

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(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



9 788585 720957

—*—

A Beleza da Pátria: o vitral “Alegoria à Bandeira e à República” do Plenário do Palácio Pedro Ernesto (Câmara Municipal do Rio de Janeiro)*

Valéria Salgueiro**

—*—

Sem as artes menores, o nosso descanso seria vazio e desinteressante, e o nosso trabalho apenas um fardo, mero desgaste do corpo e da mente. Uma das funções destas artes é exatamente proporcionar prazer ao nosso trabalho.

William Morris, *Artes Menores*

Enquadrando o objeto



debate crítico sobre o tema “ornamento” do final do século 19 relacionou-se fortemente ao impacto da industrialização sobre o desenho de objetos úteis e de arquitetura, e sobre materiais, vinculando-se ao desejo de uma classe média emergente, ávida por exibir sinais de riqueza e de distinção consumindo ornamentos que haviam sido até então privilégio de uma reduzida elite. Era um debate contra a extravagância ornamental que acompanhava o consumo de massas a partir do qual formou-se uma campanha proto-modernista contra o ornamento que iria finalmente se afirmar vitoriosa a partir dos 1920s. Conforme Brolin¹, a maior repulsão dos chamados “reformadores do design” da segunda metade do século 19 não era, contudo, ao ornamento em si, mas às fontes que haviam se tornado as mais populares do ornamento – os tradicionais estilos históricos – e ao excesso de ornamento que adquiria sua maior visibilidade nas exposições universais,

* Este texto é um produto do projeto “Vitrais e a Construção Simbólica da Primeira República Brasileira”, apoiado pelo CNPq. Colaborou com a pesquisa a bolsista de iniciação científica do programa PIBIC UFF/CNPq em 2006/2008, Renata Bastos Santore, autora também dos desenhos do vitral focalizado no texto. Quero prestar aqui também o meu mais sincero agradecimento ao mestre artesão e restaurador de vitrais George Sliachticas, por sua gentileza e paciência em receber nossa equipe em seu ateliê de restauração no Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro, quando ele executava as restaurações dos vitrais dessa instituição, em 2007, fornecendo-nos preciosas informações sobre a técnica e os “segredos” dos vitrais. Foi o Sr. Sliachticas quem nos alertou para a exposição de 42 fotos de vitrais pelo fotógrafo Hélio Masatoshi Shiino – “Vidro-Mosaico-Arte”, organizada em conjunto com o Professor Dr. Fernando Gonçalves e exibida de 12 de junho a 12 de julho de 2007 no Núcleo de Memória, Informação e Documentação (MID) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Ao fotógrafo Helio Masatoshi Shiino agradeço também a gentileza das informações cedidas.

** Professora Associada da Universidade Federal Fluminense e Pesquisadora do CNPq.

¹ BROLIN, Brent C.. **Architectural ornament: banishment and return**. New York/London: W. W. Norton & Company, 2000, p. 167.

expressão do *bad taste* das classes médias.² O chamado estilo *art nouveau*³, no entanto, que abandonou os precedentes históricos dos estilos decorativos tradicionais e inspirou-se na natureza, foi considerado declaradamente moderno, sendo, todavia, um estilo entusiasticamente decorativo. O vitral foi um importante suporte de expressão do gosto *art nouveau* por flores e animais, com suas curvas lânguidas e uma estilização que chegava às vezes à abstração, tendo sido muito empregado na decoração e na arquitetura até os anos 1920s. Ele não só foi poupado pela crítica modernista ao ornamento, como foi adotado por arquitetos modernistas famosos, como Frank Lloyd Wright, sendo incorporado à arquitetura moderna, depois, na forma de pedaços de vidro engastados no concreto formando padrões abstratos.

Ora, se em países como a Inglaterra, a França, a Áustria e a Alemanha, a crítica ao ornamento não foi capaz de, por si só, conter o desejo humano de ornamentação e sua expressão em objetos de consumo e na construção das cidades em expansão ao final do século 19 e início do século 20, em nosso país, à mesma época, era ainda mais tênue o impacto de uma crítica ao emprego do ornamento, dadas as condições de incipiente industrialização, mesmo nos principais centros urbanos brasileiros. Somente décadas depois da virada do século 20, lá pelos anos de 1930, é que um pequeno número de intelectuais e arquitetos brasileiros começaria a se manifestar a favor do banimento da ornamentação na arquitetura e em objetos utilitários. Essa negação, contudo, foi como uma avalanche, empregando argumentos morais em favor de uma suposta “verdade” construtiva e de uma exclusiva “autenticidade” da arquitetura colonial. Conforme Sá, “criaram-se inúmeras justificativas para abolir o ornamento, como se fosse uma missão sagrada e irreversível”⁴.

Um grupo de intelectuais, definindo o que era a nação e o que deveria ser preservado para representá-la, deixou muita coisa de fora por considerá-la estranha aos critérios estabelecidos por essa intelectualidade pertencente à vanguarda das artes e da arquitetura brasileira – os chamados modernistas do Iphan. Absorvendo a crítica européia ao ornamento em nossa distinta realidade e posicionando-se a favor de uma arte/arquitetura capaz de expressar a pureza da forma, a sinceridade dos materiais e, enfim, o espírito da época – o chamado *Zeitgeist* – a implantação da política de patrimônio entre nós durante o que Maria Cecília Londres Fonseca denomina por “fase heróica”,

² Gilberto Paim apresenta uma síntese de autores que tematizaram ornamento desde John Ruskin, em meados do século 19, até o modernista Le Corbusier, destacando o pensamento dos norte-americanos Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright, e do austríaco Adolf Loos. Este último se tornou conhecido pelo célebre ensaio *Ornamento e crime*, de 1908, onde afirma que “a ausência de ornamento é uma indicação de força mental”. Cf. PAIM, Gilberto. **A Beleza sob Suspeita**: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

³ *Art nouveau* é uma designação francesa e belga. Na Inglaterra o estilo foi chamado por *Liberty*, e na Áustria e na Alemanha por *Jugendstil*.

⁴ Sá, Marcos Moraes de. **Ornamento e Modernismo**: a construção de imagens na arquitetura. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 102.

entre 1936⁵ e 1967⁶, acabou por imprimir uma leitura preconceituosa de obras que escapavam de seus parâmetros de atribuição de valor histórico e artístico, a ponto de até mesmo defenderem seu desaparecimento⁷. No campo da arquitetura isso significou uma crítica intransigente aos princípios construtivos adotados sob influência do historicismo que dominou a segunda metade do século 19 europeu e, concretamente, um repúdio a edificações construídas ou reformadas na Primeira República. Não se tratava apenas de estimular o surgimento de uma nova visualidade, moderna, mas, antes, de fazer desaparecer aquela que parecia “falsa”, “imoral”, numa dinâmica produtora de uma precoce obsolescência já tratada por alguns autores⁸.

Não se pode desconsiderar, contudo, que a arquitetura designada como eclética, baseada na combinação de diversos estilos históricos europeus e dotada de profusa ornamentação, foi a que serviu para imprimir expressão visual a um período da nossa história, fornecendo suporte para a identidade brasileira das primeiras décadas da República. Sua desqualificação pela vanguarda modernista do Iphan que selecionava e protegia os bens culturais com critérios preponderantemente da estética, não da história⁹, contribuiu não apenas para torná-la mais vulnerável aos interesses imobiliários, mas também para fosse por muito tempo considerada sem interesse de ser estudada.

