Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE
CAMILA DAZZI
(ORG.)



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.

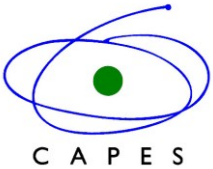
ISBN 978-85-85720-95-7

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

Apoio e Realização













DezenoveVinte

II COLÓQUIO NACIONAL DE ESTUDOS
SOBRE ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

Rio de Janeiro, 22 a 25 de Fevereiro de 2010
Fundação Casa de Rui Barbosa

REALIZAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Ricardo Motta Miranda
Diretor do Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Antônio Carlos Nogueira
Chefe do Departamento de Letras e Ciências Sociais
César Augusto da Ros
Coordenador do Curso de Belas Artes
Fabio De Macedo

*

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DO RIO DE JANEIRO - UNED NOVA FRIBURGO

Diretor-Geral
Miguel Badenes Prades Filho
Diretora da UnED Nova Friburgo
Fernanda Rosa dos Santos

*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Aloísio Teixeira
Diretor da Escola de Belas Artes
Carlos Terra
Diretora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Maria Cristina Volpi Nacif

COORDENAÇÃO GERAL DO COLÓQUIO

Arthur Valle (DLCS/ICHS/UFRRJ)
Camila Dazzi (CEFET/RJ-Nova Friburgo)

Sumário

11 APRESENTAÇÃO

13 TRÊS MOEMAS: AS VERSÕES DE VICTOR MEIRELLES, PEDRO AMÉRICO E RODOLPHO BERNARDELLI
Alexander Gaiotto Miyoshi

30 WEINGÄRTNER E A REPETIÇÃO
Alfredo Nicolaiewsky

41 ELISEU VISCONTI (1866-1944) E AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS EUROPEIAS
Ana Maria Tavares Cavalcanti

57 ACADÉMIE JULIAN E A FORMAÇÃO DE ARTISTAS BRASILEIROS
Ana Paula Cavalcanti Simioni

71 SÃO PAULO: MEIO ARTÍSTICO E AS EXPOSIÇÕES (1895-1929)
Ana Paula Nascimento

85 A XXXVIII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES E SUA SIGNIFICAÇÃO PARA A CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE NO BRASIL – O SALÃO DE 31
Angela Ancora da Luz

93 O *REVIVALISMO* BARROCO E ROCOCÓ NO MOBILIÁRIO OITOCENTISTA BRASILEIRO
Angela Brandão

100 RELAÇÕES ENTRE PINTURA DECORATIVA E DECORAÇÃO DE INTERIORES NA ARTE BRASILEIRA DA PRIMEIRA REPÚBLICA
Arthur Valle

113 HISTÓRIAS ILUSTRADAS: ÂNGELO AGOSTINI E A CRIAÇÃO DOS QUADRINHOS DE AVENTURA
Bernardo Domingos de Almeida

121 DOIS NUS POLÊMICOS: 'LE LEVER DE LA BONNE' DE EDUARDO SÍVORI E 'ESTUDO DE MULHER' DE RODOLPHO AMOÊDO
Camila Dazzi

131 A ARQUITETURA ECLÉTICA NA PRAÇA DA ESTAÇÃO: A ARTE BRASILEIRA E A CONSOLIDAÇÃO DO ESPAÇO URBANO NO FINAL DO SÉCULO XIX
Carlos Eduardo Ribeiro Silveira

140 ARTE E ARQUITETURA NO SUL DO BRASIL: SÃO SEBASTIÃO DE PORTO DE CIMA, A IGREJA DE DUAS CABEÇAS
Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez

154 HISTORICISMO E MODERNISMO: A CIDADE E SEUS MONUMENTOS
Claudia Ricci

164 O PANORAMA DO RIO DE JANEIRO E A PUBLICIDADE
Cristina Pierre de França

172 O ENSINO ACADÊMICO E O AMBIENTE ARTÍSTICO NO RIO DE JANEIRO ATRAVÉS DAS EXPOSIÇÕES GERAIS
Cybele Vidal N. Fernandes

184 TEIXEIRA DA ROCHA: PAISAGENS CRISTALIZADAS
Dalmo de Oliveira Souza e Silva

190 AS RELAÇÕES ENTRE O ENSINO ARTÍSTICO OFICIAL E A FORMAÇÃO DE UMA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA BRASILEIRA
Denise Gonçalves

198 BARÃO DO MARAJÓ - TRADUÇÃO DA VISÃO DE UM HISTORIADOR E MATEMÁTICO PARA COM AS BELAS ARTES NO PARÁ
Edison Farias

208 PAISAGEM E ACADEMIA: FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E O BRASIL
Elaine Dias

218 PAISAGEM, NARRATIVA E IDENTIDADE NA PINTURA DE ANTÔNIO PARREIRAS
Fábio Pereira Cerdera

233 “CONECTOR CULTURAL”: EDGARD PINHEIRO VIANNA E OS CAMINHOS DA ARQUITETURA CARIOCA (1895 – 1936)
Fernando Atique

251 VICTOR MEIRELLES: QUANDO VER É PERDER
Fernando C. Boppré

267 A EXPOSIÇÃO ARTÍSTICA E INDUSTRIAL E AS INICIATIVAS DE FOMENTO ÀS BELAS ARTES EM BELÉM DO PARÁ NO FINAL DO SÉCULO XIX
Gidalti Oliveira Moura Jr

278 A POLÊMICA IDENTIDADE DE VIAJANTE PARA JEAN BAPTISTE DEBRET
Heloisa Pires Lima

290 A PINTURA DE PAISAGEM EM PORTO ALEGRE, C.1890 – C.1950
José Augusto Avancini

305 PROJETO VICTOR MEIRELLES – MEMÓRIA E DOCUMENTAÇÃO
Leticia Bauer

315 PERSPECTIVAS NO ESTUDO DA CULTURA VISUAL BRASILEIRA DO SÉCULO XIX
Luciano Migliaccio

327 ARTE EM REVISTA: OBRAS DE ARTE PUBLICADAS NA REVISTA ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA
Luciene Lehmkuhl

342 O IMPACTO DA ACADEMIA DE BELAS ARTES DA BAHIA NA ARTE OITOCENTISTA
Luiz Alberto Ribeiro Freire

361 A VIOLÊNCIA COMO ELEMENTO DISTINTIVO ENTRE A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO NO BRASIL E MÉXICO NO SÉCULO XIX
Maraliz de Castro Vieira Christo

378 AS LITOGRAFIAS A PARTIR DE FOTOGRAFIAS DE VICTOR FROND E AS IMAGENS DO BRASIL NO SEGUNDO REINADO
Maria Antonia Couto da Silva

389 RODOLFO BERNARDELLI E A REFORMA URBANA DE PEREIRA PASSOS
Maria do Carmo Couto da Silva

403 DJALMA DA FONSECA HERMES: UM COLECIONADOR DE ARTE BRASILEIRA
Maria Helena da Fonseca Hermes

419 A ARTE NA ARTE DE NEGOCIAR E NA DIPLOMACIA: A IMPORTÂNCIA DA MISSÃO AUSTRÍACA PARA A INDEPENDÊNCIA DAS ARTES VISUAIS NO BRASIL DO SÉCULO XIX
Maria João Nunes de Albuquerque

437 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O NEOGÓTICO NO BRASIL
Maria Lucia Bressan Pinheiro

452 CENAS DA METRÓPOLE BRASILEIRA: UM PREÂMBULO PELO IMAGINÁRIO ARQUITETÔNICO DOS ARRANHA-CÉUS EM FINS DA DÉCADA DE 1920
Maria Luiza de Freitas

469 O QUE OS OLHOS VÊEM, O CORAÇÃO SENTE: ORIENTAÇÕES PARA A DECORAÇÃO DOS LARES NAS REVISTAS ILUSTRADAS OITOCENTISTAS
Marize Malta

483 NOVAS DESCOBERTAS SOBRE DUAS PINTURAS DE ELISEU VISCONTI
Mirian N. Seraphim

500 A ARTE E A POLÍTICA DOS VITRAIS DA CATEDRAL METROPOLITANA DE VITÓRIA
Mônica Cardoso de Lima

515 INFORME SOBRE O INVENTÁRIO CRONOLÓGICO DA OBRA PICTÓRICA E GRÁFICA DE PEDRO WEINGÄRTNER
Paulo Gomes

526 AS ARQUITETURAS EFÊMERAS NA COROAÇÃO DE D. PEDRO II ATRAVÉS DOS DESENHOS DE RAFAEL MENDES DE CARVALHO
Piedade Grinberg

533 "O ANTIGO RENASCE E SE ATUALIZA NO MODERNO": A EXPERIÊNCIA ECLÉTICA DE UMA ARQUITETURA EGIPCIANTE NO RIO DE JANEIRO
Renato Menezes Ramos

540 EMÍLIO ROUÈDE: TEMPO DE MINAS
Ricardo Giannetti

552 MANDINGA, CIÊNCIA E ARTE – RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS EM MODESTO BROCOS, NINA RODRIGUES E JOÃO DO RIO
Roberto Conduru

565 PINTURA, UM PROJETO POLÍTICO-CULTURAL? A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO NO TRABALHO DE ANGELO AGOSTINI
Rosangela de Jesus Silva

580 EDUARDO DIAS: VISUALIDADE ONÍRICA E PINTURA ANALFABETA
Rosangela Miranda Cherem

591 NATUREZAS MORTAS: O MUSEU NACIONAL E A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO NA ENCOMENDA DE D. PEDRO I PARA O ULTRAMAR
Sabrina Parracho Sant'Anna

604 A PRESENÇA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES NO CENÁRIO DAS ARTES VISUAIS EM SANTA CATARINA
Sandra Makowiecky

617 A TRADIÇÃO ARTÍSTICA E OS ENVIOS DOS PENSIONISTAS DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO
Sonia Gomes Pereira

639 PROFISSIONAIS ITALIANOS NA SALVADOR ECLÉTICA
Suely de Oliveira Figueirêdo Puppi

657 ALESSANDRO CICCARELLI E A TELA "CASAMENTO POR PROCURAÇÃO DA IMPERATRIZ D. TERESA CRISTINA": UM ENSAIO INTERPRETATIVO
Valeria Lima

670 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

692 BARCO A SECO: CASTAGNETO COMO MODELO DE ARTISTA MODERNO
Vera Beatriz Siqueira

701 O CRÍTICO COMO ARTISTA
Vera Lins

707 1877: A POLÊMICA PINTURA DA *BATALHA DO AVAHÍ* EXPOSTA EM UMA ROTUNDA DE PANORAMA NO RIO DE JANEIRO
Vladimir Machado

Apresentação

A publicação que o leitor folheia digitalmente - **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2** - reúne os textos integrais de comunicações apresentadas no **II Colóquio Nacional de Estudos Sobre a Arte Brasileira do Século XIX**, realizado entre os dias 22 e 26 de fevereiro de 2010, no auditório do Centro Cultural Casa de Rui Barbosa, localizado na cidade do Rio de Janeiro/RJ. O evento objetivava analisar as manifestações das artes visuais produzidas no Brasil durante o século XIX e nas décadas iniciais do século XX: embora a arte brasileira produzida nesse lapso de tempo esteja longe de ser homogênea, julgamos proveitoso tratá-la como um bloco, devido a algumas de suas características comuns, notadamente em função do diálogo - harmônico ou polêmico - que ela estabeleceu com a pedagogia de instituições oficiais de ensino artístico - as *academias de arte* -, cuja representante mais célebre no Brasil foi a Academia/Escola das Belas Artes do Rio de Janeiro.

Ao reunir parte significativa das novas leituras a respeito da produção artística do período destacado, cremos que a publicação representa bem a expansão do interesse sobre a arte brasileira do século XIX que se tem verificado entre nossos pesquisadores, especialmente nas duas últimas décadas. É notório, no entanto, o quanto os estudos recentes continuam mal divulgados e mesmo desconhecidos, entre os próprios especialistas e, sobretudo, entre os pesquisadores iniciantes. O referido colóquio, bem como a presente publicação dele derivada, disponibilizada em rede na Internet, procuram contribuir no sentido de minimizar essa lacuna, possibilitando que todos os interessados tomem contato com aspectos significativos do novo quadro historiográfico que vem se configurando sobre a nossa arte oitocentista.

Arthur Valle (DLCS/ICHS/UFRRJ)
Camila Dazzi (CEFET/RJ-Nova Friburgo)
Organizadores

Três Moemas: as versões de Victor Meirelles, Pedro Americo e Rodolpho Bernardelli

Alexander Gaiotto Miyoshi*

Moema, a bela indígena do épico *Caramuru*, afogada por amor a um português, foi convertida num emblema da cultura brasileira. Em sua transformação de coadjuvante literária a símbolo da nação,[1] três obras de arte tem um especial sentido: as pinturas de Victor Meirelles e Pedro Americo e a escultura de Rodolpho Bernardelli [**Figura 1**, **Figura 2** e **Figura 3**].

Para os três artistas, Moema foi um ponto em comum. Não há em suas obras outras composições que dividam o mesmo título e personagem. Embora eles a tenham retratado de formas diversas, a escolha coincidiu de modo nada casual; em essência, suas Moemas compartilham a mesma situação: a indígena está nua e inerte, como em nenhum momento se descreve no poema épico.

Moema parece ter sido uma invenção de frei José de Santa Rita Durão, provavelmente criada para acentuar o drama do episódio das nadadoras, reputado como verídico em alguns relatos históricos de Caramuru. Na epopeia, contudo, sua presença é pontual: ela somente surge (e desaperece) no canto sexto. A transformação de Moema em personagem de relevo foi um longo processo do qual participaram primeiro a crítica literária, depois a musical e artística, bem como as mudanças no gosto de leitores e escritores, músicos e melômanos, artistas e apreciadores das belas artes.

A *Moema* de Victor Meirelles

Victor Meirelles foi o provável idealizador da cena. Seu quadro acompanhou a onda dos retratos de deidades nuas e mulheres mortas, integrando-se ao mesmo tempo à ostensiva busca por um tema nacional, comum aos poetas e artistas do tempo.

---

* Doutor em História da Arte pelo IFCH/Unicamp.

[1] Moema foi compreendida como símbolo de brasilidade principalmente pelo crítico literário Povina Cavalcanti. Ver MIYOSHI, Alex. **Moema é morta.** Tese de doutorado (orientação de Jorge Coli), Campinas, IFCH-UNICAMP, 4 de março de 2010.

Foi a tradição pictórica, mais do que a literária, que deu a Meirelles subsídios à produção de *Moema*.[2] Mas a despeito da sensualidade de muitos quadros daqueles anos, o pintor buscou "mais a beleza moral do que a física", como observou Argeu Guimarães.[3] Essa busca é perceptível não só em *Moema*, último nu de Meirelles, como também no desenho preparatório à tela [**Figura 4**].

As posições dos corpos diferem substancialmente. No croqui, o busto e o rosto estão virados para baixo e os braços estendidos, como os de um nadador, com a cabeça voltada para o mar, como que sugerindo a tentativa de alcançar o navio (ao contrário do que se vê na tela, a cabeça voltada ao continente). Da cintura aos pés, porém, seu corpo está de lado, expondo de forma monumental apenas uma das pernas e nádegas. O desenho é tão vacilante que dificulta precisar onde as nádegas se separam. O estranhamento causado por essas deformações aumenta com a rotação inusitada do corpo. A impressão é de que o artista se esforçou em mostrar a índia nua e ao mesmo tempo escondê-la.

Se compreendermos Meirelles como o "catholico sincero e convencido" que informa Rangel de S. Paio,[4] talvez compreendamos um dos motivos a seu empenho por fazer de *Moema* um quadro tão espiritual. Para S. Paio, Meirelles seria incapaz de considerar "o progresso incompativel com a egreja". Desse modo, Meirelles pode ter acentuado a vítima que fora apenas esboçada por Durão. No épico, Moema não podia interpôr-se à união de Diogo e Paraguaçu; por isso perdera-se nas águas. Na pintura, por outro lado, Moema pode ser vista mais fortemente como uma injustiçada, cujo corpo, ao contrário do destino dado na epopeia, não desapareceu. Da poesia ao quadro houve outra mudança fundamental: o exagero arrebatado das imprecações de Moema deu lugar à contenção pacífica de sua pose na praia.

Considere-se ainda que o pintor nutrira-se do purismo neoplatônico romano. Coli desvenda a força desse movimento em Meirelles. Ele marcaria toda a sua obra. Mas mesmo que o purismo fosse uma "linguagem por excelência de uma pintura católica", o artista "não põe sua arte a serviço da religião; seu projeto é laico, vinculado ao processo, então em curso, de constituir uma história moderna do Brasil."[5] *Moema* não possui teor religioso – exceto, talvez, como crítica, sobretudo se contraposta à *Primeira Missa no Brasil*, o grande quadro de Meirelles que a antecede.

---

[2] Coli observou, de forma extensa e aprofundada, a relação de *Moema* com o erotismo e o exotismo renovados, internacionais, próprios dos anos de 1860. Ver COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**, tese de livre docência, Campinas: IFCH-UNICAMP, 1997, p. 318.
[3] GUIMARÃES, Argeu. **Auréola de Vítor Meireles.** Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1977, p. 80-82.
[4] S. PAIO, Rangel de. **O quadro da Batalha dos Guararapes seu autor e seus criticos.** Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880, p. 201.
[5] COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira no século XIX?** São Paulo: Senac Editora, 2005, p. 70-71.

O contraste paisagístico com *A Primeira Missa* esclareceria algo. O céu azul e límpido, sem sinal de mau tempo, ilumina o nascimento da nação, com o batismo pela igreja. Em *Moema*, ao contrário, tudo é avermelhado e não há indícios de bonança. Olhando para ambas as telas, como num díptico, e seguindo a fábula épica de *Caramuru*, seria mais fácil compreender a pintura em acordo com o poema. O destino da indígena avessa à fé católica, à civilização e ao "manto espesso de algodão" seria, assim, justificado.

Mas é preciso seguir a narrativa do quadro, mais do que a da epopeia, pois há outra passagem inexistente nos versos e criada por Meirelles: é o agrupamento indígena, ao fundo, sinalizando o encontro de Moema na praia.

Se a imagem do quadro é serena, anulando as dramáticas atitudes, imprecações e tempestades invocadas por Moema, o drama está no pequeno grupo de selvagens que chega à baía e encontra o corpo da irmã. Dentre os indígenas, percebemos apenas um rosto, que dirige o olhar a Moema, tão longe, mas nitidamente assombrado. O arranjo de penas de Moema evoca a tiara desse índio, talvez seu pai, Xerenimbó. É preciso ler o início do sexto canto para entendê-lo.

Diogo descansava da guerra, vitorioso com seu arcabuz. Os indígenas, gratos, ofertavam-lhe as filhas:

Tuibaé, dos Tapuias Chefe antigo,
Tiapira lhe offerece celebrada;
E com a mão da filha deixa amigo
Huma illustre alliança confirmada:
Xerenimbó trazia-lhe comsigo
A formosa Moema já negada;
A muitos Principaes, por dar-lhe esposo,
Digno do tronco de seus Pais famoso.[6]

Diogo recusou gentilmente, tratando "os pais e os irmãos como parentes", pois somente lhe interessava Paraguaçu.

O fim de Moema na epopeia, sob esse ponto de vista, torna-se ainda mais triste. Durão não deu aos indígenas a oportunidade de reencontrá-la, mesmo morta. Seu corpo se perdeu para sempre nos versos.

Mas de onde extraiu Meirelles as referências a esse grupo de índios? Onde buscou inspiração a sua narrativa? Talvez algumas referências se encontrem em outra obra literária, a *Antologia Grega*, no livro sétimo, epigrama 291, intitulado em algumas compilações como *A náufraga*:

---

[6] DURÃO, Frei José de Santa Rita. **Caramurú.** Poema Epico do Descobrimento da Bahia. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1781, p. 168.

De teus cabelos escorre ainda a água salgada, ó virgem infeliz, triste náufraga, pálida Lisídica. Os ventos levantavam as ondas, que se enfureciam e te assustavam. A tempestade terrível afinal te colheu e te carregou para longe do navio.
Lê-se num túmulo o teu nome, e lê-se também o nome do teu país. Mas teu corpo descansa numa praia fria. E teu pai sofre a dor mais profunda - êle que pensava conduzir-te ao altar, no dia de tuas núpcias, e que não levou para a casa nupcial nem a noiva nem a morte.[7]

No quadro de Meirelles encontra-se algo do trecho,[8] em particular o destaque dado aos cabelos úmidos, ao corpo da afogada "numa praia fria" e à presença marcante do pai. No poema de Durão, por sua vez, o arco narrativo desde o início do sexto canto até a imersão da índia nas águas tem alguma correspondência com o epigrama.[9]

Encontramos na pintura coeva outras equivalências; por exemplo: na *Virgem do Nilo* (1865) de Federico Faruffini e no *Dom Quixote e a mula morta* (1867), de Daumier.[10] É claro que os quadros são absolutamente diferentes. Mas, dentre os aspectos que os aproximam, a "triangulação" de olhares é a mesma: corpo em primeiro plano, intermediando os olhares do agrupamento e o nosso. São diferentes as narrativas e empatias, mas os grupos ao fundo acentuam o drama da personagem central. No quadro de Meirelles, o espectador se solidariza tanto com Moema quanto com os indígenas que a procuram. A compaixão por eles reforça o *pendant* narrativo entre a *Primeira Missa* e *Moema*: a imagem de abandono e desprezo à mulher-natureza, exuberante e amorosamente devotada, confronta o momento de batismo dessa mesma terra com o projeto de nação brasileira conduzido em meados do século 19, talvez frustrado à luz de *Moema*.[11]

As evoluções políticas, econômicas e sociais na conturbada década de 1860 correspondem de algum modo ao arco criado pelos dois quadros de Meirelles: do nascimento mítico do Brasil ao

---

[7] HEROLD, A. Ferdinand. **A grinalda de Afrodite.** Epigramas amorosos da antologia grega. Tradução de Valdemar Cavalcanti. São Paulo: José Olympio, 1949, p. 116 (edições anteriores, no original francês, de 1919 e 1923).
[8] Vertido ao português por Heitor Martins, o epigrama possui outro sabor: "Teus cabelos gotejam água salgada, infeliz jovem, náufraga, morta no mar, Lisidike. Quando as vagas cresceram, temendo a violência do mar, caíste da borda do côncavo barco. Teu túmulo diz-nos teu nome e teu país, Kime; mas teus leves ossos são banhados pela vaga nalguma frígida praia, amarga dor para teu pai Aristomacos, que te levava para as núpcias e não entregou nelas nem uma virgem nem um cadáver." Tradução literal a partir da **Anthologie Grecque.** 1ère partie. Anthologie Palatine. Paris: Les Belles Lettres, 1960, livro VII, epigrama 291. MARTINS, Heitor. **Do Barroco a Guimarães Rosa.** Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia, Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p. 195.
[9] Tanto na época de Durão quanto na de Meirelles esse epigrama e muitos outros semelhantes preenchiam mais de uma página da Antologia poética, em diferentes traduções. Seria preciso investigá-los no meio brasileiro. De todo modo, Meirelles e Durão viveram no exterior e não seria impossível que os tivessem conhecido. Ver MIYOSHI, op. cit., p. 96-97.
[10] Ibid., p. 80-91.
[11] Devo à professora Izabel Marson, integrante das bancas de qualificação e defesa do doutorado, algumas sugestões a esse respeito que, infelizmente, não pude aprofundar como eu gostaria. A *Moema* de Meirelles guardaria, talvez, entre outros sentidos, a melancolia com o fim desse projeto de nação, com o ingresso no país do capital especulativo, a presença inglesa e as investidas internacionais de modo geral. Ibid., p. 119.

momento inquietante e sombrio da guerra do Paraguai; das questões "servil" e indígena[12] à inserção do país entre as demais nações; do debate ambiental e crença na extinção de recursos naturais e povos indígenas à abertura do rio Amazonas às bandeiras estrangeiras [**Figura 5**].[13]

Se Paraguaçu partiu com o forasteiro, coube a Moema, condoída, restar nas águas. Mas na pintura de Meirelles, mesmo inerte, Moema voltou para a terra e os irmãos, até ao fim acolhedores a ela.

Algo diferente ocorre no quadro de Pedro Americo, no qual o corpo de Moema não encontra solo firme e prossegue flutuando sobre as águas.

A *Moema* de Pedro Americo

De início aponta-se um problema de datação. A *Moema* de Pedro Americo é considerada no catálogo da coleção Fadel como de 1859.[14] Pedro Americo a teria pintado com cerca de dezesseis anos,[15] façanha notável por ela ser também, nesse caso, a primeira pintura de Moema de que se tem notícia.

Ponderemos a data e tentemos outras aproximações.

A *Moema* de Pedro Americo, se comparada às de Meirelles e Bernardelli, é a que possui menor fortuna crítica, certamente também por ser a menos conhecida. Suas dimensões são muito menores e sua aparência é a de um estudo. Além disso, ao contrário das outras duas Moemas, integradas há muitos anos em instituições museais, ela pertence a uma coleção particular e circulou no mercado das artes até pelo menos 1941, informação que se encontra em catálogo de venda do mesmo ano,[16] no qual a tela de Americo não é datada.

---

[12] Nas palavras de Manuela Carneiro da Cunha, "para caracterizar o século como um todo, pode-se dizer que a questão indígena deixou de ser essencialmente uma questão de mão-de-obra para se tornar uma questão de terras." CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Política indigenista no século XIX. In: ____. (org). **História dos índios no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 133.

[13] Ver MIYOSHI, op. cit., p. 89-150.

[14] BUENO, Alexei. **O Brasil do século 19 na Coleção Fadel.** Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sergio Fadel, 2004, p. 223 e 301.

[15] Seria em torno à sua viagem para a Europa. Cf. FREIRE, Laudelino. **Um Século de Pintura**: Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916. Disponível em http://www.pitoresco.com.br/brasil/americo/americo.htm Acesso em jan. 2010.

[16] Agradeço a Camila Dazzi por ter me informado sobre o catálogo de Djalma da Fonseca Hermes, de 1941. O catálogo ilustrado da Exposição de 84 tampouco informa que *Moema* esteve entre as obras à mostra do pintor.

Em 1916, Laudelino Freire informou que Pedro Americo pintou *Moema* entre 1878 e 82.[17] A datação nesse intervalo parece mais plausível por elementos que, como veremos, confluem ao quadro.

Não foram encontradas informações produzidas até o início do novecentos sobre a *Moema* de Pedro Americo, exceto a curta crítica publicada curiosamente no mesmo ano em que Freire se referiu a ela. Essa crítica, feita por Monteiro Lobato, inseria-se num discurso construído principalmente para elevar Almeida Júnior, relativizando o lugar de Pedro Americo na arte brasileira. Instrumental, portanto, ela volta-se menos às qualidades do quadro do que à sua excepcionalidade temática no conjunto da obra de Americo:

> *A patria merece-lhe um só minuto de atenção: — Moema, quadro noturno em que sob os reflexos da lua boia na onda um cadaver de mulher, enquanto se alonga mar afóra uma caravela. Mas, como na Carioca, a Moema de Moema só tem o titulo.*[18]

Lobato lamentou que o talento de Pedro Americo se devotasse ao "helenismo" e ao "hebraísmo", isto é, aos assuntos estrangeiros. Por ser um tema nacional, *Moema* seria extraordinária na obra do artista. Ainda assim, para Lobato, ela era apenas um nu feminino genérico, como o seria também a *Carioca*:[19] "A *Carioca* nunca dirá nada a ninguém", insistiu ele; "é um nu, mudo e vasio". Por outro lado, Lobato tinha convicção de que "a viuva das *Saudades* [de Almeida Júnior] falará sempre, e sempre será compreendida. Enquanto houver corações dentro do peito humano aquela simples figura de mulher comoverá profundamente."[20]

Como ocorrera décadas antes com a *Moema* de Victor Meirelles, tanto a *Carioca* quanto a *Moema* de Pedro Americo eram citadas especialmente pela ótica negativa da crítica, para realçar outro pintor e qualificá-lo como superior. Ainda assim, a crítica de Lobato parece ser uma das primeiras ao pequeno quadro de Americo; e talvez o escritor somente teria lhe dedicado mais linhas

---

[17] Cf. FREIRE, op. cit. Além disso, em 1917, Freire discursou no IHGB observando que Americo fizera "como" Meirelles a sua Moema: "Como Victor, Pedro Americo transportou também para a tela o infortunio de Moema, rolando á flor das aguas, em uma suave transparencia de belleza e graça." **Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**, Volume 82. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, p. 753.

[18] MONTEIRO LOBATO, José Bento. Pedro Americo. Idéias de Jéca Tatú. **Obras completas de Monteiro Lobato**, 1ª série, Literatura geral, vol. 4. São Paulo: Editora Brasiliense, 1946, p. 75 (publicado originalmente em **Revista do Brasil**, ano 1, vol. 3, n. 11, p. 256-272, nov. 1916).

[19] "A discutidíssima *Carioca* só o é no titulo. Fóra daí, um simples nú, uma ninfa, uma banhista, uma fonte tão carioca como as mil co-irmãs que abarrotam todas as pinacotecas europeias. Com alguma boa vontade achareis em seus olhos negros um vislumbre do olhar morno de certas guanabarinas." Ibid., p. 73.

[20] Essa comparação desvela em parte a análise de Lobato: diante das telas eróticas de Americo, sob uma justificativa sentimental, nacionalista e cabocla, sem dúvida sincera, estão também o pudor e o moralismo. MONTEIRO LOBATO. Almeida Junior. Idéias de Jéca..., p. 87.

se o quadro fosse irônico, ao modo como o próprio Lobato desenvolveu, poucos anos depois, uma paródia ao indianismo.[21]

Uma expressiva crítica foi feita a essa pintura somente em 1977, por Argeu Guimarães, reveladora do raro conhecimento público sobre o quadro:

> *O buliçoso rival de Meireles invadiu-lhe a seara florida do fim dramático da desdenhada amante do primeiro brasileiro, na era pré-cabralina. Procuro em vão, na Moema de Pedro Américo, da antiga galeria de Laudelino Freire, quadro de cuja existência nem desconfiava, a interpretação do mesmo motivo animado por diversa sensibilidade; em Américo, como de esperar, não há praia nem floresta, mas o corpo a boiar nas águas plácidas acariciadas pelo luar e ao longe a galera do perjuro. Falta ao painel um toque de emoção na superfície líquida com a mulher abandonada sem a riqueza plástica de um nu sem a exaltação de outras criações do pintor no mesmo gênero.*[22]

... "em Américo, como de esperar, não há praia nem floresta". Se acompanharmos o raciocínio de Argeu Guimarães de que o pintor não era um hábil paisagista a ausência da natureza exuberante foi providencial ao artista.

Contudo, há um soneto que corresponde exatamente à *Moema* de Pedro Americo (ou talvez melhor: a pintura correspondendo à poesia) e que fornece outra razão à ausência da paisagem. Identificado por Maria do Carmo Couto da Silva,[23] o soneto é de Luiz Guimarães Júnior, biógrafo de Pedro Americo. Seu título é *A voz de Moêma*:

> *Gemem as ondas mansamente; — a quilha*
> *Do barco ondeia, ao som da vaga clara;*
> *Cai do pharol a luz longínqua e rara,*
> *E a Lua cheia sobre as ondas brilha.*
>
> *Do mar na ardente e luminosa trilha*
> *Nem um batel por estas horas pára:*
> *Sonha a Bahia, ao longe, — a altiva e cara*
> *Joia dos deuses, de Colombo filha.*
>
> *Tudo é silencio e calma. O bardo, emtanto,*
> *Que tudo vê, e em tudo colhe o thema*
> *Que amor produz no flaccido quebranto,*
>
> *Ouve pairar no ar sons d'um poema...*
> *Ai! é a voz, — a voz, rouca de pranto,*
> *A triste voz da pallida Moêma!*[24]

---

[21] Em 1923, Lobato publicou o conto *Marabá*, no qual parodiou, além da personagem de Gonçalves Dias, Moema e outros indígenas. MONTEIRO LOBATO, José Bento. **O macaco que se fez homem.** Rio de Janeiro: Globo, 2008.
[22] GUIMARÃES, op. cit., p. 84.
[23] SILVA, Maria do Carmo Couto da. Representações do índio na arte brasileira do século 19. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 8. Campinas: Centro de História da Arte e Arqueologia / IFCH UNICAMP, jul/dez 2007, p. 66.
[24] GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. **Sonetos e rimas.** Roma: Typographia Elzeviriana, 1880, p. 57.

O soneto parece ter sido publicado pela primeira vez em 1880 e é difícil afirmar se Guimarães Júnior se inspirou na pintura ou se Pedro Americo se inspirou no soneto. Pode-se arriscar que o pintor se baseou no poema, quem sabe, como forma de homenagem a seu biógrafo. Seja como for, as correlações são muitas: a lua cheia, o barco, nada de vegetação ou praia, além da palidez de Moema, que evoca um fantasma tanto no soneto quanto na pintura.

Diferente da versão bronzeada de Meirelles, a Moema de Americo é alva como uma alma penada. Seu corpo também diverge pela forma chorosa, convexa, posicionada entre o barco e a lua: dois olhos imprecisos como são os da indígena no quadro, desenhando, em conjunto ao corpo, a forma abstrata de um rosto entristecido.

A *Moema* de Pedro Americo corresponde também ao simbolismo literário na passagem dos anos de 1880 aos 90. Embora Gonzaga Duque pareça nada ter publicado sobre a *Moema* de Pedro Americo, seu romance *Mocidade Morta* (escrito entre 1894 e 95) possui um trecho que lembra aspectos do quadro. É o último parágrafo do livro, reportando o fim angustiante e enigmático do artista Camilo Prado, personagem central do romance, desenganado no amor e no ofício:

> *O plenilúnio — alma do esoterismo, transformada em astro — estranhamente belo como uma esfíngica e régia coroa de fantástica ninféia luminosa, levada pelo bafejo sussurrante da loucura sobre a quietação morta de uma lagoa infinita, ia flutuando, boiando, deslizando serena e indiferentemente, banhada do seu halo de pérolas lucifeitas, a aveludar as ilusões dos que põem os olhos nos céus, a esmaecer nos sonhos as almas meigas dos que lhe vão na esteira macia da sua luz nostálgica, a esvair na sucessão de enganos os que a seguem, pela Terra, fascinados... fascinados... fascinados!... Para onde?...*[25]

O trecho está longe de ser uma descrição de *Moema*, carregando muito mais na monomania lunática sobre a "quietação morta" das águas. Mas seu tom evoca a atmosfera do quadro, bem como os ornamentos de Gonzaga Duque encontram eco nos adereços indígenas de Americo, e ainda: os finais trágicos de Camilo e Moema são parecidos, ambos solitários e desiludidos, entregues de forma voluntária às águas.

Mas é das artes plásticas que o quadro mais se alimenta. A posição do corpo é calcada das formas artísticas.[26] Ao contrário de Meirelles, porém, Americo investiu nas carnaduras e torções.[27] A

---

[25] DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **Mocidade Morta.** São Paulo: Editora Três, 1973, p. 282.

[26] "[A *Moema* de Pedro Americo] quase sugere uma referência ao *Sardanapalo* de Delacroix, constituindo uma citação literal da obra de Cabanel." MIGLIACCIO, Luciano. **O século XIX.** Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000 (Catálogo de exposição), p. 106.

[27] O sentido dessas torções femininas foi amplamente abordado sob o termo que Bram Dijkstra cunhou como "the broken back". Ver DIJKSTRA, Bram. **Idols of Perversity,** Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle. Nova York: Oxford University Press, 1986, p. 96-109.

forma convexa do corpo da indígena lembra a *Mulher picada por uma cobra*, de Clésinger, e principalmente a escultura de Alexandre Schoenewerk exposta no *Salon* de 1872, a *Jovem Tarentina*, descrita por Zola como "um desmaio feito de mármore, que o público enternecido rodeia com gravidade".[28] Essa escultura possui uma impressionante semelhança com a *Moema* de Pedro Americo, não obstante serem também parecidas as histórias da jovem tarentina (da poesia homônima de André Chénier) e de Moema, assim como da náufraga do epigrama grego, conforme podemos notar pela tradução ao poema feita por Heitor Martins:[29]

> *A Jovem Tarentina*
> *Chorai, doces alcíones![30] vós, aves sagradas, alcíones caros a Tétis, chorai! Ela viveu, Myrto, a jovem tarentina! Uma barca a levava para as praias de Camarina: lá, o himeneu, as canções, as flautas, lentamente deviam levá-la à soleira da casa de seu amado. Uma chave vigilante, para esta viagem, guardou no cedro (isto é, numa caixa de cedro) seu vestido de noiva, e o ouro que ornará seus braços no festim e os perfumes preparados para seus louros cabelos. Mas, sozinha na proa, invocando as estrelas, o vento impetuoso que soprava seus véus envolve-a, espantada, e longe dos marinheiros ela cai, ela grita, ela já está no seio das águas, a jovem tarentina! Seu belo corpo caiu debaixo da vaga marinha. Tétis, com os olhos lacrimosos, procurou, no côncavo de um rochedo, escondê-los aos monstros vorazes. Por ordem sua, logo as belas nereidas sobem das suas húmidas moradas, lançam-no à praia e neste monumento depositaram-no suavemente no cabo do Zéfiro; e de longe, chamando suas companheiras com altos gritos, e as ninfas dos bosques, das fontes, das montanhas, todas batendo no seio e arrastando um longo luto, repetiram – ai! – em volta do seu túmulo: 'Ai! não foste levada à casa de teu amado, não vestiste teu vestido de noiva, o ouro não fechou seus nós em torno a teus braços e a grinalda não ornou teus cabelos.*[31]

Numa brilhante relação estabelecida por Heitor Martins, *A Jovem Tarentina*, de Chénier, ecoa também na obra de Olavo Bilac, no soneto *Virgens Mortas* [**Figura 6**].[32]

O soneto abre com uma imagem de transfiguração: de uma mulher morta – e casta – para um elemento luminoso, aéreo, como recompensa pela sua inocência. Mas logo se apresenta o lado ruim da recompensa: observar, do alto, a impossibilidade do amor. Acompanhando o sentido do soneto e emoldurando-o estão o retrato da morta junto às estrelas, não propriamente observando o que se passa na Terra, e o de um casal enamorado, tampouco "entre as moitas escuras" como diz um dos

---

[28] ZOLA, Émile. Cartas parisienses. **A batalha do impressionismo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 155. Artigo originalmente publicado em *La Cloche* de 12 de maio de 1872.
[29] CHÉNIER, André. **Poésies.** Ed. L. Becq de Fouuières. Paris: Charpentier, 1862, p. 54-56. Apud MARTINS, Heitor. "Quando uma virgem morre uma estrela aparece à direita". **Do Barroco a Guimarães Rosa**..., p. 195. Há versões em francês com pequenas diferenças de palavras, pontuações ou versos. Uma delas tem no último verso uma variante significativa, talvez mais interessante: "Les doux parfums n'ont point coulé sur tes cheveux." (algo como: "Os doces perfumes não podem mais perpassar os teus cabelos", tradução minha). Disponível em http://fr.wikisource.org/wiki/La_Jeune_Tarentine Acesso em nov. 2009.
[30] Os *alcyons* são os martins-pescadores.
[31] Tradução literal de MARTINS, op. cit., p. 199.
[32] Os versos de Bilac, por sua vez, teriam relações com a *Jovem Tarentina* por intermédio de José-Maria de Hérédia, autor de *La jeune morte*, publicado em *Les Trophées*, em 1893. O soneto de Bilac foi publicado pela primeira vez na

versos. A representação visual, portanto, não corresponde tão literalmente à descrição poética. A poesia pôde evocar com mais liberdade os sentidos carnais; a representação visual, por sua vez, minimizou-os, ao invés de equivaler-lhes ou acentuá-los. Para isso, valeu-se de um repertório conhecido: a jovem no céu é uma Ofélia, uma Elaine, uma Lady de Shalott, uma Minnehaha; embaixo estão Paulo e Virgínia, Ceci e Peri etc. Ilustrações que servem, desse modo, não só para atenuar o sensualismo do soneto como também a imagem do poeta, candidamente postado ao lado de sua obra.

