ANDRADE, Oswald de. Elogio da pintura infeliz. In: **Estética e Política**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2011, p. 229.

[6] Ibidem, p. 230.

[7] Ibidem, p. 232.

[8] Ibidem, p. 233.

Além do "esfarelamento plástico", a liberdade criadora do artista traria o perigo do que Oswald chamará, certamente aludindo ao expressionismo e surrealismo, de "narcisismo doentio". Em suas palavras, a "exposição de taras, de cacoetes, de dramas entupidos" precisaria "ser queimada para que o artista reabilite completamente perante os caminhos do futuro".[9] A superação da condição marginal do artista, porém, é projetada no futuro:

> É necessário que ele [o artista] tenha a coragem de queimar a alma doente nascida das suas estufas artificiais, a fim de participar da nova era, que ele deixe esses passos de necrofilia em que se espasma, para voltar à Ágora plástica e à arquitetura de um mundo verdadeiramente renovado.[10]

Mas essa superação pelo exorcismo da "alma doente" tinha, para Oswald, uma dimensão dialética, que será desenvolvida por ele alguns anos depois em "A pintura através de Marco Zero", conferência pronunciada em 15 de agosto de 1944. Nesta oportunidade, ele avança mais na complexidade do tema e se aproxima de uma visão conciliadora entre a liberdade de experimentação estética, de exploração das "florações interiores" do artista, e a preocupação social com a dimensão pública da arte. Nos trechos finais da fala, Oswald destaca a importância do caráter revolucionário da pintura moderna, que se apresenta como "Revolução na técnica, revolução no espírito, revolução no sortilégio, revolução no material e na plástica",[11] trazendo como marca um sentido de protesto e sublevação. A partir desse reconhecimento, ele sinaliza a necessidade de conciliação:

> Não é possível, a pretexto de uma volta ao normal, eliminar-se da criação plástica contemporânea, a pesquisa que resultou de um século de análise do homem. Nada excluirá Guernica do coração da pintura social. A pretexto de se inaugurar um novo ciclo clássico, instalar-se-ia a pequena e sempre vitoriosa e servil, paciência acadêmica, sem espírito e sem drama. Seria excluir da criação toda aventura. E pior ainda, tirar da tela o seu incisivo caráter de debate interior.[12]

Assim, se a caracterização histórica do surgimento da pintura moderna como conectada à ascensão econômica e política da burguesia, cujo ponto culminante no século XIX teria produzido a fratura entre artista e sociedade, assume contornos algo esquemáticos e mecânicos no pensamento estético de Oswald de Andrade, a defesa que ele faz da liberdade de pesquisa estética nos mostra que devemos compreendê-la no contexto do que ele projetava para o futuro da pintura e da sociedade no momento de suas intervenções. Essa caracterização é determinada pela imagem do fim do ciclo histórico da burguesia e do individualismo e da transição para uma o ciclo socialista e coletivista, imagem que foi muito presente no pensamento de Oswald nas décadas de 1930 e 1940, estando na base do projeto de seu último romance, *Marco Zero.* As vanguardas modernas são entendidas como a conquista da liberdade e do mundo interior, mas também como o índice da agonia de uma época. Dentro desse esquema de interpretação histórica, a pintura da nova época deveria se desenvolver da tensão entre dois

[9] Ibidem, p. 235.

[10] Ibidem, p. 235-6.

[11] ANDRADE, Oswald de. A pintura através de Marco Zero. In: **Ponta de Lança**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 183.

[12] Ibidem, p. 184-5.

elementos: por um lado, seu "incisivo caráter de debate interior", trazido pela relativa liberdade conquistada pelo artista quando se desvincula dos círculos de poder político e econômico; por outro, a necessidade de intervenção no debate público, adequada às dimensões coletivistas da nova era socialista que se anunciava como superação do individualismo burguês.

Somente dentro dessa dialética entre liberdade e compromisso, que poderia ser entendida talvez como a dialética entre o "primeiro tempo modernista" e o modernismo depois de 1930, a nova pintura revolucionária vislumbrada ou desejada por Oswald de Andrade poderia participar da construção socialista, na qual o escritor, caminhando sempre junto da marcha das utopias, nunca deixou de acreditar e apostar.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Oswald de. O pintor Portinari. Diário de S. Paulo, São Paulo, 27 de dezembro de 1934.

_____. Ponta de Lança. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004. (Obras Completas de Oswald de Andrade)

_____. Estética e Política. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo; Globo, 2011. (Obras Completas de Oswald de Andrade)

BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). 22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2000.

CARVALHO, Flávio de. Recordação do Clube dos Artistas Modernos. Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.



































C B
H A

Comitê Brasileiro de História da Arte

www.cbha.art.br

C B
H A

Comitê Brasileiro de História da Arte