Não parece haver discordância, nos dias atuais, de que uma nação deve proteger seu patrimônio cultural e necessita, para tanto, de uma política de preservação de seus bens culturais. No entanto, não basta dispor de uma política de patrimônio cultural bem formulada. Como bem observou Fonseca, para que uma política pública de preservação produza bons resultados e seja sustentável não basta o trabalho de selecionar criteriosamente os bens patrimoniais e aprovar boas leis de proteção aos mesmos¹⁰. É necessária a parte da recepção, ou seja, que a sociedade tenha acesso ao universo simbólico objetivado nos bens patrimoniais sob o pressuposto de um conjunto de valores culturais. No entanto, como pode haver envolvimento da população com o que a própria elite intelectual considerou um dia como “um hiato na história”¹¹? Já não estaria na hora de melhor

⁵ 1936 foi o ano de criação em caráter provisório do Sphan, que só ocorreu de fato em 1937.

⁶ 1967 é o marco final da longa gestão do Iphan por Rodrigo Melo Franco de Andrade.

⁷ FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; MinC/Iphan, 2005, p. 29.

⁸ Como observou Castriota, Claude-Levi Strauss (*Triste trópicos*), em visita às Américas, espantou-se com “falta de vestígios” do tempo nas cidades, as quais parecem evoluir segundo a lógica da destruição modernizadora. Cf. CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio Cultural: conceitos, política, instrumentos**. São Paulo: Annablume, 2009, p. 82.

⁹ FONSECA, op. cit., pp. 113-4

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 43.

¹¹ Lúcio Costa apud FONSECA, op cit, p. 191-2. Fonseca cita um parecer de tombamento de Lúcio Costa em que este se refere à arquitetura eclética como “falsa arquitetura, pejorativamente tachada, pela crítica internacional autorizada, como ‘beaus-arts’”.

conhecermos e estudarmos o que ficou esquecido e deixado para trás, despojando-nos de preconceitos inúteis?

O tema “ornamento”, por outro lado, parece ter sido não apenas proscrito da arquitetura modernista que dominou a construção das cidades brasileiras na segunda metade do século 20, mas passou a ser tratado como um tabu, muito embora, como sugere Sá, “a sucessão dos estilos e a alternância dos diferentes graus de ornamentação destes, nos remetam à suposição da existência de uma tendência natural à ornamentação [...] aplicação e utilização de ornamentos na composição arquitetônica”¹². O tema “ornamento” só mais recentemente começa a aparecer nos debates e a receber o foco de pesquisas sérias e respeitadas em nosso país. Há cerca de uma década, estudos começam a surgir entre nós refletindo sobre o uso do ornamento na arquitetura sob uma perspectiva crítica, mas não preconceituosa, abrindo terreno para o debate em torno de seu banimento e retorno. Nesse aspecto são de destacar os trabalhos de Paim, Sá e Lima¹³. O ambiente atual da nossa cultura, por sua vez, tornou-se mais receptivo ao que tem a dizer a pesquisa e o estudo de significados associados à arquitetura da Primeira República.

O período aqui focalizado é coincidente com um intenso uso de elementos ornamentais na arquitetura, destacando-se aí o emprego de vitrais. Estes aparecem na arquitetura de prédios de uso público e em residências particulares de segmentos abastados da população, seguindo a moda européia de um revivalismo do vitral na arquitetura em países como a França, a Inglaterra, a Bélgica, a Holanda. A importação de vitrais ornamentais desses países por nosso país respondia a parte da demanda por esses artefatos no Brasil, mas algumas obras importantes foram executadas aqui mesmo, em oficinas estabelecidas por artífices de origem européia, como a da família Formenti, no Rio, e a da família Sorgenicht – a Casa Conrado – em São Paulo.

Algumas palavras sobre a forma “vitral” de arte

O trabalho de execução do vitral com todas as suas operações complexas levadas a cabo numa oficina, os materiais utilizados e as habilidades requeridas exigiriam um capítulo em si, mas algumas palavras sobre o desenvolvimento histórico do vitral ajudam a melhor situar o objeto em foco neste trabalho.

¹² Sá, op cit, p. 75.

¹³ PAIM, op cit; Sá, op cit; LIMA, Solange Ferraz de. O trânsito dos ornatos – modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, vol. 16, n. 1, jan.-jun. 2008, p. 151-199.

O vitral é um produto basicamente artesanal, apesar de todo o desenvolvimento tecnológico que possa ter afetado sua confecção. Por isso, todo vitral é único e revelador de toda a sensibilidade e delicadeza do seu criador e de seu executor. Com o desenvolvimento das técnicas construtivas e devido ao fato de as paredes das edificações terem perdido seu tradicional papel estrutural, os vitrais puderam ganhar grandes proporções e integrar-se à arquitetura de forma tão embelezadora quanto informativa, sendo os exemplos mais destacados os vitrais das catedrais góticas européias.

Jenny Dreyfuss, pesquisando sobre vitrais, cita a Igreja de Vendôme, na França, como uma das mais antigas a possuir janelas com vitrais de fato.¹⁴ A época de ouro dos vitrais, contudo, foi a Idade Média, e esse espetacular desenvolvimento está relacionado a um avanço tecnológico: a partir do século 11 o chumbo passa a ser usado como elemento de ligação dos pedaços de vidro e o vitral deixa de ser apenas uma composição de vidros coloridos em caixilhos de ferro ou madeira, passando receber a representação de figuras e outros objetos de forma mais elaborada em vãos de janelas de igrejas. Do século 11 em diante o vitral evoluiu com rapidez, com seu apogeu ocorrendo entre os séculos 13 e 15, em catedrais, como a de Augsburg, na Alemanha, e as de Amiens, Saint-Denis e Angers, na França. Seu ápice, porém, foi na catedral de Chartres.

A partir da Reforma ocorre um retrocesso no emprego de vitrais em igrejas e isso se manteve até o século 19, quando o retorno do seu emprego, embora sem a grandeza dos tempos medievais, foi influenciado pelo espírito historicista do século 19 e o revivalismo gótico, pelas idéias de Viollet-Le-Duc relativas à restauração, e pelo movimento *Arts and Crafts* em sua busca de melhorar a qualidade do artesanato para distingui-lo dos produtos industriais. Segundo Brandão, em três grandes exposições internacionais em Paris – a de 1878; a de 1889, comemorativa dos 100 anos da Revolução; e na célebre exposição geral de 1900 – há evidentes indicações da renovada importância do vitral, “senão com o impacto antigo, mas com grande vigor”¹⁵. Brisac afirma que as exposições internacionais que se iniciam em meados do século 19 (1851) chegavam a ter uma seção especial de vitrais na parte destinada às belas artes, acompanhando, quanto ao tema, o gosto da época por estampas japonesas e motivos extraídos da natureza como flores e pássaros, iluminando e embelezando caixas de escada e outros ambientes públicos e domésticos¹⁶. Conforme a autora, na segunda metade do século 19 o vitral civil invade os prédios públicos franceses, associado à decoração dos ambientes e mesmo ao mobiliário, integrando-se à arquitetura pública do país.

¹⁴ DREYFUSS, Jenny. **Artes menores**. São Paulo: Anhambi, 1959, apud BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Luz no êxtase: vitrais e vitralistas no Brasil**. São Paulo: Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira, 1994, p. 16. Até então o que se tinha era uma composição com vidros coloridos, sem figuração, contudo.

¹⁵ BRANDÃO, op cit, p. 34.

¹⁶ BRISAC, Catherine. **Le Vitrail**. Paris: Martinière, 1994, p. 157-8.