Outra transformação: dos luares de Guimarães Júnior e Pedro Americo para as estrelas de Olavo Bilac. A "imagem estelar",[33] como sabemos, é constante na obra de Bilac – e as estrelas, tão caras ao imaginário republicano, incorpararam-se havia séculos na tradição poética com sentido de transfiguração feminina. Não remontando demais, Eugênio Gomes apontou, nessa tradição, um poema de sabor nativista, *Almas errantes* (1881), de Macedo Soares, possível fonte a *Virgens Mortas*. Mas ao contrário de Bilac, Soares faz com que os espíritos das índias voltem à terra, "de flor em flor", retornando livremente às "regiões do condor", como num ciclo de vida.[34] De fato, as estrelas de Bilac, mais fixas, indicam outro rumo. Para Heitor Martins, *Virgens Mortas* coincide ao início da "maturidade intelectual de Bilac", levando à construção de uma obra como "caminho ideológico ao país", mostrando "pelo seu estoicismo (que é, antes de tudo, amor da ordem estabelecida)", o "exemplo aos homens do futuro."[35]

Algo dessas estrelas e luares encontra-se também na *Jovem mártir*, de Delaroche. A auréola, símbolo de pureza, reluz como um farol sobre o corpo da mártir, assim como a Moema de Pedro Americo é banhada por uma luz que, por sua vez, não se sabe de onde vem. No caso de *Moema*, espécie de ectoplasma vagando pelo oceano, trata-se menos de pureza e mais, certamente, de mistério.

Seja qual for a fonte luminosa, cristã ou mística, ela acompanha os mortos, resíduo espiritual pulsando como centelha, o que dificilmente se encontra na *Moema* de Rodolpho Bernardelli.

> *Revista Illustrada* em setembro de 1895, acompanhado de uma ilustração. Os versos repercutiram tão bem que, poucas semanas depois, na própria **Revista Illustrada**, publicou-se uma tradução ao francês. Ibid., p. 194-197.

[33] "A respeito da presença e gênese da imagem estelar em Bilac (e nas "Virgens Mortas"), Eugênio Gomes tem agudas e valiosas observações em *Visões e revisões*. Ibid., p. 199.

[34] GOMES, Eugênio. **Visões e revisões.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 147-148.

[35] MARTINS, op. cit., p. 199. Em nota, na p. 201, Martins prossegue: "Antes de 1926, Plínio Salgado, posteriormente fundador e chefe do integralismo brasileiro, já escrevia sobre a influência de Bilac em seu *alter ego* romanesco: "Juvêncio ouviu, como a trombeta de Josafá, a palavra do Príncipe dos Poetas. Tal um toque a rebate, ressoava pela amplidão do Brasil imerso no ópio do sensualismo, na indiferença pelos ideais coletivos" (SALGADO, Plínio. **O Estrangeiro.** 5a. ed. São Paulo: Companhia Editora Panorama, 1948, p. 91). E, ainda há pouco, o crítico brasileiro Jesus Belo Galvão afirmava: "O seu exemplo (isto é, de Bilac) merece ser apontado aos jovens, para o bem do Brasil" (*Apud* Virginius da Gama e Melo. O alexandrino Olavo Bilac, João Pessoa, PB: Universidade Federal, 1965, p. 17.)."

A *Moema* de Rodolpho Bernardelli

Poucas semanas depois de *Virgens Mortas* aparecer na *Revista Illustrada*, Olavo Bilac publicou uma crônica no periódico *A Cigarra*, intitulada *Faceira* e mencionando a escultura homônima de Rodolpho Bernardelli. O intuito maior de Bilac, evidentemente, era adornar as próprias ideias:

> *Oh! o leque! – essa fragil, essa tenue, essa invencivel arma que, ás mãos da mulher faceira, secunda com tanta arte o meneio dos olhos e dos labios!... Realmente, o anjo Rebelde concedeu á creatura do sexo amavel muito mais do que lhe havia Deus concedido. A belleza só nada póde... Eu, por exemplo, obrigado a escolher entre a maravilhosa Venus de Medicis e a provocadora Faceira de Bernardelli Rodolpho, não hesitaria um minuto...* [36]

Lembrada por Bilac anos depois de suas primeiras aparições na Academia (em 1882 e 84),[37] a *Faceira* servia ao "Príncipe dos Poetas" como uma metáfora. Ele aproveitou-se sardonicamente da obra que já carregava em si alguma ironia[38] e a contrapôs às cópias em mármore das *Vênus Calipígia* e *de Médicis*, feitas por Bernardelli em 1882 e 85, obras que na opinião de Gonzaga Duque eram superiores à *Faceira*. Foi esse o contexto da glosa de Bilac.

No momento da publicação dessa crônica, era outra obra de Bernardelli que se encontrava na Exposição Geral da Academia. Tratava-se de *Moema*, recentemente concluída, mas cuja ideia teria surgido ao escultor na década de 1870.[39]

Exposta em 1895, quando Bernardelli era o diretor da Escola Nacional de Belas Artes já havia cinco anos,[40] *Moema* não parece ter provocado o debate que provocara a *Faceira*. Gonzaga Duque aparentemente não escreveu sobre ela. *Moema* seguiu quase que só mencionada, mesmo ao longo do século 20.

Domicio da Gama publicou um artigo sobre a Exposição de 1895, interessado mais pelo "caracter da nacionalidade na arte brazileira". A única obra mencionada por ele foi *Moema*,[41] provavelmente por se tratar de um assunto pátrio adotado por um "estrangeiro". Embora seu

---

[36] BILAC, Olavo. Faceira. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1895, p. 3.
[37] A *Faceira* foi produzida em 1880 e exaltada desde então, embora com ressalvas. Ver SILVA, op. cit., p. 65. Na p. 68, em nota: "A obra original consta da coleção do Museu Nacional de Belas Artes e uma cópia em bronze integra o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo".
[38] Gonzaga Duque tampouco deixara de reparar na ironia da *Faceira* em sua crítica a ela. DUQUE-ESTRADA. "Escultura". **A Arte Brasileira.** Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995 (antiga edição: Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888), p. 253-254.
[39] Ver SILVA, op. cit., p. 65.
[40] Idem, ibidem, p. 66.
[41] GAMA, Domicio da. A Exposição de Bellas-Artes. **Revista brazileira**, vol. 4, 1895, p. 98-99.

comentário seja breve, ele é bastante esclarecedor. O "véu prestigioso de poesia" que "entre os nossos olhos e o corpo da morta sempre se mette" é o sinal da abordagem encabulada do crítico à escultura. A posição da índia com as nádegas proeminentes é a "imagem que faz scismar", contemplada somente com a "suggestão do *sonho* de belleza" evocada pela história de Moema.

Com *Moema*, Bernardelli talvez quisesse ir ao extremo da representação naturalista, ao modo como fora cobrada por Gonzaga Duque tanto ao comentar a *Faceira* quanto a *Moema* de Victor Meirelles. Mas a *Moema* de Bernardelli acabou enquadrando-se não só à equação sono-morte como à particular recorrência internacional, naqueles anos, de mulheres retratadas de bruços. *Moema* compartilhava a pose explorada por artistas tão díspares quanto Paul Chabas e Gauguin.[42] Assim como as Moemas de Meirelles e Americo corresponderam às obras internacionais de seus anos, a de Bernardelli seguia a moda do tempo, cujas feições do rosto são ainda quase as de uma criança.

Um texto totalmente dedicado à escultura de *Moema* foi feito por Coelho Neto. Com uma descrição esmerada e rica da cena de *Caramuru*, ele deu a escultura contornos mais vivos:

> [...]
> *Na atitude em que a prostrou o artista: o peito na vaga, a boca engolfada na espuma, o rosto mal se lhe descobre. É belo, posto que selvagem, de grossos lábios grávidos de beijos; os cabelos e a espuma marinha derramavam-se-lhe na face fria, velando-a piedosamente ou resguardando-a da profanação faminta dos que giram no mar, aos mil, serenamente. A água, estremecendo, leva a boa mergulhada ainda como quando confessou, chorando, ao mar choroso, o dolorido segredo do seu coração; e vai indo para a primeira praia, muda e fria, sem a intumescência deformadora dos afogados por que a água a não penetra, faz-lhe o enterro, leva-a com o carinho com que arrasta um álgido iceberg.*
> *Coroa-a um ramo verde, um galho fino, de mistura com a renda da mortalha nítida de espumas – é como uma lembrança saudosa da selva materna. Vai nua como a inocência.*
> [...]
> *Ei-la agora à tona, grande Durão, poeta do Caramuru, ei-la agora e para o sempre a flux, a morta de amor. Tem a mão que se prendeu ao leme ainda crispada; flutua pelo mar estuante onde o artista a chamou, arrancando-a ao profundo esquecimento, mais fundo que o leito dos oceanos, coberta d'algas ainda, fazendo-a renascer, tirando-a, para a Eternidade, da espuma geradora da Vênus que a mira, vendo nela uma irmã, a Anadyomene da Morte, embalada nos braços brandos de Thetys.*
> *Se a Faceira é o oriente, a mulher púbere, forte, abrasada, d'olhos incendidos e maliciosos, de feição lânguida, na atitude altiva de uma vencedora, Moema é o ocaso, é a morte, morte de amor.*
> *Uma é o epitalâmio, outra é a nênia; uma ri com a alegria vivida na mocidade, a outra, de bruços, calada e imota, vai silenciosa, águas em fora, como uma Ofélia bárbara, ambas, porém, filhas da Pátria antiga.*
> *A glória de as ver assim reunidas na reprodução da Arte, como dois símbolos, uma na vida, outra na morte, enche-nos o coração de um justo e santo orgulho, por sentirmos que agora começa o movimento propriamente nacional, que impele os evocadores do passado heróico e ingênuo da terra que nos deu o calor e o carinho para chamar à vida simbólica os vultos dos que aqui vierem marcando a marcha da evolução nacional: aqui o herói, ali o místico, além a amorosa Moema nas*

[42] MIYOSHI, op. cit., p. 171-172, 368. Lembre-se que Bernardelli possuía antecedente em sua própria obra: *Santo Estevão*.

> *águas, Anchieta nas praias aclarando as almas pagãs; na selva o bandeirante talando os troncos para abrir caminhos aos povoadores e amanhã talvez, na tela ou no mármore, o Bequimão concitando o povo à liberdade.*
> *Moema é, não só um acontecimento artístico, como um incentivo para a exploração de um veio quase virgem – a Grande Poesia da Pátria.*[43]

De modo inverso ao que ocorre com *Virgens Mortas* e sua ilustração, é o artigo de Coelho Neto que atenua a sensualidade do bronze, investindo-a de novos sentidos. Coelho Neto criou uma espécie de grande galeria em prosa poética, descrevendo Moema paradoxalmente luzidia, venturosa e ondeante, em contraponto à figura lacônica, encalhada e sombria da estátua.

Um detalhe importante em *Moema* é a ramagem, único elemento "paisagístico" num bronze que funde corpo e água, em contraste ao cenário imenso construído pelo escritor. Importava, de certo modo, exaltar o "*sonho* de belleza" da escultura, na expressão de Domicio da Gama. Suavizá-la pelo texto não deixava de ser também um modo de equilibrá-la, de facilitar a apreciação a uma obra plasmada de perversões.

Nesse sentido, nenhum comentário à *Moema* elucidou-a tanto quanto uma charge, publicada no mesmo *A Cigarra* pouco antes da crônica de Bilac. Nela, a escultura é velada por um séquito de homens pesarosos, numa pretensa atitude de respeito à índia morta. Além do sarcasmo ao episódio e ao tema (reforçado nos textos da legenda e na guirlanda-boia na qual se lê "*Caramurú a Moema - Ouf! Finalmente*"), podemos compreender também o sarcasmo à atitude daqueles senhores cabisbaixos: com a escultura colocada num lugar tão alto, eles jamais a observariam como de fato, provavelmente, gostariam de observá-la [**Figura 7**].

Como bem captou a charge, a *Moema* de Bernardelli é quase um enterro, queira-se do indianismo ou da monarquia (regime que para alguns republicanos, mesmo em torno de 1895, parecia ainda ser uma ameaça).[44] Nem mesmo a charge, porém, em sua desapiedada crítica, pôde fugir à misoginia da maioria das manifestações que deviam se dirigir a *Moema*. A perturbadora escultura de Bernardelli, decadentista e pragmática, suplantou as demais versões como a mais pungente, congregando o pessimismo do fim-de-século à manifestação concreta do imaginário inconfessavelmente perverso dos homens.

---

[43] COELHO NETO, Henrique. Moema (sem data). In LEANDRO, Eulálio de Oliveira (org.). **A mulher na visão humanística de Coelho Neto.** Imperatriz-MA: Ética, 2004, p. 47-51.

[44] Novamente agradeço a Izabel Marson por lembrar que o conflito entre monarquistas e republicanos estava bem vivo em meados dos anos de 1890. Ver também: SCHWARCZ, Lilia Moritz. Um fantasma chamado D. Pedro. **As barbas do Imperador**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 495-515.



Figura 1 - VICTOR MEIRELLES: *Moema*, 1866.
Óleo sobre tela, 129 x 190 cm.
São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.
Fonte: MARQUES, Luiz. **30 mestres da pintura no Brasil**. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP/Credicard, 2001.



Figura 2 - PEDRO AMERICO: *Moema*.
Óleo sobre madeira, 22,5 x 28 cm.
Rio de Janeiro, coleção Sergio Fadel.
Fonte: BUENO, Alexei. **O Brasil do século 19 na Coleção Fadel**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sergio Fadel, 2004.



Figura 3 - RODOLPHO BERNARDELLI: *Moema*, 1894-5.
Bronze, 25 x 218 x 95 cm.
São Paulo, Pinacoteca do Estado (fundição da década de 1990).
Foto: Alex Miyoshi, janeiro de 2009.



Figura 4 - VICTOR MEIRELLES: Esboço para *Moema*.
15,4 x 21,2 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: MARQUES, Luiz. **30 mestres da pintura no Brasil**. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP/Credicard, 2001.



Figura 5 - HENRIQUE FLEIUSS: "Abertura do Amazonas.
- Sem ceremonia, meus senhores, podem entrar que já consegui permissão do dono da casa, e hão de ser bem recebidos como boas pessoas que são; faz dentro muito calor, mas hão de encontrar água em abundancia para se refrescarem.".
In **Semana Illustrada**, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1864, p. 1044.
Fonte: acervo de microfilmes do AEL, Unicamp.

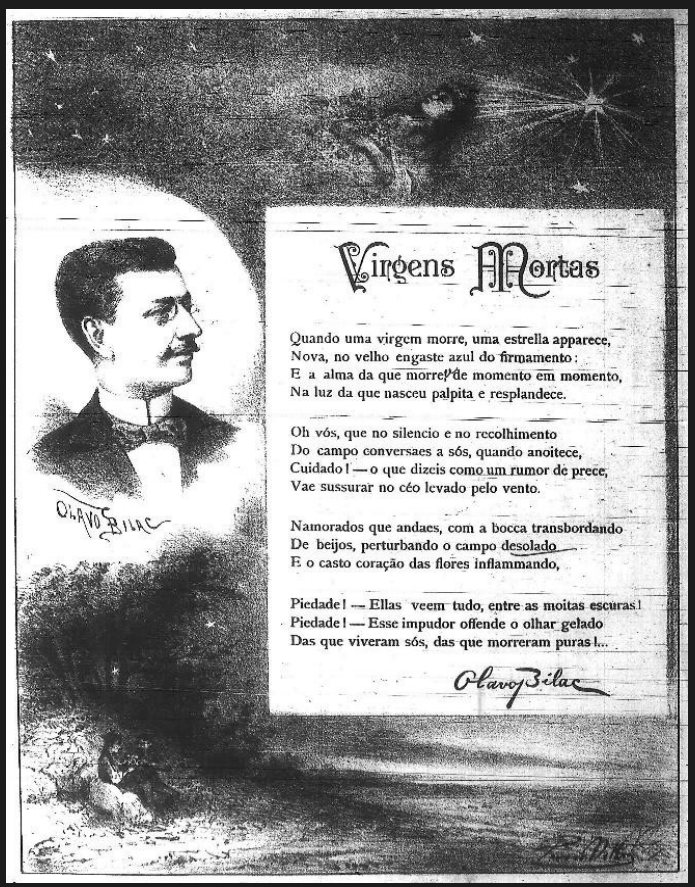


Figura 6 - "Virgens Mortas" In **Revista Illustrada**, nº 696, Rio de Janeiro, setembro de 1895, p. 8.
Fonte: acervo de microfilmes do AEL, Unicamp.

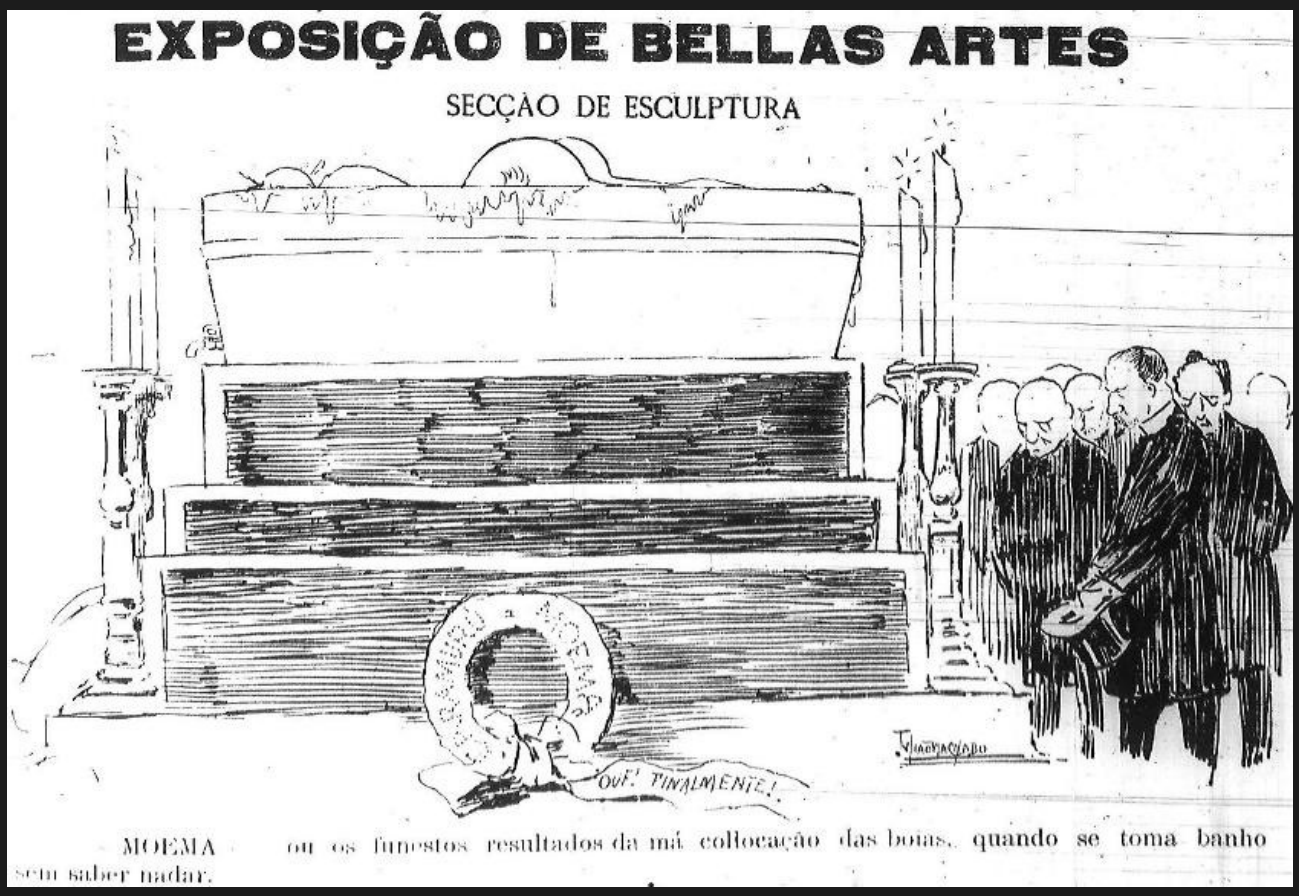


Figura 7 - JULIÃO MACHADO: "Exposição de Bellas Artes. Secção de Esculptura. MOEMA – ou os funestos resultados da má collocação das boias, quando se toma banho sem saber nadar."
In **A Cigarra**, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1895, p. 3.
Fonte: Acervo de microfilmes do AEL, Unicamp.

Weingärtner e a repetição

Alfredo Nicolaiewsky

Pedro Weingärtner (Porto Alegre, RS, 1853-1929) foi um importante artista brasileiro, que fez sua formação e parte de sua carreira na Europa, principalmente na Itália, usufruindo de grande sucesso e respeito em sua época, sofrendo, entretanto, nos seus últimos anos de vida e postumamente, um processo de quase esquecimento. A primeira publicação importante sobre este artista surgirá em 1956, obra de Angelo Guido (*Pedro Weingärtner*) e, posteriormente, em 1971, na obra de Athos Damasceno Ferreira (*Artes plásticas no Rio Grande do Sul*). Somente nos 2000 ele voltará a ter estudos mais aprofundados sobre sua obra, através das mostras e dos seus respectivos catálogos *A obra gravada de Pedro Weingärtner*, *Pedro Weingärtner: obra gráfica* (ambas em Porto Alegre) e *Pedro Weingärtner – Um artista entre o Velho e o Novo Mundo* (Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu de Arte do Grande do Sul), além de diversos outros ensaios apresentados em eventos e publicados em anais e revistas acadêmicas. Estas três exposições sucessivas permitiram um abrangente mapeamento da sua produção, enfocando a gravura, o desenho e a pintura. Não sendo ainda o levantamento completo de sua obra, já é possível ter-se uma boa visão do conjunto. A partir deste material podemos começar a estudar questões internas à obra, aspectos que somente agora se tornaram visíveis.

Este texto é uma reflexão sobre um destes aspectos: a repetição dentro da obra de Pedro Weingärtner. Etienne Souriau[1] define o termo repetição, como a ação de refazer muitas vezes a mesma coisa ou a coisa ela mesma, quando ela é revista. Quando se refere às artes o termo possui, segundo este autor, diversos sentidos, dos quais salientarei dois: a repetição como estrutura, na qual um mesmo elemento ou motivo são retomados diversas vezes e a repetição na obra de um autor, onde há o retorno dos mesmos elementos ou das mesmas preocupações de uma obra a outra. No caso de Weingärtner são comuns as repetições de temas, a repetição de uma mesma imagem (paisagem) na pintura e gravura e, finalmente, a repetição de personagens, com as mesmas posturas em diversas telas.

[1] SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d'esthétique.** Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1990, p.1219.

Centraremos a discussão em um caso emblemático e exemplar: a repetição de uma paisagem que ora é o tema principal, ora é cenário para diversos personagens – a paisagem do *Tempora mutantur*. Esta paisagem aparece em pelo menos sete obras já localizadas – seis pinturas e uma gravura: *Cena de guerra*, 1894 [**Figura 1**]; *A derrubada*, 1894 [**Figura 2**]; *Tempora mutantur*, 1898 (Roma) [**Figura 3**]; *Paisagem derrubada*, 1898 (Roma) [**Figura 4**]; *Gaúchos chimarreando*, 1911 [**Figura 5**]; *A morte do lenhador*, 1924 [**Figura 6**] e a gravura *Paisagem de Tempora mutantur*, sem data. Através da análise destas sete obras, procuraremos entender como Weingärtner trabalha uma mesma imagem, utilizando enquadramentos variados. Procuraremos, principalmente, compreender como ele estabelece as diferentes relações da paisagem com os personagens que surgem em primeiro plano, acreditando que, através deste artigo, estaremos iluminando mais um aspecto da pouco estudada obra deste grande artista.

Não sabemos o que levou o artista a usar a mesma paisagem em tantos trabalhos. Ele não nos deixou depoimentos que pudessem clarear seus motivos. Podemos deduzir, simplesmente, que ele gostava desta imagem, o que o leva a repeti-la, pelo menos, sete vezes em um período de trinta anos.

E qual seria o material de referência? Em princípio, acreditamos não ser uma das pinturas, pois as primeiras conhecidas são de 1894 e mostram um pequeno detalhe da paisagem que surge no seu todo apenas quatro anos após. Poderia se pensar em um desenho (desconhecido) que servisse de modelo. Também esta hipótese não me parece provável, pois os desenhos de Weingärtner, que são esboços para trabalhos futuros, apresentam imagens simplificadas, como anotações. No caso destas obras aqui estudadas, a repetição se dá, inclusive nos detalhes, como as nuvens que aparecem na parte superior das obras ou na fumaça que sai das casas. Por isso suponho que estas pinturas utilizaram como referência uma fotografia ainda não descoberta. Esta hipótese fica reforçada pelo estudo feito por Paulo Gomes sobre a utilização de fotografias como recurso de trabalho, por P. W.

Dentre as sete obras de Weingärtner, ora em estudo, que utilizam a mesma paisagem como fundo para os personagens, ou como tema único, seis são pinturas, todas datadas e uma gravura em metal sem data. As duas primeiras pinturas, de 1894, são em pequeno formato (23,5 x 16cm e 45 x 30cm) e diferem bastante das outras por ser verticais, o que acaba por apresentar um enquadramento diferenciado da paisagem. As outras quatro são horizontais e de tamanho maior e a paisagem, no seu conjunto, se assemelha em todas elas. Evidentemente há diferenças, e são estas diferenças que tentaremos analisar neste artigo.

Cena de guerra [**Figura 1**] é provavelmente a obra mais dramática de P. W. A cena retrata não uma batalha, mas a decorrência de um ataque sobre uma família de colonos ou agricultores. Neste sentido ela se relaciona com o grande grupo de telas feitas por ele, que representam a vida dos

trabalhadores do campo na região sul do país. Nesta pintura a grande ênfase são as figuras humanas. Um homem morto, um velho pedindo ajuda, uma mulher amarrada em um poste e uma criança, que olha para o espectador, agarrada em suas pernas. É uma cena de grande violência reforçada por uma composição movimentada com muitas diagonais e cores contrastantes.

A paisagem, que é secundária, reforça a idéia da violência ocorrida, através do fogo na casa ao longe, da qual sai uma nuvem de fumaça escura e das arvores derrubadas com seus troncos caídos. O tratamento da paisagem, nesta pintura difere de todas as outras, pela cor mais intensa de todos os elementos: a casa cor de laranja forte, o campo de flores amarelas ao longe e o arroio realçado através de um azul bastante claro. Todas as cores utilizadas nesta tela, nos personagens e na paisagem vibram de forma única. A paisagem aqui, apesar de ser extremamente parecida com as que serão analisadas na seqüência, nos transmite uma imagem de desolação e destruição, diferentemente das outras.

Cena de guerra apresenta uma estrutura bastante diferente das outras telas. A linha que delimita o primeiro plano, na parte inferior das casas é a mesma que surgirá em todas as obras, como também o triangulo formado pela água. Mas as semelhanças estruturais terminam aí. Basicamente não temos nenhuma linha vertical ou horizontal, além da já citada. Todas as linhas são diagonais e não obedecem a um padrão, o que enfatiza o movimento desta composição.

A pequena pintura chamada *A derrubada* [**Figura 2**], com certeza, tem relação com a anterior. Não sabemos qual foi feita antes, se esta ou aquela, pois a data que temos é o ano, que em ambas é 1894. A figura feminina é a mesma, com a mesma roupa em desalinho e as mãos amarradas, porém em outra posição. A paisagem também é a mesma, porém aqui a casa não esta em chamas. Talvez em função desta paisagem tranqüila, e do olhar da mulher para os céus, sem desespero, esta obra acaba por nos transmitir uma sensação bastante diferente da anterior. A primeira vez que a vi, não conhecia a *Cena de guerra*, então a percebi como estranha. A mulher com a roupa rasgada, com um olhar que poderia lembrar uma santa em êxtase, não indicava ser esta uma cena de guerra. Com certeza, nesta obra a paisagem é absolutamente secundária, porém inegavelmente trata-se de uma pequena parcela da paisagem aqui em análise. Temos os troncos cortados, mas principalmente a mesma arvore isolada, a casa, os morros ao longe e o arroio, que são exatamente os mesmos.

Examinando a estrutura do quadro percebe-se um detalhe interessante, e provavelmente não casual: o olho esquerdo da mulher, que visto no detalhe apresenta uma lágrima, encontra-se exatamente em uma das diagonais que corta o quadro e que também é a linha de seu braço. Paralela a esta diagonal temos outras duas linhas; uma formada pela parte posterior de sua cabeça e seus longos cabelos negros e outra pela linha de seu pescoço, também realçada pelo contraste com seus

cabelos. Também há linhas paralelas à outra diagonal do quadro, como as linhas de galhos das árvores e um tronco no chão, que ajudam a compor e equilibrar o quadro. Esta pequena pintura, por ser estruturada pelas diagonais e suas paralelas, nos sugere equilíbrio, que somente é quebrado quando a vemos junto com a anterior (como ela foi exposta na Pinacoteca de São Paulo) e percebemos seu real significado. Vale a pena chamar a atenção para o título que foi dado a obra, *A derrubada*, que nos parece sem sentido, quando sabemos seu real contexto.

Para tratar da paisagem propriamente dita, podemos iniciar com uma análise detalhada da *Paisagem derrubada* [**Figura 3**], que é a única pintura do conjunto que não tem figura humana.

Temos duas pinturas deste grupo feitas em 1898: *Paisagem derrubada* e *Tempora mutantur*. Aqui, pela primeira vez, entre as obras conhecidas, a paisagem surge no seu todo. Pela dimensão menor e por uma simplificação maior dos troncos do primeiro plano, é possível supor que *Paisagem derrubada* tenha sido pintada primeiro, como um estudo preparatório, apesar de ser uma obra acabada e assinada. Esta é a única pintura deste conjunto que não tem nenhuma figura humana, como também a gravura em metal, que é cópia fiel desta. Não temos as figuras humanas, mas temos inúmeros sinais de sua presença: os troncos derrubados e agrupados, a estrada, a área desmatada ao fundo e as duas casas, das quais sai nuvens brancas de fumaça, lembrando que não é uma região abandonada. Examinando-se esta tela isoladamente, podemos dizer que é a representação de uma paisagem da região sul do país sendo transformada pela mão do homem. Tudo é paz e tranqüilidade. Mesmo os troncos derrubados não nos remetem a imagem do trabalho, como *Tempora mutantur* fará pensar.

Em uma primeira abordagem, podemos analisá-la como um espaço dividido em três planos: o inferior vai da base da tela até uma linha horizontal, junto a parte inferior das duas casas, pouco abaixo da metade do quadro. É neste espaço que acontecerão basicamente todas as variações deste conjunto. O segundo plano mostra parte do campo e as encostas dos morros, parcialmente desmatadas, mas ainda com grandes áreas de arvores. Este segundo plano apresentará poucas diferenças de uma tela para a outra, havendo sutis variações de cor. O terceiro plano é o céu, que é quase idêntico em todas as obras.

Uma segunda possibilidade de análise da tela seria através de sua estrutura, ou seja, como está organizado o espaço pictórico. Temos então uma linha horizontal que divide a pintura um pouco abaixo do meio. Podemos também perceber duas grandes diagonais que se cruzam exatamente no terço superior da tela, cruzamento este levemente descentralizado, mas exatamente na forquilha da árvore. Uma diagonal inicia um pouco abaixo do canto superior esquerdo, tangencia a árvore isolada sobre o morro e continua tangenciando as arvores que ainda cobrem este. Esta diagonal chegará ao

lado direito da tela, criando uma paralela com uma das margens do arroio. A outra diagonal parte do lado superior direito, também um pouco abaixo do canto e tangenciando o mato que cobre este morro, cruzara com a primeira diagonal no terço superior e chegará à borda esquerda da tela exatamente no ponto onde se encontra a linha horizontal principal. Temos nesta tela outras linhas diagonais, que são basicamente paralelas a estas duas, reforçando-as visualmente: as linhas das margens do arroio, a linha dos troncos caídos e um dos limites laterais do caminho. Temos também poucas e pequenas linhas horizontais, além da que divide a pintura criando o primeiro plano. As linhas verticais também não são muitas, uma, porém, chama a atenção, pois se encontra centralizada na tela: é uma das arvores que sobrou no campo. Este elemento vertical, centralizado, serve de contraponto a todas as linhas inclinadas que dominam a composição. Sem este elemento, provavelmente a composição ficaria mais monótona, já que é esta linha/árvore que cruza os três planos da tela, indo do primeiro plano, das árvores derrubadas, ao terceiro plano, o plano do céu.

Tempora mutantur [**Figura 4**] foi pintada em 1898, ou seja, no mesmo ano de *Paisagem derrubada* e quatro anos após as cenas de guerra. Temos figuras humanas em primeiro plano, como nas telas anteriores de 1894, porém a paisagem ganha mais espaço e destaque. As arvores caídas, aqui não transmitem a idéia de violência, mas sim como resultado do trabalho duro destes colonos para cultivar a terra. É o único dos quadros onde a terra está arada. Causa estranheza, e talvez seja em função da pouca ou nenhuma vivência de Weingärtner na vida do campo, estar a terra arada entre os galhos e troncos caídos. Naturalmente estes deveriam ter sido retirados para depois arar a terra. Toda cor utilizada nesta pintura sugere um entardecer. São cores baixas, integrando o casal e a paisagem em uma única atmosfera. Mesmo os toques de vermelho, no lenço da mulher e na lista da calça do homem, o laranja da casa ao longe e o amarelo do campo ao fundo não vibram com intensidade. São cores rebaixadas para se fundirem no conjunto. A sensação geral é um tanto melancólica: há o cansaço do trabalho feito e as dúvidas do porvir.

Examinando-se a estrutura da obra temos a clara linha que delimita o primeiro plano, na parte inferior das casas e as linhas verticais das árvores isoladas. Além destas temos uma série de diagonais criadas pelos troncos caídos e o arroio. Também podemos perceber uma série de linhas que convergem para as mãos do homem, criando um foco de atenção. Todos estes eixos, em direções variadas poderiam sugerir movimento na composição, o que não acontece. Ao contrário, a composição nos transmite solidez e equilíbrio. Weingärtner obtém este efeito colocando o conjunto das duas figuras principais com o carrinho de mão estruturado como um triângulo isósceles (com dois lados iguais) com a base horizontal, o que lhe confere a estabilidade que a cena exige.

De 1911 temos *Gaúchos chimarreando* [**Figura 5**]. Nesta tela, feita treze anos após *Tempora mutantur*, a mesma paisagem se repete. Aqui temos um grupo de gaúchos descansando, tocando gaita, tomando chimarão, preparando a comida em uma trempe; também temos um cachorro, uma vaca ao longe e uma carreta na lateral esquerda. Afora estes elementos, tudo é extremamente semelhante às telas anteriores: uma luz de entardecer, os troncos derrubados, as casinhas ao longe, a árvore solitária, o arroio. O clima de descanso e tranqüilidade dos personagens transforma esta tela, e esta paisagem, na mais tranqüila de todo este conjunto. Mesmo imaginando que o grupo de homens esta descansando após um dia de trabalho, como os personagens do *Tempora mutantur*, aqui a sensação geral é de leveza. Nada nos passa a idéia de cansaço, da luta árdua com a natureza. Não há uma preocupação com o futuro.

A estrutura geral é a mesma, porém aqui temos um ponto que funciona como irradiador de diversos elementos da composição. A parte superior da trempe atua como este elemento focal, concentrando a atenção. As linhas estruturantes formadas principalmente pelos troncos caídos, a parte inferior da carreta e as três pernas da trempe que se unem, também integram o conjunto de gaúchos reunidos, pois uma destas linhas passa junto às cabeças de quatro deles. Também é utilizado, como recurso de composição, o deslocamento das árvores isoladas no campo para a esquerda do eixo central, como maneira de compor e equilibrar o grupo de gaúchos próximos a lateral esquerda.

Em 1924, novamente treze anos após a tela anterior, P. W. pinta *A morte do lenhador* [**Figura 6**]. Temos nesta tela um homem velho caído, provavelmente morto, sendo protegido por seus cães dos urubus que vem voando e que se agrupam no entorno. Na verdade, é a presença dos urubus que sugere, ou indica que o homem está morto Como nas pinturas anteriores temos a mesma paisagem, com algumas alterações: os troncos caídos não são exatamente iguais aos outros; a tela, por ser mais horizontal nos revela um pouco mais da paisagem à esquerda; as casas desapareceram – o que intensifica o caráter de solidão diante da morte; o caminho à esquerda fica mais definido. Ruth Tarasantchi em seu texto sugere que o homem foi assassinado, porém nada no quadro indica isto: não há sangue, nem armas a vista e considerando que é um homem de idade avançada podemos imaginar que foi uma morte natural. Também não sei quem batizou o quadro como *A morte do lenhador*, pois ele não tem machado.

Ao pintar este quadro Weingärtner tinha 71 anos, o que era uma idade bastante avançada para a época. Talvez a idéia da morte, que se aproximava, tenha sido o motivo que o levou a executar esta obra tão trágica: a morte solitária, somente acompanhado por seus cães. Com certeza é

uma das pinturas mais tristes de P. W.: não tem a violência da *Cena de guerra*, nem as dúvidas de *Tempora mutantur*. É simplesmente a representação da solidão diante da morte.

Analisando-se a estrutura desta obra, parece-nos bastante simplificada. Temos os elementos recorrentes em todas as pinturas: a linha horizontal do primeiro plano, a linha vertical das árvores isoladas, o arroio que forma um triangulo na borda lateral direita. O que a diferencia estruturalmente das outras são as linhas sugeridas por alguns troncos e principalmente pelos urubus que formam uma linha ascendente, em ângulo, que vai em direção a parte superior da tela. Além desse vetor, temos unicamente neste quadro duas linhas convergentes formadas pelos troncos e urubus que apontam à cabeça do homem morto, direcionando nossa atenção para ele. Um último recurso é utilizado na composição da tela para enfatizar seu peso: novamente aqui podemos ver um triangulo isósceles cuja base é a borda inferior do trabalho, o vértice superior encontra-se exatamente no centro da composição, onde há um urubu e os dois outros lados do triangulo passam por outro urubu e pelos cachorros.

O sétimo trabalho que comentaremos neste texto é uma gravura, intitulada *Paisagem de Tempora mutantur*. Weingärtner transpôs muitas de suas pinturas para gravuras. Esta gravura em metal é uma reprodução fiel da *Paisagem derrubada*, em pequena escala. Como escreve Anico Herskovits:

> [...] *Suas gravuras repetem os temas de suas pinturas e desenhos, porém, devido a uma qualidade própria da gravura, que estabelece uma relação mais intimista com o espectador, talvez devido a seu formato reduzido, ela é menos grandiloqüente e, por isso mesmo, vem ao encontro do apreço que Pedro Weingärtner demonstrava pelo detalhe, pela minúcia e pela delicada construção do claro-escuro nas linhas de água-forte.*[2]

Esta gravura, por ter apenas 12 x 16,5 cm., concentra e sintetiza a paisagem ora em estudo. A nomeação que ela recebeu não nos parece adequada, pois na verdade ela reproduz de maneira muito aproximada a pintura *Paisagem derrubada*. O que a diferencia desta é principalmente o formato mais próximo do quadrado, do que a tela. Sua estrutura é calcada em linhas verticais e horizontais, tendo neste caso poucas diagonais significativas. Isto confere a esta pequena gravura uma solidez e equilíbrio dignos de nota.

Além das obras acima comentadas, é possível estabelecer certas semelhanças entre a paisagem nelas representadas e a *Derrubada*, do MNBA. Em primeiro lugar, é importante fazer uma

---

[2] HERSKOVITZ, Anico. Sobre as gravuras de Pedro Weingärtner: Alguns comentários técnicos. In: TARASANTCHI, Ruth. **Pedro Weingärtner 1853 – 1929**: Um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p.220.

correção em um dado que tem sido divulgado sobre esta tela. Ela está datada de 1913, porém pesquisando nos arquivos do próprio Museu Nacional de Belas Artes, verificou-se que a data mais provável é em torno de 1890, o que a torna anterior a todo o conjunto aqui analisado.

