

O público desnecessário e o microssistema familiar de produção e consumo de arte

Neiva Maria Fonseca Bohns, Universidade Federal de Pelotas

Este trabalho pretende investigar o papel desempenhado por artistas amadores entre o final do século XIX e o início do século XX, na cidade de Pelotas, na transmissão de padrões estéticos aos aspirantes a artistas mais jovens. Também é objeto desta pesquisa a análise da importância dos elos familiares na preservação dos interesses artísticos durante diversas gerações e a ausência de um público externo apreciador das obras produzidas. Artistas como Francisco de Paula Faria Rosa (Pelotas, 1860-1938) e Francisco de Paula Faria Rosa Sobrinho (Pelotas, 1901-1976) foram hábeis desenhistas e pintores, apesar de nunca frequentarem formalmente escolas de arte. Os padrões estéticos compartilhados pela família Faria Rosa parecem ter se preservado durante décadas, a despeito das transformações trazidas pelas correntes modernistas.

Palavras-chave: História da arte no Brasil. Artistas amadores. Séculos XIX e XX. Pelotas, RS. Tradição artística.

*

This paper aims to look into the role played by amateur artists between the late 19th century and the early 20th century in the city of Pelotas (RS, Brazil), regarding the transmission of aesthetic standards onto young aspiring artists. This research also aims to analyse the importance of family bonds in maintaining artistic interests through generations and in the absence of an external audience to appreciate these pieces of art. Artists such as Francisco de Paula Faria Rosa (Pelotas, 1860-1938) and Francisco de Paula Faria Rosa Sobrinho (Pelotas, 1901-1976) were talented designers and painters, even though they never attended formal art schools. Aesthetic standards shared within the Faria Rosa Family seem to have been kept for decades, despite the transformations brought by Modernism.

Keywords: Art History in Brazil. Amateur artists. 19th and 20th centuries. Pelotas, RS, Brazil. Artistic tradition.

Este trabalho trata do caso de uma família radicada no extremo sul do Brasil desde o século XIX, que conservou, através de várias gerações, o interesse pelas artes plásticas (desenho, pintura e escultura), pela música e por certo tipo de gosto, que se mantêm até a atualidade, formando um sistema particular de produção, divulgação e consumo de arte. No caso analisado, da família Faria Rosa e seus descendentes, que nunca dependeram dos recursos oriundos do trabalho artístico e sempre contaram com estabilidade financeira, o ambiente doméstico tornou-se um lugar de reforço dos valores estéticos, e vice-versa: as atividades artísticas funcionaram como elementos de fixação das bases familiares, gerando uma aura de respeito e de admiração pelos parentes mais velhos.

No presente estudo, a análise empreendida tem um cunho sociológico e o conceito de arte aqui empregado é utilizado no sentido de “território finito de significado, região do discurso, jogo linguístico cujos atores decidem participar, aceitando seguir conjuntos, mais ou menos definidos, de convenções estéticas”.¹ Esta investigação, que não visa a avaliar a qualidade estética das obras apresentadas, também se vale da conhecida noção de *sistema da arte* e compartilha teoricamente dos conceitos empregados por Maria Amélia Bulhões, ao conceber o trabalho artístico como fenômeno impossível de ser isolado da sociedade:

“Para compreender as artes visuais, é preciso ir além do artista, investigando indivíduos e instituições que interagem com ele: críticos, *marchands*, museus, salões, galerias, revistas de arte etc. Este conjunto de indivíduos e instituições, por sua vez, não age de forma autônoma; obras e eventos artísticos, bem como sua difusão e seu consumo, estão intimamente relacionados com as condições econômicas, sociais, políticas e culturais do meio em que atuam, isto é, como o processo histórico do qual participam de maneira específica e no qual se transformam.”²

As primeiras manifestações artísticas da família Faria Rosa datam da década de 1870. O processo continua até os dias atuais – segunda década do século XXI – somando uma dezena de indivíduos pertencentes ao mesmo clã que desenvolveram habilidades técnicas de produção e reprodução manual de imagens. As obras dessa verdadeira “família artística”, que, em geral, não atingem grandes dimensões e foram realizadas em suportes variados, como papel, cartão, papelão e tela, dividem-se em estudos, retratos, naturezas-mortas, paisagens, cenas históricas e cenas inspiradas na literatura. Ficaram nos acervos particulares ou foram ofertadas aos parentes, sendo preservadas nas paredes das casas dos membros da família e “reservas técnicas” adaptadas. Nunca houve interesse em criar escolas de arte ou instituições museais abertas ao público em geral.