Segundo Morris, na virada do século 19 para o século 20, a moda do vitral estava no seu pico¹⁷. Portas e painéis de vitral tornaram-se parte de qualquer residência de classe média, e as oficinas publicavam catálogos de padrões de desenho voltados para o público consumidor.

No início do século 20, conforme observado antes, dois movimentos estéticos foram muito importantes para estimular mais ainda a arte vitralista na Europa – o *art déco* e o *art nouveau* – com maior ousadia no uso do ferro e do aço, e sendo empregado em construções como estações ferroviárias e estruturas fabris, em bibliotecas e escolas, prédios públicos, teatros, cafés, cervejarias e residências, sempre com sua decoração colorida e exuberante, inspirada sobretudo na natureza. Ocorre aí uma grande explosão do vitral civil, que, a essa altura, já vinha sendo executado no Brasil ou importado da Europa, destinado principalmente a teatros, estações de estradas de ferro, bibliotecas públicas, palácios de governo e em residências senhoriais, sobretudo nas residências dos barões do café de São Paulo. Eles se tornam um símbolo de status e nos prédios públicos vão cumprir funções de fechamento e de embelezamento, além de servir de suporte ao discurso republicano construtor da identidade brasileira.

O vitral *Alegoria à Bandeira e à República* do Palácio Pedro Ernesto (Câmara Municipal do Rio de Janeiro)

O vitral *Alegoria à Bandeira e à República* [Figura 1] é o coroamento da cúpula hemisférica (rotunda) de cerca de dez metros de diâmetro do Plenário do Palácio Pedro Ernesto, situada no encontro dos dois eixos em cruz que formam o Salão de Sessões, um deles medindo quatorze metros e meio, o outro medindo quinze metros de extensão¹⁸. O vitral, medindo entre seis e sete metros de diâmetro, foi executado pela Casa Conrado em 1924, tendo sido concebido em cartão¹⁹ pelos irmãos Chambelland, Carlos e Rodolfo, no ano de 1922.

Conrado Sorgenicht, alemão, nascido em 1836, foi o primeiro de três gerações da família Sorgenicht que se sucederam na criação e nos trabalhos da Casa Conrado, oficina que teve um papel importante na introdução e desenvolvimento de vitrais em nosso país. Ele abriu seu ateliê em São Paulo, na Rua do Triunfo, em 1889, o qual viria a ser chamado por Casa Conrado. Seu filho, brasileiro e também chamado Conrado Sorgenicht, voltando da Itália em 1891, recém formado na

¹⁷ MORRIS, Elizabeth. **Stained and Decorative Glass**. London: Quantum, 2000, p. 74.

¹⁸ Dados de Palácio Pedro Ernesto: 75 Anos (1923-1998), Câmara Municipal do Rio de Janeiro (s/data), CD-Rom.

¹⁹ O cartão é um desenho em verdadeira grandeza de um vitral, estabelecido sobre papelão duro, essencial para o trabalho da oficina que irá executá-lo. Ele deve conter todas as indicações necessárias para a fabricação do vitral, todos os mínimos detalhes, desde a armadura metálica de toda a peça até o colorido do menor pedacinho de vidro da composição. Cf. BRISAC, op cit, p.192.

Escola de Belas Artes de Bolonha, trouxe consigo, ao voltar para o Brasil, uma forte influência do estilo *art nouveau*, em moda na Europa. Ele esteve também rapidamente na França e na Alemanha, e pode observar o debate estético relacionado à Revolução Industrial que ocorria então na Europa, o que influenciou a difusão do gosto europeu entre nós²⁰. Conrado filho assumiu a Casa Conrado quando seu pai morreu, em 1901, dando continuidade a uma notável produção de vitrais religiosos e civis de mais de 600 obras por todo o Brasil em parcerias com muitos nomes de peso como o arquiteto Ramos de Azevedo, os pintores Carlos Oswald e Benedito Calixto, entre outros. O período de auge da Casa Conrado situa-se entre 1920 e 1935²¹, no qual foi elaborado o vitral da clarabóia do Palácio Pedro Ernesto.

Rodolpho e Carlos Chambelland eram ambos pintores e professores de arte, e tiveram um notável compromisso com o poder político da Primeira República, haja vista sua participação em diversas decorações de prédios públicos no período²².

Rodolpho Chambelland (1879-1967) estagiou no Liceu de Artes e Ofícios e matriculou-se em 1901, como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes, onde estudou com João Zeferino da Costa, Rodolpho Amoêdo e Henrique Bernardelli. Retratista e pintor de figuras, ele destacou-se na realização de cenas de costumes. Foi responsável por alguns dos mais importantes trabalhos de pintura decorativa realizados durante a Primeira República brasileira, tendo integrado a equipe que decorou o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Turim (trabalho hoje perdido), em 1911, e realizou as pinturas para o Salão Nobre do Palácio Pedro Ernesto e para o Palácio Tiradentes, além do Pavilhão de Festas da Exposição Internacional de 1922. Essas obras foram executadas nos 1920s, em parceria com o seu irmão Carlos Chambelland. Conquistou medalha de prata na Exposição Geral de 1904, medalha de ouro na Exposição Geral de 1912, e o cobiçado Prêmio de Viagem à Europa na Exposição Geral de Belas Artes de 1905 com a obra *Bachantes em festa*, tendo seguido para Paris no ano seguinte, onde frequentou a Academia Julian e estudou com o pintor Jean-Paul Laurens. Também exerceu o magistério na Escola Nacional de Belas Artes, assumindo em 1916, após concurso, a cadeira de Desenho Figurado, em substituição ao então falecido Zeferino da Costa, cargo em que se manteve até 1946.

Carlos Chambelland (1884-1950) era pintor e ilustrador, tendo frequentado a Escola Nacional de Belas Artes como aluno livre onde teve como mestre João Zeferino da Costa. Em 1907

²⁰ Cf. MELLO, Regina Lara Silveira. **Casa Conrado**: cem anos do vitral brasileiro. Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, dissertação de Mestrado, 1996, p.34.

²¹ Cf. Regina L. S. Mello, op cit, p. 73.

²² Dados de LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 118-119.

obteve o Prêmio de Viagem à Europa com a tela *Final de Jogo*. Fixou-se em Paris, onde frequentou academias livres e o ateliê do pintor francês Eugene Carrière. Como Rodolpho, Carlos também integrou a equipe que decorou o pavilhão brasileiro da Feira Internacional de Turim, em 1911, permanecendo na Itália até 1912 e visitando também a Bélgica e novamente a França. De volta, ele residiu por três anos em Pernambuco, onde executou decorações religiosas e fixou os tipos humanos e hábitos locais em uma série de telas. Ensinou em ateliê particular e na Escola Nacional de Belas Artes, substituindo seu irmão Rodolpho como professor de Modelo Vivo. Também participou de diversos trabalhos decorativos em prédios públicos. Teve uma significativa atuação com ilustrador em diversos periódicos cariocas nos anos 1920 e 1930, destacando-se seus trabalhos para a revista *O Cruzeiro*. Durante sua vida recebeu importantes premiações: em 1923 conquistou medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes e em 1947 obteve o primeiro Prêmio do Salão Paulista de Belas Artes. Logo após sua morte, em 1950, o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, organizou uma exposição de suas obras, acompanhada por um pequeno catálogo.