Mas voltando a esta pintura, como já foi apontado por Tarasantchi no catálogo da Pinacoteca, as paisagens tem pontos em comum no primeiro plano, principalmente com a *Paisagem derrubada,* que na *Derrubada* é a metade inferior da tela e nas outras é um pouco abaixo da metade. Em ambas temos uma forma escura, horizontal e centralizada que se une com um caminho de terra. Na *Derrubada*, temos um tronco em pé, de uma árvore queimada, no centro da pintura, e que ultrapassa um pouco a linha dos morros ao fundo. Em todas outras pinturas temos também uma árvore, na mesma localização central, somente que estas estão ainda verdes. Temos uma segunda árvore isolada, um pouco a direita desta, na mesma proporção em todas as obras. O mato que fecha a tela no lado direito, também é bastante semelhante em todas as pinturas, porém o arroio desaparece. Temos aí também mais um detalhe a chamar a atenção: existe uma planta com folhas grandes que se repete de forma idêntica na *Derrubada* e no *Tempora mutantur* e da qual existe um estudo na coleção do MARGS. A parte superior das telas é bastante diferente, surgindo na *Derrubada* uma cachoeira entre os morros, que não lembram os do conjunto aqui analisado. Haveria aqui também uma montagem de imagens de diversas origens?

A guisa de fechamento, nada conclusivo, o que podemos perceber é que partindo de uma única paisagem, que nestes casos tem um caráter estruturante, Pedro Weingärtner consegue criar obras muito diferente entre si. Estas diferenças não são tão marcantes no aspecto formal, já que a mesma paisagem domina boa parte das obras, mas principalmente nas sensações que elas nos transmitem, indo de paisagens idílicas a cenas violentas de guerra, da melancolia do colono à tranqüilidade dos gaúchos. E estas variantes Weingärtner consegue, não só pelo domínio na representação dos personagens, mas também, de maneira sutil, pela construção da estrutura de seus trabalhos.



Figura 1 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Cena de guerra*, 1894.
Óleo sobre tela, 45 x 30 cm.
Belo Horizonte/MG, Coleção particular.
Foto: Isabella Matheus.



Figura 2 - PEDRO WEINGÄRTNER: *A derrubada,* 1894.
Óleo sobre madeira, 23,5 x 16 cm.
Porto Alegre/RS, Acervo Sala de Arte de Porto Alegre.
Foto: Cylene Dallegrave.

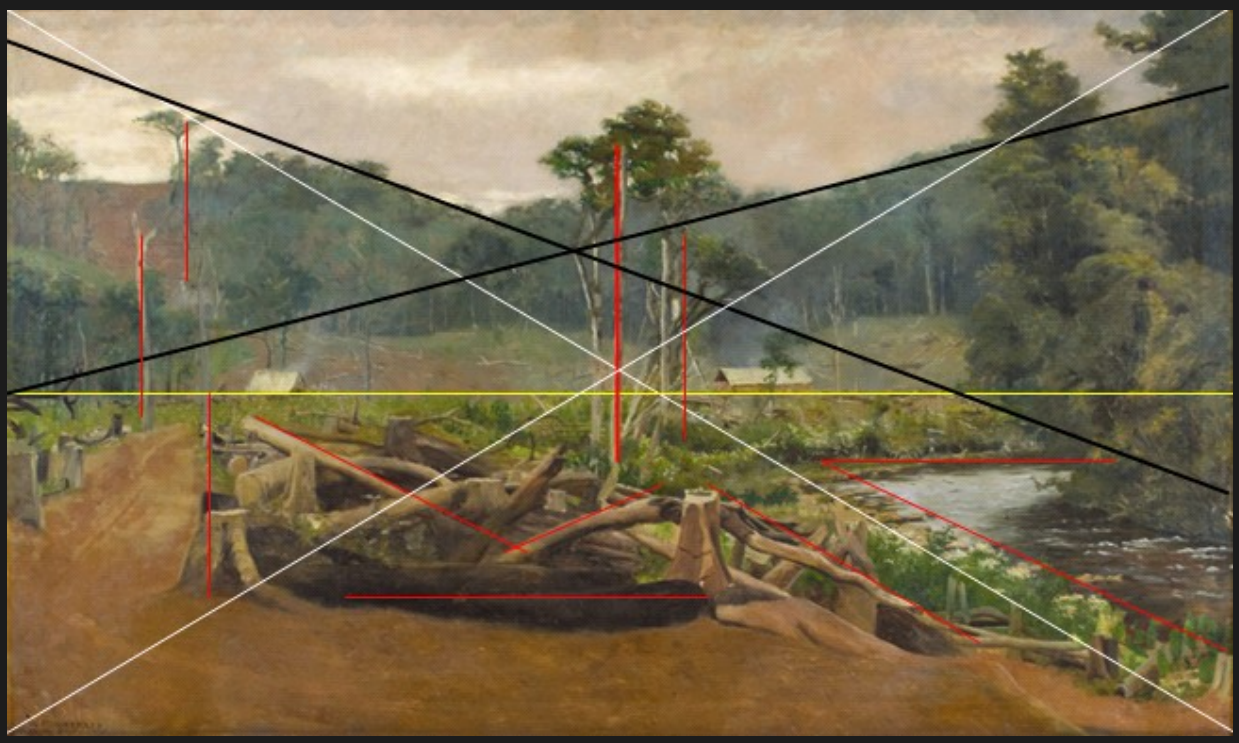


Figura 3 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Paisagem derrubada,* 1898.
Óleo sobre tela, 59 x 98 cm.
Porto Alegre/RS, Pinacoteca APLUB.
Foto: Cylene Dallegrave

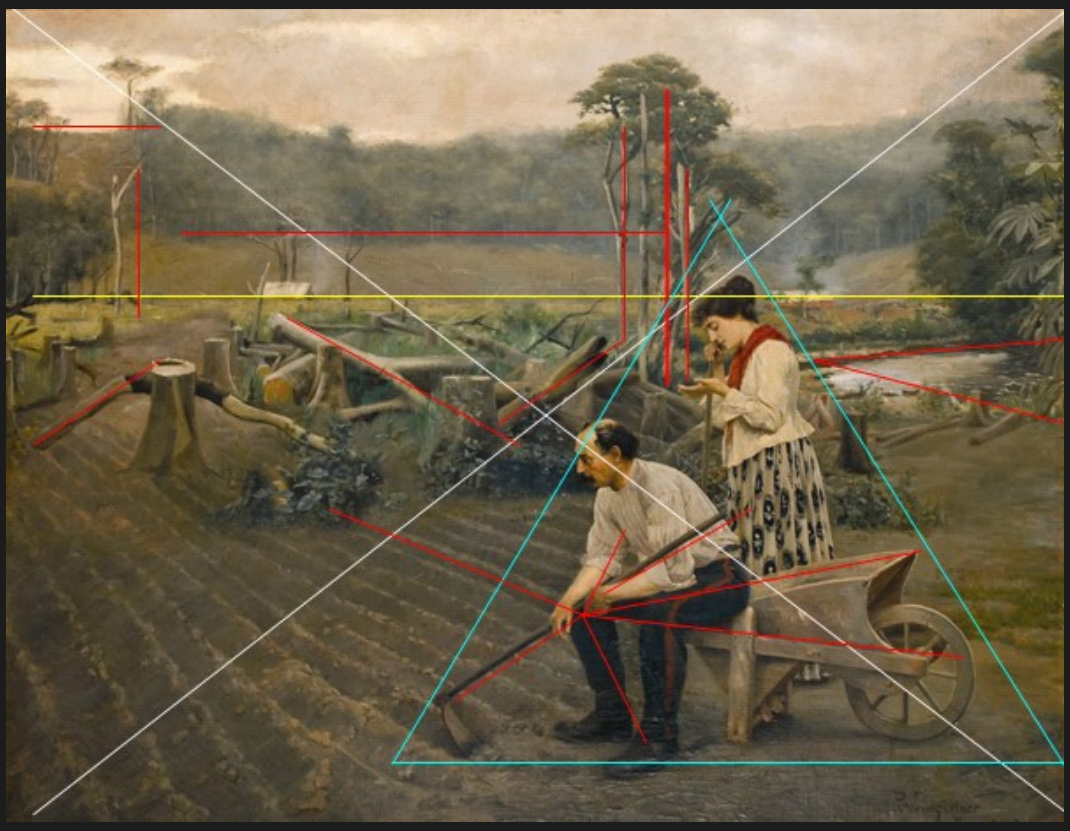


Figura 4 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Tempora mutantur*, 1898.
Óleo sobre tela, 110,3 x 144 cm.
Porto Alegre/RS, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Foto: Cylene Dallegrave.

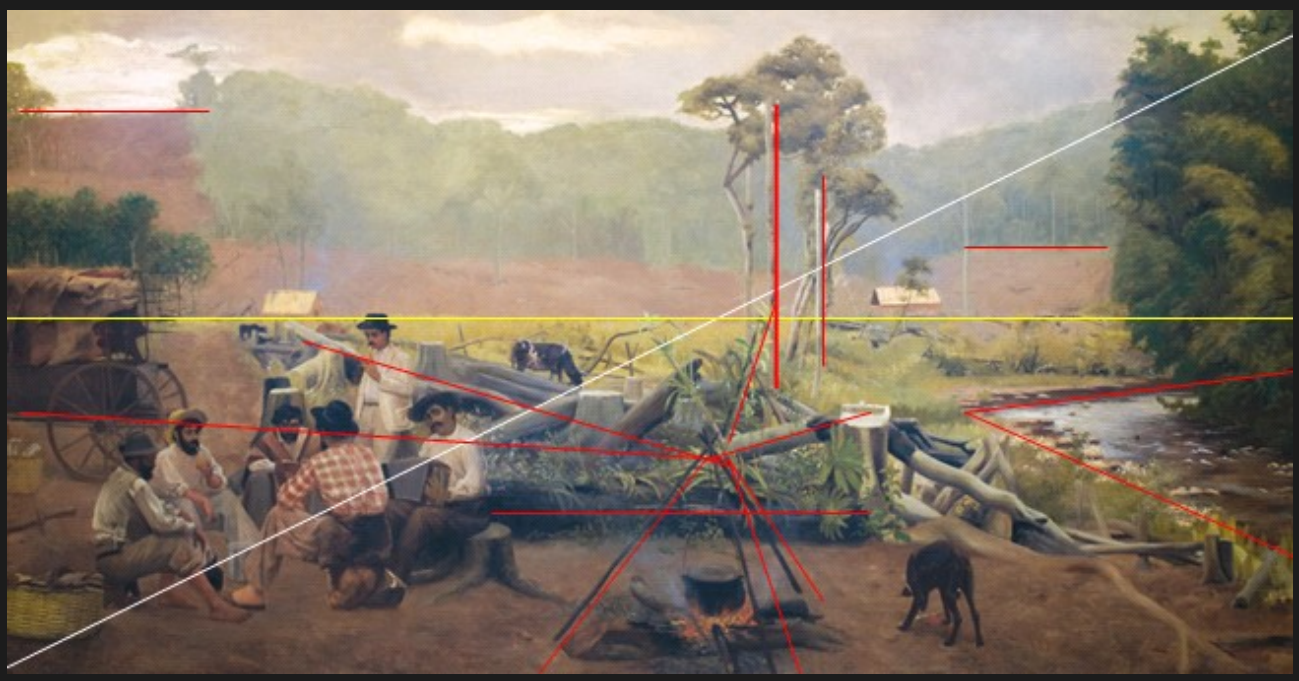


Figura 5 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Gaúchos chimarreando*, 1911.
Óleo sobre tela, 101 x 200 cm.
Porto Alegre/RS, Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli
Foto: Cylene Dallegrave.

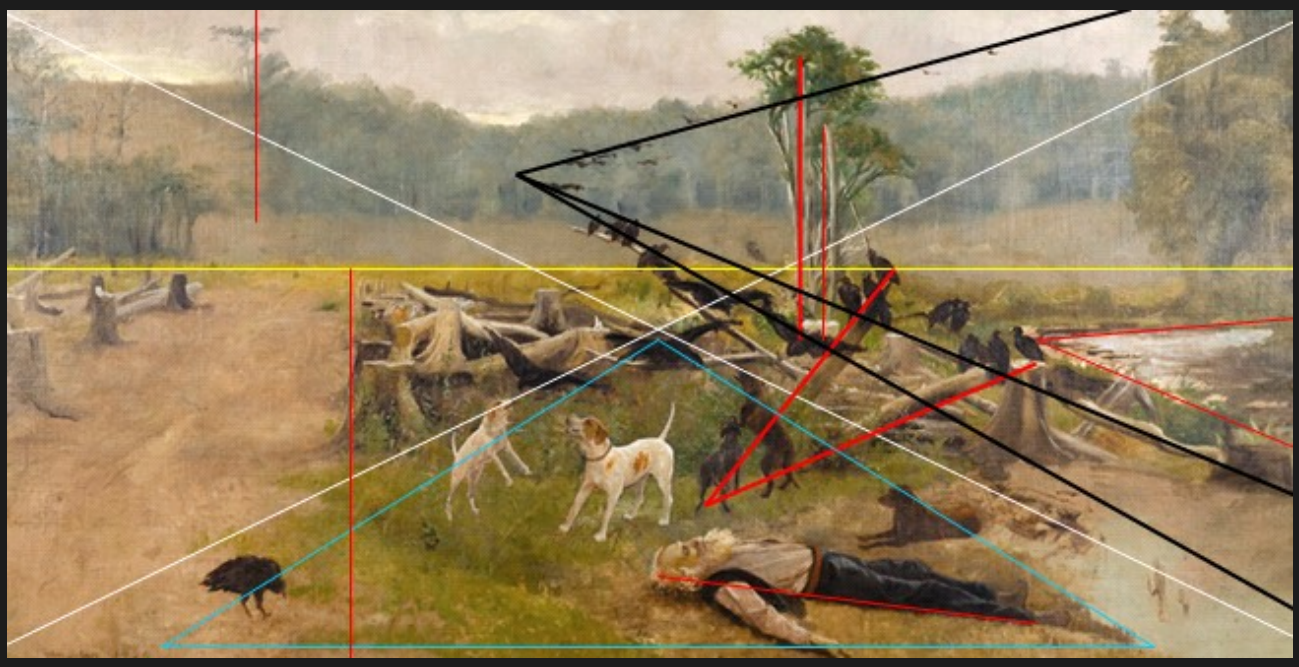


Figura 6 - PEDRO WEINGÄRTNER: *A morte do lenhador*, 1924.
Óleo sobre tela, 50 x 100 cm.
Rio de Janeiro, RJ, Coleção Sergio e Hecilda Fadel.
Foto: Daniela DaCorso.

Eliseu Visconti (1866-1944) e as vanguardas artísticas europeias

Ana Maria Tavares Cavalcanti*

Enquanto construção argumentativa [...] *a história* [...] *busca o argumento mais forte, mais persuasivo de seu auditório, porém jamais derradeiro. Por isso, deixa de ser a História única, soberana, guardiã do único sentido legítimo dos acontecimentos, e multiplica-se nas histórias possíveis, em confronto e litígio, que buscam e defendem sua mais-verdade* [...].

José Américo MottaPessanha[1]

Para introduzir o debate sobre a situação de Eliseu Visconti (1866-1944) face às vanguardas artísticas europeias do início do século XX, gostaria de comentar trechos de um artigo de 1915, escrito pelo correspondente de um jornal carioca. A convite de Visconti, o jornalista fez parte de um grupo que visitou o ateliê do pintor em Paris, onde pode ver, antes que fossem levadas para o local definitivo, as pinturas decorativas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro [**Figura 1**]. Embora não faça referências aos movimentos de vanguarda nas artes visuais, nem tampouco se refira a Visconti como "acadêmico" ou "moderno", o texto nos interessa, em primeiro lugar, por relatar com muita sensibilidade o modo como as obras do artista foram recebidas por seus contemporâneos:

Os admiradores do Sr. Eliseu Visconti, que são toda gente entre nós, vão ter [em] *breve, o ensejo de admirar aquele dos seus trabalhos que é talvez o mais belo de todos: a decoração para o 'foyer' do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.*

No seu vastíssimo atelier da rua Didot, onde vem trabalhando há mais de dois anos para a execução desse trabalho, [...] *o Sr. Eliseu Visconti proporcionou o encanto dessas primícias à colônia brasileira em Paris, tendo à frente o Sr. Ministro Olynto de Magalhães, acompanhado por sua senhora, e o Sr. Cônsul Souza Dantas, bem como outros membros da Legação e Consulado, o pintor Antônio Parreiras e os jovens pensionistas da nossa Academia de Belas Artes, funcionários do Escritório de Informações, jornalistas, personalidades do mundo artístico de Paris, etc.*

A decoração do 'foyer' é objeto de três grandes painéis: o do centro e os dois laterais. [...][2]

---

* EBA/UFRJ; CBHA

[1] PESSANHA, José Américo Motta. O sono e a vigília. NOVAES, Adauto (Org.) **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.50.

[2] Brasileiros em Paris. Decoração para o 'foyer' do Theatro Municipal, pelo pintor E. Visconti. Rio de Janeiro, 25 out. 1915. Este artigo de jornal se encontrava entre os guardados por Tobias Visconti, filho do pintor, e consultado pela autora em 1997. Infelizmente, o recorte não continha o título do periódico, nem o ano da edição. No entanto, como Visconti deixou Paris em 27 de novembro de 1915 para vir instalar estas pinturas no Rio, o artigo só pode datar de 1915. Sabe-se a data precisa da partida devido às anotações de Visconti em caderno conservado por Tobias Visconti, consultado pela autora em 1997: "Viagem para o Rio. Parti de Paris a 27 de novembro de 1915, às nove e cinquenta da

Após este início, o articulista menciona ter visto outras pinturas no ateliê. Mas nenhuma delas, acrescenta, teria conseguido prender o olhar dos visitantes "logo atraídos pelo esplendor do colorido, ainda mais que pelas proporções do grande painel do *foyer*" [**Figura 2**]. Em seguida, passa a descrever o trabalho:

> *Ele representa, simplesmente, vagamente, a Música.*
> *Obra de decoração, pelo fim a que se destina, obra de sugestão pelas tendências artísticas do pintor, essa nova alegoria da Música é muito mais vasta de inspiração e de sugestão do que as simples figuras armadas de instrumentos - a lira, a harpa, flauta agreste... - das alegorias convencionais. Figuras femininas a manejarem instrumentos de corda e instrumentos primitivos; a música do teatro e a música da natureza, ocupam os dois extremos da grande tela; mas essas não passam de figuras secundárias, constituem simplesmente a alegoria objetiva, destinada a impressionar a retina.*
> *A alegoria subjetiva, porém, que forma o centro do painel, consiste no entrelaçamento de formas nuas que devem sugerir as ideias ou sensações da melodia, do ritmo, da harmonia. Aí é que está a verdadeira musicalidade da tela: na sinuosidade da linha melódica, na harmonia das formas combinadas. Aí, e também no colorido, que é, no centro, de uma rica tonalidade amarela, quase como ouro em fusão, e que se vai diluindo, para os lados e para o alto, vibração de cores que vai da polifonia rumorosa, à vaga surdina, esbatendo-se até as linhas extremas do painel, onde se perde, evola, não se sabe bem para onde...*[3]

Esse efeito vivaz e diáfano que encantou os visitantes [**Figura 3**] foi alcançado por Visconti ao pintar "um véu de poeira policroma, salpicos de cor e de luz" sobre "as figuras solidamente desenhadas",[4] conforme explica adiante o autor, acrescentando que o mesmo processo já dera "resultados magníficos" na decoração para o "teto do Municipal".[5] De fato, este método inspirado no pontilhismo francês propiciava um frescor e vibração extasiantes, e Visconti já o empregara, sete anos antes, na *Dança das horas*, pintura alegórica do *plafond* da sala de espetáculos [**Figura 4**].[6]

Os elogios às decorações do teatro, as informações sobre o seleto grupo que visitou o ateliê do pintor, e a afirmação de que "os admiradores do Sr. Eliseu Visconti [...] são toda gente entre nós" sinalizam o auge de sua carreira artística. Afinal, aos 49 anos de idade, requisitado pelo Estado para obras importantes na capital do país, Visconti já não era um iniciante nas belas artes, e sim um artista experiente e habilitado às encomendas de vulto. A bem sucedida trajetória de Eliseu Visconti ficou assim registrada pelo autor anônimo de 1915. Mas além desse aspecto, seu artigo despertou meu

---

> noite na gare d'Orsay. Noite bastante fria, cheguei a Lisboa depois de 72 horas de viagem regulares. Aqui me demorei quatro dias a espera do Oronza do Pacífico e seguimos para o Brasil no dia 3 de dezembro de 1915."
[3] Idem, ibidem.
[4] Idem, ibidem.
[5] Idem, ibidem.
[6] Para informações sobre o *plafond*, conferir em http://www.eliseuvisconti.com.br/teatro_plafond.htm

interesse por outro motivo, a valorização dos elementos puramente visuais da pintura que embasa seus comentários.

Ao dizer que "a verdadeira musicalidade" se encontra na "sinuosidade da linha melódica", na "harmonia das formas combinadas" e na "vibração de cores", muito mais do que nas figuras alegóricas que manejam instrumentos musicais, o articulista privilegia, enfaticamente, os aspectos plásticos da composição. Sua análise da alegoria de Visconti nos remete às teorias da arte abstrata de Kandinsky (1866-1944) que, no mesmo período, pôs em evidência o parentesco entre música e pintura.[7] Em *Do Espiritual na arte*, livro publicado no final de 1911, Kandinsky expressara o desejo de que a pintura, seguindo o exemplo da música, abandonasse a representação do mundo exterior, para se aprofundar nos recursos expressivos de sua própria linguagem.[8] O periodista brasileiro, como vimos, não chega a defender o abandono da representação de figuras, mas atribui às linhas e cores a capacidade efetiva de expressar ideias e sugerir sensações.

Por esta aproximação com uma das mais avançadas teorias da arte do início do século XX, as colocações do jornalista, *doublé* de crítico de arte, podem ser consideradas modernas. Em contato com elas, não é difícil para um pesquisador que deseje provar a modernidade de Visconti, interpretá-las de modo a favorecer este ponto de vista, situando o pintor na história da arte brasileira como introdutor de inovações, artista de sensibilidade pré-moderna e crítico das doutrinas acadêmicas. Para reforçar tais ideias, poderia recorrer a trechos escritos pelo próprio Visconti em pequenos blocos de notas que pude consultar em 1997 na casa de seu filho Tobias, posteriormente doados pela família ao Museu Nacional de Belas Artes. Em meio a estas anotações, Visconti reproduziu a seguinte declaração do pintor inglês John Constable (1776-1837):

> *Eu trabalho apenas para o futuro. Não vos preocupeis com doutrinas e sistemas. Ide reto adiante e segui vossa natureza. Podem pensar o que quiserem da minha arte. O que sei é que ela é verdadeiramente minha. Dois caminhos podem conduzir à fama. O primeiro é a imitação. O segundo é a arte que só depende de si mesma, a arte original. As vantagens da arte de imitação são que, como ela repete as obras do mestre, as quais o olho está há muito tempo acostumado a admirar, ela é rapidamente notada e estimada. Enquanto o artista que não quer ser copista de ninguém, que tem a ambição de fazer aquilo que vê e aquilo que quer, só aparece lentamente à estima.* [...]. *É assim que a ignorância pública favorece a preguiça dos artistas e os estimula à imitação. 'Nada mais triste, diz Bacon, do que ouvir serem chamadas de sábias as pessoas ardilosas* [...] *e a infelicidade é que se confundem frequentemente as obras amaneiradas e as obras sinceras'.*[9]

---

[7] KANDINSKY. **Du spirituel dans l'art et dans la peinture em particulier**. Paris: Denöel, 1989, p.114.
[8] Idem, ibidem.
[9] De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. No original, Visconti escreveu em francês: *Constable - Je ne travaille que pour l'avenir. Ne vous préoccupez pas des doctrines et des systèmes. Allez droit devant vous et suivez votre nature. On pensera ce que l'on voudra de mon art. Ce que je sais c'est qu'il est vraiment le mien. Deux routes peuvent conduire à la renommée. La première est*

O fato de Visconti ter anotado as palavras de Constable revela seu interesse pelas discussões em voga nos meios artísticos de Paris, no início do século XX. Digo isso porque, se o primeiro biógrafo de John Constable publicou seu livro em 1843,[10] a versão francesa - *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R.Leslie*[11] - só apareceu em 1905, e suponho que a transcrição feita por Visconti seja de 1906.[12] Assim, as ideias do paisagista inglês estavam em evidência na França, quando Visconti anotou estas frases.

Em 2004,[13] sugeri que Visconti teria lido a declaração de Constable na tradução francesa do livro de Charles Robert Leslie. Porém é necessário retificar esta sugestão, pois embora se identifique no livro uma passagem similar,[14] verifiquei que o trecho anotado por Visconti não se encontra nesta publicação. Uma declaração quase idêntica, contudo, aparece em *La nouvelle peinture* de Louis-Edmond Duranty, texto publicado em 1876 por ocasião da segunda exposição dos Impressionistas franceses.[15] Se Visconti leu a citação em Duranty ou em outra fonte, ainda não se sabe, mas importa destacar suas afinidades com a concepção de arte defendida por Constable.

Nos escritos esparsos de Visconti, associada ao propósito de não se deixar afetar pela opinião do público, outra recomendação aparece insistentemente: não mostrar habilidade. É quase uma ladainha religiosa ou um mantra repetido inúmeras vezes. "Não mostre habilidade em arte, quando fizer um trabalho, sempre pense que é um estudo. Não pinte pensando nos outros",[16] escreveu em 1904. No ano seguinte, reitera: "Não mostre habilidade em arte. Quando fizer um

---

> *l'imitation. La seconde est l'art qui ne relève que de lui même, l'art original. Les avantages de l'art d'imitation sont que comme il répète les oeuvres du maître, que l'oeil est depuis longtemps accoutumé à admirer, il est rapidement remarqué et estimé. Tandis que l'artiste qui veut n'être le copiste de personne, qui a l'ambition de faire ce qu'il voit et ce qu'il veut ne paraisse* [sic] *que lentement à l'estime.* [...] *C'est ainsi que l'ignorance publique favorise la paresse des artistes et les pousse à l'imitation. "Rien de plus triste, dit Bacon, que d'entendre donner le nom de sage aux gens rusés, or les maniéristes sont des peintres rusés et le malheur c'est qu'on confond souvent les oeuvres maniérées et les oeuvres sincères.*

[10] LESLIE, Charles Robert. **Memoirs of the Life of John Constable, esq. R.A.: Composed Chiefly of His Letters** (1843). London: Longman, Brown, Green, and Longmans, Paternoster row, 1845. Disponível em: http://books.google.com/ebooks?id=UXc4AAAAMAAJ&hl=pt-BR Acesso em jul. 2010

[11] LESLIE, C.R. **John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R.Leslie**, traduit avec une introduction: Constable et les paysagistes de 1830, par Léon Bazalgette. Paris: H. Floury, 1905. Disponível em: http://www.archive.org/stream/johnconstabledap00lesluoft#page/n7/mode/2up Acesso em fev. 2010

[12] Supomos que estas anotações sejam de 1906 pois um pouco acima, no mesmo bloco, há comentários sobre as obras do *Salon* de 1906.

[13] CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O conceito e a função da arte na visão de um pintor brasileiro entre os séculos XIX e XX – uma leitura dos cadernos de notas de Eliseu Visconti (1866-1944) , palestra apresentada no I Encontro de História da Arte "Revisão Historiográfica: O Estado da Questão", no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Unicamp em 2004. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasIeha.htm Acesso em 9 mai. 2010

[14] LESLIE, 1905, p.187.

[15] DURANTY, Louis-Edmond. **La nouvelle peinture**. Paris: E.Dentu, 1876, p.26. Disponível em: www.leboucher.com/pdf/duranty/b_dura_np.pdf Acesso em nov. 2004

[16] De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.3. Data provável: 1904) No original, Visconti escreveu em francês: *Ne montrez pas d'habileté en art, quand vous faites un travail pensez toujours que c'est une étude. Ne peignez pas en pensant aux autres.*

quadro sempre pense que está fazendo um estudo".[17] Adiante, recomenda "evitar as fórmulas em arte",[18] aconselha "fugir das fórmulas como o maior dos inimigos"[19] e adverte a si mesmo: "não mostre habilidade. Pintar uma forma inteira, [...] e não pedaços. [...]. Pintar quente sem medo como se estivesse fazendo um estudo, sem interesse".[20] Passados mais de dez anos, por volta de 1917, escreve ainda: "Pintar com a alma e não com a mão. É preciso não saber-se fazer, a habilidade não conta em arte, pelo contrário".[21] "Não mostrar técnica na arte é grande qualidade",[22] anota no mesmo período. "A habilidade não conta em arte",[23] a frase reaparece em 1918.

Essa rejeição da habilidade do artista indica uma mudança nos critérios de avaliação da arte, mudança que se iniciara no século XIX e agora, nas primeiras décadas do século XX, se tornava um novo paradigma. O sucesso de uma obra já não requeria o domínio absoluto das técnicas de representação, a correção no desenho e uma perfeita ilusão que impressionasse os espectadores. Ao contrário, mostrar habilidade seria um sinal de pouca ousadia e originalidade. Desse ponto de vista, um pintor convencional que imita as obras dos mestres, ou não é sincero ou lhe falta personalidade. Por outro lado, pintar como se estivesse fazendo um estudo, sem preocupação com o acabamento final ou com a opinião dos outros, era uma atitude valorizada.

Mas seria possível despreocupar-se com a opinião do público? Voltarei a essa pergunta. Antes, porém, gostaria de trazer para a discussão uma pintura realizada entre 1915 e 1916 por uma jovem estudante que entraria para a história da arte brasileira como a faísca que estimulou e acelerou as mudanças preconizadas pelo modernismo da Semana de 1922: Anita Malfatti (1889-1964). Trata-se da pintura *Nu Cubista nº 1* [**Figura 5**].

Apesar de realizados na mesma época, a pintura de Visconti para o *foyer* [**Figura 3**] e o *Nu cubista* de Anita [**Figura 5**] não parecem contemporâneos. Quando postos lado a lado, graças às reproduções fotográficas, a alegoria de Visconti recua no tempo e o *Nu cubista* se apresenta como vanguarda.

Afinal, podemos afirmar que Visconti foi um pintor que se aproximou das vanguardas? Ou, inversamente, argumentar que nunca foi atraído por elas? Em busca de respostas, é interessante

---

[17] De um caderno de notas de Visconti consultado pela autora na casa de Tobias Visconti em 1997. (caixa 1, p.4. Data provável: 1905) No original, Visconti escreveu em francês: *Ne montrez d'habileté en art. Quand vous faites un tableau pensez toujours que vous faites une étude.*

[18] Idem, p. 6. No original em francês: *Eviter les formules en art*. E logo em seguida aparecem anotações sobre quadros expostos no Salão dos Independentes de 1905: *Paris, Indépendants 23-4-905*.

[19] Idem, p. 6 – junho de 1905. No original: *On doit fuir les formules comme le plus grand des ennemis*.

[20] Idem, p. 7. Apenas a primeira frase está em francês no original: *Ne montrez pas d'habileté.*

[21] Idem, caixa 3, p. 9. Por volta de 1917.

[22] Idem, caixa 2, p.7. 1917-18.

[23] Idem, caixa 2, p.7. 1918.

prosseguir na comparação de seu trabalho com o de Anita Malfatti, pintora brasileira reconhecidamente moderna. Aproveitemos pois o "museu" de imagens que a fotografia nos oferece,[24] e vejamos os nus femininos de Visconti e Anita.

Sim, antes de mais nada, não se pode ignorar que há diferenças nos suportes, dimensões e propósitos. A pintura decorativa de Visconti se estende pelos 16 metros do teto do *foyer* do teatro e foi feita para ser vista de longe, enquanto o *Nu* de Anita Malfatti é uma pintura de cavalete de pequenas dimensões que convida o espectador a aproximar-se da tela. Visconti trabalhava sob encomenda do Estado, enquanto Anita realizava um experimento para si mesma, sem pretensões ou compromissos com os olhares de um público que houvesse financiado sua obra. Essas diferenças poderiam levar à conclusão de que a comparação não é apropriada. Mas as duas pinturas são peças de relevância na trajetória individual de cada um dos artistas. Visconti chegou a declarar que considerava suas pinturas para o Theatro Municipal dentre as mais importantes de sua vasta produção.[25] Anita Malfatti, embora não tenho exposto o *Nu cubista* em 1917, possivelmente por considerá-lo difícil para o público brasileiro,[26] referiu-se à tela por diversas vezes com especial afeição.[27] As duas pinturas são importantes para a narrativa da história da arte brasileira e foram reproduzidas em inúmeras publicações impressas ou em meio eletrônico. Sendo assim, possuem algo em comum que nos permite compará-las, não com a intenção de valorizar uma para diminuir a outra, mas para pôr em relevo suas características peculiares.

A primeira diferença que salta aos olhos se refere à permanência do desenho. Nas duas pinturas é visível que os artistas estudaram o modelo vivo e conheciam bem o desenho anatômico. Porém, a *Música* de Visconti, sob o véu de "poeira colorida", apresenta proporções naturalistas, cuidadoso traçado das linhas de contorno e volume definido pelo sombreado; diversamente, o *Nu cubista* de Anita apresenta distorções na anatomia e, embora mantenha o claro e escuro, tem seu volume sugerido por massas de cor, evitando o modelado meticuloso. Visconti constrói sua pintura de modo tradicional e em seguida a "veste" com um tecido moderno, inspirado no pontilhismo do final do século XIX. Já Anita, realiza seu quadro numa concepção moderna desde a estrutura, pois a figura se faz a partir das manchas de cor. Mesmo nos títulos das obras, nota-se a diferença. O *Nu cubista* assume o desejo de "assimilação das novas correntes"[28] de forma programática, enquanto a

---

[24] MALRAUX, André. **Le musée imaginaire** (1947). Paris: Gallimard, 2004.
[25] ACQUARONE, F. **Mestres da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, s.d., p. 184-185.
[26] BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2006, p.195.
27 Idem, ibidem, p.155.
[28] Idem, ibidem, p.159.

Música, pintura alegórica, mostra um compromisso entre atualização e permanência, o que era compatível com o espaço público ao qual se destinava.

Assim, a comparação reforça a desconfiança quanto à hipótese de um Visconti vanguardista. A essa altura, ele era um pintor oficial e consagrado, cujas obras conseguiam agradar aos amadores e artistas, à elite da sociedade brasileira e ao público em geral. Até mesmo a insistência para não se preocupar com o que os outros pensavam de sua pintura, recorrente em suas anotações deste período, pode indicar uma realidade inversa à qual era necessário opor-se deliberadamente. É fácil imaginar como a expectativa de uma futura cobrança da sociedade devia pesar sobre o artista que se ocupava da decoração para o Theatro do Rio de Janeiro.

Em contraste com os comprometimentos próprios da encomenda pública, o quadro de Anita foi pintado como um exercício pessoal da estudante de artes nos Estados Unidos. Sobre essa experiência, ela escreve numa carta de 1960:

> *Ilustríssimo Senhor*
> *Luiz de Almeida Cunha*
> *Delegação dos Estados Unidos do Brasil,*
> *Washington, D.C.*
>
> [...] *Venho agradecer e acusar o recebimento de sua carta de 23 de agosto 1960.*
>
> *Muito poderia falar sobre minha viagem de estudos de Arte na América 1914, 1915-1916 – num período de ano e nove meses. Havia estudado em Berlim por três anos e ao chegar a New York procurei uma academia de arte onde deixariam plena liberdade aos alunos. Com uma colega segui para Monhegan Island, New England, a um curso de verão dado pelo Professor Homer Boss* [1882-1956]**.** *Foi nessa ilha de pescadores, envolta na eterna neblina, que comecei a desenvolver meu conceito de arte. Todos estávamos muito satisfeitos e eu... desconcertada.*
>
> *Ao voltarmos ao atelier do Professor em New York pintei uma coleção de retratos que juntamente às paisagens de Monhegan e mais tarde, do Brasil, realizei em São Paulo a Primeira Exposição de Arte Moderna feita no Brasil Dez. 1916 a Jan. 1917* [sic] *– marcou uma verdadeira revolução de Arte tanto na literatura como na música.*
>
> *Homer Boss, era calado, falava pouco e vivia concentrado em seus próprios pensamentos – não suportava a pintura influenciada ou digo derivada de qualquer fonte estranha. Era filósofo e pintor. Como tentasse colher o máximo da inspiração individual, não admitia intromissão estrangeira. Por essa razão não tocava no trabalho dos alunos nem pintava em nossa presença. Era um esforço para formar uma "escola de pintura original americana". Voltei ao Brasil 1916-1917 e nunca mais ouvi falar do mestre ou de minhas queridas colegas. Reconheço hoje a grande meta desse mestre.*
>
> *Havia em nossa escola um Secretário, melhor aluno, encorajador, artista, enfim era o nosso conforto. Meio americano-meio russo não saberá localizá-lo fora da escola. Numa tarde de muita calma resolvemos pintar, eu, o primeiro nu brasileiro cubista, ele o primeiro nu americano cubista. Tenho ambas as telas. A minha mede 51cm x 40cm, a dele pouco menor. Quanto à minha tenho certeza de tê-la feito no fim da minha estadia na América, como a de Bayley* [A.S. Baylinson, 1882-1950] *também foi feita.*

[...] *Devo ao atelier de Homer Boss o desabrochar das cousas modernas, libertadas que havia visto na Europa e finalmente nas fazendas do Brasil.*

Com muitos cumprimentos

Anita Malfatti[29]

Desta carta, gostaria de destacar a sinceridade com que Anita descreve sua sensação de desconforto, no momento em que começava a rever seu conceito de arte. Também me chamaram a atenção o nome que ela deu à exposição "moderna" que realizou no Brasil, de dezembro de 1917 a janeiro de 1918,[30] e sua observação sobre o fato do evento ter sido o marco de "uma verdadeira revolução de Arte" no país. E por fim, sua explicação sobre o *Nu cubista*, realizado "numa tarde de muita calma" em que resolveu pintar "o primeiro nu brasileiro cubista", é também significativa.

Essas passagens nos fazem compreender como as pinturas de Anita Malfatti realizadas naqueles anos e as aulas de Homer Boss foram de fato experiências de vanguarda. Quando Anita se diz "desconcertada", revela o espanto característico diante de novidades que revolucionam conceitos estabelecidos. Ao denominar "moderna" sua exposição, marca uma atitude consciente e declara sua posição num momento em que ocorriam mudanças radicais nas concepções sobre a arte. Enfim, neste mesmo sentido, quando afirma que decidira pintar o primeiro nu cubista do Brasil, é coerente com a intenção de renovar a arte brasileira, inaugurando novos fazeres.

Na pintura e nos escritos de Visconti, percebemos seu empenho em realizar algo de valor, em não transigir com o gosto do público e ser sincero consigo mesmo, mas não encontramos o sentimento revolucionário, nenhuma proposta de mudanças radicais, ou o desassossego diante de um novo conceito de arte. E nos perguntamos: Que opinião teria Visconti sobre a pintura cubista e sobre as vanguardas europeias? Vejamos o que o pintor declarou a Angyone Costa, em 1927, sobre esses movimentos:

Os futuristas, os cubistas, são todos expressões respeitáveis, artistas que tateiam, procurando alguma coisa que ainda não alcançaram. Eles agitam, sacodem, renovam. São dignos, por conseguinte, de toda admiração. A pintura, por exemplo, não pode nem deve condenar inovações.[31]

---

[29] Carta de Anita Malfatti endereçada a Luiz de Almeida Cunha. São Paulo, 1960. Acervo da biblioteca do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

[30] Embora aqui Anita Malfatti mencione o período de dezembro de 1916 a janeiro de 1917, documentos comprovam que a exposição se realizou de dezembro de 1917 a janeiro de 1918. Na carta,ela também fala da "Primeira Exposição de Arte Moderna feita no Brasil", na verdade, o nome dado em 1917 era "Exposição de Pintura Moderna". Vide: BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2006, p.196.

