

Oitocentos

Século Brasileiro do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA DAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7





Relações entre pintura decorativa e decoração de interiores na arte brasileira da Primeira República

Arthur Valle



Um fenômeno significativo, verificável em diversos centros artísticos mundiais durante o século XIX é o incremento na produção e no interesse despertado pelas pinturas decorativas. *Grosso modo*, tal tendência possui suas raízes nas primeiras décadas do Oitocentos, em países como Alemanha e França¹; todavia, à medida que se intensificou, a partir dos anos 1870, ela se estendeu pela maior parte da Europa e também pela América do Norte. Especialmente no período conhecido como Primeira República (1889-1930), um incremento análogo na produção de pinturas decorativas também se manifestou no meio artístico brasileiro, que mantinha uma relação afinada com a produção internacional contemporânea.

No caso da cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, pode-se encontrar, a partir de meados dos anos de 1890, uma série de edifícios públicos sendo construídos ou reformados, nos quais arquitetura, decoração de interiores, pintura e escultura se achavam estreitamente associadas: uma arte oficial, visando a um círculo mais amplo do que as elites locais, ganhava espaço à medida que se ampliavam tanto a ideia de público, quanto o tamanho do Estado². Além disso, a realização de pinturas destinadas à decoração de casas de particulares foi outro campo de trabalho que igualmente se expandiu nas primeiras décadas republicanas, refletindo a hegemonia de uma concepção de decoração de interiores caracterizada pelo desejo de emular aquilo que havia sido, até então, apanágio dos palácios reais, das sedes do poder público e da Igreja. Tais demandas foram responsáveis, inclusive, pela aparição de um novo gênero de composições nos “salões” e exposições particulares do período, normalmente chamadas, nos catálogos e nas notas de imprensa sobre tais mostras, *painéis decorativos* - expressão que servia como uma espécie de cláusula restritiva, orientando o olhar do espectador com relação a certas particularidades frequentes nas pinturas decorativas de então.

¹ “Entre 1820 e 1860, A Alemanha ocupa a dianteira, coma as imensas decorações pintadas pelos Nazarenos que retornavam de Roma e por seus discípulos [...] A França, todavia, não ficou para trás”. VAISSE, Pierre. **La IIIe Republique et Les Peintres**. Paris: Flammarion, 1995, p. 180.

² SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação - pintura de história e a Primeira República. **Estudos Históricos, Arte e História**, Rio de Janeiro, n. 30, 2002/2, p. 2.

Seria possível enumerar quais eram essas particularidades? O que, afinal, era entendido como *pintura decorativa* durante o período aqui delimitado? Tais questões não comportam uma resposta única e simples. Em uma acepção genérica, a pintura decorativa foi muitas vezes definida (em termos familiares tanto ao jargão da teoria acadêmica, quanto dos ateliers oitocentistas), simplesmente em função da sua *destinação*, ou seja, como toda pintura concebida para tomar o seu lugar definitivo contra uma parede e se substituir a ela - *decorativa* e *mural* são, nessa acepção, adjetivos quase intercambiáveis. Tal definição valia tanto para a pintura a fresco, quanto para as pinturas em telas coladas sobre uma superfície mural (*marouflage*) e também para aquelas montadas sobre chassis, depois colocadas em lambris.

Vale enumerar, ainda, outras tantas prescrições frequentemente relacionadas às pinturas decorativas, derivadas justamente da sua inserção primordial na arquitetura e referentes tanto aos seus aspectos iconográficos, quanto formais. Essas prescrições derivavam, em boa medida, de uma aplicação generalizada da antiga noção de *decorum*, oriunda da retórica clássica, e que definia o tema, o vocabulário e a dicção apropriadas para cada um dos estilos ou *modos* de oratória, em função do seu público-alvo e/ou de suas condições de enunciação³. Era o *decorum* que prescrevia, por exemplo, a iconografia das decorações destinadas a edifícios públicos, em especial aqueles com funções político-administrativas: entendidas como a expressão dos sentimentos coletivos, da própria ‘alma’ do povo, tais pinturas, na medida em que não se limitavam a um registro meramente ornamental, frequentemente serviam à expressão de ideias gerais, como a celebração de um personagem, de um evento, de uma região ou mesmo do país como um todo.