Conforme observado, a composição do vitral pelos irmãos Chambelland foi executada primeiramente em cartão, como sempre acontece na concepção dos vitrais. A composição desenvolve-se sobre uma armação de ferro circular convexa, semelhante a um guarda-chuva, formada por vários aros concêntricos e por raios de ligação entre o menor círculo (mais interno) e o maior círculo (mais externo) da armação. Essa armação com efeito *plafonnant*²³ é a estrutura que define os diversos segmentos menores em que se divide o vitral, cada um deles sendo preenchido por pedaços de vidro colorido que são unidos por um perfil delgado de chumbo denominado calha, formando as figuras da composição geral do vitral. Algumas partes recebem ainda, sobre o vidro, uma pintura *a grisaille* de modo a permitir um modelado realçando a volumetria das figuras, além de exprimir detalhes como feições faciais, objetos, etc.

A composição revela uma concentração das figuras em três partes distintas, e podemos seguir esse arranjo, digamos, tripartite, visando melhor observá-lo e analisá-lo. Dividindo-o em três seções vemos que elas remetem, respectivamente, à cidade do Rio de Janeiro [**Figura 2**], a um dos mais potentes símbolos da pátria – o escudo nacional – também presente na bandeira nacional [**Figura 3**], e à proclamação da República, [**Figura 4**].

A seção que representa a cidade do Rio de Janeiro [**Figura 2**] apresenta os elementos do antigo brasão da cidade, que vigorava à época da confecção do vitral, ainda muito inspirada no brasão de Paris, composto por embarcação (1) encimada por coroa com cinco torres denotando

²³ Com um sentido de profundidade.

cidade-capital (4) e flanqueada por golfinhos (5), como é a convenção no caso de cidades marítimas. O ramo de louro do lado esquerdo representa a vitória, enquanto o ramo de carvalho do lado direito representa a força. No centro da embarcação encontra-se o barrete frígio (3), este um forte símbolo revolucionário e republicano francês alusivo à liberdade que foi absorvido pelo Brasil em muitas manifestações da visualidade republicana brasileira, inclusive nas notas de nosso dinheiro. A representação da cidade do Rio de Janeiro pelos elementos do seu escudo apresenta-se rodeada de *putti* portando flores, frutas e guirlandas (2), figuras que trabalham na imagem de modo a associar ao então Distrito Federal uma atmosfera de alegria e prosperidade. Ladeando o conjunto, bem embaixo, estão representadas montanhas em cadeia, denotativas da paisagem circundando o Rio de Janeiro – a Serra do Mar com seus elevados picos. Essa referência visual da paisagem trabalha na imagem para imprimir um sentido de lugar, e, em consequência, estabelecer laços de identidade entre a imagem e sua recepção.

A seção que exhibe o lema da bandeira [**Figura 3**] – *Ordem e Progresso* – apresenta-o envolvido por muitas figuras em vestes de tecido leve e esvoaçante, ideal para exprimir que elas estão flutuando no espaço ao seu redor, tendo sido representadas em *escorço*²⁴ de maneira a potencializar a idéia de que a pátria encontra-se no centro, em torno do qual gravitam seus filhos que celebram a pátria – a nação republicana – com uma farta guirlanda. Embaixo vemos inscritos sobre fitas voando os nomes dos autores “Chambelland, Rodolpho e Carlos” e da oficina “Casa Conrado, São Paulo, 1924”.

Na seção do vitral da **Figura 4** estão representados Marechal Deodoro (1) e Benjamim Constant (2), montados, encimados por figuras (3) portando atributos denotativos das idéias de vitória (a coroa de louro) e de fama ou rumor (o trompete). A figura de Deodoro apresenta-se no tradicional gesto de saudação erguendo o quepe, tal como nas pinturas representativas desse momento histórico pelos pintores Henrique Bernardelli e Benedito Calixto, com as quais construímos nossa imagem da Proclamação em 15 de novembro de 1889. Embaixo, à esquerda, figuras de jovens abaixados envoltos em panos sumários (4) podem ser vistas enrolando uma

²⁴ *Escorço* ou *escorzo*, a rigor, significa encurtamento ou redução. Na teoria e história da arte, porém, *escorço* é um termo técnico que remete à experiência, pelo espectador, da percepção do volume de um corpo ou de um objeto de forma oblíqua, não frontal, e uma representação dessa percepção com a ilusão da profundidade do espaço que o contém. Quando vemos alguém de modo frontal a nós, a percepção de seu corpo não envolve deformação, mantendo-se a proporção entre suas partes. Essa é uma visão tipicamente renascentista. Porém, se esse corpo é visto obliquamente, deitado com os pés mais distantes e a cabeça mais próxima de nós, por exemplo, ocorre um encurtamento relativo do corpo na direção dos pés, resultado do efeito da profundidade do espaço. Dizemos que o corpo, nesse caso, está em *escorço*, ou que se encontra *escorçado*. Trata-se este exemplo de uma forma que evoluiu da típica frontalidade do Renascimento para uma cena perspectivada, destinada a um olhar “novo”, ou, melhor dizendo, a uma audiência “nova” que, como observa MELLO, Magno Moraes, **A Pintura de Tetos em perspectiva no Portugal de D. João V.**

bandeira enquanto outra é elevada em gesto de fixá-la no solo, uma construção metafórica de um novo tempo em que a República assume a terra onde antes dominava o Império. A figura que impõe a bandeira da República sobre o solo, em traje militar azul e vermelho, indica a intenção de deixar registrado na imagem o papel do Exército como o protagonista da Proclamação. Folhas e frutas ornamentam essa seção da composição, buscando conectar a idéia do acontecimento com a de um futuro de prosperidade.

As três seções distribuídas em diferentes porções do espaço são unificadas por muitas nuvens movimentadas que transformam o espaço do vitral que as contém em um espaço celeste, tudo isso imprimindo uma atmosfera de sacralidade à cena e às virtudes que elas evocam. A abóbada coroada pelo vitral transforma-se assim em abóbada celeste, lugar de morada dos mitos e das narrativas mitológicas. As nuvens em movimento definem uma trajetória helicoidal que parte da **Figura 2**, passa pelas **Figura 3** e **Figura 4**, depois ascendem até chegar à porção da **Figura 5**, que contém a deusa Fama²⁵. A figura alada da Fama posiciona-se em movimento ascendente com seu trompete, seguida por diversos *putti*, numa espécie de espiral, descrevendo o que poderíamos entender como um trajeto divino para, do ponto mais elevado, anunciar a vitória da República aos cidadãos da pátria em seu apogeu.

Conforme a alegoria do vitral indica, a vitória se inicia na cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil desde os tempos coloniais, passando pelo Império e, depois, capital da República, esta representada festivamente pelo escudo nacional, sua proclamação sendo personificada pelas figuras de Deodoro e Benjamim Constant, figuras que personificam o novo regime. A culminância de sucessos que se iniciaram na cidade do Rio de Janeiro (lugar) a partir de 1889 (tempo) é assim celebrada pela deusa Fama (mito), que anuncia a toda a trajetória vitoriosa da República (história). O vitral além de prestar uma homenagem à cidade do Rio trazendo para a composição o escudo da cidade, Capital Federal da República e palco dos acontecimentos de 1889 – afinal trata-se, a edificação, da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, à época denominado Conselho Municipal – apresenta um discurso laudatório de toda a nação republicana, investindo, nas figuras de Deodoro e Benjamin Constant, na construção do marco inicial da assumidamente bem sucedida trajetória republicana, à época com pouco mais do que trinta anos de existência. A mensagem clara que brota

> Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 25, a arte barroca, com sua nova abertura espacial, “experimentará um sentido persuasivo nunca antes demonstrado numa imagem pictórica”.