Na ausência de um *sistema de arte* na cidade constituído por diversos segmentos, no caso específico em questão, a instância de transmissão de conhecimentos e de valores foi a própria casa, que se tornava um lugar ainda mais aprazível, mas restrito aos seletos membros do grupo, definidos por consanguinidade. Trata-se, portanto, de uma situação

¹ TOTA, Anna Lisa., 2000.

² BULHÕES, 2014.

em que a educação artística se deu no âmbito familiar, independentemente da participação de elementos externos, de maneira que os valores estéticos e técnicos – fundados no perfeccionismo e na excelência da execução das imagens – ficaram mais preservados, sem contaminação com ideias divergentes.

Aparentemente, as práticas artísticas estavam/ estão associadas ao prazer pessoal e ao fortalecimento dos elos familiares. Neste processo, o gosto por certo tipo de produção artística é incentivado precocemente, entre as crianças, que tendem a habituar-se com o convívio de certo tipo de obra.

Sabe-se que certos objetos podem constituir-se como lugares de investimento afetivo e intelectual, diferentemente da relação que se estabelece com os objetos comuns da experiência cotidiana. Essa dimensão simbólica do artefato artístico parece ter sido reforçada pelos significados associados aos elos afetivos que se estabeleceram no círculo familiar aqui mencionado. Assim, os conceitos estéticos vinculados ao trabalho artístico foram reforçados desde cedo e os vínculos afetivos entre os aprendizes e seus orientadores mais experientes – tios, tias e mães – tenderam a se manter durante toda vida, determinando, inclusive, maior ou menor parcela na herança a ser recebida, incluindo acervos artísticos. É grande o número de retratos e autorretratos feitos entre si, por membros da família.

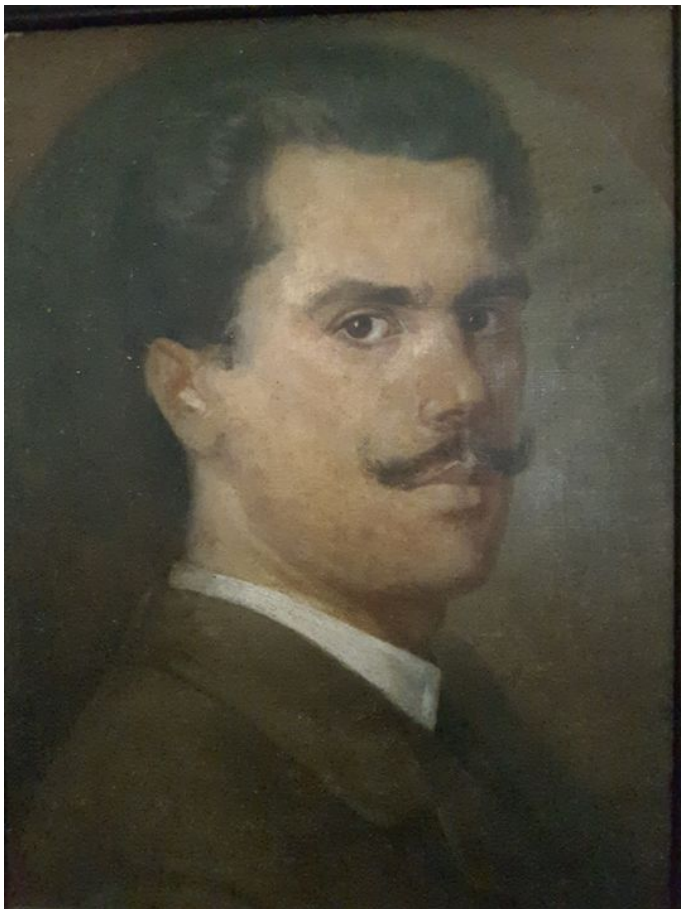


Imagem 01 Francisco de Paula Faria Rosa (Pelotas, 1860-1938) Autorretrato Pintura a óleo, 1885 40 x 30 cm Coleção Roberto Bonini

Francisco de Paula Faria Rosa (Pelotas, 1860-1938), o primeiro caso a ser aqui apresentado, foi um homem que desenvolveu hábitos urbanos, com fortes interesses intelectuais, distinguindo-se da cultura pampeana ligada ao homem do campo, muito intensa no estado do Rio Grande do Sul. De maneira incomum para a época e o local onde vivia, desde cedo manifestou vocação artística e desenvolveu o gosto por desenho, pintura, e escultura. Também se interessava por música, de maneira que aprendeu a tocar instrumentos musicais como violino e piano, chegando a compor peças para este último instrumento.