As prescrições formais atendiam igualmente à premissa de que as pinturas aqui em questão eram concebidas para decorar um muro. Contrariamente às regras estabelecidas para, por exemplo, as decorações ilusionistas nos séculos XVII ou XVIII, influentes correntes estéticas que se afirmaram no Oitocentos defendiam que a pintura decorativa deveria se integrar ao marco arquitetônico que a abrigava, não destruindo a sua integridade perceptiva. Tal concepção foi eloquentemente sintetizada, em meados do século XIX na França, por Prosper Mérimée⁴, e, retomada por teóricos diversos como Charles Blanc ou Théophile Gautier, acabou por ganhar corpo na obras de artistas franceses que, até a aurora do século XX, foram celebrados como alguns dos maiores decoradores de seu tempo, como Jean-Joseph Benjamin Constant, Jean-Paul Laurens, e, muito especialmente, Pierre Puvis de Chavannes.

³ BIALOSTOCKY, Jan. Das Modusproblem in den bildenden Künsten: Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des 'Modusbriefes' von Nicolas Poussin. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 24 Bd., H. 2, 1961, p. 128-141.

⁴ MÉRIMÉE, Prosper. De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 9, 1851, col. 258-273 e col. 327-337.

Em boa parte das obras decorativas de tais artistas franceses, é possível identificar, ainda, uma série significativa de convergências formais, como por exemplo: o acabamento fosco da superfície das pinturas; o emprego de harmonias de cores pouco contrastadas (mormente tons claros e esmaecidos); a estilização sintética dos motivos; a parcimônia no emprego de efeitos de modelado, claro-escuro e perspectiva. Enquanto a primeira dessas características parece derivar de uma necessidade prática (a de garantir a legibilidade da pintura em condições de observação variadas), as outras são mais arbitrárias, implicando escolhas estéticas deliberadas, que objetivavam, em tese, preservar a integridade do marco arquitetônico. Se, além das obras, se considerar a literatura artística produzida durante as primeiras décadas do Brasil República, a frequência com a qual essas mesmas características são explicitamente referidas leva a crer que estamos diante de um *modo* específico, de uma autêntica *estética do decorativo* em pintura - um partido formal que acabou, inclusive, por invadir a seara dos quadros de cavalete e foi empregado em obras relacionadas a gêneros mais tradicionalmente praticados no Brasil, como o retrato ou a paisagem⁵.

Tal *estética do decorativo* reiterava a concepção de que existiria algo de particular na pintura decorativa e que seu aspecto deveria diferir decisivamente do das pinturas de cavalete. No Brasil, uma síntese dessas ideias pode ser encontrada em um juízo formulado por Modesto Brocos, um dos pintores mais influentes no meio artístico fluminense da Primeira República, que, no trecho intitulado *Da Pintura Mural*, de seu livro *A retórica do pintores* (1933), expõe a sua concepção a respeito da pintura decorativa. Citando pinturas de Giotto e dos Gaddi, ele postula:

[...] em todas estas decorações do século XV [sic], as paredes e as capelas são decoradas, recoshecendo [sic] o particular cuidado de respeitar a arquitetura. Essa pintura mural, tão comum na Itália até o primeiro terço do século XVI, com Rafael e M. Angelo, chegou a perder a sua tradição. Sendo restabelecido no século passado por Puvis de Chavannes nas pinturas do Panteon de Paris [...]