²⁵ Na mitologia grega, Pheme era a personificação dos rumores e da fama. Seu equivalente romano seria a deusa Fama, mensageira de Júpiter, que habitava as nuvens e andava tanto à noite como durante o dia, sem conseguir calar-se, e se colocava sobre os lugares mais altos para levar ao público os feitos dos homens e todo tipo de novidades, as falsas ou verdadeiras. Na arte é tradicionalmente representada alada e com um trompete.

do vitral, uma ode à nação, serve não apenas para reafirmá-la a si mesma, mas para também para promover uma espécie de iluminação das cabeças dos representantes do conselho municipal, hoje os vereadores, como se a pretender que a luz que atravessa o vitral projetasse sobre suas cabeças os valores trabalhados na alegoria. Tudo isso é feito, contudo, de forma enaltecida e desproblematizada.²⁶ A República é exaltada por seus tradicionais ícones e símbolos, ignorando outros aspectos construtores da nação republicana que pudessem aludir a conflitos e disputas.

Reafirmando o que já foi dito acima, a composição do vitral é uma grande alegoria, forma de linguagem que dominou o discurso artístico das composições decorativas republicanas brasileiras na Primeira República, e até mais além um pouco. Era comum, inclusive, que os próprios artistas explicassem suas obras em textos descritivos, revelando o intenso desejo de produzir uma arte decorativa que “falasse”, especialmente de patriotismo, e que exaltasse valores e acontecimentos nacionais, visando inculcar virtudes e valores cívicos com os quais a República buscava construir a identidade brasileira.²⁷

Como é característico da linguagem alegórica, as figuras e os objetos são escolhidos de modo a que a composição resultante conte uma estória e forneça uma lição edificante. A imagem cujo sentido esse tipo de linguagem comanda poderá reunir diversos tempos e lugares, pois o que de fato importa é a idéia que procura veicular, e não a realidade em si. E isso a alegoria faz, sempre

²⁶ Já tivemos a oportunidade, em outro trabalho, de observar e discutir o papel das decorações arquitetônicas da fachada do mesmo Palácio Pedro Ernesto. Foi apontada no mesmo a forma desproblematizada da narrativa histórica tecida pelas quatro esculturas femininas dos dois torreões da edificação, marcando os tempos da cidade pré-colonial, colonial, imperial e republicana. Cf. SALGUEIRO, Valéria. Visual culture in Brazil's First Republic (1889-1930): allegories and elite discourse. In: **Nations and Nationalism**, vol. 12, part 2, London, April 2006.

²⁷ Um exemplo dessa faceta da cultura visual republicana pode ser colhido de Carlos Oswald. O artista assim explica seus croquis para os murais representando a Justiça Civil e a Justiça Criminal do Salão dos Desembargadores do antigo Tribunal de Apelação, hoje Tribunal de Alçada Criminal do Rio de Janeiro, uma encomenda recebida em 1939: “Representada pela figura do Brasil levantando a bandeira, [esta] está em progressivo desenvolvimento devido ao sossego que a figura da *Paz* simboliza, paz que é o resultado da ação benéfica da *Justiça Civil*. A figura de uma mulher a representa plasticamente no ato de segurar com a [mão] direita a balança e com a esquerda o livro da Lei. Aos seus pés a figura atlética do *Exército*, a *Força*, apresta-se a segurar a espada para defender o cofre repleto das lembranças da tradição brasileira, para simbolizar o patrimônio da *Nossa civilização*. Enquanto isso, no primeiro plano o *Trabalho agrícola* e o *Trabalho industrial* estão em ação, e, atrás, as figuras de duas mulheres avançam carregadas de *Produtos da terra brasileira* que em nada são inferiores aos produtos das *Terras estrangeiras*, que se aproximam no fundo, num grande barco, aportados pelas figuras representativas das nações amigas, individualizadas pelos respectivos estandartes. À direita, um ancião aperta as mãos de um moço: são o *Saber* e o *Trabalho manual* que se unem. Em cima surge a *Arte*, com a sua lira e, para terminar, no canto direito do primeiro plano, os símbolos das artes e das ciências se irmanam convergindo em direção da chama da verdade que brilha na lâmpada da inteligência” (Apud MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. **Carlos Oswald (1882-1971)** – pintor da luz e dos reflexos. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000, p. 147).

O segundo painel, que corresponde a uma alegoria da Justiça Criminal, é assim descrito por Carlos Oswald: “Surtem da sombra do primeiro plano pobres criminosos acorrentados. São os culpados que descontam seus crimes com castigos da antiga lei. Alguns talvez sejam inocentes... Um raio de esperança, porém, brilha no cimo do monte. Aparece a figura rósea de uma mulher. É a *personificação da concepção moderna da Justiça criminal*. Com ela os métodos mudam. Pressurosa, quebra as correntes, segura pela mão os culpados, abre caminho entre a *Força* e a *Lei*,

empregando e recurso da personificação e do emprego de atributos de identidade para expressar idéias abstratas de vários tipos (religiosa, política, social etc) que possam ser reconhecíveis. Assim, figuras humanas ou animais constituem o principal veículo de condução de idéias na linguagem alegórica por torná-las (as idéias) mais vívidas e perceptíveis, proporcionando uma maior capacidade de comunicação. Na proposta de uma retórica vasta, laudatória, o discurso imagético surge mais do que um complemento verbal convidativo e participativo: ele é a própria idéia. A mudança do regime monárquico para o republicano e a intenção de construir um discurso legitimador do novo regime tornou bastante oportuno o emprego da linguagem da alegoria na arte, sobretudo porque a moda dessa prática na Europa da segunda metade do século 19 ainda vigorava e ecoava entre os arquitetos brasileiros de formação mais complexa, e eventualmente mais entrosados, também, com o poder político.

Decorações de teto em prédios públicos buscaram explorar também recursos artísticos propriamente, de modo a construir uma imagem amada da República e legitimar o regime, mesmo que para isso fosse necessário lançar mão de recursos técnicos e artísticos estranhos à nossa ainda pequena tradição no campo da arte decorativa. Seja em tetos decorados, como o do Salão Nobre [Figura 6] do mesmo Palácio Pedro Ernesto, pintado também pelos irmãos Chambelland, ou em vitrais como o que observamos aqui, decorações inspiradas na obra de grandes artistas europeus a serviço da Igreja, povoadas de personagens míticas flutuando, iam introduzindo símbolos e elementos da história e da geografia brasileiras visando, alegoricamente, exaltar a República e os valores republicanos. E aí observamos uma outra faceta da cultura visual republicana que o vitral do Palácio Pedro Ernesto nos convida a fazer: a utilização pelos artistas brasileiros de recursos destinados a imprimir uma sacralidade à República e a seus ícones, como, por exemplo, aqueles recursos tradicionalmente acionados pela Igreja para inculcar valores cristãos e narrar o Evangelho. Artistas brasileiros que haviam estado na Europa em decorrência de prêmio de viagem, como os irmãos Chambelland, ou provenientes da própria Europa, como Conrado Sorgenicht, fundador da Casa Conrado, ou mesmo familiarizados com estampas e cenas imaginativas da arte barroca européia, não hesitaram em fazer uso de imagens que pudessem alçar a República ao nível de sublimidade à moda dos tetos barrocos de igrejas e basílicas.