Sua família tinha sido proprietária de terras na cidade de Piratini, RS. Por ocasião da Revolução Farroupilha (1835-1845), os membros mais velhos do clã decidiram vender os campos e mudar para outra cidade. Ficaram em dúvida sobre estabelecer-se em Porto Alegre ou em São Francisco (atual Pelotas). Eram, portanto, contrários ao movimento separatista, e, a julgar pelos retratos reproduzidos de D. Pedro II, que se mantêm até hoje nos acervos da família, deviam prezar a monarquia.



Imagem 02 Francisco de Paula Faria Rosa (Pelotas, 1860-1938) Retrato do Imperador D. Pedro II, 1877 Desenho 42,5 cm x 32,5 cm Coleção Roberto Bonini

Sabe-se que, embora nunca tenha frequentado sistematicamente uma escola de artes, Francisco de Paula Faria Rosa recebeu alguma orientação do italiano Frederico Trebbi (1837-1928) e possivelmente do espanhol Guilherme Litran (1840-1898). Pode ter tido contato com algum outro artista que tenha passado pela cidade na época em que estava se iniciando em desenho e pintura.

De acordo com relatos familiares, o pai não teria autorizado o filho a estudar na Europa. As razões dessa proibição não são muito claras. Provavelmente estejam relacionadas às preocupações com a preservação dos bens patrimoniais e com a posição social ocupada pela família na sociedade local. Ademais, as atividades artísticas eram tradicionalmente associadas às ocupações femininas e podiam ser vetadas para rapazes, no âmbito de uma sociedade patriarcal preponderantemente machista. Mas o filho artista, impedido de seguir carreira, retratou o pai, algumas vezes, com toda sua austeridade, em desenhos e pinturas, que foram se agregando a outras tantas obras que acabariam por formar um rico acervo familiar.



Imagem 03 Francisco de Paula Faria Rosa (Pelotas, 1860–1938) Retrato do pai, 1877. Desenho 65 cm x 50 cm Coleção Roberto Bonini

Seus recursos financeiros eram oriundos da renda do aluguel de inúmeros imóveis na região central da cidade. Nunca casou e vivia discretamente, na casa dos pais, tendo mantido os bens patrimoniais protegidos. Depois que os pais morreram, viveu sozinho, até que um de seus sobrinhos decidiu acompanhá-lo. Seus herdeiros foram os irmãos e os sobrinhos e o acervo pessoal foi distribuído na família, que se encarregou da conservação e do restauro das obras.



Imagem 04 Francisco de Paula Faria Rosa (Pelotas, 1860-1938) Estudo de corpo masculino, 1877
Desenho 33 cm x 22,5 cm Coleção Roberto Bonini

Francisco de Paula Faria Rosa – o tio Paulo – como era chamado pelos membros da família, manteve-se recluso num sobrado cujas paredes foram progressivamente sendo ocupadas por desenhos e pinturas. Era um homem de hábitos frugais, que raramente saía de casa, mas que conhecia línguas estrangeiras e possuía uma biblioteca bem diversificada, constituída por livros e revistas que traziam notícias sobre artes em geral. Curiosamente, nos seus desenhos e pinturas não há qualquer referência ao lugar onde

nasceu e viveu, e muito menos aos habitantes locais, embora tenha tido grande interesse em representar os tipos físicos europeus.