A pintura mural, antes de Puvis de Chavannes, estava inteiramente desconhecida, como o provam as decorações de S. Francisco el Grande, em Madrid, feitas de 1883 até 90, que não tem nada de murais e que se podem qualificar de pinturas de cavalete. Porque nenhum dos pintores chamados para decorar a igreja respeitaram [sic] a nota de cor do arco triunfal, que devia servir de ponto de partida para as decorações ulteriores da igreja [...] todos os pintores provaram a ignorância de desconhecer a pintura mural, que deve dar a impressão de janela aberta, respeitando sobretudo a arquitetura.⁶

⁵ Procurei apresentar um conjunto de evidências que corroboram essa afirmação em VALLE, Arthur. A estética do decorativo na pintura brasileira das primeiras décadas da República. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, jan.- jun. 2010, p. 115-132.

⁶ BROCOS, Modesto. *A retórica do pintores*. Rio de Janeiro: Typ. d'Industria do Livro, 1933, p. 129. Uma versão fãc-simile desse texto pode ser acessada em: DAZZI, Camila (org.). *Retórica dos pintores*, de Modesto Brocos (versão integral). **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/brocos_retorica.htm Acesso 1. Jul. 2010.

Todavia, uma análise da produção pictórica realizada durante a Primeira República revela que, bem antes da sua tardia formulação, a concepção de Brocos já era colocada em prática por diversos artistas brasileiros. Exemplos podem ser encontrados desde finais dos anos 1890, sendo um dos casos pioneiros a tela *Os descobridores* (1899), de Belmiro de Almeida, e muitas outras obras, concebidas para locações arquitetônicas específicas, poderiam ser aqui evocadas. Uma lista, certamente não-exaustiva, incluiria: o ciclo concebido por Antonio Parreiras para o antigo prédio do Supremo Tribunal Federal do Rio de Janeiro - *Suplício de Tiradentes* (1901), mais o *pendant A chegada e A partida* (1902); boa parte das pinturas decorativas realizadas por Eliseu Visconti para o Theatro Municipal (a partir de 1905), bem como seus painéis para a Bibliotheca Nacional (1911); as decorações realizadas pelos irmãos Arthur e João Timotheo da Costa para a sede do Fluminense Futebol Club (1920-1924); as pinturas de Antonio Parreiras para o antigo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (1922); diversas das pinturas que ornamentam os atuais Palácios Tiradentes e Pedro Ernesto (às quais voltarei a me referir), realizadas nos anos 1920 por uma plêiade de artistas que incluía, além dos referidos Visconti e João Timotheo, os irmãos Rodolpho e Carlos Chambelland e Carlos Oswald; o ciclo de pinturas de Guttman Bicho para o atual CAPS Ernesto Nazareth, na Ilha do Governador (c.1930); entre outras.

Para além da presumida necessidade de subordinação ao interior arquitetônico que as abrigava, outras razões podem ser aqui evocadas na tentativa de explicar a razão de tantas decorações ostentarem tais traços em comum. Pierre Vaisse lembrou, por exemplo, do prestígio que a pintura decorativa possuía na França da chamada *IIIème République*: esta surgia, aos olhos de muitos contemporâneos, como “a grande pintura por excelência, possuindo inclusive, para alguns dentre eles, um caráter quase sagrado derivado das suas origens, os muros das igrejas da Idade Média e da Primeira Renascença”⁷. Essa conotação foi muito difundida, inclusive no Brasil, como deixa entrever a citação de Brocos acima reproduzida, e não deixou de ter reflexos profundos na concepção de bom número de pinturas decorativas, que se apropriaram, assim, de aspectos formais derivados quase diretamente dos frescos italianos ‘primitivos’.

Porém, se é possível encontrar diversas pinturas que ostentam essa *estética decorativa* em um sentido lato, outras dela se afastam deliberadamente. É o próprio princípio geral de adequação da decoração ao interior que a abriga o que exige que se considere outras variáveis da questão, relacionadas às práticas arquitetônicas difundidas na Primeira República brasileira. Nesse sentido, é necessário considerar, especialmente, o contraste estilístico que se pode verificar, nos edifícios que

⁷ VAISSE, Pierre. La machine officielle. Regard sur les murailles des édifices publics. **Romantisme**, 1983, vol. 13, n. 41, p. 25.

receberam trabalhos decorativos durante o período, entre a ornamentação de seus aposentos individuais - sala de visitas, sala de jantar, *fumoir*, sala de jogos, etc.: tanto nas construções destinadas ao poder público, quanto nos palacetes de particulares abastados, era então comum que o estilo da decoração de interiores variasse de aposento para aposento, sublinhando a hierarquia e as diferentes funções dos mesmos.