Sem dúvida, no que diz respeito aos recursos artísticos adotados no vitral do Palácio Pedro Ernesto relativamente à produção do espaço, o modelo inspirador é uma arte situada entre o Renascimento e meados do século 18, praticada na decoração de basílicas e igrejas italianas para

> que solenes, pareciam impedir a passagem, e, levantando a mão, mostra carinhosa a felicidade da *Regeneração* que se obtém pelo *Trabalho* e a *Educação*, que levam à idéia Cristã de Justiça” (Apud MONTEIRO, op cit, p. 147).

doutrinação e propaganda contra-reformista em que a superfície do teto é inteiramente coberta por uma pintura narrativa alegórica. A principal inovação dessa arte foi a produção de uma intensa ilusão visual, resultando em que as formas pintadas no teto parecessem reais ao espectador. O ilusionismo desse *trompe l'oeil* tão intimamente associado à arquitetura²⁸ decorria da aplicação de técnicas representativas de perspectiva a um dado programa iconográfico voltado à luta contra a expansão do protestantismo. Era necessário construir um discurso para enfrentar o discurso reformista. Artistas italianos patrocinados pelo Papado eram chamados para trabalhar em Roma²⁹, tornando-se “soberbos decoradores” de interiores, nas palavras de Gombrich³⁰, e ficando famosos e requisitados pelas cortes de toda a Europa.

Uma seqüência de nomes se destaca nesse fascinante campo da arte que não deve ter passada despercebida pelos artistas brasileiros que viajavam para a Europa. Nomes como Annibale Carracci (1560-1609) e Pietro da Cortona (1596-1669), sendo este último o autor do teto do Palácio Barberini, em Roma, cujo espaço ilimitado do céu parecer abrir-se. Nele, grupos de figuras em grande número, sobre nuvens ou esvoaçando livremente, rodopiam parecendo estarem vivas e se movimentando. Conforme Janson³¹, o ilusionismo de Cortona nesse teto é tal que as figuras criam uma ilusão visual dupla: “algumas delas parecem pairar mesmo dentro do átrio, perigosamente próximas das nossas cabeças, enquanto outras parecem estar mais recuadas na luminosidade do infinito”, seu dinamismo possuindo um efeito quase físico, como se o espectador extasiado estivesse, também, prestes a levantar vôo.

A exploração do efeito de profundidade do espaço com a pintura sobre teto em igrejas e palácios evoluiu para uma complexidade de figuras escorçadas e de falsas arquiteturas que atingiu o auge na segunda metade do século 17. O objetivo era obter o maior ilusionismo possível para produzir nos fiéis a sensação de que os mitos pintados no teto parecessem flutuar no espaço celeste como figuras santas, habitantes de outra esfera. Assim, por exemplo, o pintor Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) procurou criar na Igreja de Jesus (*Il Gesù*), em Roma, a ilusão de que a abóbada

²⁸ Conforme as basílicas e igrejas foram suprimindo a técnica medieval de construir abóbadas seccionadas (com arestas) e construtores passaram a edificar templos com uma só abóbada contínua, as seções pintadas do teto, antes compostas por diversos quadros de pintura de cavalete, foram gradativamente aumentando de tamanho e cobrindo as grandes superfícies abobadadas. A composição da pintura tornava-se, com isso, mais complexa, pois havia agora mais espaço a preencher com a composição e, para os fiéis que a viam de baixo, um efeito afetivo-religioso a produzir. A representação em perspectiva contribuiu de forma fantástica para um renovado efeito de representação do espaço e de envolvimento emocional dos fiéis.

²⁹ JANSON, H. W.. **História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 502.

³⁰ GOMBRICH, Ernest H.. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 349.

³¹ JANSON, op cit, p. 502.

da edificação se abria no alto e que as glórias celestes podiam ser vistas de dentro do templo. Com efeitos bastante teatrais, gestos dramáticos das figuras, e muitos panejamentos esvoaçantes, Gaulli pintou a fresco o teto dessa igreja romana dos jesuítas entre 1670 e 1683, sendo seu tema a adoração do nome de Jesus, que se encontra inscrito no centro do teto cercado por uma multidão infinita de anjos, *putti* e santos. Cada um deles olha extasiado para a luz enquanto demônios e anjos caídos são expulsos, em desespero. A cena, superlotada de figuras, parece estourar a moldura do teto, “arombando-o”³², de onde transbordam nuvens carregadas de santos e pecadores. Conforme Gombrich³³, ao deixar que a pintura rompesse a moldura Gaulli quis nos confundir e esmagar, fazendo-nos perder a noção do que é real e do que é ilusão.

Andrea dal Pozzo (1642 – 1709), ou simplesmente Pozzo, nascido em Trento e formado na Lombardia, se encontra no auge dessa arte de produzir ilusão em pinturas de teto. Além do emprego seguro da perspectiva para imprimir a impressão de continuidade das paredes laterais e da cornija sobre o teto abobadado, produzindo notáveis “falsas arquiteturas”³⁴, Pozzo adotou também em seus trabalhos a técnica do arrombamento de teto [**Figura 7**]. Ele prolongava elementos arquitetônicos tais como pilastras, arcadas e frontões, pintando-os sobre o teto abobadado com a técnica do afresco, e, a partir de certo ponto, no centro da abóbada, pintava o teto como se ele houvesse sido “arrombado” e ficado aberto, deixando no espectador posicionado dentro do templo a impressão de que estivesse vendo verdadeiramente o céu – um céu especialmente trabalhado repleto de claridade e povoado de figuras evocando as narrativas sagradas, numa espetacular conjugação de ilusionismo visual e iconografia cristã.³⁵

A arte decorativa de tetos pintados a fresco explorando efeitos espaciais declinou no século 18, mas antes que caísse em desuso teve um representante excepcional, o pintor Giovanni Battista Tiepolo, ou Giambattista Tiepolo, nascido cerca de cinquenta anos depois de Pozzo. Tiepolo é considerado por muitos autores como um dos maiores pintores europeus do século 18, o último dos

³² O “arrombamento de teto” pode ser entendido, nos termos de Magno Moraes Mello (MELLO, op cit, p. 80, rodapé número 14), como “a introdução de um espaço ilusório, que tem o seu prolongamento e a sua continuidade graças ao ilusionismo da perspectiva no espaço arquitetônico real”, como se fosse um “rasgamento, rompimento ou uma abertura no suporte arquitetônico”. Trata-se da pintura que simula um céu no teto rasgado, a ultrapassar a realidade material do suporte, produzindo a sensação de um espaço infinito.

³³ GOMBRICH, op cit, p. 346.

³⁴ Pintura de elementos arquitetônicos em perspectiva que, prolongados para além das paredes e da cornija em direção ao teto abobadado, potenciavam a impressão causada sobre o espectador posicionado no piso, imprimindo sobre este uma sensação de maior complexidade e maior esplendor arquitetônicos para despertar maior deslumbramento diante do templo.

³⁵ Sua obra prima foi o teto curvo, abobadado, da igreja de Santo Inácio, em Roma. Nessa obra, ele magistralmente rompeu, no plano da impressão, os limites espaciais do teto impostos pela inevitável necessidade de cobertura dos espaços construídos (Cf. TAPIÉ, Victor. **Barroco e Classicismo I**. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 137), e povoou

grandes pintores venezianos e também “o último pintor do Renascimento”³⁶, sendo uma importante referência na arte ilusionista de pintura de teto que fecha um ciclo de virtuosismo irradiado a partir das basílicas e igrejas da Itália. Em Tiepolo, o arrombamento do teto é total, com o pintor suprimindo quase que totalmente a pintura de falsas arquiteturas para além da cornija da edificação, porém abarrotando esse céu de figuras. Sua obra-prima e uma das mais impressionantes obras do poderoso mecenato católico é o teto que cobre a área da escadaria do Palácio Episcopal de Würzburg [**Figura 8**], na Alemanha para o príncipe-bispo Carl Phillip Von Greiffenklau.