É notável a ausência de imagens que representem o típico habitante dos pampas, com suas indumentárias tradicionais, como fizera seu contemporâneo uruguaio, Juan Manuel Blanes (1830- 1901). Os temas de seus trabalhos artísticos variam entre estudos acadêmicos feitos a partir de modelos, retratos de familiares e de personagens históricos, e alguns estudos para pinturas relativas a acontecimentos europeus. Claramente utilizava álbuns e pranchas editados na França para realizar estudos de corpos femininos e masculinos.³

Três de suas sobrinhas desenvolveram o mesmo gosto do tio pelas artes plásticas e pela música: Cipriana Abadie Faria Rosa (Pelotas, 1880-1944), Maria Abadie Faria Rosa (Pelotas, 1884-19?), e Elizabeth Faria Rosa (Pelotas, 1893-1973), que desenhava, pintava e tocava piano. Foi responsável pela iniciação artística dos filhos e dos netos. Alexandre Faria Rosa Júnior (Pelotas, 1898-1918), que morreu precocemente aos dezesseis anos, também deixou desenhos e pinturas em que figuram crianças.

No processo de construção de imagens que se conservou entre os artistas da família, a base principal é o desenho, e mesmo quando se trata da reprodução de alguma obra fotográfica, não é habitual usarem recursos mecânicos de reprodução. Chama a atenção o fato de que, desde o início, a fotografia tenha sido utilizada como principal recurso para realização de pinturas. Em nenhum caso os artistas se interessaram pela fotografia propriamente dita como forma de produção de imagens.

A ausência de um público apreciador externo, e, mais especificamente de crítica de arte acabou por fortalecer os métodos e as opções estéticas do primeiro membro artista do clã. As décadas se passaram e procedimentos artísticos familiares não se alteraram. Em geral, os artistas não se interessaram em apresentar publicamente seus desenhos e pinturas, e não costumavam ter intenções de obter vantagens financeiras decorrentes da comercialização das obras.

Os métodos de ensino, baseados na cópia de reproduções de obras oriundas de coleções europeias, extraídos de álbuns fotográficos e de pranchas com gravuras, foram se repetindo incansavelmente. Os conhecimentos específicos foram sendo passados de geração em geração, de mãe para filho, de tio para sobrinho, de avó para neto, de tia para sobrinho, de irmão para irmã. Acontecimentos históricos nacionais e internacionais que provocaram enormes alterações na maneira de produzir e de consumir arte – como os movimentos europeus ligados às vanguardas artísticas que reverberaram no Brasil – foram praticamente ignorados pelo grupo familiar que adotou seus próprios parâmetros de apreciação e de avaliação da qualidade das obras.

³ Vide VIGNOLA, 1904-05.

Neste universo artístico sem crises, em que os princípios técnicos e estéticos iniciados pelo renascimento europeu se perpetuaram sem serem sacudidos pelos espasmos do pensamento moderno, os conceitos de arte e de vida foram mantidos sob proteção.