Essa prática tem precedentes longínquos na teoria da arquitetura, que remontam ao menos até o século XVIII. Cabe situá-la no quadro teórico mais amplo daquilo que um estudioso como Luciano Patetta designou *historicismo tipológico*, no qual se estabeleceu um equacionamento sistemático entre os estilos históricos, os caracteres expressivos e as funções que cada prédio podia assumir. Patetta sintetizou sua definição de *historicismo tipológico* como um conjunto de

*escolhas apriorísticas de cunho analógico que deviam orientar o estilo quanto a finalidade a que se destinava cada um dos edifícios, reencontrando, na Idade Média, os traços místicos e a religiosidade para as novas igrejas; na Renascença, as características áulicas elegantes para os edifícios públicos, no Barroco, ou nos estilos orientais, a festividade exigida pelos equipamentos de lazer, no Classicismo pesado do coríntio romano, o caráter apropriado aos solenes edifícios do Parlamento, dos Museus e dos Ministérios.*⁸

Nos tratadistas ‘clássicos’ franceses, já era clara uma preocupação análoga com a caracterização de cada peça de um edifício. Por exemplo, Germain Boffrand, em seu *Livre d'architecture, contenant les principes généraux de cet art...* (1745), reivindicava “uma individualização dos espaços interiores de um *hôtel*: salão de *compagnie*, gabinete de música, sala de baile...”⁹. Nicolas Le Camus de Mézières, em *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), tornava ainda mais sistemática a vontade de diferenciar os diversos espaços interiores e dotava tal prática de uma lógica imperturbável: para Le Camus, o caráter “não reside apenas no exterior do edifícios públicos e privados, mas em primeiro lugar, ao menos se considerada-se a atenção que lhe é concedida pelo autor, no *interior*”¹⁰. Associações entre estilo e função, semelhantes às enumeradas por Patetta, seriam, assim, também aplicadas aos interiores. A

⁸ PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel / Edusp, 1987, p. 14-15. Seria possível refinar essa definição geral de Patetta, como faz, por exemplo, Francois Loyer: “Se, em certo nível, a apropriação do estilo ao programa podia ser escolhida por critério, encontramos em seguida diversas variantes que, negligenciando essa adequação sumária (e frequentemente levando ao paradoxo formal), estabeleciam, no interior de um único sistema ornamental, sutis variações (por exemplo, entre um neogótico sulpiciano e um neogótico racionalista) - variantes nas quais reside toda a expressividade da linguagem em relação à função”. LOYER, François. Ornement et caractère. In: **Le siècle de l'Eclectisme**. Lille 1830-1930. Paris-Bruxelles, 1979, p. 66.

⁹ SZAMBIEN, Werner. **Symétrie, Goût, Caractère**: Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800. Paris: Picard, 1986, p. 177.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 181.

natureza específica de cada aposento deveria se manifestar até nos mínimos detalhes de suas decorações, que variavam de estilo seguindo critérios estabelecidos por convenção e respeitados de maneira mais ou menos rígida: “Luís XIII na anticâmara, Henri II na sala de jantar, Luís XIV, Luís XV, Luís XVI para o salão, o *boudoir*, o quarto de dormir...”¹¹.