[31] COSTA, Angyone. **A Inquietação das Abelhas** - o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia, 1927, p.81.

Na mesma publicação, encontramos uma tentativa de Visconti para definir sua situação:

> *Sou "presentista". A arte não pode parar. Modifica-se permanentemente. Agrada agora o que ontem era detestado. Isto é evolução, e não é possível fugir aos seus efeitos.*[32]

E ainda:

> *Como ficar "passadista"? Na impossibilidade de uma diretriz "futurista", sejamos, ao menos, "presentistas", que é o que procuro, obscuramente, ser*.[33]

A partir desta fala de Visconti, como podemos nós, historiadores da arte, situá-lo? Para começar, verifica-se que não ignorou as vanguardas europeias e se pronunciou sobre elas expondo uma atitude aberta às novas experiências. Mas procurou o conforto de um meio termo, não desejava ser passadista nem futurista.

Visconti se situa na passagem entre os séculos XIX e XX. Não rompeu com o passado de forma brusca, mas conviveu com as polêmicas do novo século sem negá-las. A complexidade deste momento não foi pequena e os embates entre tradição e vanguarda se desdobraram pela década seguinte. Para acrescentar outras ideias aos argumentos até aqui expostos, vejamos o que Manoel Santiago, discípulo de Visconti, lhe escreveu de Paris [**Figura 6**], em janeiro de 1929:

> *Paris – 22 – 1 – 1929*
>
> *Meu caro professor Visconti.*
>
> *Muitas saudades.*
>
> *Accuso o recebimento de sua presada carta, cheia do seu bom coração, trazendo-nos notícias de todos de sua distincta Familia.*
> *Nós aqui passamos muito bem de saúde.*
> [...]
> *O Snr. tem razão quando fala do nosso meio d'ahi, é por isto que vou seguindo os seus admiráveis conselhos "- comendo pão e queijo para não voltar tão cedo -" Realmente agora é que estamos começando a aproveitar do ambiente artístico d'aqui; quando se chega vê-se tanta cousa bôa e tantos museus que trava-se no espírito da gente uma verdadeira confusão. Lucta de cousas aprendidas no nosso meio d'ahi contra o novo ambiente*.
> *Eu estou hoje tão capacitado desta verdade que destrui todos os quadros e a maior parte dos meus estudos de academia que fiz quando aqui cheguei. Achei-os falsos, sabios e litterarios. A qualidade de pintura que devia ser essencial estava quasi sempre encoberta por um banal sentimento poetico*

[32] Idem, ibidem.
[33] Idem, ibidem.

litterario ou perdida dentro de uma preocupação de desenho, mas um desenho mesquinho – academico photographico, como a visão de certos artistas d'ahi. E nós ainda fomos muito felizes, porque tivemos um excellente professor como o Sr. A verdade deve ser dita.
Acho muito pouco dois annos de permanencia aqui, a avaliar por mim. Penso que os outros collegas que estiveram menos de dois annos deviam ter sentido tambem este soffrimento que a Arte nos traz.
Há alguns aqui que não estudam e limitam-se a visitar os museus. Não querem ouvir conselhos e não tem curiosidade de frequentar uma academia para vêr o que se está fazendo hoje. Continuam cheios das mesmas falsas theorias.

Até este ponto, Santiago demonstra os sentimentos de alguém voltado para as inovações, espírito em transformação. Revela a "lucta de cousas aprendidas no nosso meio [...] contra o novo ambiente", rejeita a literatice, o desenho mesquinho e fotográfico, e demonstra curiosidade aberta ao "que se está fazendo" em Paris. Na continuação da carta, a leitura se torna mais complexa:

Aqui, quando um artista não quer estudar faz-se futurista. Abriu-se o Salão dos Independentes. Verdadeira palhaçada. Salva-se uma ou outra cousa com qualidade de pintura. Não compreendo porque esta gente continua a achar belleza nas attitudes imoraes e deformadas. O quadro célebre é um auto-retrato: um homem com a palheta na mão, completamente nú, horrivelmente pintado, com os cabellos do proprio artista pregados nos respectivos logares. Escandalo! A policia mandou retirar do Salão... Conseguio o que pretendia – ser falado e attrahir milhares de curiosos.
[...]
Nas considerações que faço talvez haja exagero de minha parte, porém o meu bom professor me desculpará.
Precisamos conversar pessoalmente, ouvir os seus conselhos, porém a distancia não permitte.
[...]
Abraços do discipulo grato e amigo certo e admirador
Santiago.[34]

Vê-se que o futurismo, para Manoel Santiago, se tornara sinônimo de falta de seriedade e caminho fácil para os que almejavam a fama através do escândalo. Em todo caso, a referência à relação dos artistas com o público aparece mais uma vez nesta correspondência, assim como aparecera nos escritos de Visconti, mesmo que este último tivesse a intenção de alertar para a necessidade de pintar sem se preocupar com o que outros pensariam de sua pintura.

Quando introduzi este tópico, prometi voltar a ele para questionar se era de fato possível deixar de se preocupar com a opinião do público, no período em foco. Neste sentido, gostaria de voltar a falar de Anita Malfatti, mas agora sobre suas telas da década de 1950 e suas palavras sobre elas. Aos 66 anos de idade, tendo abandonado a fatura da juventude, Anita produziu uma pintura de caráter ingênuo e popular. Sobre esta fase, escreveu a Mário de Andrade:

[34] Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 22 jan. 1929. Fotocopiada pela autora em 1997 na casa de Tobias Visconti, filho do pintor.

Eu moro longe de São Paulo, tomo conta do meu jardim, [...] *e pinto as festinhas do nosso povo. O grandioso, o majestoso, assim como a glória e o mágico sucesso me deixam calada, triste, mas as coisas fáceis de pintar, simples de se compreender, onde mora a ternura e o amor do nosso povo, isso me consola, isto me comove... Tenho medo de ter desapontado você*.[35]

E na sequência, explicava:

Quando se espera tanto de um amigo, este fica assustado, pois sabe que por nós mesmos nada podemos fazer e ficamos querendo ser grandes artistas e tristes de ficar aquém da expectativa. Procurei todas as técnicas e voltei à simplicidade, diretamente; não sou mais moderna nem antiga, mas escrevo e pinto o que me encanta...[36]

Note-se que, tantos anos após a experiência moderna, ao lembrar-se do período heroico, Anita revela que o desejo de corresponder às expectativas de seus amigos modernistas era penoso. Ou seja, sempre tivera consciência das expectativas de seu público, mesmo que não se tratasse de um coletivo anônimo, mas de um pequeno grupo de intelectuais. De fato, até buscando a liberdade de expressar sua originalidade, há sempre um pacto que se estabelece entre o artista e aqueles aos quais endereça sua arte. O mesmo se passou com Visconti, que necessitava deste pacto para viver de sua arte.

A consciência desta necessidade se revela, por acaso, num pequeno comentário de Visconti sobre a primeira exposição de Tarsila do Amaral realizada em São Paulo em 1929 [**Figura 7**]. "Esta exposição é de uma amadora que nada vende, porque é rica, seu retrato pintado por ela própria é o que está neste catálogo"[37], escreveu na margem do folheto que trazia a lista de obras expostas. Não era um comentário a ser falado em voz alta, declarado a jornalista ou publicado em livro. Era apenas uma anotação para si mesmo, e expunha o mais íntimo pensamento do artista, sua constatação de que a arte moderna de Tarsila só era possível porque ela não dependia de vender seus quadros para viver.

Para concluir estas reflexões sobre as relações de Visconti com as vanguardas artísticas europeias, gostaria de retomar um pensamento de José Américo Motta Pessanha que, escrevendo sobre história e ficção, disse:

---

[35] Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 1955. Apud MALFATTI, Dóris Maria. **Minha tia Anita Malfatti**. São Paulo: Terceiro nome, 2009, p.107.
[36] Idem, ibidem.
[37] Notas manuscritas de Visconti na capa do folheto da exposição de Tarsila do Amaral em São Paulo, no prédio Gloria, de 17 a 24 de setembro de 1929. Fotocopiado pela autora na casa de Tobias Visconti, filho do pintor, em 1997.

> *Porque de fato existiu, Napoleão se distingue de James Bond. Mas o historiador que escreve sobre ele, organizando e relacionando informações, interligando instantâneos, documentos e depoimentos, montando sequências e estabelecendo elos causais, inevitavelmente cria, imagina, fabula: é narrador.*[38]

Assim também fabulam os historiadores da arte quando organizam e interpretam as informações advindas de obras de arte, documentos e depoimentos, tanto os que veem Visconti como um pintor avançado para sua época, moderno antes de 1922, quanto aqueles que o rotulam como mais um eclético oitocentista, conservador e acadêmico, ou ainda os que o situam entre os dois extremos, equilibrando-se entre dois mundos, França e Brasil, e entre os dois séculos nos quais viveu e produziu sua arte.

[38] PESSANHA, op. cit., p.51.



Figura 1 – Eliseu Visconti e as decorações do Foyer no ateliê na rua Didot, Paris, 1915
Fonte: BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo.** Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p.116.



Figura 2 – ELISEU VISCONTI: *A Música (parte central)*, 1913-16.
Óleo sobre tela colada ao teto, 700 x 1600 cm (dimensão total).
Rio de Janeiro, Theatro Municipal, *Foyer*.
Fonte: BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo.** Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p.136



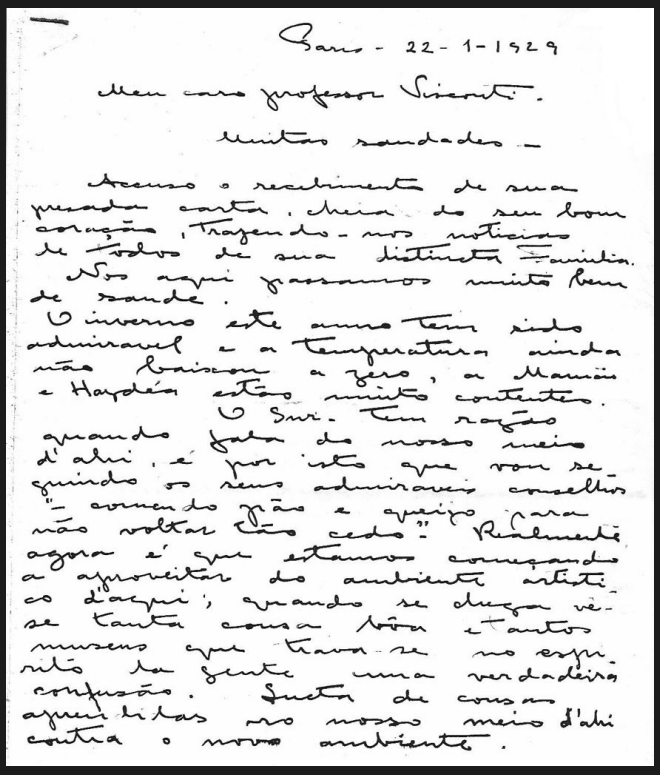
Figura 3 – ELISEU VISCONTI: *A Música (detalhe)*, 1913-16.
Óleo sobre tela, 700 x 1600 cm (dimensão total).
Rio de Janeiro, Theatro Municipal, *Foyer*.
Foto: Ana Cavalcanti, 2009.



Figura 4 – ELISEU VISCONTI: *A Dança das horas (detalhe)*, 1908.
Óleo sobre tela colada ao teto.
Rio de Janeiro, Theatro Municipal, *plafond*.
Foto: Ana Cavalcanti, 2009.



Figura 5 – ANITA MALFATTI: Nu Cubista no 1, 1915/16
Óleo sobre tela, 51 x 39 cm.
Rio de Janeiro, Coleção particular.
Fonte: **Arte no Brasil**, v.2. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 660.



Paris - 22-1-1929

Meu caro professor Visconti.

Muitas saudades.

Acuso o recebimento de sua presada carta, cheia do seu bom coração, trazendo-nos notícias de todos de sua distincta família. Nós aqui passamos muito bem de saúde.

O inverno este anno tem sido admiravel e a temperatura ainda não baixou a zero, a Mamãe e Hardéa estão muito contentes.

O Snr. tem razão quando falla do nosso meio d'ahi, é por isto que vou seguindo os seus admiraveis conselhos "- comendo grão e aveia para não voltar tão cedo." Realmente agora é que estamos começando a aproveitar do ambiente artistico d'aqui; quando se discute vê-se tanta cousa bôa e tantos museus que trava-se no espirito da gente uma verdadeira confusão. Sueta de cousas aqui lidas no nosso meio d'ahi contra o novo ambiente.

Figura 6 – Carta de Manoel Santiago a Eliseu Visconti. Paris, 22 jan. 1929.
Rio de Janeiro, família Visconti.



Figura 7 – Capa do folheto da exposição de Tarsila do Amaral em São Paulo, em 1929.
Com anotações de Eliseu Visconti
Rio de Janeiro, família Visconti.

Académie Julian e a formação de artistas brasileiros

Ana Paula Cavalcanti Simioni*

Desde a montagem da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, a viagem à Europa desempenhou um papel estratégico: permitia que os aspirantes à carreira artística se defrontassem com as obras e ensinamentos dos "grandes mestres". Esses funcionavam como modelos que deveriam guiar a produção dos mais jovens, lições a serem incorporadas e citadas em suas obras. Foi durante a gestão de Félix Émile Taunay, em 1844, com a regulamentação do Prêmio de Viagem, que finalmente se concretizou a meta de enviar os melhores alunos ao exterior. Até 1855 Roma constituía o principal destino dos estudantes, mas, aos poucos a capital italiana cedeu espaço para Paris, alçada à condição de metrópole cultural do século XIX, chegando a congregar cifras notáveis de artistas estrangeiros, esses seriam 4.000, segundo Jacques Lethève[1].

Para muitos, a *Académie Julian* era o primeiro endereço buscado em Paris. A escola inaugurada em 1867 por Rudolf Julian (1839-1907) – um antigo aluno de Léon Cogniet e Alexandre Cabanel – consagrou-se internacionalmente pelo ensinamento em moldes comuns àqueles oferecidos pela *École des Beaux Arts*. Por meio da contratação de um grupo seleto de professores, da disponibilização de estudos a partir do modelo vivo durante todo o dia, mesmo em períodos de recesso e, finalmente, por sua inovadora maneira de conceber ateliês exclusivos para mulheres, a *Académie Julian* firmou-se como instituição central, ainda que de caráter privado, no meio artístico parisiense. Com efeito, em pouco tempo tornou-se um império: o próprio jornal da *Académie*, publicado entre 1902 e 1912, fonte fundamental para esta investigação, noticiava em 1906 que a escola, inicialmente contava com não mais de 5 discípulas, mas em 1885 já possuía 400 alunas do sexo feminino e, quatro anos mais tarde, atingia a cifra de 600. Em duas décadas o diretor inaugurara 9 ateliês espalhados pela cidade de Paris; entre esses 5 dirigidos aos alunos do sexo masculino e os demais às mulheres[2] .

* Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo; docente do Instituto de Estudos Brasileiros- USP. Autora de **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp/ FAPESP, 2008. Email: anapcs@usp

[1] LETHÈVE, Jacques. **La vie quotidienne des artistes français au XIXème siècle.** Paris: Librarie Hachette, 1968.

[2] **Journal de l´Académie Julian.** Paris, nº1, ano 7, 1906.

A *Académie Julian* atraía discípulos franceses, americanos, poloneses, espanhóis, ingleses etc. Seu sucesso internacional fazia-se sentir também no caso de brasileiros. Ainda que a maior parte dos estudos sobre a questão da circulação e recepção dos modelos artísticos franceses frise o papel da *École de Beaux Arts*, cumpre notar que, a documentação consultada em Paris revelou apenas 5 nomes de artistas brasileiros nessa instituição (Almeida Jr., em 1878; Pedro Américo de Figueiredo e Melo em 1863; Rodolfo Amoedo em 1899; Lucílio e Georgina de Albuquerque, em 1910), ao passo que *Académie Julian* assinalou, segundo as listas disponíveis nos *Archives Nationales* concernentes aos artistas homens, a passagem de 79 brasileiros pela escola; enquanto que os documentos sobre os ateliês femininos, em mãos de um particular, mencionam 14 artistas patrícias. Tais dados apontam a necessidade de investigar o tipo de formação legada por tal instituição tendo em vista sua centralidade para as trajetórias de artistas brasileiros, com o que pretendo contribuir para uma questão que foi levantada inicialmente por Jorge Coli, a seguir por Caleb Faria Alves, em meu próprio doutorado defendido em 2005 e, em texto mais recente, por Arthur Vale[3].

Nesta apresentação procurarei debater três questões: primeiramente, as razões para a centralidade da *Academia Julian* no sistema artístico francês de finais do XIX e inícios do XX, e, por intermédio do caso de Georgina de Albuquerque, a mais afamada pintora acadêmica brasileira do período, sugerir algumas possibilidades de interpretação sobre uma segunda questão, concernente a um suposto "estilo" advindo da *Académie Julian* e, finalmente, arrolar algumas razões para seu obscurecimento historiográfico.

Em finais do século XIX, havia um conjunto significativo de ateliês particulares concentrados em Paris, tais como o Ateliê Colarossi, a *Académie Suisse*, a *Académie de la Grand Chaumière*, etc. O que distinguia a *Académie Julian* desse conjunto, tornando-a mais atraente do que as demais? Entre as razões possíveis, pode-se apontar primeiramente a questão do ensino artístico: a escola dispunha de modelos vivos em período integral, bem como facultava aos estudantes os mesmos métodos de ensino empregados na *École de Beaux Arts*, de sorte a funcionar, em um primeiro momento, como uma espécie de "cursinho preparatório" para o ingresso na prestigiosa academia oficial, cujos exames desde o regulamento de 1863 tornaram-se muito rígidos, especialmente para estrangeiros.

---

[3] COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional.** Campinas: IFCH/UNICAMP, Tese de Livre docência em História da Arte, 1997; ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano.** Bauru: EDUSC, 2003; SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão artista**: pintoras e escultoras brasileiras.São Paulo: FFLCH-USP, Tese de Doutorado em Sociologia, 2005; VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). **19&20.** Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm

Além disso, é preciso frisar que ela ocupava uma posição privilegiada no campo acadêmico francês na medida em que contava em seu corpo docente com mestres renomados, os quais detinham as posições dominantes nos salões. Fizeram parte do seu quadro docente: Jules Lefèbvre, membro da Academia em 1891 e presidente do júri de pintura na *Société des Artistes Français*; Tony Robert-Fleury, presidente da *Société des Artistes Français* e professor da EBA desde 1905; William Bouguereau, membro da Academia em 1876, professor da EBA em 1888 e presidente da *Société des Artistes Français* desde 1902; Gabriel Ferrier, membro da Academia em 1896 e chefe de ateliê de pintura na EBA desde 1904; Jean Paul Laurens, professor da EBA em 1885 e membro da Academia desde 1891; Gustav Boulanger, professor da EBA em 1883; M. Baschet, eleito para a Academia em 1913; F. Schommer, professor da EBA em 1910; Raoul Verlet, professor da EBA em 1905, além de Paul Gervais, Henry Royer e Paul Landowski.

O pertencimento à Academia implicava a possibilidade de eleger os júris dos Salons e de proclamar os vencedores do *Prix de Rome*. Certamente os professores contratados por Julian tendiam a aprovarem seus próprios discípulos, que conheciam bem e que seguiam seus próprios preceitos, do que desconhecidos. O sucesso dos seguidores poderia ser encarado como uma glorificação dos próprios mestres e isso trazia não apenas reconhecimento, mas também novos alunos e, portanto, mais recursos[4]; montava-se assim um círculo vicioso por meio do qual professores e alunos se promoviam mutuamente, garantindo a reprodução das posições dominantes e dominadas.

Em 1889, um grupo de alunos assinou uma petição contra a política clientelista exercida pela academia particular[5]. Segundo os peticionários, Bouguereau e Lefèbvre, membros da EBA e da Academia, apadrinhavam, dentre seus alunos, os que o eram também na Académie Julian. Isso pode ajudar a explicar a permanência de vários alunos na escola, mesmo após terem sido recebidos pela EBA, situação que era estimulada por meio de abatimentos nas matrículas e nos preços dos cursos que eram fornecidos[6]. A mesma política funcionava com relação ao *Salon*. Tony Robert Fleury, docente da *Académie Julian*, por intermédio de sua amizade com Bonnat e Carolus-Duran,

---

[4] No jornal da Académie, veicula-se, em 1904, que dentre os 107 novos ingressantes da EBA, 44 eram discípulos de Julian. Entre as mulheres o índice é mais alarmante: 7 entre 10 aceitas eram egressas da escola. Como o jornal, nessa época, já era basicamente um meio de propaganda usado pela escola, vê-se que os concursos eram um importante sinal de prestígio no meio e deveriam servir para repor e alargar a clientela. **Journal de l'Académie Julian.** Paris, nº2, novembro, 1904.

[5] JACQUES, Annie. Les Beaux Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts, Paris: ENSBA, 2001.Originalmente publicado em **La Curiosité Universelle**, 23 de setembro de 1889.

[6] O jornal da Académie veiculava várias condições especiais de pagamento para os alunos recebidos na EBA. Consultar: **Journal de l'Académie Julian.** Paris, n °1, ano 3, novembro, 1903, Paris (BNF). Uma das alunas a desfrutar desses descontos foi a própria Georgina de Albuquerque.

presidentes do júri de pintura, indicava não apenas quais jovens artistas poderiam ter suas remessas aceitas, mas ainda palpitava na disposição das telas[7].

Em 1904, o jornal da *Académie Julian* anuncia, orgulhosamente, que entre os 107 alunos aprovados no concurso da EBA, 44 eram alunos da escola. No caso das mulheres, o fato era ainda mais notável: entre as 10 recebidas, 7 eram alunas de Julian[8]. No ano seguinte, a capa do jornal reafirma a centralidade de seus professores: Robert-Fleury havia sido reeleito presidente da *Société des Artists Français*, Jules Lefebvre ocuparia a presidência do júri de pintura para o Salão de 1905, enquanto Mercié faria o mesmo no caso da escultura[9].

O significado da *Académie Julian* era ainda maior para formação das carreiras femininas. Sabe-se que Academia passara a não mais aceitar mulheres entre seus membros desde sua reorganização promovida com a Revolução, em finais do século XVIII. Se até tal data essas poderiam ser aceitas no limite de 4, e caso fossem julgadas "excepcionais" por sua majestade, com a nova era, foram formalmente excluídas da *École des Beaux Arts*, entretanto, era lhes facultada a possibilidade de participar das exposições de arte e concorrer aos prêmios aí distribuídos[10]. Foi apenas em 1897 que puderam ingressar como alunas regulares na *École de Beaux Arts*, e somente em 1902 que puderam se inscrever para concorrerem ao *Prix de Rome*. O fechamento institucional às mulheres derivou, em larga medida, do papel central que o estudo do nu adquiriu na formação dos artistas, visto como uma prática indecente para o sexo "frágil". Com isso, as artistas eram alijadas do conhecimento do modelo vivo, justamente no momento em que este se tornara tão essencial para a figuração dos heróis. Estes por sua vez, tornaram-se fundamentais na composição das pinturas históricas, gênero mais alto da hierarquia. Assim, estar incapacitado de representar com perfeição o corpo humano implicava a exclusão do gênero mais elevado dentro dos rígidos cânones acadêmicos[11].

---

[7] Marie Bashkirtseff se recordava de um episódio esclarecedor; quando o mestre lhe disse: "Haverá certamente no Salão, disse Tony, coisas vinte vezes inferiores a essas, mas não se pode ter certeza absoluta pois o pobre júri vê passar cerca de 600 obras por dia, e recusa, por vezes, coisas que foram vistas de mau humor; mas você tem algo por você, o aspecto, que é de tonalidade agradável. Além disso, há Lefebvre, Laurens e Bonnat que são totalmente meus amigos [...]. BASHKIRTSEFF, op. cit, p.177. Tradução da autora. Para aprofundar a questão da relação entre os júris dos salões e os professores da Académie Julian, consultar: NOEL, Denise. **Les Femmes Peintres au Salon.** Paris, 1863-1889. Paris: Université de Paris VII- Denis Diderot, 1997, p.152-6.

[8] **Journal de l´Académie Julian.** Paris, 1904, nov, nº2.

[9] **Journal de l´Académie Julian.** Paris, 1905, jan, nº4.

[10] A este respeito consultar: LANDES, Joan. **Women and the Public Sphere in the age of the French Revolution.** New York: Cornell University Press, 1988.

[11] NOCHLIN, Linda. **Art and Sexual Politics.** New York: Maxilimilian Publishing and Co, 1973.

Entretanto, ao longo dos oitocentos, muitas artistas expuseram[12], algumas obtendo mesmo notoriedade em sua época[13]. Isso foi possível graças a proliferação de ateliês privados dentre os quais se destacou a *Académie Julian*[14]. Pouco depois de sua fundação, em 1868, a escola assinalava a existência de turmas mistas (em 1873). A partir de 1880, o diretor se deu conta de que as turmas exclusivamente femininas teriam ainda mais sucesso em virtude da pudicídia de muitas alunas francesas, as quais não negavam seu desconforto em coabitarem o mesmo espaço de colegas homens[15]. Nas novas turmas, as jovens encontraram uma formação equiparável à dos homens, podendo exercitar-se no estudo do modelo vivo, diariamente, contando ainda com as lições fornecidas pelos grandes mestres que também lecionavam na EBA. O único senão é que ali deveriam estar dispostas a pagar caro por tantos privilégios: as mensalidades e as anuidades para mulheres custavam, geralmente, o dobro das masculinas[16].

Um outro aspecto positivo para o público feminino era a ênfase dada à formação de retratistas. Julian acreditava que, diferindo da pintura de história que por suas proporções gigantescas e sua carga simbólica constituíam um espaço quase que exclusivamente masculino, a pintura de retratos era um bom campo para as mulheres. O gênero estava então em alta, contando com diversos tipos de clientes nos vários países e, por suas dimensões pequenas e ênfase numa dimensão psicológica, parecia propício ao que outrora se acreditava ser uma típica *sensibilidade feminina*. De fato, muitas americanas, como Cecília Beaux ou Elizabeth Gardner, ou a suíça Louise Breslau, tiraram partido disso: do duplo vínculo de retratistas e expositoras bem sucedidas nos salões estabeleceram carreiras gloriosas em seus países de origem[17]. No caso brasileiro, vale lembrar a trajetória de Berthe Worms, pintora francesa sediada em São Paulo desde inícios do século XX, reconhecida localmente como eminente retratista, inclusive de personalidades políticas de destaque[18].

---

[12] Cerca de 10% das obras enviadas aos salões eram de mulheres, em algumas áreas, como nas aquarelas, a presença era maior, chegando a 50%.

[13] A esse respeito consultar a tese de NOEL, op. cit.

[14] Ateliês particulares existiram desde o século XVIII, vários deles recebiam mulheres entre seus discípulos, alguns com exclusividade: como o de Abilaide-Guillard, o do próprio J. Luis David, Abel Pujol (entre 1822-1855), Léon Cogniet (1834-1860), Henry Scheffer, o famoso ateliê de Charles Chaplin (1860-1870), o ateliê para escultoras de Mme Leon Bertaux (1873-?), o de Mme Trélat, aberto em 1874, que contava com Gerôme , Leon Bonnat e Jules Lefebre como professores, recebendo muitos escandinavos. Nesse contexto, é preciso entender a abertura de academias particulares no bojo de um processo geral de proliferação de escolas privadas.

[15] Para aprofundar-se no assunto, consultar: FEHER, C. New Light on the Académie Julian and its Founder Rodolphe Julian. **Gazette des Beaux-Arts.** Paris, nº126, mai/jun, 1984.

[16] Em 1902, uma mulher despendia 60 francos por uma jornada parcial de um mês e 100 francos por uma integral, ao passo que um homem gastava respectivamente 25 e 50 francos. Por uma anuidade de meio período elas gastavam 400 francos e, por integral, 700, enquanto que os alunos desembolsavam 200 e 400 francos por formação equivalente.

[17] WEINBERG, Bárbara. **The Lure of Paris**: Nineteenth-Century American Painters and Their French Teachers. New York: Abbeville Press, 1991.

[18] A esse respeito consultar SIMIONI, op. cit,. especialmente o capítulo 4 "Trajetórias: carreiras e obras de pintoras e escultoras brasileiras".

Algumas brasileiras também buscaram na *Académie Julian* a formação que lhes faltava em sua terra natal. Os dados sobre as mulheres são lacunares, pois cobrem apenas o intervalo de 1880 a 1905, e, mais grave ainda, se encontram em mãos de um proprietário particular. Ainda assim, o caderno referente as *Élèves dames groupées par nations et par Villes*, menciona as seguintes brasileiras: Mme. Barbosa (em 1889), Mme. Castillos (em 1889), Mme. Capper (em 1896), Mme. De Mesquita (1890), Hermina Palla (1893), Mme. De Sistello (em 1892 e novamente em 1900), Mme Silva (em 1900), srta. Mariette Rezende (em 1900), a srta. Negrão (em 1902), a srta. Herré (em 1902), srta. Valim (1904). Além destas, o documento menciona artistas mais conhecidas como as escultoras Julieta de França, que aportou no ano em que recebeu a bolsa conferida pela ENBA (1901) e Nicolina Vaz, que se inscreveu na escola em 1904; bem como a pintora paulista srta. Nicota Bayeux (1903) e a caricaturista Nair de Teffé, também conhecida como Rian (em 1905).

Artistas Brasileiras em Paris

No Brasil, as mulheres que queriam se formar como artistas deparavam-se com o seguinte quadro: até 1881, com a abertura das aulas para o sexo feminino no Liceu de Artes e Ofícios, não havia instituição pública alguma apta a acolhê-las como discentes. E, mesmo neste caso, o intuito era o de formar artesãos, mais do que artistas[19].

Já a Escola Nacional de Belas Artes, a quem cabia o ensino superior das belas artes, apenas em 1892 começou a registrar o ingresso de mulheres, como resultado da publicação do decreto 115, artigo 187, que versava sobre as condições de matrícula para os cursos superiores, prescrevendo a seguinte sentença: "é facultada a matrícula aos indivíduos do sexo feminino, para os quais haverá nas aulas lugar separado". A partir desse momento, nos cursos de livre freqüência serão encontradas recorrentemente alunas[20]. Entretanto, a situação das mesmas era ambígua dentro da escola. Até 1896[21], não havia uma turma exclusivamente feminina, contrariando os dispositivos da lei, o que implicava em turmas mistas, com alunas e alunos encontravam-se lado a lado no mesmo recinto. Tal fato, muito provavelmente, retardou a matrícula de mulheres nas aulas de modelo vivo. É importante

[19] Felix Ferreira, importante crítico de arte do século XIX no Rio de Janeiro, louvava a iniciativa do Liceu em abrir classes femininas na medida em que ali poder-se-ia formar a mulher para "auxiliar eficazmente o marido, não só nas despensas preciosas do lar [...] é o sonho dourado de todo o casal operário". O desenho seria a base que permitiria às mulheres ocupassem profissões como "as brochuras e as cartonações dos livros escolares, a revisão de provas, os desenhos para litografias ou gravura em madeira, o colorido de figurinos, mapas e estampas, o enfeite de chapéus [...]". Com esse discurso percebe-se que a profissionalização artística feminina era aí compreendida como uma formação eminentemente técnica e voltada a um público pobre. Fonte: **Polyanthea commemorativa da abertura das aulas para o sexo feminino.** Rio de Janeiro: Liceu de Artes e Ofícios, 1881, pp 24-25.

[20] Em 1892; entre 82 inscritos em livre freqüência, 15 eram do sexo feminino.

[21] Neste ano Henrique Bernardelli abriu um ateliê exclusivamente feminino dentro da instituição.

lembrar que o acesso ao corpo nu, embora facultado na lei, continuava a ser um grande tabu social e, neste caso, os costumes podiam ser ainda mais decisivos para cercearem as práticas femininas do que as prescrições jurídicas. Nos primeiros anos de século XX, Helena Pereira da Silva Ohashi, uma brasileira que estagiou na *Académie Julian*, e que, mesmo sendo filha de um artista (o pintor Oscar Pereira da Silva), ainda se lembrava do choque que sentiu quando se deparou com o corpo humano:

> *Comecei o modelo vivo pela primeira vez na* Academia Julian *de Passages de Panoramas; quando vi o modelo nu, muito me intimidei. Eu ficava acanhada no meio das alunas, desenvoltas que riam e falavam entre elas* [...] [22]

Com isso, compreende-se a importância desempenhada pela *Académie Julian* na formação das artistas brasileiras; nela, as artistas recebiam formação equiparável à dos homens. Por longo tempo se dedicavam àquele que era considerado o pilar da formação de um artista acadêmico: o conhecimento do desenho. Assim, alunos e alunas aplicavam-se ao desenho de figuras e de ornatos, etapa elementar na qual aprendiam a utilizar o lápis, o carvão, a captar as formas e os volumes principais dos objetos. Passado isso, poderiam dedicar-se à etapa crucial: o desenho do modelo vivo. Na *Académie Julian*, homens e mulheres dispunham de modelos posando durante todos os dias, inclusive nos períodos de férias, ou seja, desfrutavam de uma infra-estrutura satisfatória a fim de exercitarem e aprimorarem suas habilidades. E, com efeito, boa parte das obras produzidas por artistas brasileiros na instituição assinalam a centralidade do modelo vivo. O próximo passo era a pintura, eram os professores que decidiam quando o(a) aluno(a) estava apto a começar a utilizar as tintas, inicialmente, em estudos de natureza-morta, até finalmente, realizar os estudos "do natural", considerado um grande desafio. Novamente o papel dos professores era fundamental, nas *scéances de correction*, apontavam seus erros e o modo com que cada uma das obras poderia ser corrigida e aperfeiçoada na captação, realista, do natural[23].

Praticamente todas as artistas brasileiras que passaram pela França na virada do século XIX para o XX consolidaram trajetórias de algum prestígio. Isso, é claro, dentro dos limites impostos pelo campo local à plena profissionalização dos artistas[24], ainda mais complexo no caso das mulheres, que enfrentavam, entre outros desafios, os julgamentos tendenciosos dos críticos de arte[25]. Ainda assim, os casos das pintoras Georgina de Albuquerque, Berthe Worms, da caricaturista Rian, e

---

[22] OHASHI, Helena Pereira da Silva. **Minha Vida**, s. i., 1969. [Pasta da artista. Pinacoteca do Estado de São Paulo].
[23] Consultar ALVES, op. cit, p. 108-109.
[24] Sobre a questão, consultar: MARQUES, Luiz. **30 Mestres da pintura no Brasil.** 30 Anos Credicard. São Paulo: MASP, 2001.
[25] SIMIONI, op. cit, capítulo 1 "Amadora: condição feminina. A crítica de arte e as representações sobre as mulheres artistas brasileiras".

das escultoras Nicolina Vaz de Assis e Julieta de França são indicadores concretos do saldo positivo permitido pelos lucros reais, e simbólicos, auferidos pelo estágio na capital francesa. O caso da pintora Georgina de Albuquerque, tendo em vista sua trajetória de notória importância artística e institucional, pode ser tomado como paradigmático pelas possibilidades de compreensão da circulação de modelos que nos oferece.

Georgina de Albuquerque (1885-1962) partiu para a França às dispensas do marido, o pintor Lucilio de Albuquerque, em virtude de uma bolsa por este obtida como prêmio de viagem na ENBA. Ao chegarem em Paris em 1906, ambos inscreveram-se na *Académie Julian*. A estadia de ambos foi fecunda, Lucilio diversas vezes obteve prêmios internos, sendo mencionado pelo jornal da escola[26]. Já Georgina recebera, em 1910, elogios nas páginas do periódico: "senhora Albuquerque (aluna de Gervais e Schommer) fez uma pintura sincera e luminosa"[27], isso após ter conquistado sucessivas premiações nos concursos internos promovidos pela escola. Durante 4 anos, cursou o ateliê da Rue Cherche Midi, dirigido por F. Schommer (1850-1935) e Paul Gervais (1859-1936)[28]. O primeiro vencedor do *Prix de Rome* em 1878 e professor da *École des Beaux Arts* desde 1910, dedicou-se à pintura de batalhas e à pintura alegórica, tendo mesmo colaborado na decoração do Hotel de Ville de Paris. Paul Gervais, pintor nascido em Toulouse, estudou na *École de Beaux Arts* com Gerôme e Gabriel Ferrier, membro da Société des Artistes Français, diversas vezes premiado nos Salons, consagrou-se como pintor de história, alegorias e cenas de guerra. Se num primeiro momento pode-se imaginar que a orientação dos professores era por demais "acadêmica" para uma artista que se consagrou como "impressionista", é preciso ressaltar que há muito tal contraposição havia perdido seu radicalismo original no interior da própria *Académie Julian*.

Na *Salle des Mariages* da *Mairie* de Toulouse, decorada por Paul Gervais, há um *panneau* intitulado *L´Amour Source de lá Vie, Cythère* [**Figura 1**], realizado por volta de 1908, no qual, embora o tema e a composição sejam muito diversos daqueles levados a cabo pela artista, é possível

---

[26] O jornal da escola noticia que em fevereiro de 1909 obteve o sétimo lugar, com menção, na prova de desenhos escolhidos, sobre o qual diz a crítica "M Albuquerque (éleve de Baschet et Royer) obtient aussi le prix pour homme bien équilibré, apué sur sa lance, l´autre poing fermé" (**Journal de l´Académie Julian**, mars, 1909). No mesmo ano, em novembro, fica em quinto lugar no referido concurso bem como é citado na seguinte passagem " [...] je tiens à nommer aussi M. Albuquerque et Mlle Casthélaz, dont l'effet d'mbres était amusant et séducteur" (**Journal de l´Académie Julian**, Paris, nov 1909, nº1).

[27]. Segundo os jornais de 1910, conquista 16º lugar no concurso dos ateliês reunidos, categoria *Portrait Femme* em fevereiro. Nos concursos de outubro recebe prêmios de desenho (4º, 5º e 6ºs lugares) obtendo diversas menções; ainda no mês de novembro recebe a 6ª menção no concurso de *Académie Femme*. Ver **Journal de l'Académie Julian**. Paris, nºs. 9 e 10, ano 10.

[28] Não se sabe exatamente as razões para a escolha deste ateliê especificamente, mas uma delas pode ter sido a boa localização (perto do Bon Marche, local elegante e central em Paris) ou mesmo os preços que, aí, eram os mesmos para homens e mulheres, ver: **Journal de l´Académie Julian.** Paris, 1908, mars, nº 5. É provável que o casal tenha se inclinado por estudar no mesmo local, e com preços atraentes, tendo em vista que viviam da bolsa de viagem, e já tinham uma filha pequena.

reconhecer uma palheta cromática muito próxima, bem como um modo de interpretar a incidência da luz sobre os corpos nus femininos que Georgina, repetidas vezes, utilizará em suas obras [**Figura 2**]. Não é improvável que a artista, enquanto aluna de Gervais entre 1904 e 1910, tenha acompanhado a execução de tais *panneaux*.

Com efeito, muitos dos colegas de geração de Georgina, que como ela realizaram longas estadias na *Académie Julian*, tais como os irmãos Dario e Mario Villares Barbosa, ou ainda Marques Campão e Túlio Mugnani, em seu retorno realizaram pinturas em que o desenho seguro combinava-se perfeitamente com as pinceladas soltas e com o cromatismo vivo e rico dos impressionistas. Os diários de Marie Bashkirteseff, pintora russa que se destacou na *Académie Julian*, permitem visualizar que, ao menos desde a década de 1880, havia uma abertura para as novidades plásticas aportadas pelos impressionistas, as quais, todavia, eram compreendidas por meio de prisma realista, então dominante. Bastien-Lepage, pintor símbolo da geração, emergia como aquele capaz de "tudo reunir": a perfeição no desenho anatômico, a captação do "instante" com notável realismo, bem como uma interpretação extremamente pessoal e emocionalmente densa. A absorção do impressionismo já ocorria desde então, mas aparentemente não em seus componentes mais radicais; ou seja, não foram os seus princípios estéticos, como a ruptura com a hierarquia acadêmica, que foram internalizados pela rotina da escola, mas sim seus efeitos visuais, como a captação da incidência da luz sobre os objetos, a palheta clara, vibrante e luminosa, elementos associados à possibilidade de se fixar com perfeição o instante visto. Assim, o impressionismo era assimilado, mas como um novo tipo de realismo.