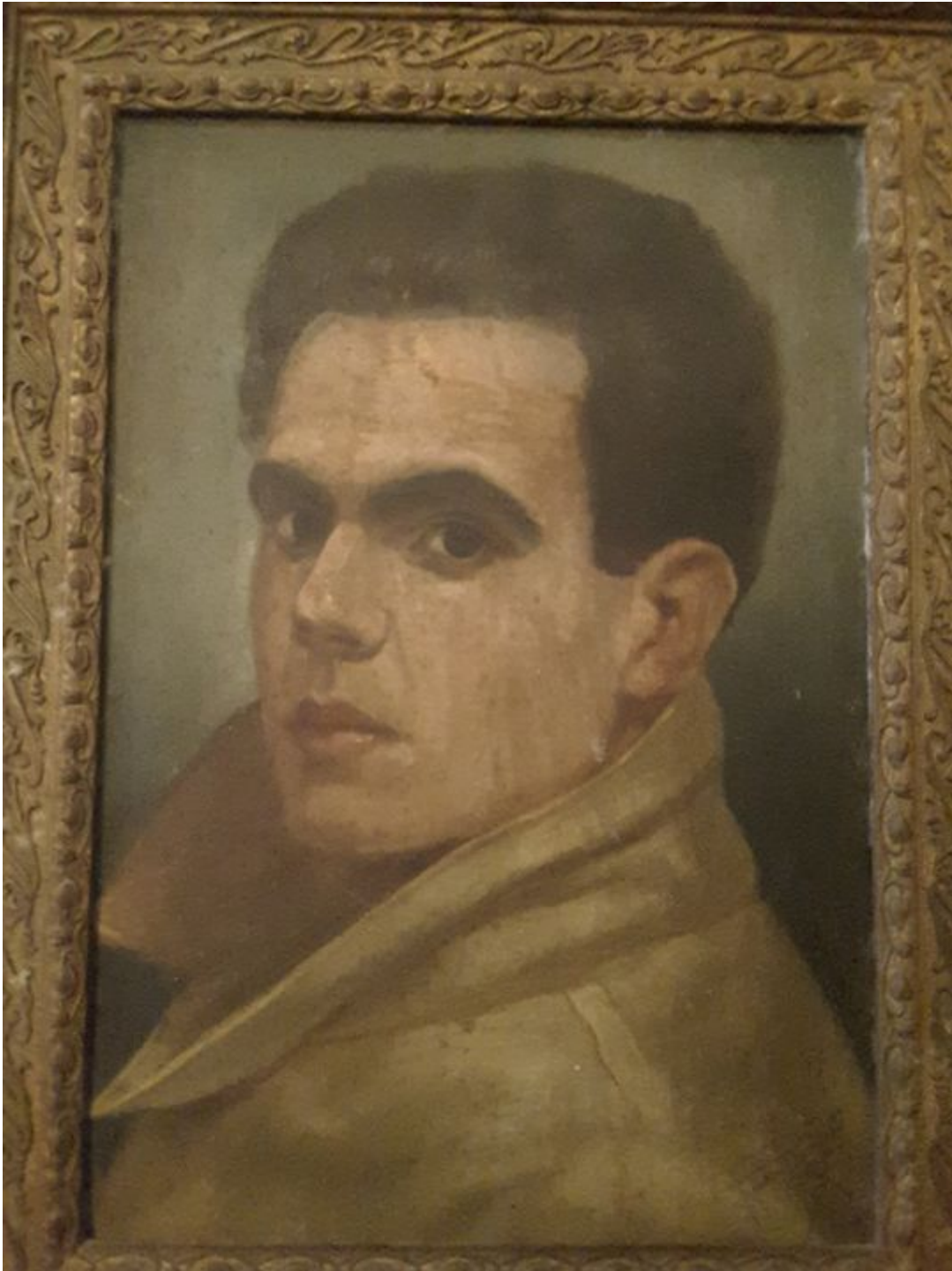


Imagem 05 Francisco de Paula Faria Rosa Sobrinho (Pelotas, 1901-1976) Autorretrato, 1917 Pintura a óleo sobre tela 36 cm x 25 cm Coleção Eunice de León

Tais atividades artísticas, praticadas como passatempo ou como forma de distinção interna no grupo, agiram como elementos de fortalecimento dos valores estéticos e sociais já estabelecidos. Nunca tiveram a intenção de provocar qualquer tipo de “distúrbio”, no sentido utilizado pelo filósofo Arthur Danto para se referir às

manifestações que portam ameaça e perigo ao se comprometerem excessivamente com a realidade.⁴ Contudo, uma exceção a esta regra precisa ser mencionada.

Segundo artista na linha de descendentes, Francisco de Paula Faria Rosa Sobrinho (Pelotas, 1901-1976), também desenhava, pintava e tocava piano. Vivia com o pai e os irmãos e foi orientado artisticamente pelo tio, de quem herdou o nome, a vocação artística e parte dos bens. Da mesma forma como o tio, nunca casou e jamais saiu de Pelotas. Conviveu longamente com o tio artista e, depois da sua morte, passou o resto da vida na mesma residência – o sobrado onde o tio artista vivera.

Coincidentemente, mantinha-se com os recursos oriundos de aluguéis de inúmeros imóveis residenciais e comerciais. Morava sozinho num local onde poucas pessoas entravam, além da própria irmã. Saía todos os dias de casa, sempre no mesmo horário. Recebia jornais de Pelotas e de Porto Alegre e tinha interesse pelos acontecimentos da sua época. Durante algumas horas do dia deixava a porta da frente da casa aberta, para receber raras visitas. Depois se encerrava no enorme casarão.

Durante o período em que Francisco de Paula Faria Rosa Sobrinho esteve atuante como artista amador, inúmeros eventos artísticos bastante significativos ocorreram na cidade de Pelotas. Por exemplo, os italianos Aldo Locatelli (1915-1972) e Emílio Sessa (1913-1990) foram contratados em 1948 para realizarem a pintura interna da Catedral Metropolitana São Francisco de Paula. No ano seguinte seria fundada por Marina Pires, ex-aluna de Frederico Trebbi, a Escola de Belas Artes.⁵ Não obstante, Francisco de Paula Faria Rosa Sobrinho manteve-se afastado da escola, sem qualquer tipo de participação, seja como aluno, seja como professor.