Como uma espécie de corolário do que aqui vai sucintamente exposto, seria de se esperar que o estilo das pinturas decorativas destinadas a ornar tais interiores acabasse por se adequar - em um sentido, por assim dizer, “material”¹² -, ao estilo da decoração envolvente. Por limitações de espaço, farei aqui referências breves a apenas dois exemplos de conjuntos decorativos fluminenses - localizados nos já citados Palácio Pedro Ernesto e Palácio Tiradentes -, que servirão para esboçar as relações de complementaridade entre pintura e decoração de interiores, estabelecidas nas artes da Primeira República.

No Palácio Pedro Ernesto, o emprego de uma *estética decorativa*, no sentido lato primeiramente descrito, pode ser encontrado em algumas obras significativas, como no grande tríptico de Visconti que decora o Vestíbulo [Figura 1] e nas delicadas pinturas dos irmãos Chambelland e de Carlos Oswald, que ornamentam os aposentos decorados em variações do estilo então usualmente chamado *Luís XV* - como o Salão de Honra, destinado a recepções e festividades, e os Gabinetes, mais intimistas [Figura 2].

Já as decorações feitas por artistas como Decio Villares e Rodolpho Amoêdo para o mesmo Palácio apresentam um caráter bastante diverso. Se o trabalho em conjunto de pintores de diferentes gerações não resultou em uma desarmonia na decoração do Palácio, isso se deveu ao fato de suas obras se destinarem a aposentos autônomos, cujas características decorativas e funcionais eram muito distintas. Um exemplo claro é o das pinturas de Villares intituladas *Ida para o trabalho* e *Volta do trabalho*, que ocupam a chamada *Sala Inglesa* [Figura 3]: para não se ‘apagarem’ em meio aos lambris de madeira escura, elas são tratadas em uma maneira mais ‘realista’, com contrastes de valor e de cor bastante acentuados. O quadro de Rodolpho Amoêdo *A fundação da cidade do Rio de Janeiro*, concebido para o Plenário do Palácio [Figura 4], deixa transparecer, de maneira talvez ainda mais evidente do que as pinturas de Villares, seu contraste com as obras decorativas de artistas mais novos, como Visconti ou Oswald. O colorido e o modelado são intensos e não parece ter havido, por parte do pintor, qualquer preocupação em minimizar a sugestão de espacialidade. A obra como que deriva do partido das pinturas históricas que foi usual durante o Segundo Reinado e poder-se-ia mesmo pensar, tendo em vista as características de outras decorações acima citadas, que

¹¹ BRUNHAMMER, Yvonne. *Le beau dans l'utile: un musée pour les arts décoratifs*. Paris: Gallimard, 1992, p. 19.

¹² VAISSE, Pierre. *La IIIe République et Les Peintres...*, p. 259.

Amoêdo aqui não soube adequar a sua pintura de maneira conveniente ao espaço arquitetônico. Tal conclusão, todavia, não levaria em conta o eminente local ocupado pela obra: colocada atrás da Mesa Diretora - espécie de centro de significação de todo o edifício -, relativamente isolada em um nicho atrás do foco de atenções dos parlamentares, a obra de Amoêdo deveria ter suficiente 'presença' para deter os olhares e, assim, cumprir o seu papel de ligar o presente com o momento mítico de fundação do Estado nela figurado. Inversamente, é a própria eminência do local ocupado pela tela que suporta e mesmo exige o maior grau de realismo que ela ostenta.

Diferenças análogas de tratamento são verificáveis entre as pinturas decorativas realizadas para a outra grande sede do poder legislativo erguida no Rio de Janeiro durante os anos 1920 - o Palácio Tiradentes. Este edifício teve sua pedra inaugural assentada em 1922, atendendo, então, à demanda da Câmara dos Deputados por uma nova sede. Veio ocupar o local onde antes se erguia a Cadeia Velha, sítio impregnado de simbologia: ali o inconfidente Tiradentes, mártir da liberdade política brasileira e patrono do novo edifício, teria ficado detido, em seus últimos dias de vida; além disso, a Cadeia Velha possuía uma longa tradição legislativa, se constituindo como um eixo de continuidade na vida parlamentar do país. Em consonância com esse legado, o plano geral do prédio, suas decorações pintadas e esculpidas e seus detalhes ornamentais, ostentam um discurso em linguagem imagética representativo das concepções político-ideológicas então vigentes, centrado, em boa medida, na noção de um projeto de nação brasileira consolidado a partir da legislação¹³.