Uma hipótese de interpretação é a de que o sucesso relativo em seus retornos tenha advindo justamente dessa engenhosidade em combinar elementos aqui considerados "modernos", como as pinceladas rápidas e coloridas características da escola de Monet, a elementos mais conservadores, que seguiam o gosto mais recorrente ao público local, como sua aprimorada capacidade em representar o corpo humano, em especial o feminino, por intermédio de obras que utilizavam composições acadêmicas com uma pincelada que poderia ser classificada como "moderna".

Se isso é verdade, pode-se compreender que tais sínteses eram inovadoras o suficiente para que Georgina pudesse ser considerada uma artista aberta às correntes contemporâneas, mas tímidas o bastante para que não desagradassem aos mais conservadores. Assim, a mais reconhecida artista acadêmica brasileira de sua geração, embora tenha ressaltado ao longo de sua vida o papel desempenhado pela EBA em detrimento da *Académie Julian*, ainda que na primeira tivesse permanecido apenas por poucos meses, deveu a segunda alguns dos princípios artísticos que mais a auxiliaram a equacionar sua produção ao gosto dos meios artísticos locais. Foi da junção dos conhecimentos mais tradicionais com o impressionismo 'filtrado' por essa perspectiva que aprendera

na *Académie Julian*, que a artista pôde responder com sucesso às expectativas nacionais por uma produção que fosse moderna, *ma non troppo*, coadunando com os valores de uma elite acanhada.

O "esquecimento de Georgina": os anos finais da Académie Julian

No entanto, é muito revelador o quanto a própria artista fez questão de obscurecer essa fase de sua carreira ao rememorar, anos depois, sua permanência no exterior:

> *Fixamos residência em Montparnasse, o bairro dos artistas plásticos. Estudei no 'Atelier Julian' da rue Cherche Midí, e, no ano seguinte me matriculei na École de Beaux Arts, classificada em 4º lugar entre 600 candidatas no Concurso de admissão.*
> *Lucilio estava receoso porque já tínhamos uma filhinha* [...] *Fiz em Paris vários cursos: de aquarela com Richard Miller, de arte decorativa com Eugène Grasset, de croquis com Jules Poitevia.*[29]

As memórias nem sempre são fontes confiáveis. Na verdade o casal chegara em 1906 a Paris e, desde esta data até 1910, freqüentaram a Académie Julian. Além disso, muito embora Georgina tenha sempre se referido em seus envios aos salões da ENBA e em suas autobiografias à sua passagem como aluna da École de Beaux Arts, o que o exame de sua ficha revelou foi uma surpreendente brevidade. Ao contrário dos longos anos gastos com o ensinamento privado, o documento oficial pertencente a École de Beaux Arts acusa apenas seu ingresso em caráter temporário em maio de 1910, não atestando matrículas nos anos posteriores, nem admissão em caráter definitivo[30].

A seleção de determinadas lembranças em detrimento de outras obedecia a uma lógica de interesses em grande parte regidos pelas disputas em curso no próprio campo artístico. As memórias foram escritas muitos anos depois da viagem realizada, quando a escola há havia perdido sua

---

[29] ALBUQUERQUE, Georgina de. **Autobiografia**, mimeo. Pasta da Artista (Pinacoteca do Estado de São Paulo).

[30] É possível que a documentação esteja incorreta, mas segundo sua ficha, que pode ser encontrada na série *AJ52 299. Élèves Étrangers.* [Archives Nationales-Paris], ela demandou inscrição no concurso de admissão da *École* em março de 1910. É então aceita na sessão de pintura. A seguir transcrevo sua ficha
"Feuille de Renseignements
Section de Peinture
Nom: Mme Albuquerque Née Adrade
Prénom: Lucilio Georgina?
Date et Lieu de Naissance: 4 février 1885 Taubaté Etat de San Paulo/Brasil
Autorisé à travailler dans les galeries le...
Admis dans l'atelier le...
A subi les
Épreuves d'admission en.....avris-mai 1910.
Admis a titre temporaire le.....14 mai 1910
Admis a titre définitif le....."(AJ 52 299)

importância e legitimidade como centro formador. O declínio da escola ocorreu por inúmeros motivos. Paulatinamente, passara a simbolizar o baluarte de um sistema artístico em decadência e, como tal, sofria críticas que vinham das mais diversas direções.

O prestígio da escola declinara como conseqüência das transformações gerais do campo artístico, como a conquista de espaços simbólicos e institucionais por parte das vanguardas, aprofundando a crise do academismo. Ao lado do colapso do sistema oficial dos salões, com a inauguração, especialmente, do *Salon des Indépendants*, em 1881 e do *Salon d'Automne*, em 1903, ganhava espaço um sistema pautado pelas galerias e marchands, tais como Georges Petit e a Durand-Ruel, as quais atraíam um público mais seleto, tanto financeiramente quanto culturalmente, bem como garantiam espaços expositivos para a arte dita de vanguarda, que, aos poucos conquistava espaço entre artistas, críticos e colecionadores. A crise do Salão oficial deflagrou a agonia de todo um sistema; se esse não mais centralizava a vida artística parisiense, isso significava a correlata perda de poder e prestígio daqueles que dele dependiam para assegurarem suas posições no mundo das artes, como seus membros, seus associados, os participantes do júri, os docentes da EBA, exatamente aquelas figuras que garantiam a fama, a qualidade do ensinamento e o sucesso do empreendimento de Rudolf Julian.

Para além da crise mais geral, havia ainda as querelas internas ao campo cultural brasileiro, as quais atingiam mais diretamente os artistas patrícios. Muito especialmente no que diz respeito ao tema da nacionalização ou internacionalização da arte brasileira, presente nos discursos dos críticos desde os finais do XIX e transformados, com os apelos de Oswald de Andrade e Monteiro Lobato, em agenda programática. Não é exagero afirmar que ambos ergueram uma verdadeira "cruzada" contra a *Académie Julian*.

Em 1915, Oswald de Andrade publicava "Em Prol de uma Pintura Nacional", contestando a "paisagem cultivada, ajardinada, composta pelo esforço do europeu", que os bolsistas traziam em seu retorno da Europa. A crítica dirigia-se diretamente ao Pensionato Artístico, dirigido pelo senador Freitas Valle, o qual oferecia bolsas para os destacados jovens artistas paulistas. Geralmente para Paris inclinavam-se os pintores e para a Itália os escultores. O regulamento era bastante rígido, feito nos moldes do Prêmio de Viagem da ENBA[31] e, para assegurar o cumprimento do programa, a Académie Julian parecia ser o local perfeito uma vez que sua orientação ia ao encontro das exigências prescritas pela elite paulista. Na década de 1910, pelo pensionato paulista inscreveram-se Túlio Mugnaini, Marques Campão, e mais tarde Helena Pereira da Silva Ohashi; lá encontraram os colegas cariocas, Campos Ayres, Antonio Parreiras, Lucílio de Albuquerque, Georgina de

[31] CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial.** Crônica da Belle Époque Paulistana. São Paulo: Senac, 2001, p.173.

Albuquerque, Auguste Bracet, os irmãos Dario e Mario Villares Barbosa, entre outros, todos participantes ativos dos concursos e beneficiários de longas estadias, de até 4 anos[32]. Sinal do prestígio relativo de que ainda gozava a instituição.

Contra os desígnios do senador Freitas Valle, além de Oswald, insurgiu-se ferozmente o reputado intelectual e crítico de artes paulista, Monteiro Lobato, para quem a ida ao exterior,

> *ao invés de apurar o nacionalismo das vocações, esperantiza-as, afrancesa-as, porque para a imbecilidade nacional o mundo ainda é a França. Pega o Estado no rapaz, arranca-o da terra natal e dá com ele no* Quartier Latin*, com o peão da raiz arrebentado. Durante a estada de aprendizagem só vê a França, só lhe respira o ar, só conversa com mestres franceses, só educa os olhos em paisagem francesa, museu francês* [...]. *Findo os cinco anos, retira-lhe a teta e fica todo ancho o governo, na certeza de que brindou o país com mais um grande artista*.[33]

Em carta a Godofredo Rangel Lobato referia-se, com ironia, à Academia como uma escola feminina, o que certamente não era um elogio: "Há a genial dona Stella, pintora, que segue em março para o Velho Mundo, a cursar o Atelier Julian e voltar de lá gênio de primeira classe"[34].

Tais críticas deflagradas por todos os lados estavam no cerne das recusas de Georgina de Albuquerque em reconhecer a importância do período desfrutado na escola francesa. Era compreensível que se "esquecesse" dos muitos anos passados na instituição. Afinal ela, de centro propulsor de carreiras acadêmicas, passara a congregar todos os sinais de debilidade: o do atraso artístico, de desnacionalização e, finalmente, de espaço feminino, logo, amadorístico, relembrando mitologias associadas à mulher artista que ela incansavelmente combateu ao longo de sua carreira.

Uma reavaliação que se pretende mais isenta sobre o papel da *Académie Julian* na formação de artistas, especialmente as mulheres, brasileiras atuantes entre finais do XIX e inícios do XX, deve forçosamente reconhecer a sua relevância no que tange à aprendizagem técnica recebida; à importância simbólica que o estágio na França agregava às suas carreiras, sobretudo na medida em que a arte francesa continuava a constituir o modelo de bem fazer artístico em seu país de origem e, finalmente, pela relação privilegiada com os salões e com a EBA, instituições centrais da arte francesa que ocupavam especial posição de prestígio para a periférica academia brasileira. Para as mulheres, o estágio na *Académie* lhes permitia desfrutar de uma liberdade e de uma formação ímpar, que as preparavam para retornos alvissareiros em seus países de origem. O fato das mais afamadas artistas brasileiras da virada do XIX para o XX, como Georgina de Albuquerque, Julieta de França,

---

[32] Informações obtidas a partir do Catalogue Général des Élèves do **Journal de l'Académie Julian**.
[33] Lobato apud CAMARGOS, op.cit., p. 180.
[34] Idem, ibidem, p. 171.

Nicolina Vaz de Assis, Berthe Worms e Nair de Teffé terem realizaram ao menos um estágio na instituição é fato por si só significativo.



Figura 1 - PAUL GERVAIS: *Amour, Source de la Vie, Cythère.*
Decoração para a Marie de Toulouse (detalhe), c. 1908.
Fonte: http://www.jacobins.mairie-toulouse.fr/patrhist/edifices/textes/capitole/SPG_1.htm



Figura 2 - GEORGINA DE ALBUQUERQUE: *Manhã de sol*, c. 1920.
Óleo sobre tela, 129 x 89 cm.
Fonte: **De Frans Post a Eliseu Visconti.** Acervo do Museu Nacional de Belas Artes-RJ. Porto Alegre: MARGS, 2000, p. 98.

São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929)

Ana Paula Nascimento*

Este trabalho versa sobre parcela modelar das atividades artísticas ocorridas em São Paulo entre 1895 e 1929, como e onde foram esses eventos, quais as singularidades e que equipamentos surgiram na cidade para propiciar e ampliar tais iniciativas. Selecionaram-se as duas datas porque é principalmente a partir de 1895 que artistas de outras cidades passam a expor em maior número e com maior freqüência na Paulicéia e, 1929, porquanto várias mudanças políticas e econômicas trarão outra realidade, até no plano cultural, para a década seguinte.

Um dos objetivos está em explicitar que não é possível colocar todos os acontecimentos anteriores à Semana de Arte Moderna (1922) como parte de um bloco monolítico de arte acadêmica, passadista e retrógrada. Apesar da precariedade e inconstância dos locais que abrigam exposições e da inexistência de galerias de arte em São Paulo com programação continuada, ao menos até 1917, muitas matérias publicadas nos periódicos locais noticiam as aquisições de diversas obras durante os certames realizados. Como explicar a dificuldade de instalação de tais estabelecimentos e seu breve período de atividades se, em muitos desses eventos, quase a totalidade das obras era comercializada?

São Paulo, como é sabido, sofre diversas transformações desde o fim do século XIX; de cidade com pequena população, a partir da ascensão do plantio e da comercialização do café, transforma-se em lugar de destaque, a princípio para o estado, todavia com aspirações nacionais, havendo forte dinamização da vida social e cultural. O centro, inicialmente configurado pelo Triângulo Histórico,[1] se expande. A cidade passa a ser equipada com teatros, cafés, salões, lojas e cinemas.

Na Paulicéia, a maior parcela das ações advém de particulares, mesmo que tenham alguma relação com o governo. Isso modificará sobremaneira as relações entre artistas, colecionadores e espaços para exposições. Por não haver um grande número de encomendas públicas, muitas obras possuíam pequenas dimensões, o que aumentava a possibilidade de vendas. Nota-se, especialmente a partir início do século XX, a passagem de muitos pintores estrangeiros pela cidade, que nas suas estadas, eram preferidos aos locais.

---

* Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[1] Núcleo inicial da cidade formado pelas ruas São Bento, XV de Novembro e Direita.

Primeiras exposições na cidade

Em uma cidade ainda pequena, como seriam as exibições artísticas no final do século XIX e início do XX? Normalmente se afirma que eram raríssimas as exposições de arte em São Paulo. A partir da pesquisa empreendida foi possível verificar que, especialmente a partir da década de 1890, o número de eventos e o interesse pelos mesmos são crescentes, sendo seu espaço na mídia escrita ampliado.

No ano de 1895, por exemplo, foram montadas ao menos nove apresentações na cidade, entre individuais e coletivas. Antônio Parreiras efetua três: uma no ateliê de Pedro Alexandrino (março); em maio outra, cujo endereço ainda não foi localizado e uma terceira no Salão da Confeitaria Paulicéia. Castagneto permanece em São Paulo por um período relativamente extenso, quando exibe obras no banco Constructor, em junho, e no Salão da Confeitaria Paulicéia, em outubro. Berthe Worms reúne conjunto de obras mais de uma vez no ano: três trabalhos na vitrine da Casa Garraux (junho) e 21 pinturas no banco União (dezembro). Almeida Júnior, por sua vez expõe com os alunos no próprio ateliê em junho e apresenta um retrato na vitrine da Casa Henschel em novembro.[2]

Todavia, antes de 1895, foram empreendidas diversas exibições na cidade. Sobressai o papel dos fotógrafos, que abriam seus ateliês para a exibição de obras, muitas vezes apresentadas isoladamente, ou melhor, uma pintura em meio a outros objetos. Utilizar os ateliês fotográficos também como espaços destinados para mostras – nos quais são vistos os trabalhos dos artistas e também dos proprietários dos estúdios pode conferir um *status* maior para a fotografia e, igualmente, relacionar um espaço comercial às práticas culturais, fato que ocorreu também em diversos outros tipos de estabelecimentos na cidade.

Alguns fotógrafos ainda atuavam como pintores e, em alguns ateliês, retratos ficavam expostos em uma espécie de galeria, solução talvez precursora das futuras mostras. Os fotógrafos, por sua vez, expuseram nos próprios ateliês ou em outras casas comerciais. O relacionamento entre artistas e ateliês fotográficos fortalece-se no fim do século XIX e na primeira década do século seguinte; posteriormente, cessa quase por completo a exibição de trabalhos em tais espaços.

[2] Neste trabalho, foi considerada como exposição a apresentação pública de qualquer trabalho artístico, independentemente da quantidade (uma obra ou várias).

Almeida Júnior e novos modelos para mostras

Uma das práticas comumente utilizada por Almeida Júnior era de, antes de entregar as encomendas, exibi-las ao público, em seu ateliê ou em vitrines de lojas importantes. Pelo levantamento realizado nos jornais paulistanos do período, a primeira obra a ser apresentada em seu ateliê foi o *plafond* criado para o teto da sala da residência de Veridiana da Silva Prado. A obra em questão, uma alegoria ao sono, atualmente denominada *Aurora*, foi apresentada ao público entre os dias 25 e 28 de maio de 1883.[3] Cinco anos mais tarde, o artista repete a estratégia na exibição em primeira mão da tela *Caipiras negaceando*, igualmente mostrada em seu ateliê, a partir do dia 8 de outubro de 1888.[4]

Em 1895 começa a apresentar conjuntos de obras suas e de seus alunos, como no evento inaugurado em 17 de junho no ateliê em que, para a abertura, foram convidados os ilustres locais, contemplando 43 trabalhos, 11 de sua autoria. Em 1899 é feita uma nova exposição coletiva em seu ateliê, com trabalhos próprios e dos discípulos. Uma exibição cujo intuito era um pouco diferente é a que o pintor efetua individualmente da pintura *Partida da Monção*. Possivelmente com o objetivo de vendê-la para o governo do estado de São Paulo, abre visitação na rua do Paredão (atual Xavier de Toledo), 22, em 22 de dezembro de 1897, sendo cobrada entrada para a visitação.[5] O local fica aberto ao público por três meses, e, na ocasião, Almeida Júnior distribui texto explicativo sobre a obra.

Pela descrição das atividades desenvolvidas, percebe-se que há todo um trabalho do pintor junto aos órgãos da imprensa – na época uma atividade incomum – mandando notícias. Além disso, o artista distribuía convites para personalidades a fim de que participassem dos vernissages, visitava as redações, anunciava os eventos por ele organizados e, igualmente, chamava a atenção para os trabalhos de seus alunos, notadamente Pedro Alexandrino.

Com o caminho aberto, outros artistas realizam mostras na cidade

É provável que as relações entre os artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro começem a se estreitar de fato a partir de 1895, porquanto vários pintores residentes na capital efetuam exposições em São Paulo. A cidade parece ser naquele período um bom local para reunião de conjuntos de

---

[3] ALMEIDA Júnior. **Correio Paulistano**, São Paulo, 24 maio 1883, p. 2.
[4] O QUADRO de Almeida Júnior. **Diário Popular**, São Paulo, 8 out. 1888, p. 2; CAIPIRAS negaceando. **Correio Paulistano**, São Paulo, 9 out. 1888, p. 2, e ARTE Paulista. **A Província de S. Paulo**, São Paulo, 9 out. 1888, p. 2.
[5] PARTIDA da Monção, Quadro de Almeida Júnior. **Diário Popular**, São Paulo, 1º jan. 1898, p. 1.

obras, atraindo pintores e escultores de outros estados ou mesmo incentivando a organização de mostras com artistas estrangeiros. Algumas são efetivadas mesmo no período da Primeira Guerra Mundial, o que poderia ser uma estratégia para retirar obras da Europa e possibilitar a sobrevivência dos artistas, além de ampliar os mercados consumidores.

Outro fenômeno que ocorre é o empreendimento de eventos por *marchands* que posteriormente instalam galerias na cidade: Jorge de Freitas organiza uma mostra em 1912 e inaugura galeria em 1923, mesmo ano em que Henri Blanchon apresenta pela primeira vez na cidade um conjunto de obras de artistas franceses, montando galeria depois de quatro anos.

Dos estrangeiros, há que se destacar as individuais efetuadas por diversos pintores, entre eles os irmãos Augustin Salinas y Teruel e Pablo Salinas (1910, 1911, 1912, 1913, 1917 e 1919), Luiz Graner y Arrufi (1912, 1913, 1920, 1926 e 1929), Gabriel-Marie Biessy (1909 e 1913) e Enrique Martinez Cubells y Ruiz (1923), artistas estes representados no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Observa-se, portanto, que a estratégia exposicional direcionava-se oferecer obras às coleções privadas e, em escala mais distinta, às públicas.

Espaços diversificados para exposição

Grande parte das exibições contava com um número considerável de visitantes e de vendas, e muitas eram organizadas pelos próprios autores das obras, sendo a comercialização dos trabalhos um dos principais objetivos. Normalmente ocorriam na região do Triângulo Histórico, concentrados em especial nas ruas São Bento, Direita e XV de Novembro, e as obras eram apresentadas freqüentemente seguindo os padrões dos salões de belas artes.

Talvez para minimizar a impressão de espaços extremamente adaptados, algumas das montagens caprichavam na ambientação, tingindo tecidos para forrar paredes, utilizando tapetes e plantas ornamentais ou efetuando reformas com o intuito de melhorar a iluminação e a aparência geral do lugar, tentando se aproximar, na medida do possível, de modelos de salas de exibição dos museus estrangeiros. É o que faz Antônio Parreiras na exposição que realiza nos fundos da Confeitaria Castelões, em julho de 1904: traz do Rio de Janeiro "artísticos panos", para forrar e decorar as paredes da confeitaria.[6] Ou ainda a reforma feita na Casa Mascarini para abrir a terceira mostra de arte espanhola organizada por Pinello Llul, em 1914, sendo o salão "caprichosamente

[6] ANTÔNIO Parreiras. **O Estado de S. Paulo**, 12 jul. 1904, p. 2.

preparado, tendo sido muito bem dispostas as telas".[7] Pode ser citada também a organização do Salão da Casa Editora O Livro na rua Boa Vista, por ocasião da mostra de Túlio Mugnaini em 1919.

Espaços utilizados com grande freqüência ao longo de todo o período estudado foram a Casa Garraux, a sede do jornal *Correio Paulistano*, a Fotografia Henschel, a Casa Volsack, a Casa Paul Levy, o Banco União, a Confeitaria Paulicéia e o Salão Progredior, a Casa Aguiar, a sede do jornal *O Estado de S.Paulo*, o Clube Internacional, o Liceu de Artes e Ofícios, o Banco Constructor, a Galeria de Cristal, a Casa Verde, a Casa Bevilacqua, a Rotisserie Sportsman, a Casa Aurora, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Grande Hotel, a Casa Freire, o Salão Mascarini, a Casa Di Franco, a Casa Mappin, o Palacete Prates, a redação da revista *A Cigarra*, a Casa Editora O Livro, o Clube Comercial, a Câmara Portuguesa de Comércio, a redação da revista *A Vida Moderna*, o Teatro Boa Vista, o Cinema Central, a Casa Metrópole, a Casa Byington, a Casa Sotero, a Galeria Jorge, o Palacete Palmares, a antiga Delegacia Fiscal, o antigo Edifício do Correio, a Galeria Blanchon e o Palácio das Arcadas.[8]

Esses locais muitas vezes não apresentavam eventos artísticos por um período prolongado. Normalmente desenvolviam tais atividades em determinadas épocas, sendo raros os casos de longevidade de atividades expositivas, salvo a Casa Garraux, a sede *Correio Paulistano*, a Casa Paul Levy, o Liceu de Artes e Ofícios, a Casa Verde e a Casa Aurora. Muitos locais também tinham uma existência efêmera, alguns dos endereços localizados serviram para mais de um estabelecimento e sediaram, em cada época, exposições diferentes.

Alguns dos locais que realizavam exposições

Muitas obras foram expostas em vitrines de estabelecimentos comerciais, como as da Casa Garraux, cujo segundo endereço era na rua XV de Novembro, 40. Pelo material localizado, apenas uma mostra de pintura era de maior tamanho, a de Benedito Calixto (1904); das outras vezes, apenas aconteceram exibições de obras nas vitrines. A Casa igualmente era responsável pela promoção de reuniões, saraus e tertúlias. Muitos artistas expuseram pinturas, especialmente retratos, em suas vitrines desde a década de 1870 até pelo menos 1929.

A Casa Mascarini, localizada na rua São Bento, 85, foi por um período considerada uma *"galerie d'art*".[9] Os proprietários foram atuantes no planejamento ou cessão de espaço entre 1912 e

[7] EXPOSIÇÃO Pinello. **O Estado de S. Paulo**, 8 jan. 1914, p. 7.
[8] Foram mencionados os lugares de que se localizaram informações a respeito de pelo menos cinco exposições no período estudado. A relação de estabelecimentos se encontra em ordem cronológica de eventos.
[9] EXPOSIÇÃO van Erven. **Correio Paulistano**, São Paulo, 30 out. 1912, p. 3.

1918, organizando exibições individuais e uma coletiva. Para a exposição de Arte Espanhola de 1914, foram disponibilizadas quatro salas. O edifício foi então "completamente remodelado, embelezado e iluminado à luz elétrica",[10] apresentando aspecto diverso em relação aos certames anteriores.

A Casa Verde [**Figura 1**], também situada na rua São Bento, 56, era um misto de oficina de tapeçaria, ornamentação e artigos de decoração, em cujo interior foram montadas diversos eventos artísticos por um longo período (de 1902 a 1926) com a exibição de muitas das obras nas vitrines, várias de artistas espanhóis. A Casa Aurora, igualmente na rua São Bento, 77, funcionava principalmente como molduraria. Exibiu obras por mais de dez anos, pelo menos entre 1905 e 1917, mostrando pintores nacionais e estrangeiros.

A Casa Freire, propriedade de José da Cunha Freire que, além de comerciante, era colecionador de arte, localizada na rua São Bento, 34B, organiza exposições desde 1912. A partir de 1920, Cunha Freire começa a investir na intermediação da obra de arte, inaugurando em julho daquele ano a "Padaria Espiritual", seção especial para a divulgação de trabalhos literários,[11] apresentando exibição coletiva permanente de artistas estrangeiros e nacionais. Outro ponto importante para certames é a Casa Editora O Livro [**Figura 2**] – propriedade de Jacinto Silva –, espécie de centro de reuniões, bate-papos e conferências. Situava-se na rua Boa Vista, 38B, e, em setembro de 1919, inaugurou um salão permanente, o Salão d'O Livro. Possuía outro endereço, na rua XV de Novembro, 32, onde também foram expostas obras. Por cerca de dez anos teve um funcionamento relativamente contínuo, apresentando a produção de representantes mais acadêmicos e outros mais jovens.

O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo cedeu parte de suas dependências[12] para a realização de mostras de arte, principalmente na segunda década do século XX, como a I e a II Exposições Brasileiras de Belas Artes (realizadas em 1911 e 1913), a Exposição de Arte Espanhola (1911), a Exposição de Arte Francesa (1913); ou as exposições individuais de Pedro Alexandrino (1905 e 1910) [**Figura 3**], Richard Hall (1911), Aurélio de Figueiredo (1912) e Enrico Vio (1914), entre outras, o que parece igualmente fazer parte de um projeto mais amplo, da estruturação posterior de um salão de belas artes.

---

[10] EXPOSIÇÃO Pinello. **Correio Paulistano**, São Paulo, 8 jan. 1914, p. 1.
[11] ROSSI, Mirian Silva. **Organização do campo artístico paulistano**: 1890-1920. (dissertação de mestrado) FFLCL-USP, orientação Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, São Paulo, defesa em 8 jun. 2001, p. 72.
[12] Atualmente edifício sede da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Apresentação de obras em hotéis

O Grande Hotel, inaugurado em 1878, então situado na esquina da rua São Bento com o beco da Lapa (atual rua Dr. Miguel Couto), teve seus salões utilizados alguma vezes como galeria de arte. Em dezembro de 1912 foi organizada uma mostra por Jorge de Souza Freitas, da Galeria Jorge do Rio de Janeiro, composta de 107 obras de representantes nacionais e estrangeiros. Em março do ano seguinte é a vez da exposição de Augusto Luiz de Freitas; e em agosto, a do pintor espanhol Ribas Prats. Em janeiro do ano seguinte, acontece a apresentação de conjunto de obras de arte espanhola, coordenada por Pinello Llul.

Outro hotel que realizou eventos congêneres foi o Majestic. Localizado também na rua São Bento, apresentou trabalhos de Villa y Prades (1912), uma coletiva de artistas italianos (1913) e outra de artes aplicadas (1913). Ainda na rua São Bento estavam localizados o Hotel Royal (apresentação de pinturas do espanhol Jose Bermudo, em 1913) e o Hotel Diniz (que exibiu trabalhos do francês Aracgtibgy). No final da década de 1920, o Hotel Esplanada cede ambientes para mostras de pintores italianos e do casal de escultores Nicolina e Rodolfo Pinto do Couto.

Exposições coletivas

As primeiras mostras apresentadas na cidade ou eram individuais ou de pequenos grupos. As iniciativas de exibir obras de um conjunto maior de pessoas parecem só ter surgido na cidade com relativa constância após a virada do século. Na primeira metade do século XX, várias foram as exibições denominadas de "primeiras exposições de Belas Artes", sempre na tentativa de se criar um salão nos moldes do apresentado no Rio de Janeiro.

Até o presente, pelos estudos empreendidos por diferentes pesquisadores,[13] a Exposição de Belas Artes e Artes Industriais (1902) parece ter sido a primeira mostra coletiva importante na cidade, com cerca de 400 trabalhos. Foram apresentadas pinturas e esculturas, trabalhos de arquitetura e artes aplicadas e ainda fotografias, de autores nacionais e estrangeiros. Montada em edifício no largo do Rosário (atual praça Antônio Prado), foi aberta em 25 de junho e encerrada em 14 de agosto. A iniciativa não teve grande sucesso de público e de vendas e a cidade teria que esperar alguns anos para outro ganhar empreendimento desse porte.

[13] A primeira pesquisadora a comentar a iniciativa foi Ruth Sprung Tarasantchi, em **Pintores paisagistas**: São Paulo (1890-1920). São Paulo: Edusp, 2002, p. 39.

A Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes [**Figura 4**] pode ser considerada de fato a primeira iniciativa de um grupo a atrair expositores de vários pontos. Teve lugar em seis salas e galerias do pavimento superior do Liceu de Artes e Ofícios, de 24 de dezembro de 1911 a 31 de janeiro de 1912. Contou com seções de pintura, escultura, arquitetura, artes decorativas, e participação de membros de São Paulo e do Rio de Janeiro. Ao que tudo indica, partiu da iniciativa do pintor Torquato Bassi, que pretendia desde aquele momento a criação de uma exibição anual de artes plásticas na cidade. Foram apresentados cerca de 400 trabalhos.

As salas do Liceu, para melhor ambientação, tiveram suas paredes forradas com mais de 800 metros de aniagem marrom, tingidas para essa finalidade, pois, na ocasião não foi achado tecido colorido suficiente na cidade. As escadas e galerias foram ornamentadas com "festões de folhagens e arbustos", como em todas as inaugurações consideradas importantes no período. O evento contou com maciça campanha do jornal *O Estado de S.Paulo*.

A Primeira Exposição de Arte Espanhola, uma entre os inúmeros certames de estrangeiros que itineravam pela cidade, caminho entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, foi organizada por Pinello Llul e teve sua passagem por São Paulo incentivada por Rodolfo Bernardelli, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes – onde a exposição fora apresentada anteriormente –, pois o escultor afirmara que as chances de negócios na capital paulistana eram grandes. Organizada em duas pequenas salas do pavimento térreo do edifício do Liceu de Artes e Ofícios, entre 25 de dezembro de 1911 a 20 de janeiro de 1912, apresentou 94 trabalhos. Os resultados positivos e as vendas efetivadas inspiram Pinello a excursionar novamente pela cidade, em 1913 e 1914, sempre com obras de artistas espanhóis com os quais mantinha contato.

Inaugurada em 12 de janeiro de 1913, a Segunda Exposição Brasileira de Belas Artes, ocupou salas do segundo andar do edifício do Liceu de Artes e Ofícios. Menor que a anterior, também foi menos impactante (o que talvez tenha provocado a interrupção da iniciativa). Foram apresentados 257 trabalhos, divididos em três seções: pinturas, 42 esculturas e fotografias e desenhos relacionados com arquitetura.

Talvez a Exposição de Arte Francesa de 1913 [**Figura 5**] tenha sido a primeira mostra sobre história da arte levada a cabo na capital paulista; contou com patrocínio do governo do estado de São Paulo, do governo francês e do Comité France-Amérique. Tratou-se especialmente de uma exposição com finalidade pedagógica, além dos objetivos comerciais. Inaugurada em 7 de setembro em diversas salas do andar superior do Liceu de Artes e Ofícios,[14] com ampla divulgação pela

[14] O evento utilizou o espaço cedido pelo Liceu de Artes e Ofícios para o funcionamento da Pinacoteca do Estado que, durante a apresentação, teve o acervo recolhido.

imprensa e *vernissage* contando com a presença das principais autoridades do período, foi dividida em três seções: arte retrospectiva, composta de fotopinturas, fotografias e gravuras; belas artes: obras de pintores, escultores e arquitetos franceses do período, sendo que todas as obras dessa seção estavam à venda, e artes decorativas, com 786 peças, também com todos os produtos para serem comercializados. Ficaram na cidade de São Paulo, como patrimônio do estado, as reproduções, fotografias e modelagens, com o objetivo de formar um museu permanente de história da arte francesa. Esse acervo foi incorporado à Pinacoteca por ocasião da reabertura da mesma, em 8 de dezembro de 1913, após reforma das salas que a abrigavam.[15]

Dado importante a ser salientado é o relativo sucesso que mostras de arte francesa sempre fizeram na cidade, situação que se repete até a atualidade. No período aqui abordado, elas eram organizadas pelos galeristas, em casas comerciais, como a que foi montada na Casa Paul Levy (1913), ou a que foi instalada no Liceu de Artes e Ofícios, organizada pelas casas J. Allard & Boussoud e Valadon & Comp., com obras predominantemente relacionadas ao realismo burguês e à arte pompier (1912); e, aquela que talvez seja considerada a mais importante, sediada no Teatro Municipal em 1918, que contou com obras de Jean-Paul Laurens, Antoine Bourdelle e Auguste Rodin, entre outros.[16] Seria esta uma estratégia de continuidade de dominação cultural atrelada a possibilidades certeiras de vendas?

Uma nova tentativa de exposição geral de Belas Artes é feita com a Primeira Exposição Geral de Belas Artes, em 1922 [**Figura 6**]. Figurou como um dos eventos das comemorações estaduais do I Centenário da Independência, sendo inaugurada no dia 7 de setembro no Palácio das Indústrias – o que parece ter dificultado a visitação ao evento, devido à localização considerada distante do centro. Contudo, o Palácio das Indústrias continuou a ser uma alternativa muito utilizada, possivelmente por causa das dimensões do edifício, que permitia a reunião de um grande conjunto de obras.

Há indícios de que a iniciativa coube à recém-criada Sociedade de Belas Artes de São Paulo. Figuraram 270 trabalhos, sendo 242 pinturas e 28 esculturas. É importante salientar que, mesmo ocorrendo no mesmo ano que o festival da Semana de Arte Moderna, o evento contou com uma gama variada de participantes – de Pedro Alexandrino a Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. No geral, teve pouca divulgação na imprensa e poucas vendas (cerca de 30 obras).[17]

---

[15] Na atualidade, fazem parte apenas da documentação histórico/arquivística da instituição, e não integram mais o acervo artístico.

[16] No mesmo ano é apresentada outra mostra francesa no Teatro Municipal, organizada por André Brulé e pela Fraternité des Artistes, com quadros e estampas da guerra.

[17] TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores paisagistas**: São Paulo: 1890 a 1920. São Paulo: Edusp, 2002, p. 51.

Em 1925, a situação não é diferente e a Juventas Paulista apresenta em julho a Primeira Exposição Geral de Belas Artes: pintura, escultura, arquitetura, gravura em água-forte e desenho. Realizada no Palácio das Indústrias, recebeu grande contribuição de membros de origem italiana. Não tinha uma linha artística definida e, agregaram-se ao grupo todos os artistas que se interessaram pelo evento.[18] Com a participação de 31 artistas e exibição de 110 obras, estava dividida em seção de pintura, seção de arquitetura e seção de escultura. Verifica-se que, dentre os expositores, não há os pupilos dos velhos mestres; não há a presença dos protegidos pelo Pensionato Artístico paulista e tampouco dos participantes da Semana de Arte Moderna. Todavia, dentre esses expositores alguns participaram também da I Exposição Geral de Belas Artes de 1922. Percebe-se que a união desses artistas pretende fortalecê-los e possibilitar que mostrem sua produção, apartados que se encontravam de iniciativas oficiais e do pertencimento de grupos da elite.

Uma nova tentativa de organizar um evento coletivo e com freqüência anual foi a iniciativa empreendida pela Sociedade Italiana de Cultura – Muse Italiche – na também denominada I Exposição de Belas Artes. Como os dois eventos citados anteriormente, também foi sediada no Palácio das Indústrias, só que em maio de 1928. O catálogo[19] do evento apresenta algumas peculiaridades em relação aos anteriores, como a presença de publicidade de alguns estabelecimentos, possivelmente patrocinadores. Traz ainda informação a respeito dos membros das comissões, em que, ao lado das mais proeminentes figuras de ascendência italiana, estão presentes personalidades que já vinham atuando nos bastidores de diversos eventos relacionados ao campo da cultura desde ao menos a década de 1910. Outro diferencial é a presença de uma página em que os objetivos da Sociedade são enumerados. Percebe-se já as possíveis potencialidades, a partir do enriquecimento de alguns membros da colônia italiana e do interesse em difundir sua cultura no meio local. Com a participação de cerca de 100 artistas e um total de 388 obras, contou, na seção de pintura, de escultura e uma intitulada adjunta (arquitetura, artes aplicadas e decorativas, ferro batido, entre outros).

Algumas considerações

Percebe-se, pelo breve material exposto que, embora as iniciativas de organizar eventos e

[18] Os dados aqui utilizados foram extraídos do catálogo da mostra Juventas Paulista: catálogo da Primeira Exposição Geral de Belas Artes – pintura, escultura, arquitetura, gravura de água-forte e desenho. São Paulo: Irmãos Mendes, 1925.

[19] **I EXPOSIÇÃO de Belas Artes – Muse Italiche – Sociedade Italiana de Cultura.** Catálogo geral. São Paulo: Atlântico, 1928.

mostras ocorressem de maneira segmentada, há um grande incremento na quantidade de eventos, obliterada por muitos dos pesquisadores da arte brasileira. Percebe-se ainda, desde o final do século XIX, um grande aumento dos equipamentos culturais na cidade, buscando equiparar-se com a então capital do país e acalentando ainda um modelo maior, Paris, pois como na Europa, os ateliês fotográficos e as casas comerciais têm importante papel na difusão das obras artísticas. De qualquer maneira, a importação de modelos externos ainda prevalece, mesmo que frestas sejam abertas, como os procedimentos efetuados por Almeida Júnior ainda nas duas últimas décadas do século XIX.

As tentativas de estabelecer periodicidade em diversos eventos são empreendidas durantes as décadas de 1910 e 1920, todavia as dificuldades ainda se mostram inerentes. Em muitas exposições, principalmente as realizadas na década de 1920, compareciam representantes das mais variadas vertentes, acadêmicos, modernos e os inclassificáveis, buscando fortalecer as artes visuais no país. Vários dos artistas que tiveram seus nomes apresentados nos catálogos desses eventos foram praticamente excluídos da história da arte brasileira. No período estudado, apareciam repetidamente nas revistas, jornais, porquanto participassem seguidamente de um grande número de certames. Na atualidade, estão completamente esquecidos e, muitas vezes, são considerados ultrapassados e sem nenhum interesse para estudos. Outros, não desapareceram por completo: ficaram esquecidos nas reservas técnicas e têm uma pequena vida em algumas coleções particulares, aparecendo de tempos em tempos nos leilões.

Nota-se ainda na década de 1920, especialmente a partir de 1922, que ficam explícitas, em um primeiro momento, duas visões do que pode ser "moderno": uma com apelo às correntes vanguardistas européias; e outra que, buscando uma atualização, mesmo que ligada à tradição, aspira, de alguma maneira, um passado distinto para a cidade, relacionando-a com avanço e crescimento, em que os eventos artísticos contribuem para essa nova colocação. De qualquer maneira, o empenho dos dois grupos é rever referências, fortemente apoiados na crença de que o presente é o transitório que se transformará em história.