Embora mal compreendido pelos seus parentes, Francisco de Paula Faria Rosa Sobrinho realizou vários ensaios de cenas do cotidiano local, mostrando a agitação da cidade. Registrou em pintura o movimento incessante do Mercado Público da cidade e o burburinho dos passantes. Além de registrar cenas de galanteio entre rapazes e moças, também observou os tipos humanos que ocupavam as ruas, como o afiador de facas, o pipoqueiro, a vendedora de flores (Velha Berta), e o vendedor de ervas, sempre acompanhado do seu cãozinho.

Francisco Sobrinho, por sua vez, encarregou-se da iniciação artística de seus parentes mais jovens, mas não houve continuidade no interesse pelas temáticas do cotidiano e pelo uso de recursos não-tradicionais. Sob o ponto de vista estético e histórico, ocorreu um recuo para zonas de maior segurança, e seus descendentes retornaram aos procedimentos convencionais, nos quais os cânones estéticos do neoclassicismo e do romantismo predominavam.

Duas de suas sobrinhas, além de costurar, bordar e tricotar, também desenvolveram seus dotes artísticos na área de música e das artes plásticas e realizaram muitos desenhos e

⁴ DANTO, 2015.

⁵ Vide MAGALHÃES, 2012.

pinturas em diversos suportes, incluindo porcelana. Foram responsáveis pela iniciação artística de seus filhos e sobrinhos. O álbum de desenhos de Maria Izabel Faria Rosa de Moura Bonini (1929) assemelha-se impressionantemente com os de seus tios artistas. Seus filhos, Eliana de Moura Bonini (1952) Roberto de Moura Bonini (1959) também foram iniciados no piano e nas artes plásticas e se tornaram artistas amadores, que, em alguns períodos desejaram se profissionalizar.



Imagem 06 Francisco de Paula Faria Rosa Sobrinho (Pelotas, 1901-1976) Mercado, 1960 Pintura a óleo sobre tela 40 cm x 53 cm Coleção Eunice de León

Neste microsistema de produção e consumo de arte, o público apreciador predominante foi sempre aquele constituído pelo grupo familiar e pelos amigos mais próximos. Contudo, as últimas gerações experimentaram uma abertura maior na sua relação com o público. Artistas mais jovens, que chegaram a ter interesse em abandonar o amadorismo e seguir carreira como pintores e professores, acabaram por estimular a manutenção dos valores plásticos pré-modernos, preservando os métodos tradicionais de ensino de desenho e de pintura.

O microsistema familiar, portanto, gerou uma cultura artística anacrônica, embora extremamente coerente dentro dos preceitos estéticos praticados pelo grupo, que encontra forte reverberação, na atualidade, nos ambientes refratários à arte contemporânea.

No processo de diferenciação social, a relação privilegiada com um determinado conjunto de objetos e a aspiração ao prestígio social podem justificar o desejo de formação de uma coleção artística que se mantenha nos domínios familiares. Contudo, as obras geradas no âmbito da família restringiram-se à instância da *produção*. O que poderíamos chamar de *distribuição* das obras, num processo intermediado por galeristas ou comerciantes não chegou a haver, especialmente no que tange ao trabalho artístico dos dois artistas pioneiros – tio e sobrinho.

Como consequência disto, o *consumo* das obras ficou restrito ao núcleo familiar propriamente dito, sem que tenham tido acesso às obras compradores externos à família, assim como colecionadores particulares ou institucionais, privados ou públicos. Tampouco a crítica de arte pôde atuar, de maneira a emitir opinião sobre a qualidade estética das obras. Por outro lado, a falta de concorrência entre artistas e consumidores gerou um processo de repetição de fórmulas, que garantiu a estabilidade dos cânones artísticos, impedindo a inovação artística.⁶

Cabe observar que a cidade de Pelotas, RS, nunca chegou a ser um “centro artístico”, caracterizado pela presença de um número razoável de artistas e de grupos significativos de consumidores, que por motivações variadas estivessem dispostos a investir parte de suas riquezas em obras de arte. Se levamos em conta as considerações de Carlo Ginsburg de que “centro” é um lugar para o qual afluem quantidades consideráveis de recursos eventualmente destinados à produção artística, a cidade nunca chegou a reunir as condições necessárias para tornar-se um núcleo importante de formação de artistas. Em geral, o centro artístico tem um público vasto e é dotado de instituições de tutela, formação e promoção de artistas, bem como de distribuição de obras.