Mais uma vez, o partido decorativo marcado por uma 'pintura clara', pela estilização dos motivos e pela afirmação da planaridade do suporte pode ser encontrado em importantes ornamentações do Palácio. É o caso dos cinco painéis realizados por João Timótheo da Costa para o teto do Salão de Honra [Figura 5] e, especialmente, das oito pinturas que figuram na cúpula que domina o Plenário, realizadas por Rodolpho Chambelland, auxiliado por seu irmão Carlos, entre 1925 e 1926 [Figura 6, à esquerda]. Dispostas como uma bússola em volta do vitral, essas pinturas compõem uma visão panorâmica do passado brasileiro, tendo a escolha da linha interpretativa da História do Brasil e dos momentos representados recaído sobre o prestigiado Afonso d'Escagnolle Taunay¹⁴. Nessas obras monumentais, todas com mais de seis metros de altura e marcadas por uma fatura divisionista, os Chambelland optaram por um registro mormente laudatório, inserindo retratos estilizados de personagens históricos célebres em um contexto alegórico. Essa mistura é bem notável

¹³ Carlos Eduardo Sarmento desenvolve mais detalhadamente essa interpretação em BELOCH, I.; FAGUNDES, L. R. (coord.). **Palácio Tiradentes: 70 anos de história**. Rio de Janeiro: Memória do Brasil, 1996.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 68.

nos grandes painéis dedicados à Monarquia e à República [**Figura 6**, à direita], que apresentam cortejos nos quais alguns dos principais vultos do país se encontram cercados por figuras simbólicas. Os retratos dos heróis nacionais se localizam na parte inferior dessas composições e são marcados por uma relativa definição visual. À medida que se aproximam da parte superior, todavia, as pinturas se tornam progressivamente mais diáfanas e se desvanecem, a ponto dos *putti* e das figuras femininas aladas que nelas aparecem se tornarem quase indistinguíveis. Cromaticamente, os tons neutros e o branqueamento da paleta favorecem a integração das pinturas na superfície de cantaria nua que compõem a cúpula e que transparece nas molduras que cercam e separam os painéis.

Para o mesmo espaço do Plenário do Palácio Tiradentes, Eliseu Visconti realizou uma pintura que afasta-se do partido adotado pelos Chambelland. Trata-se de um retrato de grupo de grande envergadura, que domina o espaço destinado à Mesa Diretora, e retrata os constituintes de 1891, ocupando o antigo Paço da Quinta da Boa Vista [**Figura 7**]. Essa obra é pintada quase monocromaticamente, em tons de marrom e cinza, cuidadosamente escolhidos para compor em harmonia com o madeiramento que recobre a parte baixa do recinto. Apresenta um relativo realismo na caracterização do espaço e de cada um dos personagens, bem como uma fatura mais integrada, fatores que contrastam não só com as diáfanas decorações dos Chambelland para cúpula acima, mas, igualmente, com o tríptico do próprio Visconti, concluído poucos anos antes, para o referido Palácio Pedro Ernesto. Uma análise do processo de criação desse painel de Visconti reforça a tese de que seu aspecto definitivo - no que diz respeito tanto ao nível de realidade apresentado, quanto ao cromatismo -, foi o resultado de um esforço consciente de adequação à sua locação arquitetônica específica, no qual também os encomendantes intervieram¹⁵.