A tradição de tetos ilusionistas chegou ao Brasil no século 18 via Portugal, que apenas tardiamente a absorveu dos italianos.³⁷ Uma geração de mestres portugueses aplicou as soluções formais trazidas de Portugal para a decoração de tetos de igrejas brasileiras. Antônio Simões Ribeiro, pintor português em Santarém e Coimbra, é considerado o introdutor desse gênero de pintura no Brasil, tendo influenciado um grande número de outros artistas portugueses que praticaram pintura decorativa durante todo o século 18 no Rio de Janeiro, na Bahia, em Pernambuco e em Minas Gerais. A influência italiana transmitida ao Brasil via Portugal restringiu-se, contudo, à pintura de quadratura, ou de falsas arquiteturas, em igrejas, como a São Francisco de Assis, em Ouro Preto, por Mestre Ataíde (1762-1830), em que Nossa Senhora se encontra cercada de anjos músicos [**Figura 9**].

Conforme Mello³⁸, tal como Portugal, o Brasil não conheceu nenhum exemplo de pintura de “arquiteturas perspectivadas apresentando o rompimento total do suporte e uma perfeita visão de infinitude perspética para a projeção dos famosos arrombamentos de falsas arquiteturas”. Quanto à temática, dominaram os temas religiosos no restrito âmbito de umas poucas igrejas católicas, sem apresentar a inovação de elementos da mitologia pagã, como o fez Tiepolo.

> esse espaço “infinito” do teto com figuras alegóricas, anjos e *putti*, que, em seu conjunto, criam um artifício cênico e um recurso para a retórica e a dramaticidade, produzindo uma narrativa com fins doutrinários.

³⁶ LANGMUIR, Érika. **Allegory**. London: National Gallery, 1997, p. 19.

³⁷ A convite de mercadores portugueses que se encontravam em Livorno, na Itália, o pintor Vincenzo Baccherelli (1672-1745) foi para Lisboa e nessa cidade iniciou, em 1703, a pintura do sub-coro da Igreja do Loreto, em Lisboa. A permanência desse pintor em Portugal reflete um momento de rompimento do isolamento cultural português em relação à Europa e do interesse do rei D. João V pelas correntes européias de maior significado no campo artístico que vinham se desenvolvendo desde o século anterior (Cf. MELLO, op cit, p.119 e 122-3). Até o século 18, Portugal sequer possuía uma academia de arte e, no campo da decoração de tetos, encontrava-se praticando formas abrutescadas, ou grotescos – ornamentação formada por folhas de acanto, flores, frutos e seres fantásticos – numa decoração sem estrutura de espaço tridimensional. Além desse fator de ordem interna, a permanência de Baccherelli em Portugal coincide com a fase da descoberta do ouro e dos diamantes no Brasil, que promove um fluxo do metal para Portugal, facilita materialmente e estimula a imitação da suntuosidade barroca italiana em edificações portuguesas. Essa fase se desenrola até 1740-1745, quando estanca a produção de ouro na região da minas em nosso país

³⁸ MELLO, op cit, p. 145.

Sem procurar cumprir um programa de propaganda contra-reformista, e sem a ambição de criar um núcleo santo que centralizasse e representasse a Igreja católica no Brasil, a exemplo de Roma na Itália, a pintura ilusionista de teto tampouco se aplicou, entre nós, em palácios e residências de elite, como ocorrera na Europa, onde uma linguagem alegórica reunindo retratos de patronos homenageados e personagens míticas, sob um cuidadoso tratamento técnico, produziu afrescos preciosos como os de Tiepolo.

Comentários finais

Pelo que se pode perceber, uma ruptura de quase dois séculos com a pintura ilusionista de teto se deu, portanto, no Brasil, até o ressurgimento, no início do século 20, dessa arte decorativa de tetos, em outras bases, porém, quer técnicas – com o advento da arte considerada moderna do vitral civil – quer sócio-políticas – com o trabalho construtor da nacionalidade pela República – conforme o exemplo que examinamos neste trabalho. Sem a eloquência das suntuosas decorações das igrejas italianas, sem reeditar os recursos artísticos produtores de intenso ilusionismo dos grandes decoradores italianos, e sem explorar temas religiosos, o discurso panegírico do vitral do Palácio Pedro Ernesto não esconde, contudo, a influência daquela arte suntuosa, especialmente no que diz respeito ao emprego da linguagem da alegoria e à presença de figuras escorçadas flutuando no espaço repleto de nuvens.

Não parece haver dúvida, assim, quanto à influência formal-figurativa sobre o vitral do Palácio Pedro Ernesto da arte barroca de tetos decorados de igrejas, por mais estranho que isso possa parecer em se tratando de um período de nossa história em que se iniciava o regime que almejava um Estado acima de tudo laico. Estaríamos nos deparando aqui com uma daquelas “idéias fora do lugar” de que falou o crítico literário Roberto Schwarz³⁹, atravessado por um senso de estranheza entre o repertório plástico e a realidade social e política do país?

Embora possa a idéia estar fora de seu lugar de origem, não nos parece ser essa a melhor forma de entender o papel da imagem em pauta para a tarefa empreendida pelo Estado brasileiro de trabalhar a memória nacional, imprimindo a esta uma visualidade edificadora da nação. Não estaríamos aqui diante do primeiro caso de empréstimo de recursos formais amadurecidos em outro contexto cultural acionados para legitimar uma classe, um regime ou um projeto político. Outras

³⁹ SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

nações também o fizeram, em diferentes épocas. O que dizer, por exemplo, do “estilo federal” da arquitetura norte-americana pós-independência, baseado na antiguidade greco-romana, com florescimento entre 1780 e 1830, que tanto impressionou Thomas Jefferson e o convenceu de que uma arquitetura racionalmente idealizada como aquela era a mais apropriada à nova república americana? É importante lembrar que formas originárias de outros tempos e outros contextos foram e continuam sendo re-apropriadas e re-significadas sempre que situações em que a ação edificadora é urgente na perspectiva do poder que, por seus agentes autorizados, não vacila em praticar aquilo que Bourdieu⁴⁰ chama de violência simbólica. O exercício de violência simbólica se daria justamente a partir da construção da nação com imagens aparentemente desproblematizadas ou, mais do que isso, “sacralizadas”, sem qualquer questionamento das arbitrariedades das escolhas que são feitas em detrimento de outras, todavia representadas como naturais.⁴¹

Importante de se notar é o potencial da arte de servir ao discurso laudatório da República de forma mais eficaz, talvez, do que outras formas, mais diretas e objetivas. Não se tratava aí, apenas, de tornar visível o invisível, mas de fazê-lo de forma convincente, com forte apelo aos sentidos e ao coração. Com suas cores vivas e cheias de luz o vitral tornou-se aceitável frente a outros ornamentos tradicionais mesmo entre os mais hostis defensores de uma nova arquitetura. Outro vitral no mesmo Palácio Pedro Ernesto, sobre a escadaria monumental da entrada [**Figura 10**], manteve-se dentro daquele espírito que fez o vitral renascer na Europa na segunda metade do século 19 e perdurar até os 1920s, tendo por motivos elementos da natureza como guirlandas e folhas sinuosas de acanto embelezando cartelas com as iniciais CM (Conselho Municipal) entrelaçadas. O caráter decorativo e construtor da memória nacional do vitral *Alegoria à Bandeira e à República*, porém, pôde ser apropriado para um fim propagandístico mais agressivo, certamente inesperado para os reformadores do gosto do final do século 19 e início do século 20. O que seria pura visualidade, um artefato em busca de beleza e prazer em si mesmos, como o vitral da escadaria, assumiu uma função estrutural, não no sentido de suportar o edifício, mas, enquanto símbolo, de construir a nação.