No caso aqui analisado, o fato de que as obras de arte produzidas pela família ficaram restritas ao ambiente familiar foi decisivo para a atuação no âmbito do amadorismo. Aliás, a atuação “amadorística” parece ter sido justamente o dado distintivo mais evidente: tornar-se artista profissional significaria comercializar as obras, numa situação pouco condizente com o estatuto social dos indivíduos, que não dependiam do trabalho artístico para sobreviver. As forças grupais que agiram no sentido da não desintegração do grupo foram mais potentes do que aquelas que poderiam mover um artista a romper o casulo familiar e desejar o reconhecimento público. Desta maneira, por mais fecunda que tenha sido a produção familiar, a constituição desse monopólio não contribuiu, em escala mais ampla, para a formação de um sistema artístico que alimentasse a necessidade de consumo de objetos de arte.

Se pensarmos que um objeto qualquer só se constitui em obra de arte no momento em que é exibido e consumido, ou seja, no momento em que se produz socialmente a sua definição, aumenta a importância do público fruidor na formação de sentidos. Como explica Anna Lisa Tota, os chamados “atos de consumo”, regulados por convenções diversas, colaboram na distinção entre “objetos artísticos” e “objetos não-artísticos”.⁷

⁶ GINZBURG, 1989.

⁷ Vide VIGNOLA, 1904-05.

Na ausência de significados sociais ampliados para além dos limites do ambiente doméstico, os objetos não conseguem atingir o estatuto artístico de seus similares, que são encontrados nos museus e nos acervos dos colecionadores.

Assim, as barreiras familiares que, por um lado, protegeram o patrimônio material e imaterial do grupo, por outro lado impediram a distribuição das obras produzidas. Este processo foi responsável pela inexistência de narrativas históricas ou críticas que poderiam ter sido geradas a partir da apreciação e do consumo das obras. Levando-se em consideração os contextos de legitimação artística, assim como as instituições que favorecem a sua difusão e os sistemas profissionais de regulamentação das carreiras artísticas, a produção que se mantém reclusa e não entra em circulação, não obtém visibilidade suficiente para ingressar no mundo da arte e da história da arte.

Existindo exclusivamente no ambiente privado, sem adquirir a visibilidade que a dimensão pública pode dar, sua existência material e simbólica predomina como forma de diferenciação e de reforço aos valores de pertencimento a um grupo específico. Caso venha a ocorrer a desintegração do grupo que mantêm vivos os valores e as memórias familiares, corre-se o risco de se perder também o sentido do conjunto de artefatos preservados quase secretamente, durante décadas, que testemunham um processo de negação histórica das vigorosas transformações artísticas e estéticas ocorridas no pensamento ocidental no último século.

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. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005 (Tese de Doutorado).

BULHÕES, M.A.; ROSA, N.V; RUPP, B.; FETTER, B. As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk Editora, 2014.

DANTO, Arthur. Arte e perturbação. In: DANTO, Arthur. O descredenciamento filosófico da arte. Belo Horizonte: Autêntica, Editora, 2015.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900*. Contribuição para o estudo do processo cultural rio-grandense. Porto Alegre: Globo, 1971. 520p.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 32-33. (memória e sociedade)

VIGNOLA, A. *L'Étude Académique. Recueil de Documents Humains*. Paris: Librairie d'art technique. 1904-05.

MAGALHÃES, Clarice Rego. *A Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973)*. Trajetória institucional e papel na história da arte. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2012. (Tese de Doutorado.)

NASCIMENTO, Heloísa Assumpção. A pintura em Pelotas no século 19: contribuição para a história das artes plásticas no Rio Grande do Sul. Pelotas: Oficinas Gráficas do Instituto de Menores de Pelotas, 1962.

OSÓRIO, Fernando Luís. A cidade de Pelotas. Porto Alegre: Editora Globo, 1922.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

TOTA, Anna Lisa. A sociologia da arte. Do museu tradicional à arte multimédia. Lisboa : Editorial Estampa, 2000. [Temas de Sociologia]