Um análogo e derradeiro exemplo de como um mesmo artista podia variar significativamente o estilo de suas decorações em função das características do interior que deveriam abrigá-las pode ser encontrado nas pinturas de Carlos Oswald para Palácio Tiradentes. São desse artista os frisos que decoram a parte superior das paredes da chamada *Sala do Café*, espaço concebido para o convívio informal dos deputados. São dezesseis painéis ao todo, de larguras variáveis, que ostentam dizeres como *A energia da raça vence a força bruta*, *A união dos Estados* ou *O trabalho sementeira do futuro* [**Figura 8**]. Neles, Oswald apresenta uma visão épica e vigorosa da nação brasileira, mesclando motivos que lhe eram caros (como as parelhas de boi que figuram em muitas de suas

¹⁵ Duas *esquissas* para essa tela, ambas datadas de 1925 e hoje no Museu do Ingá - Niterói/RJ, apresentam contrastes cromáticos bem mais acentuados. A respeito de uma delas, Mirian N. Seraphim comentou: “O colorido alegre do esboço é substituído por uma monocromia em tons castanhos [na pintura definitiva], muito provavelmente mais uma exigência da comissão”. SERAPHIM, Mirian Nogueira. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d’Angelo Visconti: o estado da questão**. Campinas, SP: [s. n.], 2010, v.2, p. 106.

gravuras), com reminiscências de uma idealizada idade de ouro mediterrânea. Analogamente às pinturas de Decio Villares para a *Sala Inglesa* do Palácio Pedro Ernesto, os painéis de Oswald ostentam características como o cromatismo intenso e, especialmente, fortes contrastes de claro-escuro. As semelhanças são compreensíveis: a *Sala do Café*, como a *Sala Inglesa*, tem suas paredes revestidas de lambris de madeira escura entalhada e se Oswald tivesse dado às essas pinturas o mesmo aspecto diáfano e delicado de suas decorações nos aposentos do Palácio Pedro Ernesto, às quais acima me referi, elas simplesmente não poderiam se impor adequadamente ao espectador, no contexto que as envolve.

Esses dois casos, rapidamente referidos, apontam, ao meu ver, para a necessidade de uma investigação que considere, com profundidade, como a arte da decoração de interiores, com a sua lógica historicista particular, influía de maneira decisiva nas escolhas de tratamento feitas pelos artistas e na configuração das pinturas decorativas elaboradas durante a Primeira República brasileira.



Figura 1 – Aspecto do Vestíbulo do Palácio Pedro Ernesto/RJ e o tríptico de Eliseu Visconti (1866-1944) representando, ao centro, a glorificação do poder legislativo da cidade do Rio de Janeiro e, nos painéis laterais, a obra de saneamento de Oswaldo Cruz e a obra de remodelação de Pereira Passos.



Figura 2 – Aspecto do Gabinete do Presidente, no Palácio Pedro Ernesto/RJ, e duas das pinturas que o decoram, realizadas por Carlos Oswald (1882-1971).



Figura 3 - Aspecto da Sala inglesa do Palácio Pedro Ernesto/RJ e, no detalhe, a seção central de *Ida para o trabalho*, pintura decorativa de Decio Villares (1851-1931).



Figura 4 - *A fundação da cidade do Rio de Janeiro*, pintura de Rodolpho Amoêdo (1857-1941) para o Plenário do Palácio Pedro Ernesto/RJ.



Figura 5 - Pinturas decorativas de João Timotheo da Costa (1879-1932) para o Salão Nobre do atual Palácio Tiradentes/RJ, c. 1925-1926.



Figura 6 – À esquerda, aspecto da cúpula do Plenário do Palácio Tiradentes/RJ, com as pinturas decorativas dos irmãos Rodolpho e Carlos Chambelland, c. 1925-1926. À direita, *Alegoria da República*.



Figura 7 – *Assinatura da Constituição de 1891*, pintura de Eliseu Visconti (1866-1944) para os fundos da Mesa Diretora, no Plenário do atual Palácio Tiradentes/RJ, 1926.



Figura 8 – *O TRABALHO SEMEITEIRA DO FUTURO*, pintura decorativa de Carlos Oswald (1882-1971) para a Sala do Café do atual Palácio Tiradentes/RJ, c. 1925.