⁴⁰ BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 146.

⁴¹ A esse respeito, o trabalho recente de CHUVA, Marcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, sobre a atuação do Iphan, é bastante esclarecedor, especialmente p. 63-65.



Figura 1 - RODOLPHO E CARLOS CHAMBELLAND: *Alegoria à Bandeira e à República*, 1922.
Vítal executado pela Casa Conrado, São Paulo.
Rio de Janeiro, Câmara Municipal do Rio de Janeiro, clarabóia do Salão Plenário.
Foto: Valéria Salgueiro, 2007.

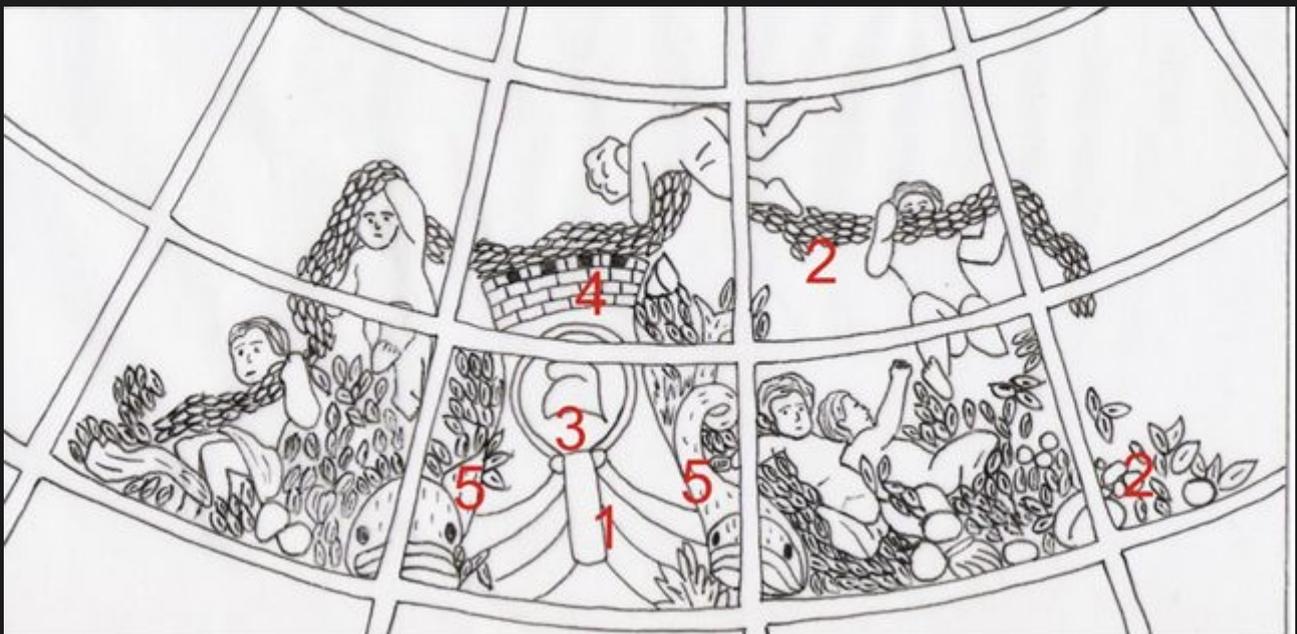


Figura 2 - Detalhe do vítal *Alegoria à Bandeira e à República*, 1922.
Desenho a nanquim por Renata Bastos Santore, 2007.



Figura 3 - Detalhe do vitral *Alegoria à Bandeira e à República*, 1922.
Desenho a nanquim por Renata Bastos Santore, 2007.



Figura 4 - Detalhe do vitral *Alegoria à Bandeira e à República*, 1922.
Desenho a nanquim de Renata Bastos Santore, 2007.



Figura 5 - Detalhe do vitral *Alegoria à Bandeira e à República*, 1922.
Desenho a nanquim por Renata Bastos Santore, 2007.



Figura 6 - Pintura de teto à óleo do
Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro
Foto: Valéria Salgueiro, 2007.

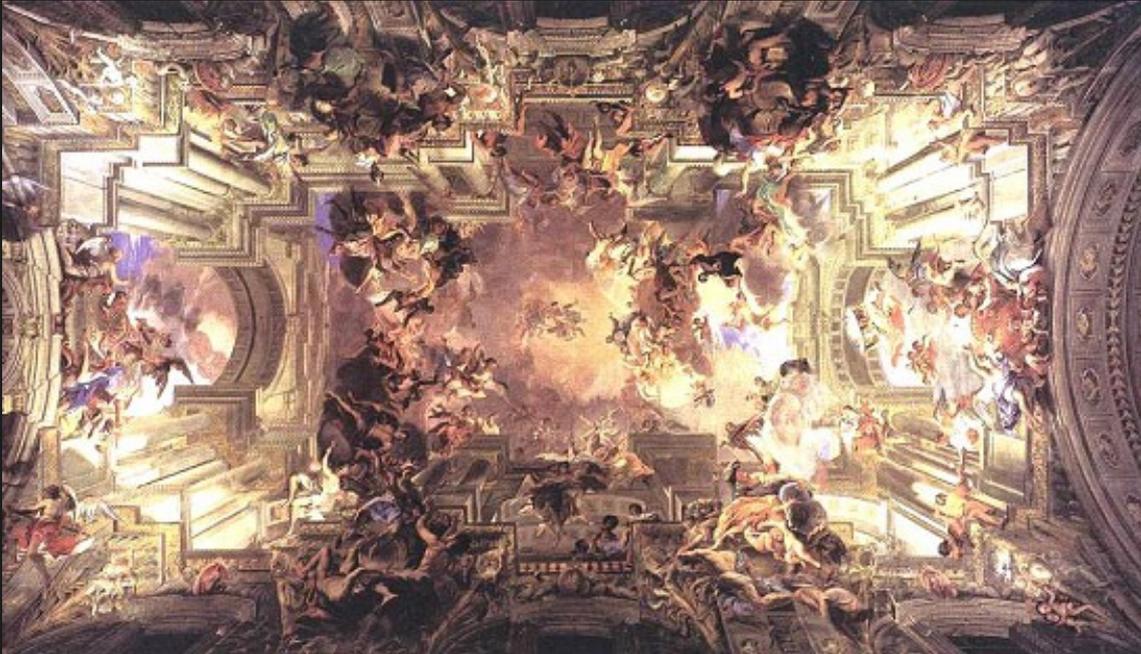


Figura 7 - ANDREA DAL POZZO: *Glória de Santo Inácio*, 1691-94
Afresco sobre teto da nave da Igreja de Santo Inácio, Roma
Fonte: <http://www.wga.hu>



Figura 8 - GIAMBATISTA TIEPOLO: *Apolo e os continentes*, 1752-3.
Afresco sobre teto da escadaria do Palácio Episcopal de Würzburg, Alemanha.
Fonte: <http://www.wga.hu>



Figura 9 - MANOEL DA COSTA ATAÍDE: *Nossa Senhora e Anjos*, 1801.
Pintura sobre madeira do Teto da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.
Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ataide-teto.jpg>



Figura 10 - Detalhe do vitral da clarabóia da escadaria monumental da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, executada pela Casa Conrado, São Paulo, 1922.
Foto: Valéria Salgueiro, 2007.