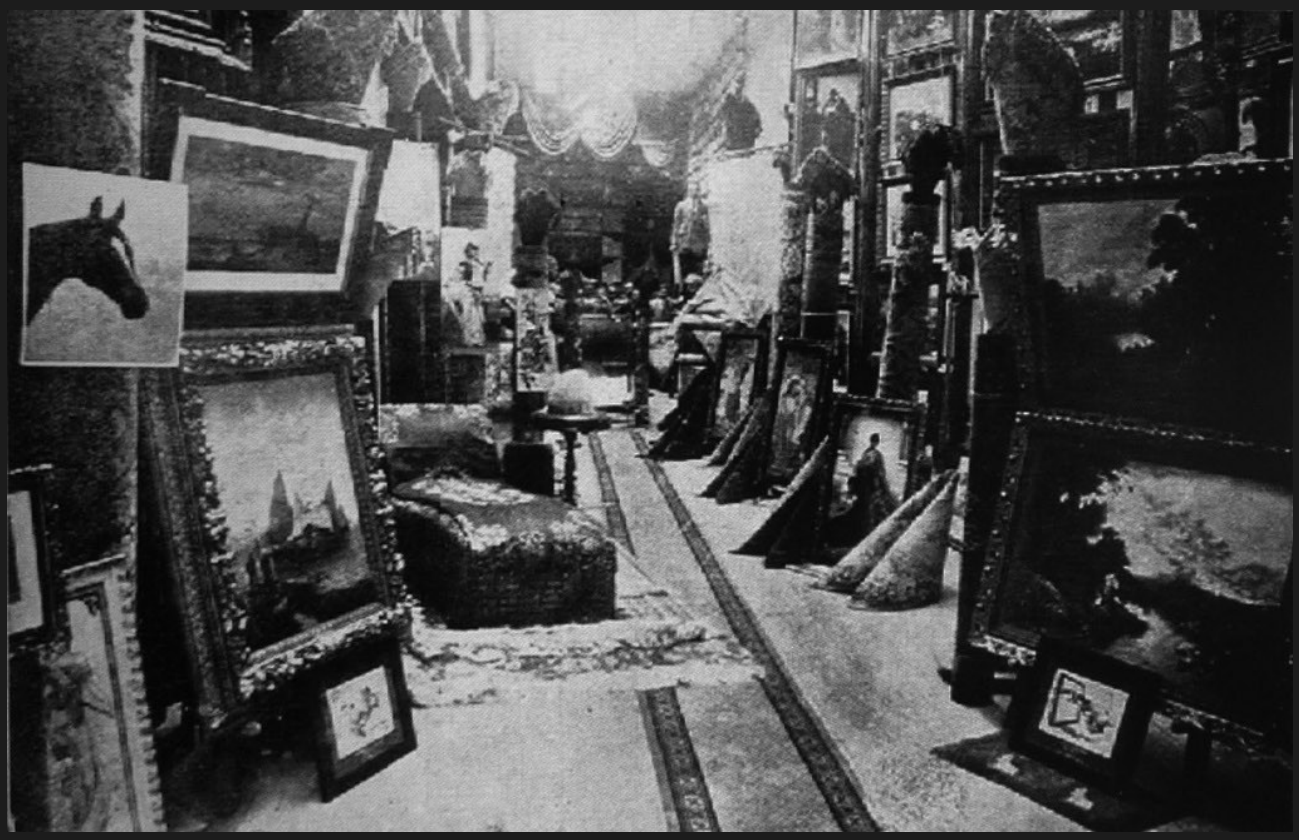


Figura 1 - Interior de A Casa Verde, c. 1915.
Fonte: CASA Verde: grande oficina de tapeçaria e ornamentação. **A Cigarra**, São Paulo, nº 23, 6 jul. 1915, p. 47.



Figura 2 - Vista do Salão d'O Livro, durante a leitura de "Era uma vez..." de autoria de Guilherme de Almeida, em 25 de junho de 1921.
Fonte: **A Cigarra**, São Paulo, nº 164, 15 jul. 1921, p. 16.



Figura 3 - Exposição Pedro Alexandrino no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, 1905.
Fonte: PEDRO Alexandrino. **Revista Santa Cruz**, São Paulo, nº 10, nov. 1905, p. 130.



Figura 4 - Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, 1911.
Fonte: PRIMEIRA Exposição de Belas Artes. **O Estado de S.Paulo**, 25 dez. 1911, p. 3.



Figura 5 - Exposição de Arte Francesa no Liceu de Artes e Ofícios, 1913.
Fonte: ARAUJO, Marcelo Mattos, NASCIMENTO, Ana Paula & BARROS, Regina Teixeira de. **100 Anos da Pinacoteca**: a formação de um acervo. São Paulo: Pinacoteca/Fiesp, 2005, p. 21.

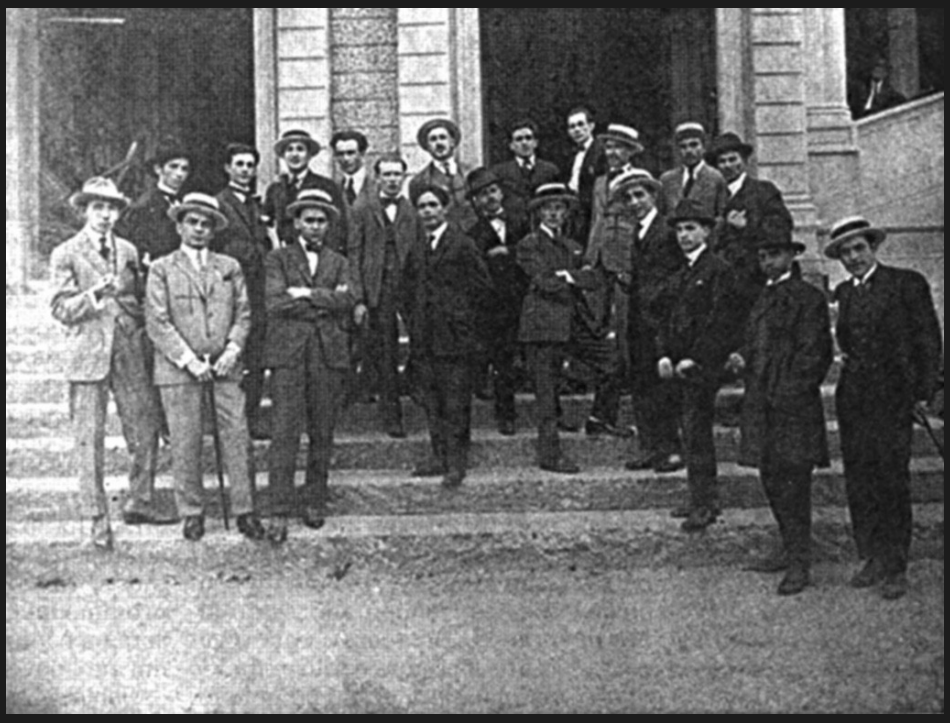


Figura 6 - Artistas da Exposição Geral de Belas Artes, defronte ao Palácio das Indústrias, ainda em obras, em setembro de 1922.
Fonte: EXPOSIÇÃO mostra trabalhos dos dissidentes de 1922. **O Estado de S. Paulo**, 20 mar. 2002, p. D3.

A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil – o Salão de 31

Angela Ancora da Luz

A ruptura com o estilo acadêmico implica a ruptura com o estilo de vida que ele supõe e exprime.

Pierre Bourdieu

A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes passou para a História da Arte brasileira como "O Salão de 31", ou "Salão Revolucionário", ou, ainda, "Salão Tenentista". Os nomes são provocativos e nos motivam para o início desta reflexão: a construção da modernidade em nosso país.

O Salão buscou a quebra das normas rígidas que engessavam a arte brasileira na tradição da academia, numa relação direta com o que representou a Revolução de 30, demolindo as estruturas vigentes para dar lugar a um futuro de novas possibilidades. Lúcio Costa era a encarnação das mudanças, do novo olhar, da força jovem que chegava à direção da secular Escola Nacional de Belas Artes cerca de quatro anos após ter se formado no curso de arquitetura.

Lúcio Costa aportava ao seu destino com a missão de reformar o ensino, o que causou a reação dos grupos mais conservadores que, numa outra faixa etária, carregavam a tradição como norma e a cópia como forma. A renovação que Lúcio propunha não era alcançada por eles, antes sinalizava a desconstrução de um modelo que eles buscavam eternizar. Não queremos entrar nas questões do ensino, com os novos professores contratados, que representavam a oxigenação modernista, mas nos fixarmos no salão e no que representou no contexto da década de 30 e do Rio de Janeiro.

Até 1933, as mostras oficiais da Academia e, após a República, da Escola Nacional de Belas Artes, eram as Exposições Gerais, razão pela qual o Salão de 31 é, na verdade, a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. Ocorre que o nome de Salão, oriundo do *Salon Carré*, espaço nobre do Louvre que foi cedido para a exposição de 1725 na França, identificava o lugar do poder político, pelo prestígio da visita dos reis, dos nobres e da burguesia enriquecida que podia comprar obras de arte. Lúcio Costa chegava prestigiado pelo poder político de Rodrigo Melo Franco de Andrade, chefe de gabinete de Francisco Campos, então Ministro da Educação e Saúde, responsável por sua indicação para ocupar o cargo de diretor da Escola. Com o ideal deste novo tempo ele

organiza a Exposição Geral em outros moldes, de acordo com as transformações que revolucionavam o panorama brasileiro, quando a mulher é considerada apta a exercer o direito do voto e começa a cortar os cabelos numa sinalização para a sua inclusão social e política. Nesta década a indústria concretiza as primeiras conquistas nacionais e o cinema falado rompe o mutismo de uma comunicação por gestos e legendas, em que o som não era articulado pela voz, mas apenas se fazia ouvir na música de fundo que animava os personagens. Lúcio Costa deseja um salão, mais que uma exposição. Para isto ele convida Anita Malfatti, Cândido Portinari, Celso Antonio e Manuel Bandeira para que, junto com ele, organizassem a grande mostra de 1931. Uma das primeiras medidas foi a de não convocar um júri para a seleção das obras e, conseqüentemente, foi fixado um limite de obras a serem inscritas pelo artista. Outra novidade foi a supressão do prêmio de viagem ao estrangeiro para os melhores artistas, que era a grande atração dos expositores. Quebrou-se a hierarquia da mostra oficial, com seu escalonamento de prêmios e medalhas, e elaborou-se um catálogo com outra diagramação, compatível às poéticas sintonizadas pelo jovem diretor. O resultado foi uma revolução nas artes e uma revolta em torno das propostas, sobretudo pelos estudantes simpatizantes do pensamento da "academia", contra o caráter modernista que configurava a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, portanto, o nome de Salão Revolucionário, ou Salão de 31 expressa melhor o que ocorria naquele espaço.

A Exposição Geral foi inaugurada no dia 1º de setembro de 1931 e, antes de seu encerramento, a demissão de Lúcio Costa à frente da Escola Nacional de Belas Artes tornou-se o assunto principal do meio acadêmico e artístico. José Mariano Filho, que dirigira a Escola de 1926 as 1927, liderou o movimento para derrubar o jovem diretor. A tensão ocasionada pelas reformas já havia começado mesmo antes que se inaugurasse a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, pois Francisco Campos, que nomeara Lúcio Costa como diretor da ENBA, demitira-se de seu cargo. Mas os ventos modernistas se fizeram sentir sob a gestão de Lúcio Costa, trazendo uma nova disposição que, se não resultou imediatamente na transformação pretendida pelo arquiteto e urbanista, foi fundamental para que as primeiras mudanças começassem a aparecer.

Essas transformações, realmente revolucionárias, contribuíram para que a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes ficasse conhecida, também, pelo nome de "Salão Tenentista", conforme Manuel Bandeira gostava de referir-se à importante mostra oficial, por analogia à Revolução tenentista de 1930.

Tenentes e Generais, ou Modernos e Acadêmicos, numa clara alusão à dicotomia que se estabelecera no momento político da Revolução de 30, pois os "tenentes"[1] apoiaram o governo provisório de Getúlio Vargas, ocuparam cargos significativos na administração e lutaram por reformas, buscando uma renovação que, guardadas as proporções, estava sendo buscada pelos jovens artistas que apoiavam Lucio Costa e simpatizavam com os modernistas, pois, muitos deles eram oriundos da Semana de 22.

O "Salão de 31" também pretendia provocar a renovação de conceitos nas exposições oficiais. Houve uma expressiva participação de modernos, o que culminou com a reação dos acadêmicos que durante muito tempo tinham ditado as diretrizes das exposições. O Júri resolveu aceitar todas as obras inscritas e Lúcio Costa estava à frente desta organização.

> *Em meio às mudanças, Lúcio Costa, como diretor da ENBA, ficaria à frente da organização da XXXVIII Exposição Geral. A Comissão Organizadora deveria fazer os convites, mas haveria total liberdade, sem restrições impostas pelos julgamentos e seleções dos salões tradicionais, sem cortes e sem obstáculos a qualquer artista. O julgamento viria do público.*[2]

As Exposições Gerais tinham caráter nacional, uma vez que nela expunham artistas de todo o Brasil. A afluência era expressiva, pois o salão abria as portas para a carreira do jovem artista pela visibilidade que promovia. Apesar da "Semana de 22" ter se configurado como um evento da maior significação para o advento de nossa arte moderna, as três décadas iniciais do século XX no Brasil não podem ser pensadas em paralelo com o mesmo período na Europa, pois a arte brasileira não apresentara qualquer ruptura notável com os movimentos do século XIX, como ocorreu nos principais centros europeus. Se lá as vanguardas históricas romperam com a arte unívoca, no Brasil, a tradição acadêmica engessara as manifestações pluralistas da modernidade. Se a "Semana de 22", conforme Antonio Bento gostava de afirmar, tinha promovido um "batismo" na modernidade, o "crisma" aconteceria no Rio de Janeiro, no Salão de 31, como pólo de discussão da intelectualidade brasileira e, ainda, como evento que impulsionaria o aparecimento de novas propostas. A geração dos "tenentes", ou seja, modernos, impôs aos "generais", os acadêmicos, a força de suas poéticas, com o destaque que Lúcio Costa garantiu na liderança da organização daquela mostra.

Devemos observar alguns pontos significativos nas mudanças estabelecidas para a grande exposição. Foram abolidas as premiações, que obedeciam a uma hierarquia e contemplavam os

---

[1] "A Revolução de 1930 colocou um ponto final na Primeira República. Era hora de promover uma renovação nos quadros dirigentes do país. Para isso, Getúlio Vargas iria recorrer a um dos mais importantes grupos que participaram do processo revolucionário: os "tenentes". Muitos não tinham mais essa patente, mas o título havia-se generalizado ao longo do movimento tenentista." Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_tenente.htm

[2] LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos salões de arte** – da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p. 104-105.

artistas de acordo com uma "carreira" no salão. A comissão teve liberdade para atuar, e os expositores não tiveram que limitar seus trabalhos, podendo apresentar o número que achassem conveniente.

> *O Salão de 31 reuniu o maior número de artistas e de obras da história dos salões de artes plásticas. Participaram dele artistas e arquitetos que apresentaram 506 pinturas, 129 esculturas e gravuras e 35 projetos de arquitetura. Nele estava refletida a diversidade de linguagens artísticas e tendências experimentadas no país desde a criação da Academia Imperial de Belas Artes*.[3]

Os modernistas foram agraciados com uma sala onde a disposição linear das obras permitia que as mesmas se destacassem, enquanto os acadêmicos tiveram suas obras montadas em salas contíguas, onde foram dispostas ocupando totalmente a parede, superpondo-se umas às outras, como nos salões do século XIX. Logo estas salas seriam apelidadas de "nada além de 2$000 réis", numa clara referência ao desprestígio que os acadêmicos sentiram o que acirrava, ainda mais, os ânimos dos conservadores.

No mesmo ano em que ocorreu o Salão de 31, a Sociedade Brasileira de Belas Artes com a colaboração da Associação de Artistas Brasileiros realizou, em junho daquele ano, o 1º Salão Feminino de Arte, contando com a organização de Georgina de Albuquerque, Regina Veiga, Cândida Cerqueira, Nestor Figueiredo e Marques Júnior. Era a primeira mostra de valorização da mulher no espaço artístico da cidade e, como não poderia deixar de ser, teve uma repercussão significativa.

Neste mesmo ano, o Núcleo Bernardelli se estabelece no Studio Nicolas com anseios semelhantes aos que seriam observados no Salão de 31, ou seja, a busca de uma outra direção, em que a liberdade criadora apontasse o caminho a ser percorrido. Quirino Campofiorito, Manoel Santiago, Milton Dacosta e José Pancetti são alguns nucleanos notáveis, assim como Edson Motta, o primeiro presidente do Núcleo, que explicou os objetivos que os irmanava:

> *Queríamos liberdade de pesquisa e uma reformulação do ensino artístico na Escola Nacional de Belas Artes, reduto de professores reacionários, infensos às conquistas trazidas pelos modernos. Foi esta a razão de ter sido dado ao nosso movimento o nome de Núcleo Bernardelli. Henrique e Rodolfo, este, sobretudo, insurgiram-se contra o ensino na escola, propugnando sua reformulação.*[4]

---

[3] CHAVES, Chico. **Salão de 31**: o Rio na vanguarda modernista. Rio de Janeiro: IPHAN/MNBA, s/d, p. 9; FERREIRA, Maria da Glória (coord.).

[4] MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro** – 1816–1994. Rio de Janeiro:Topbooks,1995, p. 144.

Além disso, desejavam facilitar o acesso dos jovens ao Salão, buscando outras formas para que se efetivasse o sistema de seleção de obras e de aceitação do expositor. Sonhavam com a reformulação do ensino artístico, o que os torna, nos ideais, sintonizados com as lutas de Lúcio Costa.

Em novembro de 1931, Belizário Pena, então Ministro da Educação e Saúde, permite que o Núcleo ocupe os porões da Escola Nacional de Belas Artes, onde permaneceriam até 1935. Eles se encontravam a noite, ocasião em que pintavam e discutiam, permitindo que a luz da modernidade rompesse as trevas e iluminasse a tradição da escola, pois, em cada manhã seguinte, os alunos regulares que chegavam para as aulas tradicionais encontravam trabalhos de nucleanos expostos nas paredes dos porões.

As reformas pretendidas por Lúcio Costa ficaram em seus primeiros movimentos. O jovem diretor não permaneceria à frente da Escola após o salão. Nem mesmo completou o tempo da exposição como diretor da ENBA. Mas a tradição da escola estava abalada. Nada mais seria igual. A geração que se levantara começaria a lutar em prol da cultura moderna, rejeitando os dogmas dos conservadores que desejavam agrilhoar o ensino, nos moldes da academia, numa tradição monolítica.

A década de trinta, no Rio de Janeiro, assistiria a confirmação de artistas como Di Cavalcanti, Portinari, Ismael Nery, Guignard, Cícero Dias, Flavio de Carvalho, Afonso Reidy, Marcelo Roberto entre outros tantos que participaram do Salão de 31.

Em 1934 o Ministro Gustavo Capanema lança o concurso para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, a ser construído entre as ruas Araújo Porto Alegre, Santa Luzia e Avenida Graça Aranha. Archimedes Memória, então diretor da ENBA e que lograria despejar o Núcleo Bernardelli dos porões da Escola, seria o vitorioso. Ele era um arquiteto prestigiado e forte politicamente. Mesmo assim, Gustavo Capanema recusa entregar-lhe a incumbência, por não concordar com a estética de sua proposta vitoriosa.

> *Gustavo Capanema recusou, entretanto, o seu projeto por considerá-lo horrível, em estilo 'marajoara', apesar de pagar a importância de 100 contos de réis, valor do prêmio. Formou, em seguida, uma comissão para elaborar um novo projeto, integrada por Afonso Eduardo Reidy, Ernany Vasconcelos, Carlos Leão, Jorge Moeira, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.*[5]

Lúcio Costa assumia a posição que lhe conferiria, junto aos demais jovens arquitetos da preferência do Ministro de Vargas, a consagração da modernidade na arquitetura brasileira. Apesar

[5] Idem, ibidem, p.152

da reação de Archimedes Memória, ferido na sua vaidade, Gustavo Capanema não volta atrás de sua escolha e, ainda, sugere o nome de Le Corbusier para supervisionar o projeto.

Os frutos do Salão Revolucionário começavam a amadurecer. Em 1940, uma nova vitória dos modernistas fortaleceria, ainda mais, suas posições. O que era apenas sintoma de modernização, no Salão de 31, se estabeleceria como realidade, pois se cria, pelo Decreto Nº. 140, de 25 de julho de 1940 a Divisão dos Modernos no Salão Nacional de Belas Artes. No ano seguinte, José Pancetti recebe o prêmio de Viagem ao Estrangeiro com a tela *O chão* e consuma o reconhecimento dos modernos nos salões oficiais. Mas a luta ainda não estava ganha. No ano seguinte, por ocasião da exposição anual dos estudantes, o então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, não permitiu a mostra de obras dos alunos que se distanciaram das regras da academia, suscitando uma reação violenta, por parte daqueles que se mantiveram fiéis à tradição, pois, em defesa dos ideais acadêmicos, estes estudantes julgaram e destruíram muitas obras. Os modernos retiraram suas obras e as expuseram na Associação Brasileira de Imprensa, causando grande repercussão entre os intelectuais que apoiavam a liberdade criadora e, com isso, aproveitavam a ocasião para enfatizarem suas próprias idéias. Em 1943 aconteceria o II Salão dos Dissidentes, também na ABI, mas sem a força do primeiro, porque a motivação havia perdido a força da reação contrária à destruição de obras, conforme ocorrera no ano anterior.

Os reflexos revolucionários do Salão de 31 estavam, no entanto, cada vez mais fortalecidos e, em 1945, criou-se o Prêmio de Viagem exclusivo para os Modernos, pois, até aquela data ele era apenas um distribuído em anos alternados para uma e outra divisão. Os ânimos se afloram, os acadêmicos pressentem o avanço dos modernos e não se aquietam.

> *Em 1946 o salão não ocorreria No trânsito de suas influências políticas os acadêmicos aproveitaram a 'gaucheria' dos modernos, considerados perigosos ao regime, tentando obter um novo regulamento para o Salão que impedisse o crescimento daquela divisão, e ceifando a possibilidade de que continuassem a receber os prêmios de viagem. Era uma tentativa extremada, por parte dos acadêmicos, contra a nova postura epistemológica, ou seja, a modernidade.*[6]

Em 1946 o Curso de Arquitetura já havia se emancipado da Escola Nacional de Belas Artes, pelo Decreto Nº. 7918, de 31 de Agosto de 1945, vindo a constituir-se na Faculdade Nacional de Arquitetura. Em síntese, mesmo com a saída de Lucio Costa da direção da ENBA em 1931, as discussões se mantiveram acesas na dualidade entre modernos e acadêmicos e na dicotomia entre uma arte projetual e "de doutores", que se queria moderna, no compasso das grandes transformações européias, e uma arte de cavalete, que lutava internamente entre a busca da liberdade

[6] LUZ, op. cit., p.123

e os grilhões da tradição. Se, para o acesso a ENBA, no caso dos estudantes de arquitetura, lhes era exigido, além das provas regulares, uma de matemática, que exigia um conhecimento apurado da matéria, para os demais artistas as provas eram apenas de teor prático havendo ainda, para este últimos, a possibilidade de cursarem somente as cadeiras concernentes à formação de ateliê, nos chamados Cursos Livres. Se por um lado esta possibilidade resultou em que pudéssemos abrigar um Cândido Portinari, filho de lavradores humildes, emigrantes pobres sem condições sociais, mas que viria a tornar-se o grande nome da pintura moderna brasileira, por outro lado, esta diferença aprofundava a separação entre artistas e arquitetos, no seio da Escola Nacional de Belas Artes, numa clara diferença de classes. De qualquer modo, a modernidade pretendida pelos arquitetos, alimentada pelas formas puras de Le Corbusier, não estava tão distante daquela que era procurada por Portinari, no contato com o mais verdadeiro expressionismo, onde a mão do artista alcançava além do que os olhos pudessem ver, na pura emoção de sua interioridade. E não foi, por acaso, que Portinari sentou-se à mesa dos jurados do Salão de 31. Mas os movimentos da década de 40 apenas confirmaram o que havia sido iniciado, dez anos antes, pela audácia de um jovem diretor.

Em 1947 a Divisão Moderna volta a acontecer pela revogação da lei que havia impedido sua montagem no ano anterior. Iberê Camargo recebe o prêmio de Viagem ao estrangeiro com a tela *Lapa*. Apesar de guardar o espaço tridimensional, observa-se a diminuição da profundidade, as conseqüentes distorções e a persistência do figurativismo narrativo com o qual recorta uma esquina do bairro boêmio do Rio de Janeiro. Em tudo isto, entretanto, o artista já se coloca emancipado do rigor da tradição. A fatura gorda, a pincelada expressiva, a solidão da figura humana e os tons quase monocrômicos empregados pelo pintor anunciam a presença daquele que seria um dos mais insubmissos expressionistas brasileiros, contrário aos grilhões da academia.

Em 1948, a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro confirma o avanço dos modernos. São Paulo também criaria o seu Museu de Arte Moderna, efetivando o diálogo com o Rio de Janeiro. Em nossa cidade, o MAM vai ocupar, provisoriamente, as dependências do Banco Boa Vista. Em 1952 é transferido para os pilotis do Palácio da Cultura e em 1958 seria inaugurado em seu edifício definitivo, de linhas modernas, com toda a exigência do funcionalismo, bem ao gosto dos arquitetos modernos. O projeto de Afonso Eduardo Reidy integrava a arquitetura ao ambiente, recortando a natureza exuberante do Aterro do Flamengo com a eficiente navalha do concreto monumental, de linhas puras, sem adornos, tornando-se ele próprio o objeto de sua modernidade.

No início da década de 50 a Divisão Moderna não caberá mais no Salão Nacional de Belas Artes. Pelo Decreto 1512 de 19 de dezembro de 1951, ela se transforma em Salão Nacional de Arte Moderna e aquela sala que, em 1931, apontava para o futuro, na concepção modernista do jovem diretor da ENBA, chegara ao seu propósito. O artista que expunha no Salão Moderno também não

receberia medalhas, como já havia sinalizado Lúcio Costa no Salão de 31, mas só poderia concorrer ao prêmio de Viagem, o grande atrativo do Salão Moderno, se já tivesse recebido o Prêmio de Isenção de Júri.

Em outubro de 1951, a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo expande o grito dos modernos e contemporâneos através do território nacional e além dos mares, configurando a internacionalização das artes. Se pensarmos que, com tudo isto, a modernidade estava finalmente implantada nos enganamos, pois o avanço da arte moderna no Brasil encontrava sempre a resistência dos conservadores. A década de 50 se fez moderna em meio à tensão e à obstinação "de poucos cristãos entre muitos mouros". O que o "Salão de 31" representou pode ser compreendido pela história que se escreveu a partir dele. Se Lúcio Costa não estava mais à frente da ENBA, quando a mostra polêmica foi desmontada, no entanto, ele viveria para assistir o que ela representaria para os movimentos e reações que seriam suscitados a partir dela. É importante lembrar que, em 1954, quando os artistas apresentam os seus trabalhos em branco e preto, como protesto frente à cassação das licenças de importação de tintas estrangeiras, ocorrida em 1952, o Salão Nacional de Arte Moderna vai declarar sua posição através dos artistas que dele participaram:

> *Nós, artistas plásticos abaixo-assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte Moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho deste ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em branco e preto.*
> *Esta atitude será um veemente protesto contra a determinação do governo em manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional. (abril de 1954)* [7]

Esta vontade de liberdade, esta luta pelos ideais e interesses legítimos dos artistas, não estava começando em "preto e branco". Na verdade, foram precisos mais de vinte anos para que os artistas assumissem suas posições. O exemplo de Lúcio Costa seria marcante, como o seu Salão Revolucionário, ou Tenentista, ou, simplesmente, a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. Aliás, a partir de 1933 as grandes mostras não seriam mais conhecidas como "Exposições Gerais", mas como "Salões", nome pelo qual já estava consagrado o grande evento organizado pelo jovem arquiteto, à frente da Escola Nacional de Belas Artes, pelo que significou para a construção da arte moderna no Brasil.

---

[7] FERREIRA, Maria da Glória (coord.). **A arte e seus materiais** – Salão Preto e Branco. III Salão Nacional de Arte Moderna – 1954. Sala especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, s/n.

O *Revivalismo* Barroco e Rococó no Mobiliário Oitocentista Brasileiro

Angela Brandão*

Lúcio Costa escreveu suas "Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro", em 1939, o que constituiu num dos primeiros estudos com intenções de organizar, de modo geral, todo o percurso histórico do mobiliário no Brasil[1]. O artigo fora preparado como introdução para um álbum de fotografias de móveis brasileiros, destinado à Feira Internacional de Nova York, nunca impresso. Foi, no entanto, publicado na Revista de número três, do *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*"[2].

Em suas "Notas", cujo título indicava mesmo um estudo apenas esboçado, Lúcio Costa atinha-se muito brevemente, mas sempre com precisão, a cada período do mobiliário luso-brasileiro[3]. Dividiu, assim, a história do móvel no Brasil em três grandes períodos. O terceiro período caberia a uma "reação acadêmica" desde finais do XVIII à primeira metade do XIX. Para o arquiteto, depois disso, o móvel brasileiro teria caído num universo de "modas improvisadas e sem rumo, já desorientadas pela produção industrial"[4].

Tais palavras indicavam claramente as idéias do arquiteto moderno que, por um lado excluía, curiosamente, o móvel moderno e industrializado de uma história do mobiliário e, por outro, dentro dos limites de seu olhar, desdenhava o caráter eclético e *revivalista* e uma produção pré-industrial da mobília da segunda metade do século XIX, incompreendido também por ele nas obras arquitetônicas.

É desnecessário considerar que, embora o modernismo no Brasil tenha valorizado o mobiliário artístico do período colonial, como de resto a arte considerada barroca e rococó – entendidos como nossa verdadeira tradição artística – e tenha avaliado de modo negativo o

* Doutora em História da Arte pela Universidade de Granada, pós-doutorado na FAU-USP sob supervisão do Prof. Dr. Luciano Migliaccio. Professora de História da Arte no Instituto de Artes e Design e colaboradora no mestrado em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora.

[1] COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. In CAVALCANTI, Lauro (org.). **Modernistas na Repartição.** Rio de Janeiro: UFRJ/ Minc. IPHAN, 2000. P. 195-206.

[2] Idem, ibdem, p.194.

[3] Idem, ibdem, p.195-196.

[4] Idem, ibdem, p.197-198.

mobiliário realizado no século XIX, não obstante, este foi um tempo de significativas realizações de mobiliário de honra, tradição que se afirmara sobremodo na centúria anterior.

Embora ainda houvesse transposição de peças de mobiliário da metrópole à colônia, o Brasil desde o século XVIII já contava, certamente, com uma importante produção de mobília, não apenas de aspecto tosco, destinada ao uso cotidiano, mas também aquela de caráter simbólico, associada ao luxo e à ostentação. Robert Smith bem salientou a importância e a qualidade artística do mobiliário produzido no período colonial brasileiro, sobretudo no século XVIII[5]. Entre os importantes centros de produção de móveis, a Bahia tornara-se importante centro de feitio de cadeiras, que reproduziam modelos ingleses de famosos ebanistas como Thomas Chippendale, George Happlewhite e Thomas Sheraton. Estes três nomes, além de importantes referências em termos de produção e exportação de peças e de formas de mobília para o século XVIII luso-brasileiro, foram também responsáveis por publicações ilustradas, catálogos com gravuras de completo repertório de móveis, que serviam como modelo para as oficinas locais.

A influência de Sheraton se difundiu de tal forma entre marceneiros atuantes no Brasil, sobretudo no contexto de Minas Gerais, que passaram a adotar a simplicidade, as linhas retas do estilo, onde a madeira não se apresentava mais camuflada pelos entalhes, mas ela mesma em tons claros e escuros, tomando como elemento decorativo simplesmente o contraste de cores de madeira, em forma de incrustações. Essa adaptação convencionou-se chamar estilo *Sheraton Brasileiro*[6].

Nas últimas décadas do século XVIII, o mobiliário português, e por extensão o móvel brasileiro, submeteu-se a variações, que sugerem a transição do rococó ao neoclassicismo, cujo nome adotado foi estilo D. Maria I (1777-1792). Na mobília chamada D. Maria I, ao lado do rococó, formas mais sóbrias se delinearam. As pernas dos móveis ganharam um corte circular, ou seja, tornaram-se cilíndricas com estrias, como colunetas, desaparecendo, assim, o cabriolê. Os novos elementos decorativos adotados foram os fios de pérola, os festões de flores, como, aliás, flores miúdas e laços de fita, entalhados em madeira e vazados. De um modo geral, os móveis passaram a apresentar corpos mais retangulares, no lugar da talha compunham-se incrustações de madeira clara, em filetes, sobre superfícies lisas. Diminuíram ou desapareceram completamente os entalhes; e a decoração com incrustações de madeira ou madrepérolas predominava[7].

---

[5] SMITH, Robert. **Igrejas, casas e móveis.** Aspectos da arte colonial brasileira. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979. p. 330.
[6] CANTI, Tilde. **O Móvel no Brasil**: Origens, Evolução e Características. Rio de Janeiro: Agir, 1980. e CANTI, Tilde. **O Móvel do Século XIX no Brasil.** Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989.
[7] Idem, ibidem.

Com a chegada de D. João VI ao Brasil, em 1808, e a transferência da Corte portuguesa, marceneiros, ourives e outros artesãos, sobretudo do Rio de Janeiro, dedicaram-se a produzir peças requintadas, não mais apenas destinadas às igrejas, mas às novas acomodações da Corte. Instalada a família real, muitos móveis foram trazidos e outros importados da França em estilo Império, mas também se importaram móveis ingleses no estilo Regência, sem, no entanto, que se abandonasse o estilo Maria I. Os artesãos locais passaram a contar com muitos dos modelos importados, além dos catálogos de oficinas européias, a partir dos quais pudessem realizar suas produções.

Com a afirmação do mobiliário neoclássico e de elementos da mobília em estilo Império, os móveis produzidos no Brasil abandonaram provisoriamente as características barrocas e rococós, que os haviam marcado no século XVIII, e passaram a adotar um aspecto mais sóbrio, retilíneo e com o uso da madeira lisa, isto é, sem entalhes. Adotou-se, para essas peças, a designação "estilo Dom João VI".

As pernas de sabre foram aplicadas nos móveis de assento, e criou-se um novo repertório decorativo, bastante austero, que caracterizou aquele que se reconhece como o primeiro estilo de mobília essencialmente brasileiro, ou de um Brasil tornado Portugal, ou seja, o estilo Dom João VI, que não representava mais uma transposição de modelos portugueses. Passou-se a usar leques e rosetas com gomos, como elementos decorativos, sulcos como caneluras seguindo o contorno do móvel. Desapareceram as ferragens dos espelhos e fechaduras que eram agora feitos também de madeira torneada, ou como sutis incrustações em marfim ou osso, em forma de pequenos losangos.

Contudo, a partir da metade do século XIX, os revivalismos – e aqui adotamos um aportuguesamento do termo inglês *revival* – ou as referências historicistas se fundem ao estilo Dom João VI e aos móveis mais essencialmente neoclássicos, gerando uma complexidade de estilos entendida como ecletismo. Aparecem, elaborados nas oficinas de artesãos, em diferentes cidades brasileiras, móveis em estilo neo-gótico, neo-renascimental (faziam-se especialmente réplicas de cadeira *savonarola*); neo-barroco e neo-rococó.

Havia, por certo, ao contrário do que chamamos aqui de revivalismo, uma permanência do estilo barroco e rococó no que se refere à mobília em espaços religiosos, sobretudo durante a primeira metade do século XIX; fazendo com que, na mobília artística religiosa, não desaparecessem por completo e em tempo algum nem a estrutura nem o repertório decorativo da talha barroca e rococó. Um exemplo poderia ser citado: os móveis que compõem a sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto. Diogo de Vasconcelos, em seu texto de 1911, dedicado à Arte de Ouro Preto, forneceu algumas observações a respeito: "Não deparo, é certo, na talha a maneira do pincel de Aleijadinho; mas não se pode apartar de sua memória genial a escultura na pedra de

sabão assim nos relevos graciosos da fachada, também na fonte da sacristia. [...] *Além dessa fonte, a sacristia da Ordem é uma Segunda capela, guarnecida de móveis suntuosos*. [sem grifo no original]"[8]. A aproximação espacial dos objetos, bancos e lavabo, indica, de qualquer modo, um sentido de conjunto, de totalidade artística capaz de harmonizar elementos comuns da escultura em pedra e da talha aplicada ao mobiliário, mesmo que sua composição distasse, talvez, de décadas. Tal hipótese, de concepção em conjunto de um programa decorativo para a Sacristia do Carmo, envolvendo simultaneamente o lavabo e os móveis, deve ser confrontada pela documentação referente aos trabalhos de Manoel Antônio do Sacramento que recebe, somente entre 1812 e 1813, pagamentos pelo feitio da cômoda, mesas e seis bancos de jacarandá para a mesma sacristia[9]. Os bancos devem ter sido executados, portanto, posteriormente ao lavabo e por mãos do marceneiro Manoel Antônio do Sacramento – sobre cujos trabalhos não se tem levantada qualquer outra documentação. A datação do lavabo poderia ser, ela mesma, posterior ao que se tem apontado, posterior a 1780 e aproximar-se de modo mais direto, cronologicamente, das obras de mobiliário.

A permanência do rococó tardio na primeira metade do XIX, em exemplos como esse, diferencia-se do reviver do estilo em meados do século. A respeito do neo-rococó, há um episódio particular, que corresponde ao estilo Béranger. Julien Béranger e seu filho, continuador de sua obra, Francisco Manuel Béranger, radicaram-se em Pernambuco. Julien, mestre marceneiro francês, instalou sua oficina em Recife, em 1826, e formou um grupo de artesãos locais. Usando o jacarandá – a nobre madeira que equivalia, simbolicamente, de certo modo, ao ébano – Béranger procurou criar móveis "tipicamente" brasileiros ao entalhar temas inspirados na flora e fauna tropicais em estilo neo-rococó, no entanto, com estruturas tomadas do estilo Império. Seus entalhes, ainda que com motivos naturalistas tomados da flora nativa, eram combinados ao repertório tradicional, com cornucópias, por exemplo. Aplicava um polimento uniforme e brilhante, tendo introduzido no Brasil o verniz de boneca. Julien morreu em 1853, e seu filho Francisco o sucedeu. Pintor, desenhista e entalhador, Francisco Béranger aperfeiçoou-se em Paris e continuou o estilo do pai. Os móveis *béranger*, como ficaram conhecidos, foram copiados por outros artesãos em diferentes lugares do Nordeste[10].

---

[8] VASCONCELOS, Diogo. **A Arte em Ouro Preto.** "As Obras de Arte", memória publicada no livro comemorativo do bicentenário de Ouro Preto. Belo Horizonte: Edições da Academia Mineira de Letras, 1934. P. 54-58.
[9] MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.** Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. vol. II, p.190.
[10] CANTI, Tilde. **O Móvel no Brasil**: Origens, Evolução e Características. Rio de Janeiro: Agir, 1980. CANTI, Tilde. O **Móvel do Século XIX no Brasil.** Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989.

Seus entalhes generosos, encostos vazados com curvas, convergindo para o motivo central, a recuperação das pernas de curvas e contra-curvas do rococó (cabriolê), e os pés de caximbo, indicavam a complexa combinação de formas no ecletismo aplicado à mobília.

Não são suficientemente conhecidos os mestres marceneiros instalados nas cidades brasileiras durante o século XIX. Conhece-se apenas a excelência de muitos móveis ecléticos e revivalistas produzidos nessas oficinas e, mais ao final do século, nos Liceus de Artes e Ofícios[11]. As autorias são pouco conhecidas. Sabe-se, por exemplo, pela presença de um carimbo de identificação, que os móveis da sala de jantar de Dom Pedro II para o Palácio de São Cristóvão no Rio de Janeiro (que estão hoje no *Museu Imperial de Petrópolis*) foram realizados pela oficina *F. Léger Jeanselme père & fis*, de um marceneiro e tapeceiro francês estabelecido no Rio de Janeiro[12].

O fenômeno do ecletismo no mobiliário brasileiro do século XIX não foi diferente do ocorrido nas cidades européias e norte-americanas. Parte do interesse pelos objetos e móveis do século XVIII advinha do colecionismo e do comércio de "antiguidades" ao lado de objetos em estilo rococó, provenientes das casas aristocráticas cujos bens foram espoliados pela Revolução Francesa.

As combinações de estilos do passado se davam tanto num mesmo objeto, onde referências à mobília de diferentes temporalidades se fundiam, ou ainda móveis de distintas inspirações do passado combinavam-se num mesmo cômodo da casa. Havia também, certamente, programas de decorações de residências em que cada cômodo recebia o tratamento dentro de um estilo diverso do passado: o quarto masculino poderia ter estilo grego, a biblioteca neo-gótica, a sala de bordar ou o quarto feminino, neo-rococó, e assim por diante[13].

Algumas residências da segunda metade do século XIX no Brasil, hoje tornadas museus, conservam este jogo de articulação do passado conforme o destino de cada cômodo. É o caso da Villa Ferreira Lage, em Juiz de Fora, hoje Museu Mariano Procópio. Esta residência pode ser compreendida como um corredor em que o visitante descola-se pelo tempo, onde cada cômodo abre-se para um tempo diverso: o quarto de Mariano Procópio apresentava-se em estilo neo-gótico,

---

[11] Os Liceus de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro e em São Paulo, por exemplo, na virada do século XIX para o XX mantinham cursos de artes gráficas e mobiliário. O Liceu de Arte e Ofícios de São Paulo foi importante centro produtor de móveis ecléticos. Muitas idéias eram absorvidas através da circulação de revistas estrangeiras. O ensino no Liceu de São Paulo levava em conta a qualidade do modo de produção e deixava a cada estudante a liberdade na escolha do motivo. MOTTA, Flávio L. In: ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p.466.

[12] Disponível em: http://www.museuimperial.gov.br/ Acesso em 12 de outubro de 2009.

[13] LUCIE-SMITH, Edward. **Furniture**: A Concise History. London: Thames & Hudson,1997. p.128-129.

a sala de música tendia ao neo-barroco, enquanto a sala de jantar revivia o renascimento inglês, em estilo elisabetano[14].

Um exemplo emblemático, no entanto, pode ser a adoção do estilo Império para o gabinete de trabalho de Dom Pedro II, como ambiente masculino, no Palácio Imperial de verão, em Petrópolis; ao passo que o quarto da Princesa Leopoldina e a sala de bordar da Imperatriz obedeciam ao conforto e à feminina elegância do estilo rococó. Um colecionismo de móveis autênticos do século XVIII se conciliava, nos ambientes da Corte brasileira, ao revivalismo neo-barroco e neo-rococó.

No decorrer do século XIX, diversas leituras estabeleceram-se em torno da arte barroca e rococó. Apresentaram-se percepções negativas, que desprezavam suas "deformidades". Houve, no entanto, desde meados do oitocentos uma valorização do conjunto artístico colonial ora como ruínas plenas de valor, comprovado por meio das crônicas de Olavo Bilac; ou como patrimônio digno de conservação, pelos artigos do pintor Émile Rouède para o jornal *Le Républicain*. Porém, no diário de viagem do imperador D. Pedro II por Minas Gerais, de 1881, encontramos uma instigante compreensão do valor histórico-artístico da arte colonial. Tratava-se, talvez, da expressão de um gosto já eclético que comportava o *revivalismo* neo-barroco e neo-rococó, sintomaticamente presente no mobiliário das casas imperiais.

Em 1881, o Imperador D. Pedro II, durante a viagem a Minas Gerais, como em todas as suas viagens às províncias, registrou esta expedição em duas cadernetas, com anotações diárias, muito rápidas, onde a arte das igrejas é observada com algum cuidado. O imperador já se dirigia a um lugar impregnado de memórias, de referências históricas e literárias.

> *Dei uma volta pela cidade entrando nas igrejas – do Carmo de cujo interior gostei, havendo na sacristia um lavatório de pedra um pouco azulada cuja escultura revela talento e sobre a porta esculturas do mesmo gênero que não me agradaram tanto, - e da matriz cuja forma me parece antes de teatro* [...] *Daí fomos ao Rosário, que só se distingue por sua arquitetura externa. Corpo da igreja oval; Carmo onde disseram-me que o lavatório era obra do Aleijadinho e já com chuva de trovoada a S. Francisco de Assis cuja escultura do Santo em êxtase no alto da porta, púlpitos –*

[14]A Villa foi construída em 1861 quando Juiz de Fora se preparava para o progresso industrial, motivado pelas idéias de Mariano Procópio Ferreira Lage. Um de seus notáveis empreendimentos foi a construção da estrada e a instalação da Companhia União e Indústria. Nessa época, o cultivo de produtos primários, como o café, representava a base da economia na região. Posteriormente, ainda no Império, a residência de verão dos Ferreira Lage hospedou, por três vezes, a Família Real Brasileira. Na edificação, pode-se observar a simetria geométrica e a presença de adornos esculturais característicos do estilo renascentista. Projetada pelo arquiteto alemão Carlos Augusto Gambs, a residência foi construída em dois pavimentos, com o térreo destinado à parte social, apresentando ambientes como salas de música, de jantar, de visita e escritório. A Villa, antes conhecida como Chateau (castelo) de Juiz de Fora, localiza-se no alto de uma colina, apresentando em seu entorno jardins, lago e pequenas ilhas. Posteriormente, no ano de 1921, foi construído o Prédio Mariano Procópio. As duas casas históricas, Prédio e Villa, integram, hoje, o conjunto do Museu e Parque Mariano Procópio. Ver **O Museu Mariano Procópio**. São Paulo: Banco Safra, 2006.

principalmente o baixo-relevo da tempestade do lago de Tiberíades – e figuras do teto da capela-mor – tudo obra do Aleijadinho – são notáveis. O teto do corpo da igreja foi pintado pelo tenente coronel Ataíde [...] *Não pensava que fosse capaz de tanto, pois a pintura revela bastante talento no grupamento das figuras.* [...] *De um dos lados da igreja descobre-se no vale a casa de Marília de Dirceu.* [...] *Disseram-me que Gonzaga costumava passear até perto de uma igreja no alto de uma ladeira onde se deitava a contemplar a casa de Marília*[15].

As obras de arte foram examinadas e julgadas, sofreram atribuições, nas anotações de D. Pedro II.

Sem mesmo considerar o caráter eclético da arquitetura no Brasil de segunda metade do século XIX; a julgar, ao menos, pelo conjunto da decoração do Palácio Imperial de Petrópolis, residência estiva de D. Pedro II e pela mobília pertencente à Coroa Imperial proveniente do Palácio de São Cristóvão ou conservada em outros acervos[16], pode-se compreender as condições para uma apreciação já positiva da arte barroca e rococó, no decorrer da viagem a Minas Gerais. As formas da talha barroca e rococó dos móveis em estilo D. João V e D. José I eram já recuperadas e faziam parte de diversos ambientes das moradias imperiais. Da mesma maneira, um espírito eclético mais diretamente inspirado nos modelos da mobília do século XIX inglês e francês, sobretudo o neo-rococó vitoriano e o neo-rococó dos estilos Luís Felipe e Segundo Império, compunham muitas dependências femininas, como vimos.

Assim, uma sensibilidade eclética da segunda metade do século XIX afastava, definitivamente, as restrições neoclássicas que pudessem, porventura, ter sobrepesado as críticas e o esquecimento da arte do período colonial. O olhar eclético do oitocentos abria-se para o convívio e a admiração das formas do passado, agora também de um passado barroco e rococó.

---

[15] Diário da Viagem do Imperador a Minas - 1881. In **Anuário do Museu Imperial**, vol. XVIII. Petrópolis: Ministério da Educação e Cultura, 1957. p. 76, 77.

[16] Ver, por exemplo, a coleção de móveis do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora. **O Museu Mariano Procópio.** São Paulo: Banco Safra, 2006.

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 França[1]; 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 Estado[2]. 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 enunciação[3]. 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 precrições 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 Merimée[4], e, retomada por teóricos diversos como Charles Blanc ou Teóphile 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] BIAŁOSTOCKY, Jan. Das Modusproblem in den bildenden Kunsten: 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 paisagem[5].

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 fác-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 Guttmann Bicho para o atual CAPS Enesto 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 estabelera 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 siecle 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'age 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 Republique 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 legislação[13].

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'Escragnolle Taunay[14]. 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. (coor.). **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 intervieram[15].

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 *esquissses* 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.

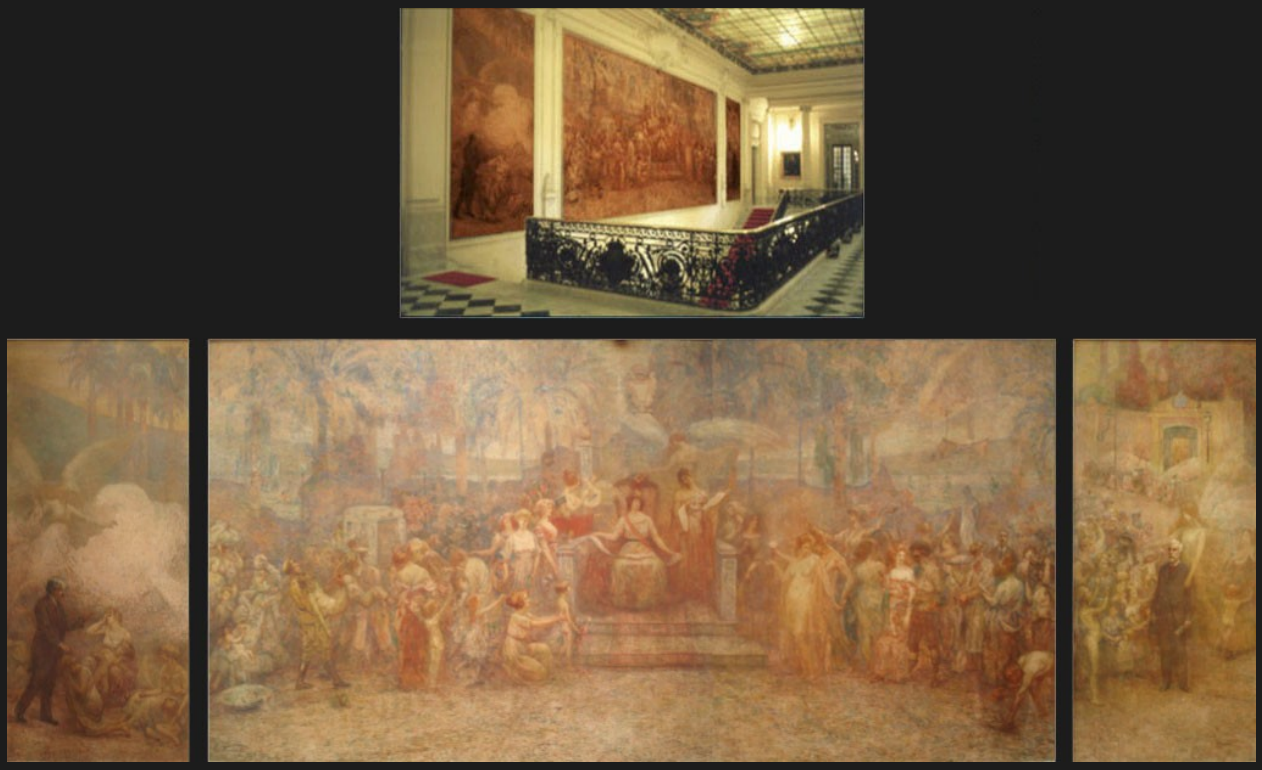


Figura 1 – Aspecto do Vestíbulo do Palácio Pedro Ernesto/RJ e o tríptico de Eliseu Visconti (1866-1944) representando, ao centro, a glorificação do poder legislativo da cidade do Rio de Janeiro e, nos painéis laterais, a obra de saneamento de Oswaldo Cruz e a obra de remodelação de Pereira Passos.



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 SEMENTEIRA DO FUTURO, pintura decorativa de Carlos Oswald (1882-1971) para a Sala do Café do atual Palácio Tiradentes/RJ, c. 1925.

Histórias Ilustradas: Ângelo Agostini e a criação dos quadrinhos de aventura

Bernardo Domingos de Almeida

As histórias em quadrinhos são importantes componentes culturais do século XX. Disputadas pela indústria cultural (ou pela cultura industrial, há certa confusão aqui), várias de suas personagens foram incorporadas ao imaginário global. Um engano comum, porém, é considerar a gênese dos quadrinhos já em pleno século XX, ao contrário, sua origem se confunde com a origem da sociedade modernista, urbana e industrial. Os pioneiros dessas histórias desenhadas atuavam quase simultaneamente na Suíça, França, Alemanha, EUA e Brasil.

A partir da segunda metade do século XIX se percebe, de fato, uma cultura de massas. A expansão das cidades transformava os vastos campos em áreas construídas. Nunca antes houve tanta gente andando junta, convivendo involuntariamente nas ruas das metrópoles, graças ao ritmo acelerado imposto pela revolução industrial. É neste período que se consolida o imaginário urbano moderno e a imprensa teve papel fundamental neste processo, por seu baixo custo ao consumidor e grande amplitude de público. Começamos a ver, então, o declínio da arte individual, elitizada, abrindo espaço para uma arte reprodutiva, tal qual a tendência industrial e de acordo com o aumento populacional das grandes cidades. Neste sentido, os quadrinhos aparecem como mídia artística ideal, posto que embora seja coletivo, estando disponível a todos nas bancas de jornal, é também individual, pois ao contrario do cinema, por exemplo, os quadrinhos não exigem a aglomeração de pessoas.

Tendo sido pioneira no uso do balão de falas, *Yellow kid* (1896), de Richard Felton Outcault (1863-1929) é defendida pelos norte-americanos como a primeira história em quadrinhos, que para eles não tem a decupagem em quadros como característica principal, mas o uso dos balões. A este respeito, cabe lembrar que o termo "histórias em quadrinhos" é um nome brasileiro para esta mídia, tal qual gibi, este, derivado de uma das primeiras revistas especializadas no assunto a circular em mercado nacional.

No entanto, outros com menor apoio financeiro e institucional, tendo, portanto, menor alcance de público em sua época, já haviam prenunciado tais elementos, a exceção dos balões, mas sem por isso deixar de realizar a integração entre texto e imagem. Na Europa, dois nomes são

facilmente invocados para contestar tal atribuição, o suíço Rudolf Topffer (1799-1846) com suas *histoires en estampes* (*Monsieur Vieux Bois*, 1827) e o alemão Wilhelm Busch (1832-1908), com seus endiabrados *Max & Moritz* (1848), que chegaram ao Brasil chamando-se *Juca e Chico,* em tradução de Olavo Bilac na mui aclamada revista *O tico-tico* (1905). Revista esta, cujo título fora concebido e desenhado por Ângelo Agostini, um de nossos italianos mais brasileiros da história do país.

Antes disso, em 1869, Ângelo Agostini já ensaiava aquela que Will Eisner viria a chamar de arte seqüencial, com suas pequenas crônicas da insurgente vida burguesa e pseudo-palaciana no Rio de Janeiro, ao publicar suas *Aventuras de nhô Quim*, nas páginas da *Vida Fluminense*. Com seus personagens típicos da vida na cidade à época, Agostini ilustra em seqüência a vida no segundo Império, que pretendia elevar o Brasil à modernidade, já insurgente na Europa.

Por seu trabalho isolado, no único Império pós-colombiano dos trópicos americanos, teve seu pioneirismo semi-esquecido no que diz respeito aos quadrinhos, pois ainda que ele tenha sido um dos maiores pioneiros dos quadrinhos, não se pode afirmar que suas pesquisas influenciaram o desenvolvimento das HQs como um todo, já que não chegou de maneira ampla ao conhecimento de seus contemporâneos nos Estados Unidos e Europa.

Chegando aos nossos dias mais a sua fama de abolicionista e anarquista, que fez por merecer por suas charges de crítica e humor refinados, estampadas em diferentes jornais e revistas de sua época. No entanto, com um tratamento e arte finalização, dignos de uma gravura (aliás, ele as executava em litografia), Agostini, num desenvolvimento visível do que chamava de histórias ilustradas, antecipara várias das características das histórias em quadrinhos tal como os norte-americanos as instituiriam.

Ângelo Agostini [**Figura 1**] nasceu em Vercelli, Piemonte, em 1843. Passou a infância e adolescência na Paris de Manet, Lautrec e Baudelaire, onde estudara na Escola de Belas Artes, tendo assim uma formação acadêmica. Teve contato com as efervescências modernistas e, provavelmente, teve acesso em primeira mão, às publicações de Topffer, e Busch. Veio ainda jovem para o Brasil, logo decidindo por se fixar aqui e naturalizando-se brasileiro, viveu no Rio de Janeiro e em São Paulo, tendo ainda trabalhado, de início, como capataz na construção de uma ferrovia em Juiz de Fora, Minas Gerais. Foi conhecido por seu engajamento na luta pelos direitos das minorias, sendo declaradamente abolicionista, além de nos deixar um importante acervo crítico-visual da sociedade no segundo Império, merecendo uma importância comparável, mesmo, à de Debret no Reinado de D. João VI e no Império de Pedro I, no que diz respeito à retratação da vida urbana e das relações

sociais. Atualmente, Agostini é ainda patrono dos direitos humanos no Brasil e dá nome ao maior prêmio dos quadrinhos no país.

Entre suas publicações, estão *O Diabo Coxo*, criado em 1864 em São Paulo, *O Cabrião* (1866. São Paulo) e sua famosa *Revista Illustrada* (1875–1888, Rio de Janeiro), além de ter trabalhado em *A vida Fluminense* (1869–1871, Rio de Janeiro), *O Mosquito* (1871-1875) e *Don Quixote* (1895-1903). Fez ainda colaborações regulares para *O Malho*, *A Gazeta de Notícias* e para a revista infantil *O Tico-Tico*, cujo desenho do título é de sua autoria, conforme já mencionado. Por questões familiares, Agostini volta a Paris, onde produzira os primeiros cartazes de cinema para Lumière e Pathè Frères. De volta ao Brasil, Ângelo Agostini retoma suas atividades na imprensa, falecendo em 1910.

As Aventuras de Nhô Quim (1869/1870), publicada em nove capítulos consecutivos (ou seja, que operam como continuação do anterior, algo tido como inédito nos quadrinhos até Roy Crane e *Wash Tubbs*, já em 1924) nas páginas do jornal *A vida Fluminense*, é o primeiro esboço de Agostini rumo a uma linguagem de quadrinhos, tendo uma repercussão considerável em sua época por trazer, em conjunto com a nova maneira de contar histórias, temas e lugares reconhecíveis pela população contemporânea [**Figura 2**]. Apesar da introdução dos capítulos consecutivos, não trouxe grandes inovações se compararmos ao trabalho de Topffer, no que diz respeito ao mote (um olhar crítico de sua sociedade) ou de Busch, quanto à dinâmica entre texto e imagem, mas revela as preocupações do artista em observar e retratar sua sociedade contemporânea, ao passo em que demonstra também sua preocupação em desenvolver as potencialidades da mídia escolhida.

Seu maior projeto de quadrinhos foi a saga de Zé Caipora, que termina após 75 episódios consecutivos (continuação de um no outro), distribuídos em diversas revistas e jornais, ganhando significativo prestígio na Corte de D. Pedro II, atestado pela republicação dos episódios passados a toda vez que a história mudava de endereço. Nessa história ilustrada, Agostini cria o que viria a ser classificado como quadrinhos de aventura realística.

O primeiro episódio das *Aventuras de Zé Caipora* é publicado em 27 de janeiro de 1883, nas páginas centrais da *Revista Illustrada*, um dos mais influentes e o único periódico de edição totalmente independente do Império e também, o que arrebanhou maior número de assinantes. Com algumas interrupções, publicou 23 episódios até 1886, ano em que editara a 2ª edição das *Aventuras de Zé Caipora*, tamanho o sucesso da personagem. Ainda na *Revista Illustrada*, porém, em edições especiais da mesma, a reimpressão da saga foi dividida em fascículos de seis episódios cada, antecipando as publicações de álbuns com coletânea das tiras americanas impressos na Europa e que chegaram aos EUA ainda depois.

As aventuras de Zé Caipora foram publicadas ainda nas páginas de *Don Quixote* (1901), a partir do nº 125 desta, gerando nova republicação dos episódios anteriores para depois prosseguir com a história. Fora publicada, ainda, nas páginas de *O Malho* (1905), desta vez apenas com episódios inéditos que foram publicados simultaneamente à 4ª edição da saga, na revista *Don Quixote*. Em dezembro de 1906, o último episódio é publicado em *O Malho*, deixando a entender que o autor previa continuação.

Ao longo destes 23 anos de publicações do Zé Caipora, o personagem caiu no gosto do público, sendo incorporado pelo imaginário popular da época e citado em diversas publicações, mesmo após o último episódio produzido, chegando até a se transformar em cantiga popular (canção e letra de Raul Martins, c. 1910), publicada em partitura pela orgulhosa revista *O Malho*, além de quadros teatrais e dois filmes mudos.

Para Brian Kane, autor de *Hal Foster, Prince of illustrators, father of the adventure strip*, não existiam quadrinhos de aventura realística (com temas e traço verossímeis) nos EUA antes da publicação de *Tarzan*, em 1929, por Foster. Ora, Agostini já trazia o gênero para a novela gráfica com Zé Caipora, que se embrenhou na mata atlântica, fez amizade com um casal de índios (Cham Kam e Inaiá) [**Figura 3**] e com eles, enfrentou tribos inteiras de índios (e dizimou duas), enfrentou onças e outras "feras" (sem a mínima consciência ecológica) [**Figura 4**] e ainda tentava se inserir na vida pseudo-aristocrática do Rio de Janeiro Imperial, casando-se com a filha de um Barão decadente, para quem ofereceu a riqueza burguesa em troca do título cortesão, numa negociata típica da época vestida em roupagens românticas, já que José Corimba (nome verdadeiro de nosso herói) amava, de fato, a jovem Memé (Amélia) [**Figura 5**], filha do Barão.

Se *As Aventuras de Zé Caipora* não possuía o balão, legando ao *Yellow Kid* o título de primeira HQ, esta última não possuía grandes preocupações com a diagramação, sendo carente mesmo de uma divisão nítida entre os quadrinhos, preocupação que se mostra evidente nas criações de Agostini e que talvez seja uma característica muito mais arraigada ao conceito das histórias seqüenciais, posto que muitas das HQs atuais prescindam do balão, mas não da diagramação. *Príncipe Valente*, já citada como uma das primeiras histórias em quadrinhos de aventura dos Estados unidos, foi uma das primeiras a abandonar o balão, se utilizando de legendas, em muito parecidas com as histórias de Ângelo Agostini.

Com base em tudo isto, podemos afirmar seguramente que *As aventuras de Zé Caipora* foi o primeiro folhetim ilustrado, a primeira novela gráfica, a primeira história em quadrinhos com traços realistas e a primeira história de aventuras, trazendo a idéia de herói dos quadrinhos e mais, a idéia de anti-herói dos quadrinhos, pois Zé Caipora está longe de ser o modelo heróico, embora seja

heróico por ímpeto. Não encontrando similares nem nos EUA nem na Europa de seu tempo, sendo muitas destas características desenvolvidas apenas por Hal Foster (1892 - 1982) e Roy Crane (1901 - 1977), com *Tarzan* (1929) e *Príncipe Valente* (1937), do primeiro, e *Wash Tubbs* (1924) e *Capitain Easy* (1929) - Tubinho e Capitão César, em suas versões brasileiras -, do segundo. Todos estes personagens, já na segunda década do século XX.



Figura 1 – Ângelo Agostini em dois momentos.

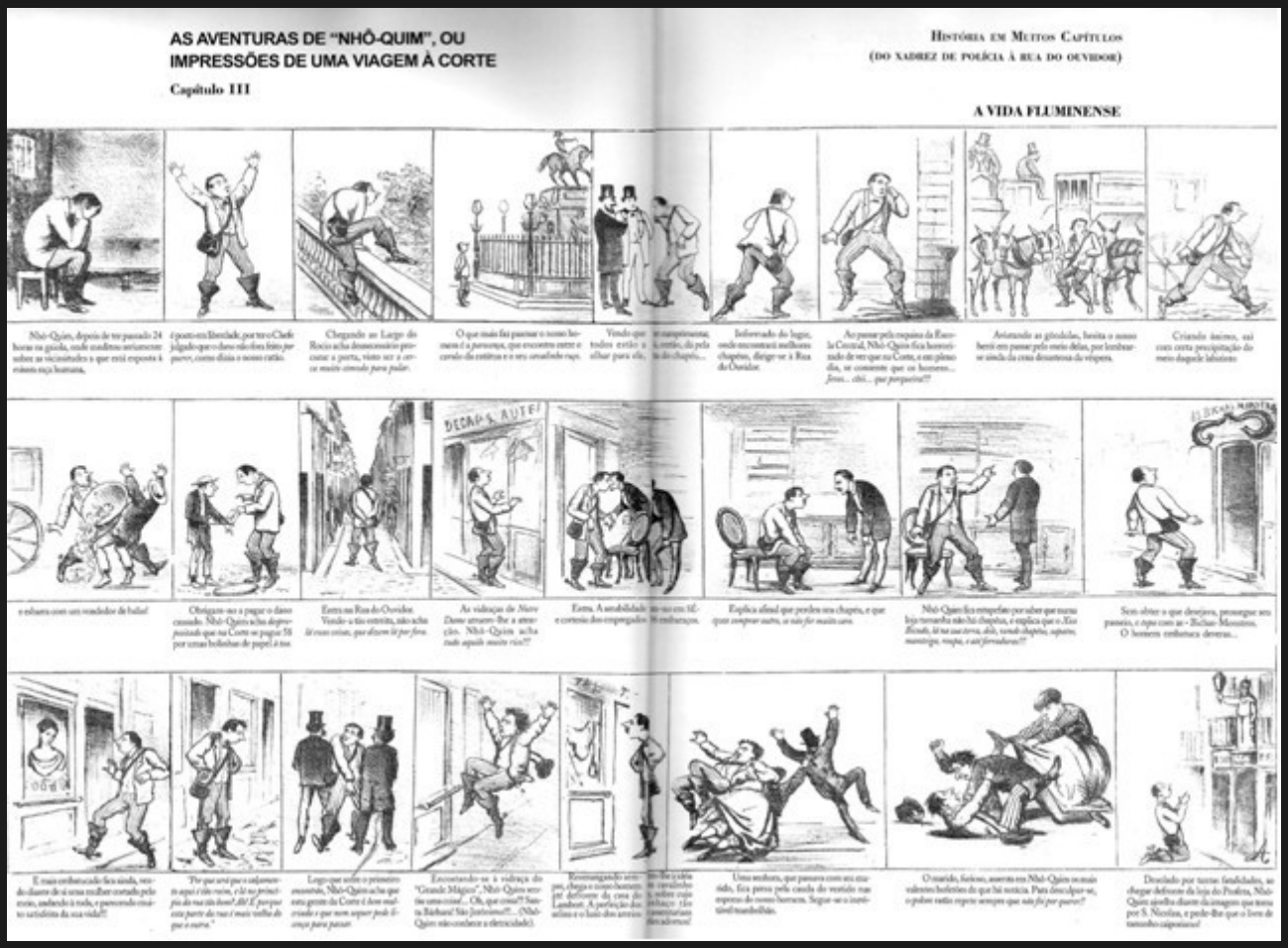


Figura 2 – *As Aventuras de Nhô Quim*.

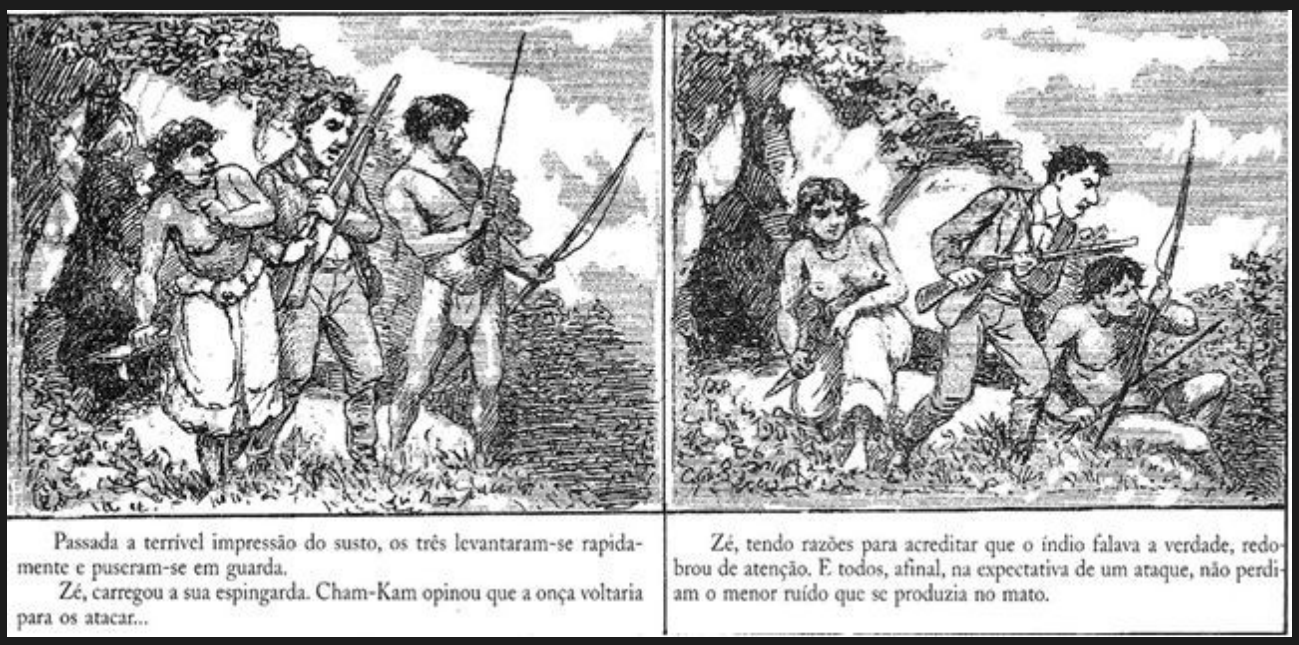


Figura 3 – Inaiá, Zé Caipora e Cham Kam.

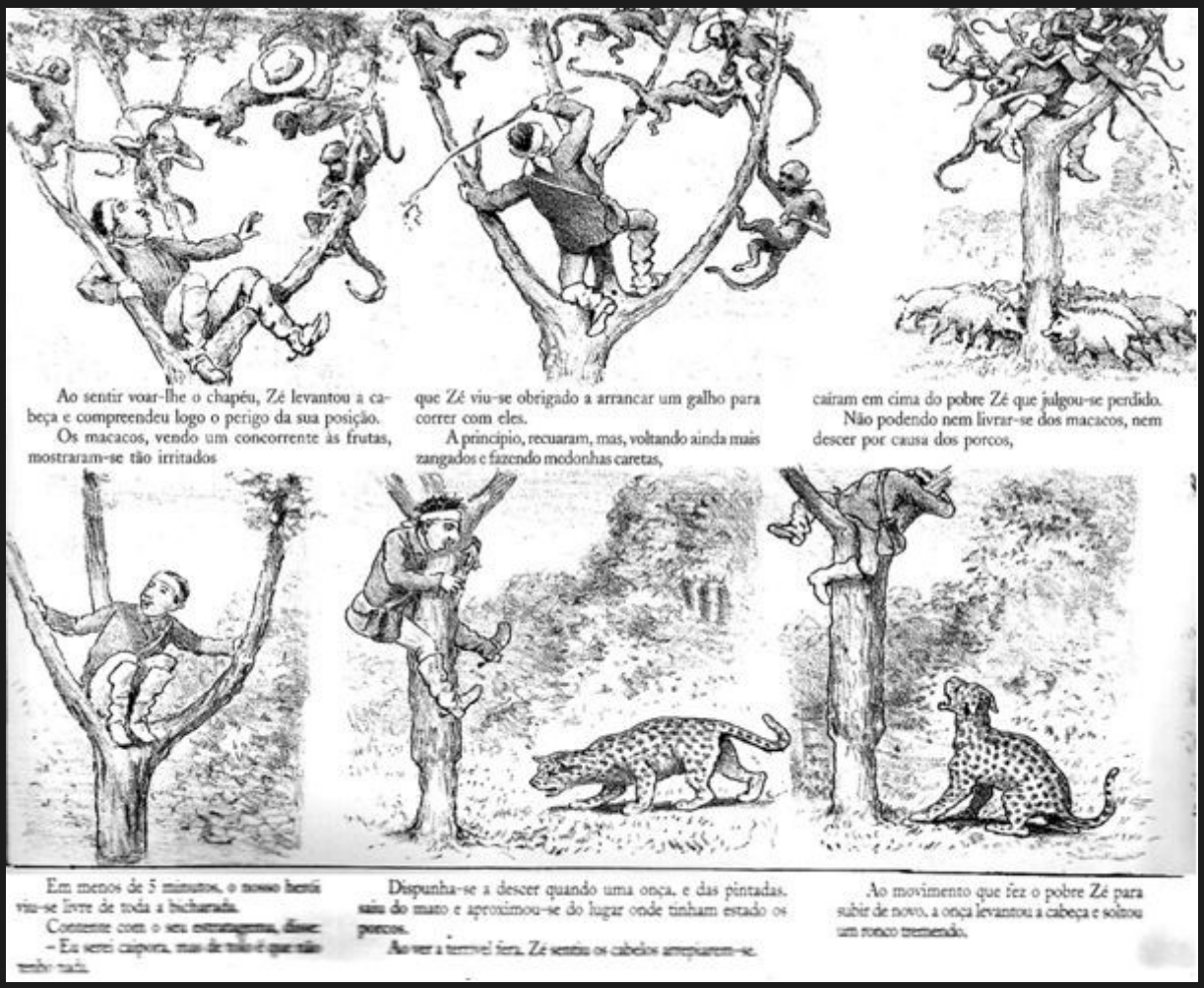
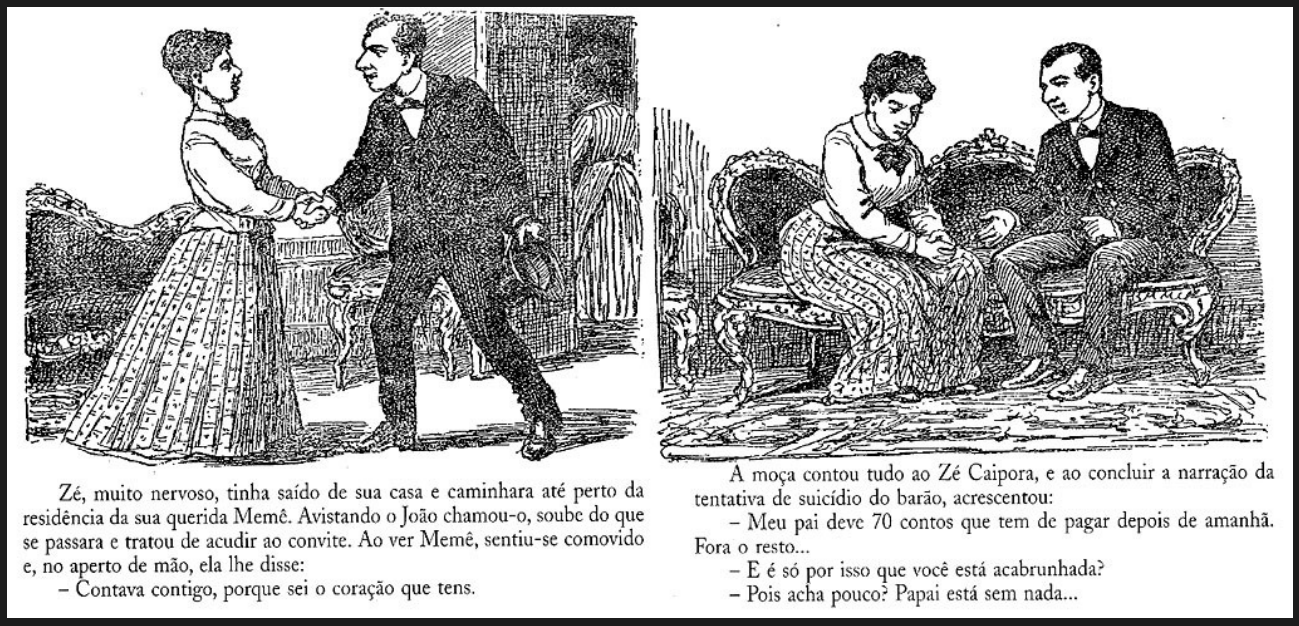


Figura 4 - Zé Caipora 'enfrentando' as feras da mata logo que se perde.



Zé, muito nervoso, tinha saído de sua casa e caminhara até perto da residência da sua querida Memê. Avistando o João chamou-o, soube do que se passara e tratou de acudir ao convite. Ao ver Memê, sentiu-se comovido e, no aperto de mão, ela lhe disse:

– Contava contigo, porque sei o coração que tens.

A moça contou tudo ao Zé Caipora, e ao concluir a narração da tentativa de suicídio do barão, acrescentou:

– Meu pai deve 70 contos que tem de pagar depois de amanhã. Fora o resto...

– E é só por isso que você está acabrunhada?

– Pois acha pouco? Papai está sem nada...

Figura 5 - José Corimba, nosso herói e Amélia, a filha do Barão

Dois nus polêmicos: 'Le lever de la bonne' de Eduardo Sívori e 'Estudo de Mulher' de Rodolpho Amoêdo

Camila Dazzi

Ao folhearmos os catálogos das exposições de arte do século XIX é possível perceber uma crescente presença de nus femininos, realizados por artistas das mais diversas procedências. Não raro, alguns desses nus suscitavam polêmicas e acaloradas acuações de "mal gosto" e "pornografia". É o caso de telas como *Vénus et Psyché* de Gustave Courbet, rejeitada pelo juri do *Salon* de 1864, por motivo de imoralidade[1] ou *Rolla*, de Henri Gervex, "recusada pelo salon de 1878 pelo acento explicitemente érotico da representação"[2]. Já outras telas, a grande maioria delas, foram apreciadas e admiradas pelos críticos e pelo público. Basta lembrarmos de nomes como Cabanel, Bouguereau, Chaplin e Jules Lefvebre, louvados pelas "idealização de peles nacaradas" e o pelo clima sensualista" de suas pinturas. Não sejamos, no entanto inocentes. Houve quem elogiasse o despudor imperfeito das mulheres de Courbet, assim como houve quem criticasse, e não pouco, todas as vênus rosadas que desfilaram pelos salões oitocentistas.

Os países da América do Sul, sempre a par das últimas tendências artísticas, também tiveram os seus escândalos. Ou, reformulando a frase, tiveram telas que entraram para a História da Arte como escândalos. É o caso do *Estudo de Mulher* (1884) de Rodolpho Amoêdo e de *Le lever de la bonne* (1887), de Eduardo Sívori. Vamos nos deter brevemente no primeiro caso.

São com essas palavras que Gonzaga-Duque, em seu livo *Arte Brasileira* (1888), se refere à primeira exposição de *Estudo de Mulher* no Brasil, em 1884:

> *E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura: - Que mulher sem-vergonha!*
> *Este quadro que, na exposição de 1884 foi o mais bem pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior* savoir faire*, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral!*[3]

[1] LARAN, Jean; GASTON-DREYFUS, Philippe; BENEDITE, Léonce. **L'Art de Notre temps - Courbet.** Paris : La Renaissance du livre, J. Gillequin, 1911.
[2] BROOKS, Peter. Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée. **Romantisme**, 1989, n°63. p. 75.

As palavras do crítico fazem parecer que a tela foi excessivamente ousada para os professores da Academia e para o público carioca. Mas teria de fato o evento ocorrido desta forma? Aqueles que estudam a produção artística brasileira do século XIX já sabem, por experiencia própria, que Gonzaga Duque não pode ser inocentemente tido como senhor da 'verdade absoluta'. Vejamos então o que foi dito, em 1884, sobre o *Estudo de Mulher*, por outro articulista, Oscar Guanabarino:

> [Estudo de Mulher] *é o trabalho mais delicado que temos visto neste gênero entre nós, e a mais exata reproducção da côr da carne humana.*
> *O tom roseo que predomina em toda a figura talvez pareça um tanto exagerado aos que estão habituados a vêr as falsas côres do nú, que geralmente se nos apresentão.*
> [...] *A cabeça, os cabellos, o tronco, as pernas, os pés, tudo emfim denuncia acurado estudo e vontade firme de vencer algumas difficuldades sérias, como, por exemplo, esta: fazer destacar os pés, que são de uma finura extrema, sobre as dobras de uma colcha de nobreza clara.*
> *Mas ainda não é tudo.* [...] *Todo o quadro tem muita luz e sobretudo muito ar (duas qualidades excellentes). E os accessorios são de tal ordem que não podem passar desapercebidos.*[4]

Oscar Guanabarino não parece em sua crítica, publicada em um dos mais lidos jornais do período, minimamente chocado pela forma como foi exposto o corpo nu da modelo.

E a Academia? Se o quadro foi condenado por ser imoral, não deveriam ter sido os professores da AIBA a 'lançar a primeira pedra'? E, de fato, Amoêdo não poderia ter se esquivado do crívo dos professores daquela instituição, uma vez que *Estudo de Mulher* era um dos envios do seu quarto ano como pensionista da AIBA na Europa. Vejamos o parecer dos professores Victor Meirelles e José Maria de Medeiros sobre a tela, redigido em setembro de 1884:

> *A Comissão encarregada de dar parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoêdo, tendo examinado as quatro telas, que constituem a nova remessa, vê nesses estudos que representam: 1. A partida de Jacob; 2. Esboceto de Cristo em Cafarnaum; 3 .Esboceto de Tiepolo; 4. Grande estudo de mulher nua vista de dorso. Que estes trabalhos revelam grande aproveitamento, deixando antever o resultado final de seus esforços, que por certo atingirão; libertando-se mais tarde, da situação transitória e dependente, que o estudo, a prática e os preceitos da Escola francesa contemporânea, tanto influem e o induzem a sentir desse modo.*[5]

Também não vemos aqui, por parte dos professores responsáveis pelo parecer, qualquer crítica provocada por excesso de pudor. A crítica é feita à adoção, por parte do artista, dos

---

[3] DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888. Texto com ortografia atualizada, disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_artebrasileira/04_progresso_03.htm
[4] Edição de 26 de setembro de 1884. **Jornal do Commercio** - Ano 63 N. 269 - página 1. FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO. BELLAS-ARTES. Rio, 25 de Setembro de 1884.
[5] Academia Imperial das Belas Artes, 3 de Setembro de 1884 "- Victor Meirelles - José Maria de Medeiros." Academia das Belas Artes, 13 de Setembro de 1884.

'preceitos da Escola francesa contemporânea'. Já as palavras do Vice-Diretor da Academia, Ernesto Gomes Moreira Maia, no seu relatório sobre o ano de 1884 ao Ministro do Império[6], reforçam o embate entre 'escola clássica' e 'escola realista', não uma aversão púdica ao corpo nú de uma burguesa:

> *Os últimos trabalhos quo enviou e que foram recebidos durante a Exposição Geral das Belas Artes, justificam o juízo que em princípio emiti sobre este pensionista. Todavia me parece que um desses trabalhos (estudo de mulher de grandeza natural), conquanto bem observado e cuidadosamente feito, não lhe teria valido a recompensa que obteve na prorogação da pensão; porque nele, arrastado pelo furor da moda e pela onda do realismo exagerado, afastou-se muito dos bons princípios da escola clássica, que não cessamos de recomendar aos nossos alunos.*

Mas teria sido o intuito de Amoêdo chocar, expondo uma tela imoral? Cremos que não. O artista, juntamente com o envio das quatro telas referidas no parecer, solicitava uma prorrogação de dois anos da sua estadia em Paris, como pensionista. Ele sabia depender do parecer favorável dos 'velhos' professores da Academia para alcançar os seus objetivos. Sendo assim, podemos deduzir que o intuito de Amoêdo era demostrar, com *Estudo de Mulher*, que ele estava à altura das expectativas nele depositadas. Os professores, de fato, ainda que 'torcendo um pouco o nariz', reconhecem as qualidades do artista e são favoráveis a continuidade da pensão. Sorte de Amoêdo não ter contado com Gomes Moreira Maia entre os pareceristas.

A edesão de Amoêdo aos 'preceitos da Escola francesa contemporânea', foco de crítica dos professores da AIBA, não foi, no entanto, suficiente pra suscitar o louvor absoluto dos críticos. Um artigo, publicado na *Revista Illustrada* de Angelo Agostini, que sabemos ter sido um dos principais defensores dos jovens artistas que tinham a possibilidade de modernizar a Academia, é bastante duro ao comentar a tela:

> *Gostamos muito da maneira franca como está pintada essa tela, menos a cor da mulher, da cintura para baixo. Aquella cor que termina nos pés não nos parece natural, nem está de accordo com a das costas. A cabeça é admiravel porém o cabello deixa muito a desejar: falta-lhe luz. O braço, apezar de ser um pouco fino, está bem modelado: outro tanto não podemos dizer das pernas, nem das... (ó diabo!) Onde acabam as costas emfim.*
> *A ser realista, é preciso sel-o devéras. Perdoariamos a ousadia de uma posição como a d'essa mulher, se a sua execução chegasse a provocar, da parte de quem olha, o desejo de dar-lhe uma palmada. Então sim!...*[7]

---

[6] Relatório do ano de 1884, por Ernesto Gomes Moreira Maia, Vice-diretor da AIBA, em substituição a Antonio Nicolao Tolentino, que então se encontrava gravemente infermo. Redigido em em 13 de abril de 1885. Transcriçãoe de Arthur Valle e Camila Dazzi, texto com grafia atualizada, disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1884anexo.htm

Amoêdo, em sua tela, ao mesmo tempo que mantinha um vínculo com os modelos da tradição clássica, (perceptível em obras como o *Hermaphroditus Borghese*, a *Vênus ao Espelho*, de Velázquez e a *Grande Odalisca*, de Ingres), assimilava as novidades da "Escola Francesa" dos anos de 1880. O exagero de certas linhas presentes em *Estudo de Mulher* nos leva a arriscar, ainda, que a tela possui uma interessante conexão com as primeiras fotografias pornográficas do século XIX. Surgidas em uma época em que as mulheres burguesas eram prisioneiras do corset *droit-devant* e do *faux-cul*, a fotografia pornográfica, através de principiantes como Auguste Belloc ou o escritor Pierre Louÿs[8], nos revelam o verdadeiro gosto masculino da época, e ele não tendia às silhuetas tubulares e andróginas. Nádegas redondas e proeminentes, acentuada por cinturas extremamente finas, como aquelas apresentadas em *Estudo de Mulher*, encarnavam, na década de 80 do séc. XIX, o corpo feminino erotizado [**Figura 1**]. As formas do corpo apresentadas em *Estudo de Mulher*, parecem ter encantado, por exemplo, Guanabarino, que procurou justificá-las, no seguinte comentário:

> *A mimosa côr de rosa pallida impera em todo o corpo, modificando-se aqui, alli, para contornar os membros ou accentuar um musculo.*
> *Talvez pareção exageradas certas linhas desse corpo nú; mas, como não se trata de uma creação, porém sim da reproducção da um modelo vivo, nada temos que vêr com isso. E ainda que tivessemos, a molleza daquella carnadura e a flexibilidade de todos os seus membros fazem desculpar esse defeito, se defeito é.*

Com tudo o que foi dito sobre a tela, *Estudo de Mulher* não causaria grandes "exclamações" se tivesse sido exposta no *Salon* parisiense de 1884, fazendo par com uma série de obras que ali foram expostas, onde figuravam belas mulheres de corpos acetinados, jovens burguesas em poses da tradição clássica.

Mas não só de beldades se constituia a arte dos anos de 1880. E as disparidades que surgiam, essas sim causavam algum impacto, como podemos perceber na leitura da crítica que se segue, dirigida à uma tela exposta no *Salon* parisience de 1887:

> *La mujer de piel negruzco, despojada de toda vestidura, tiene la vulgaridad de contornos y de color que es la ostentación de su situación social. Al vela, nadie se siente con ganas de ir a acompanharla.*[9]

---

[7] Salão de 1884 – III. Ano IX, n.392, p.3 e 6.
[8] POCHON, Caroline; ROTHSCHILD, Allan. **La face cachée des fesses.** Paris: ARTE Editions/Democratic Books, 2009.
[9] **El Diario**, 2 de Julio de 1887.

A crítica publicada no parisiense *Memorial Diplomatique*, por Roger-Míles, e posteriormente traduzida e publicada no jornal argentino *El Diário* fazia referência à pintura *Le lever da la bonne*, ou o *El despertar de la criada*, do artista argentino Eduardo Sívori[10]. O quadro, como podemos perceber pelas palavras do articulista, vai em um sentido completamente oposto daquele adotado em *Estudo de Mulher*. Ao ambiente luxuoso se contrapõe à simplicidade de um quarto cuja mobília se constitui de uma cama de ferro e uma mesinha. A suavidade rosada da pele nacarada é substituída por um tom amarelado e doentio. A silhueta em S de fins de século, que correspondia a uma mulher de cintura finíssima, é substituída pela robustez. À rigidez da carne, à flacidez. É assim que surgia diante dos contemporâneos de Sívori o *Despertar da Criada*, nos dizeres dos críticos da época, uma "mulher feia e suja", que assumia a sua nudez com a maior naturalidade.

Para explicarmos o motivo da tela ter sido um "escândalo", podemos começar mencionando que ela dificilmente poderia estar inserida, sem chamar alguma atenção, no contexto de Exposição de 1887, na qual foi exibida. De fato, o *Despertar da Criada* recebeu alguma atenção dos jornais franceses. Nada menos que onze deles dedicaram algum comentário ao quadro do desconhecido argentino, como:

> *- Emery del 'Seine': Muy natural esta pobre y fea chica, sentada en una miserable cama de hierro, disponiéndose á calzar sus medias inmundas. El "Lever de Bonne" de M. Sivori, es una grosera y fuerte moza, acostumbrada al trabajo, con su garganta siempre colgando y con sus miembros fuertes y musculosos.*
> *- Ripoult del "Petit Bordeaux" se expressa en los siguientes términos:* [...] *Parece que es muy natural, esa muchachota de pechos caídos con su pelo en desorden, de limpieza dudosa, la camisa está ausente, no quiero saber porqué; el caso es que no gusto de estas intromisiones, por muy naturales que quieran ser, en un arte que a mi modo de ver debe dirigirse tan sólo a lo bueno y a lo bello.*[11]

Tais comentários se explicam pelo contexto no qual foi exibido *Le lever de la bonne* no *Salon* de 1887. Por um lado, o *Salon* contava com muitos quadros que, ainda que entendidos como 'realistas', acentuavam aspectos sentimentais e melodramáticos: camponeses pobres dedicados ao seu trabalho, crianças órfãs, mães virtuosas, como aquelas apresentadas nas telas de Warrener, Venat e Carré-Soubiran[12]. Um tipo de pobreza que "entusiasmava a burguesia". A pobreza do quadro de Sívori não possuía o encanto anteriormente mencionado. Basta compará-la com algumas telas que

---

[10] COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos.** Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (reimpresion). Buenos Aires: Editorial FCE, 2001.
[11] **Primeros Modernos en Buenos Aires (1876 – 1896).** Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. p. 52. (Catálogo da exposição).
[12] **Salon de 1887 – Catalogue Illustré**. Peinture & Sculpture.Paris : Librairie d`Arte/Ludovic Baschet Éditeur, 1887 (vendu ao salon et refererment la list des exposants)

foram expostas no *Salon* de 1887, mulheres em interiores humildes, mas dotadas de dignidade e, por vezes, de um sentimento de tristeza e abandono. Mas, certamente nenhuma delas nua. O mais perto que essas telas chegavam, no *Salon* de 1887, de apresentar mulheres das ditas "classes inferiores", camponesas ou citadinas, dotadas de sensualidade era em telas como *Pensierosa* de E. H. Sain, na qual uma pobre moça de pés descalços penteia os longos e negros cabelos, ou ainda na *Ignorance*, de Comerré-Paton, onde uma jovem, também descalça, está deitada de bruços à beira de um lago, tendo a cabeça coberta por um lenço. As mulheres pobres, as criadas, mesmo em representações sensuais, foram representadas vestidas na *Salon* de 1887.

Mas e os nus femininos expostos no *Salon* de 1887? Havia vários naquele ano, de artistas renomados e desconhecidos, nas mais diversas poses, em interiores requintados ou em meio a natureza. Fez especial sucesso aquele ano tela de Charles Chaplin, *Dans les Réves*, posteriormente conhecida como *Depois do Baile*. A feminilidade açucarada que a tela apresenta, é talvez o exemplo máximo do que o público estava acostumado a ver nas paredes dos *Salons*[13]. 'A criada', no contexto dos demais nus femininos expostos no *Salon* de '87, se apresentava como um nu imperfeito, destituido do erotismo elegante e adocicado que caracterizava as demais telas. O contraste, para o publico dos *Salons* é evidente, basta vermos lado a lado uma tradicional cena de toilete, como a tela *Después del Baño*, de Raimundo de Madrazo, e a 'criada' de Sívori [**Figura 2**].

Sívori não somente representou uma mulher do povo nua, a fez possuidora de um corpo bastante 'imperfeito'. Podemos pensar, nesse sentido, que o artista procurava se inserir em uma tradição que tem como exemplo mais conhecido *As Banhistas* (1853), de Gustave Courbet, tela que provocou reações negativas devido à representação do corpo femino, obeso e disforme, o que possibilitou ao então jovem Courbet se destacar na sena artística parisiense. Os comentários depreciativos dirigidos em 1853 às *Banhistas* nos lembram bastante aqueles posteriormente direcionados à 'criada' de Sívori:

> *Quelle a été l'idée du peintre en exposant cette surprenante anatomie ?* […] *Pose-t-il dans cette Baigneuse son idéal de beauté, ou s'est-il contenté decopier une créature obèse, à la graisse mal distribuée, déshabillée sur la table de l'atelier?* (Théophile Gautier) [14]

Ou ainda :

[13] GYP. Au Salon. **L'Univers illustré**, 7 de maio 1887, p.296
[14] La Galerie Bruyas, Alfred Bruyas, Paris, 1876.

> *Que veulent ces deux figures? Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon négligemment peint quicouvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds.* (Delacroix) [15]

O *El Censor* publicará uma crítica feroz dirigida a *Le lever de la bonne*, que em nada perde para aquelas dirigidas às *Banhistas* de Courbet:

> *¿A quién se le ocurre pintar semejante majadería, sobre todo cuando la sirvienta es tan fea, tan desgreñada y tan sucia como la que él ha elegido de modelo?* [..] *El cuerpo, como anatomía y como color, es soberbio; pero más que cuerpo de mujer parece el de un mozo de cordel. Las mechas sucias del pelo y lo feo y soñoliento de la cara, no quitan el que toda la cabeza esté pintada con fuerza, con verdad, pero el arte no consigue aquí vencer la repulsión que inspira lo grosero.* [...] *Los pies de la sirvienta son todo un poema bestial. ¡Qué juanetes más abultados y violáceos, qué callos más geológicos, qué uñas más córneas y amarillentas! Eso de elegir un tema sucio para limitarse a la reproducción de algo repugnante, es un error en que caen los principiantes en su entusiasta radicalismo* [...].[16]

Outra provocação de Sívori ao público e aos articulistas da época foi ressignificar um tema clássico de uma maneira bastante provocativa. A criada com as pernas cruzadas, em meio a sua toilete, ocupa o lugar daquelas que sempre representaram na pintura o ideal de beleza feminino: Susanna, Bathsheba e Diana. No lugar das longas sedosas cabeleiras e dos seios firmes e rosados a feia e flácida criada.

Colocar lado a lado 'la Bonne' com telas como *Susanna e i vecchioni* (1650), de Guido Cagnacci; *Bathsheba* (1832), de Karl Brulloff; *Diane sortant du bain* (1742) , de Francois Boucher, ou, ainda, a *Bethseba im Bade* (1612), de Hans von Aachen, basta para percebermos as semelanças e diferenças entre as imagens. Para além da substituição do corpo humano jovem e rijo, na tela de Sívori só temos um personagem, já que a presença da criada, que ajuda a ama na toilete, seria impossível em uma tela que representa a criada fazendo a própria toilete. No entanto, vários elementos permanecem, notadamente o tecido branco próximo ao copo feminino que pode ser interpretado como uma indicação de inocência, pureza ou, simplesmente limpeza [**Figura 3**].

Mas, o que mais parece ter ofendido aos contemporâneos de Sivori são os pés. Pés que são tão linda, pura e delicadamente representados, muitas vezes objeto de maior atenção da toilete, (notar a *Bethseba im Bade*, de von Aachen), na criada de Sívori, parecem sujos e mal cuidados, um "poema bestial" com "callos geológicos" e " uñas amarillentas", como disse o crítico argentino do *El Diário*.

---

[15] LAMBERTI, Maria Mimita. Du réalisme et du fromage de Brie. **Actes de la recherche en sciences sociales.** Vol. 66-67, mars 1987. p 81.

[16] COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos.** Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (reimpresion). Buenos Aires: Editorial FCE, 2001. p. 216.

Como se não fossem suficientes todas essas trasgressões, a tela foi igualmente tida como pornográfica. Flácida, feia e com pés horrorosos, ou não, ao representar o toilete de uma criada, Sívori se conectava a uma tradição erótica de longa data. O quadro chegou a receber, após a sua exibição em Buenos Aires, o seguinte comentário de crítico:

> *Ahora bien ¿debe clasificarse la pintura de pornográfica? Pensamos que se puede clasificar de tal, sin que esto afecte en lo más mínimo el valor intrínseco de la obra que es realmente notable como factura. Es de sentir que el realismo del asunto no permita exhibir al público esta muestra de un talento que se desarolla tan ventajosamente para el arte nacional.*[17]

Pintar uma crianda nua ou semi-nua ao fazer a sua toilete não foi um ato de criação desconectado de uma tradição por parte de Eduardo Sívori. As representações de criadas em seus cômodos simples, momentos antes de se vestirem (ou momentos depois de se despirem) podem ser encontradas em telas dedicadas ao deleite privado, e possuiam forte conotação sexual, não somente por expor o corpo feminino nu ou semi-nu, mas também pela presença na tela de conhecidos fetiches masculino, como as meias e sapatinhos ou sandálias. Tal combinação de elementos rendeu telas famosas, como *Toilete pela manhã* (1660), de Jan Steen, *Le Lever de Fanchon* (1773), de Nicolas-Bernard Lépicié e *La Femme aux bas blancs* (1861), de Courbet.

Nos anos de 1880, com o iníco da fotografia erótica, também circulavam imagens de criadas semi-nuas, em interiores que denunciavam suas posições sociais e, não raro, estavam presentes na imagem as meias e os sapatinhos.

Concluindo, através dessa breve análise foi possivel verificar não somente como se deu a recepção dessas duas telas, reforçando ou desfazendo mitos de escândalo na arte oitocentista da América do Sul. Igualmente esperamos ter colaborado para a compreensão de como Eduardo Sívori e Rodolpho Amoêdo se apropriaram, na Europa, dos modelos da tradição clássica e das contemporâneas representações do nu feminino, inclusive aquelas disponibilizadas pala técnica fotográfica.

[17] **Sud-America**, 6.IX.1887, p.1, c.5.

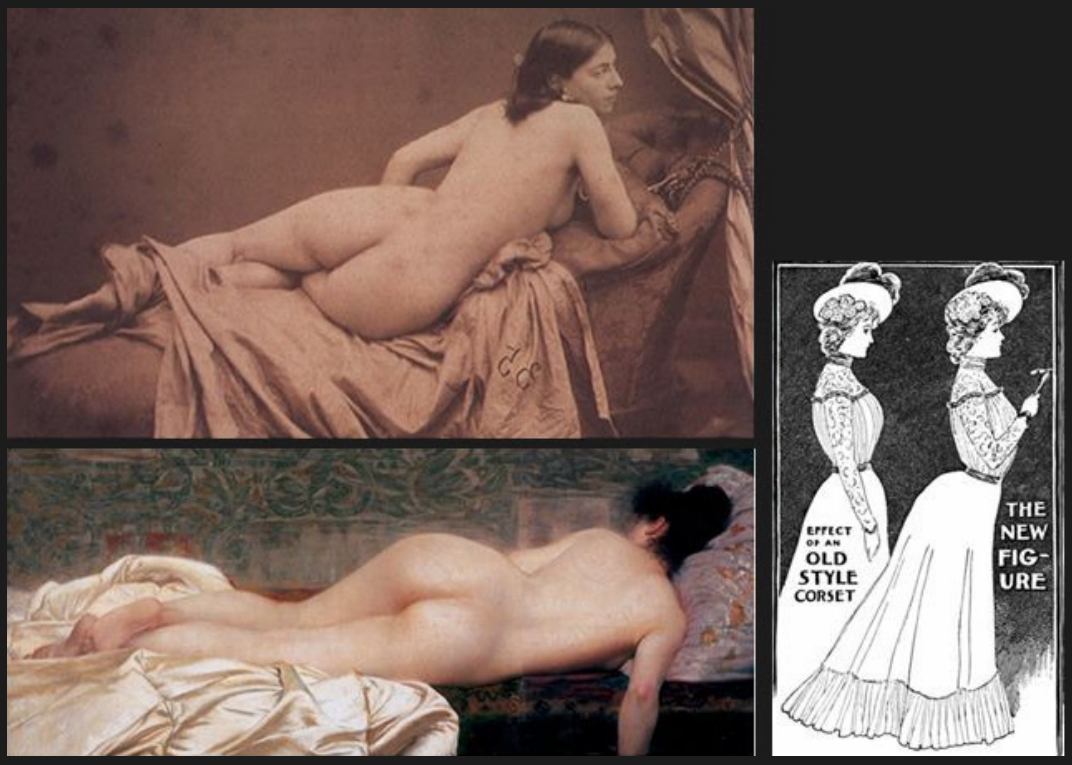


Figura 1 - Em sentido horário: Foto de Auguste Belloc, c. 1850;
Ilustração contrastando o velho *corset* victoriano com a nova silhueta proporcionada pelo *corset droit-levant*;
RODOLFO AMOÊDO: *Estudo de mulher*, 1884.
Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. MNBA/RJ.



Figura 2 – Da esquerda à direita: RAIMUNDO DE MADRAZO: *Después del Baño*, c. 1890.
Óleo sobre tela, 184 x 110 cm. Madrid, Museo del Prado.
EDUARDO SÍVORÍ: *El despertar de la criada (Le lever de la bonne)*, 1887.
Óleo sobre tela, 192 × 131 cm. Buenos Aires, MNBA.



Figura 3 – No sentido horário: EDUARDO SÍVORI: *Le lever de la bonne*, 1887.
Óleo sobre tela, 192 × 131 cm.
Buenos Aires, MNBA;

HANS VON AACHEN: *Bethseba im Bade*.
Óleo sobre tela, 163 x 113 cm.
Vienna, Kunsthistorisches Museum;

GUIDO CAGNACCI: *Susanna e i vecchioni*.
Óleo sobre tela, 144,5 × 173 cm.
San Pietroburgo, Hermitage;

FRANCOIS BOUCHER: *Diane sortant du bain*, 1742.
Óleo sobre tela, 57 X 73 cm.
Paris, Musee du Louvre, Paris.

KARL BRULLOFF: *Bathsheba*. 1832.
Óleo sobre tela. 173x125 cm.
Moscow, Tretyakov Gallery.

A arquitetura eclética na Praça da Estação: a arte brasileira e a consolidação do espaço urbano no final do século XIX

Carlos Eduardo Ribeiro Silveira

Em fins do século XIX e início do XX observamos um período de avanços técnico-cientificos que, no Brasil, vieram de encontro à instauração de um novo regime político que precisava concretizar a imagem de um governo forte, estável e moderno; para isto a reorganização do espaço urbano teria grande utilidade. Foi neste contexto que, na arquitetura, o Ecletismo - movimento estético surgido na primeira metade do século XIX na França, que empregam vários 'estilos' de construção em uma mesma edificação -, atingiu seu apogeu no Brasil. Podemos traçar as possíveis relações entre o estilo em questão e a nascente República.

O ecletismo funcionou como forma de justificação da República, isto por possibilitar uma arquitetura mais atualizada, tecnicamente elaborada e com mão-de-obra especializada; neste sentido, preenchia os ideais positivistas de cientificidade e avanços tecnológicos. No campo do imaginário, aproximava o Rio de Janeiro à Paris, que também tinha sofrido com problemas urbanísticos e populacionais, e que foram solucionados através de poderes ditatoriais do prefeito Haussmman, onde boa parte da cidade foi demolida para depois ser reconstruída em estilo eclético, isto na metade do século XIX.

É através deste olhar que este trabalho se constrói, estabelecendo relações entre o patrimônio arquitetônico edificado e seu rico potencial como ente portador de informações artísticas e históricas, percebendo as arquiteturas como locais onde, por excelência, podemos encontrar traços reveladores das mais variadas formas de manifestações artísticas dos 'estilos' usados como referência projetual e das relações do antigo com o novo. Constatamos que através das edificações convivem e se fundem modelos estéticos e espaciais, percepções, diferentes culturas e narrativas, com destaque para a memória social.

Como fundamentação teórico-metodológica, lançamos mão do estudo de caso da Praça João Penido (Praça da Estação), na cidade de Juiz de Fora, MG, já que esta guarda exemplos de bens arquitetônicos tombados pertencentes ao período eclético, de grande representatividade no processo de desenvolvimento econômico, social e urbano da cidade e, especificamente, na consolidação da imagem de Juiz de Fora como 'cidade moderna', criada ao 'gosto francês'. É no final do século XIX e início do XX que esta Praça se firma como importante cenário aglutinador do sistema de

transportes, fato que foi determinante não apenas para a Praça, como também para seu entorno imediato. Num segundo momento de ocupação do Largo, podemos observar o predomínio das edificações erigidas segundo o estilo eclético (já amplamente difundido na cidade do Rio de Janeiro àquela época), apontando para a presença de elevado apuro plástico e consolidação econômica. Procuramos, ainda, relacionar os elementos estilísticos advindos do ecletismo (pelo viés arquitetônico) com os aspectos formais e funcionais próprios da arquitetura e que estão presentes neste mecanismo de formação da cidade.

Para essa pesquisa, trabalhamos com a investigação *in loco*, análise de documentos, bibliografia relacionada e relatórios dos órgãos competentes ligados aos campos da arquitetura, artes, estética, patrimônio, história e sociologia. Desta forma, visamos lançar olhares sobre o patrimônio arquitetônico eclético deste cenário específico da cidade, buscando elencar os traços que o conformam, a fim de explorar esse segmento de estudos sobre a arte brasileira, no período referido, entendendo desde as técnicas construtivas, materiais e mão-de-obra empregados, plantas e espacialidade aos elementos decorativos empregados.

Formação de Juiz de Fora: uma "cidade de fronteira"

O período de maior desenvolvimento de cidades, em toda a História do Brasil, corresponde à mineração aurífera em Minas Gerais, no início do século XVIII. A origem de Juiz de Fora remonta a essa época e, desde suas primeiras povoações, já mostrava "características de periferia, margem, fronteira, que a tornam extremamente rica na tecitura do urbano". Como relata Musse:

> *Via de passagem, ao longo do Caminho Novo, no século XVIII; parada de tropeiros, entreposto comercial, vila que surge do capital advindo das lavouras de café, em meados dos oitocentos; cidade construída pelo sonho do Novo Mundo dos imigrantes; pólo industrial que corresponde ao ideal da nação idealizada pela República, Juiz de Fora se mostra como um rico objeto de pesquisa, exatamente por ser um lugar que não pode ser identificado ou descrito com facilidade e certeza.*[1]

Ao longo das margens do "Caminho Novo" surgiram vários postos oficiais para o registro e fiscalização de ouro que era transportado em lombos de mulas. Estes postos deram origem às cidades de Barbacena e Matias Barbosa, entre outras. Em função das hospedarias e armazéns, ao longo do caminho, outros pequenos povoados foram surgindo, como Santo Antônio do Paraibuna que, posteriormente, possibilitou a fundação da cidade de Juiz de Fora. Assim,

[1] MUSSE, Christina Ferraz. **Imprensa, cultura, imaginário urbano**: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da UFRJ. Orientadora Profª Drª Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, 2006, p. 12.

> *apesar de estar situada geograficamente no estado de Minas Gerais* [...] *nunca compartilhou do projeto da* mineiridade*, ele próprio um discurso produzido no final do século XIX e início do século XX, para dar conta das diversidades culturais e territoriais da região* [...] *Por ser vila e cidade, só constituídas em meados do século XIX, Juiz de Fora não comungou da estética barroca das cidades "mineiras"* [...]. (grifo da autora) [2]

Na metade do século XIX, chegaram os primeiros imigrantes a Juiz de Fora a fim de trabalhar na "Estrada União Indústria" e nas lavouras de abastecimento interno. O valor da cidade como entreposto comercial foi reforçado com a chegada da "Ferrovia D. Pedro II", em 1875. Porém, devido a uma conjunção de fatores que englobavam desde o desinteresse dos trabalhadores agrícolas pelas terras até a rescisão dos contratos da Companhia União Indústria, os colonos e demais operários foram trabalhar nas pequenas indústrias que surgiam na cidade. Estes foram os primeiros passos que caracterizaram Juiz de Fora como "cidade industrial", modelo da "modernidade", construída à parte do sentido da "mineiridade colonial" das demais cidades de Minas Gerais.

Desta feita, procuramos "estabelecer alguns vínculos explicativos para o vigoroso e original processo de industrialização de que foi palco a antiga Vila de Santo Antônio do Paraibuna, mais tarde Juiz de Fora [...] apelidada, não casualmente, de a Manchester Mineira."[3] Portanto, uma cidade de origem industrial. Esses aspectos são necessários para melhor compreensão de sua situação. Musse[4] atribui a determinação de Juiz de Fora como uma cidade industrial a um conjunto de fatores que caracterizou a cidade em fins do século XIX. Podemos perceber, então que:

> *I - uma estrada – a "União Indústria" – que não era apenas a maior do país, mas uma das melhores do mundo, permitindo o escoamento, a conquista de mercados e a atração de riquezas, levando-nos a desempenhar o papel de movimentadíssimo empório, destinado a atender não apenas à província e ao Estado, mas também a outras regiões cujos interesses econômicos aqui aportavam,*
> *II – a estrutura social com experiência européia que saltou da "União Indústria", quando a empresa de Mariano Procópio já periclitava, para as primeiras empresas mecânicas e de bebidas,*
> *III – a capacidade amplíssima do agir e do fazer, sem o intervencionismo do Estado, ao lado de uma confiança em normas e instrumentos econômicos inalterados. Oferecia-se garantia ao investimento,*
> *IV – a existência de uma elite empreendedora, que veio do café.*

O processo de industrialização de Juiz de Fora já foi alvo de vários estudos e torna-se impossível fazê-lo sem mencionar a figura de Bernardo Mascarenhas, industrial de grande visão, que

---

[2] Idem, ibidem, p. 13.
[3] ARANTES, Luiz A. A Fábrica e a Luz. DELGADO, I. J. G.; NEVES, J. A. P.; OLIVEIRA, M. R. (org.). **Juiz de Fora**: história, imagem, texto. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004, p 59.
[4] CID apud MUSSE, op. cit, p. 63.

realizou inúmeros empreendimentos, no século XIX, no município. Esse processo de industrialização foi parte de uma elaboração constitutiva de um segmento da burguesia industrial nacional e local, mas também trouxe à cidade um grande número de imigrantes em busca de trabalho nas indústrias, como ilustra Arantes[5]: "(d)os vários grupos étnicos que contribuíram para a formação da identidade da cidade de Juiz de Fora, tive a oportunidade de escrever um capítulo sobre a imigração alemã, onde dou bastante ênfase à contribuição dos germânicos protestantes na montagem das primeiras indústrias no município."

Resultado político, econômico, administrativo e espacial da fusão de duas povoações (a localidade fundada por Mariano Procópio, 'Juiz de Fora', e a 'Cidade do Paraibuna'), em 19 de dezembro de 1865, a Assembléia Provincial da Cidade do Paraibuna funda a cidade do Juiz de Fora, medida que, naquela época, deu início a um incipiente processo de "urbanização": algumas desapropriações, doações de terras e um intenso procedimento de arborização, na parte 'central' da cidade. Segundo Junqueira

> *em 1870, existiam em Juiz de Fora 190 estabelecimentos, sendo 170 industriais e 34 comerciais. Sete anos depois, já chegavam ao número de 241 indústrias e 80 empreendimentos.* [...] *Muito se deve aos imigrantes alemães que aqui fundaram fábricas de cerveja, curtumes, empresas de construção, de máquinas agrícolas, de carroças e, até mesmo uma fundição de ferro gusa. Esse constante crescimento econômico atraía migrantes que vinham em busca de emprego nas novas indústrias, fazendo crescer também a população da cidade.*[6]

Em 1875, a Câmara Municipal, depois de comprar um terreno entre as ruas da Imperatriz e da Califórnia, a fim de construir uma edificação para abrigar a "Estação da Estrada de Ferro" (inicialmente, "Ferrovia D. Pedro II" e, mais tarde, "Estrada de Ferro Central do Brasil"), reforçou a importância da cidade como entreposto comercial. Os passageiros desciam na Estação, mas as mercadorias eram desembarcadas no Largo do Riachuelo. É importante observar que, embora esta Estação tenha sido construída na área central da cidade, a Estação de Mariano Procópio (1876) ainda manteve seu posto como a mais importante estação do município.

Graças à ferrovia, o município passou por uma fase de grande crescimento e desenvolvimento populacional e econômico, atingindo desde setores ligados ao comércio até aqueles ligados ao incremento sanitário-urbanístico. Como exemplos, citamos a expansão da hotelaria, nova edificação para a administração municipal, inauguração do Fórum e do Palácio da Câmara, calçamento e

---

[5] ARANTES, op. cit., p. 56

[6] JUNQUEIRA, Patrícia Thomé. **A formação dos centros e o processo de descentralização das cidades de médio porte.** Estudo de caso: Juiz de Fora. Dissertação de Mestrado. Orientadora Profª. Drª. Sonia Hilf Shulz. Rio de Janeiro: PROARQ/UFRJ, 2006, p. 67.

abertura de ruas, construção de pontes e de canais para escoamento de água e a iluminação da cidade, por meio de lampiões de querosene.

Baseando-se nas então famosas "Exposições Universais", em 1886, a Câmara Municipal tomou a iniciativa de realizar uma exposição industrial em Juiz de Fora, a fim de mostrar sua produção - que já se destacava na região – e se firmar como uma cidade "moderna"[7]. Em Juiz de Fora, os pavilhões foram levantados no Jardim Municipal, nos lugares designados pelo 'alinhador' e desde que mantivessem "a elegância arquitetônica e sendo convenientemente ornados e embandeirados [...]." [8]

Em 11 de outubro de 1887, Bernardo Mascarenhas, que já havia instalado sua primeira fábrica têxtil na cidade, propôs à Câmara a troca da iluminação pública a gás pela elétrica. A proposta foi aceita e o empresário construiu, para esse fim, a "Companhia Mineira de Eletricidade", em janeiro de 1888. A inauguração da "nova iluminação" aconteceu em setembro de 1889, quando também foi inaugurada a "Usina Hidrelétrica de Marmelos", a primeira usina hidrelétrica da América Latina.

Este foi um grande marco para a cidade, já que atraiu mais fábricas e indústrias para Juiz de Fora, incrementando seu crescimento econômico e produtivo. Muitos empresários mudaram-se para a cidade nesse período, graças à implantação da energia elétrica e aos incentivos oferecidos por Bernardo Mascarenhas. Vinte anos depois da fundação deste serviço, quinze novas fábricas haviam sido instaladas na futura "Manchester Mineira".

Ao final do século XIX e início do XX, houve o desenvolvimento de diversos núcleos industriais em Minas Gerais. Entre eles, o de maior destaque, quer pelo número de indústrias e de operários, quer pelo capital gerado, foi o núcleo de Juiz de Fora. Esse panorama foi mantido até a década de 1930, quando, gradativamente, foi deslocado para a Capital, Belo Horizonte. No início do século XX, Juiz de Fora era considerada a cidade mais moderna e industrializada de Minas Gerais, também tida como a capital cultural do Estado, sua cidade mais 'culta' e urbanizada, mesmo quando confrontada com o ambiente de 'cultura colonial' mineiro, uma vez que Juiz de Fora esteve aparte do processo histórico que caracterizou as cidades mineiras dentro do viés 'colonial', sendo, desde então, determinado seu traço como 'cidade de fronteira'. Segundo Musse [9] "a singularidade de Juiz

---

[7] O projeto de modernização de Juiz de Fora, "faz parte de um projeto de modernização patrocinado pelos fazendeiros e industriais, que visa satisfazer à necessidade de um maior controle sobre o espaço urbano e a população. É indispensável um plano de modernização que forneça uma infra-estrutura capaz de suscitar o desenvolvimento industrial. Neste momento, os jornais as escolas, os teatros, as instituições culturais... têm o papel de, além de formar os trabalhadores e quadros burocráticos, incutir na opinião pública o desejo de 'civilizar-se'." CHRISTO, apud MUSSE, op. cit., p. 72.

[8] **O Pharol**, Jornal. Juiz de Fora, 11 de maio de 1886.

[9] MUSSE, op. cit, p.72

de Fora não residiu apenas no fato de não ter participado do ciclo, mas também por um forte sentimento antibarroquismo, entendendo barroco como forma de vida."

No livro de crônicas de Jardim, há uma descrição bastante lírica acerca da cidade àquela época:

> *Murilo (Mendes) parece não ter percebido o lado modernista de Juiz de Fora, seu cosmopolitismo, suas peculiaridades arquitetônicas* [...]. *Juiz de Fora tinha um forte lado protestante, com seu Granbery, sua igreja metodista em pleno Parque Halfeld, sua colônia alemã, suas fábricas de tijolos vermelhos (blood mills), suas casas no mesmo estilo, imitando Manchester, seu Museu Mariano Procópio de arquitetura alemã.*[10]

Praça João Penido/Praça da Estação: algumas anotações acerca da tipologia eclética

Desde o momento da inauguração da "Estação Juiz de Fora", o comércio foi sedimentado na área que hoje corresponde ao centro histórico da cidade, nos eixos das atuais ruas Halfeld e Marechal Deodoro. Todo esse setor foi consolidado graças à implantação dos trilhos da Estrada de Ferro Central do Brasil, que acabaram por delinear outra área de expansão da cidade, desta vez, em direção ao Rio Paraibuna. Do encontro das ruas Halfeld e Marechal com o largo que se formou em frente à nova edificação da Estação Ferroviária de Juiz de Fora (1871–1877), formou-se a Praça da Estação, um dos mais importantes conjuntos arquitetônicos de Juiz de Fora, cujos monumentos integram o patrimônio histórico edificado na cidade. Na área delimitada pela linha férrea e pelas ruas acima citadas, notamos um rico conjunto de imóveis nos estilos eclético e *art-déco*, com lojas no térreo e uso residencial ou misto nos demais pavimentos; geralmente prédios históricos e mal conservados, mas que buscavam traduzir o clima sofisticado da *belle-époque*, deixando não só a região, mas como toda a cidade, com ares "afrancesados". Esta região mostra vestígios de ocupações ligadas às antigas instalações industriais, hotéis e um comércio característico de "áreas de passagem".

Em meados da década de 1920 apareceram construções marcadas pelo estilo eclético (também por influência direta da Reforma que Pereira Passos implementou no Rio de Janeiro). No entanto, a localização da Estação Ferroviária foi muito discutida, sendo necessário contar com o apoio popular para se conseguir os recursos necessários à compra do terreno para a construção da Estação que, atualmente, com o declínio do transporte ferroviário de passageiros, abriga pequenos espaços culturais.[11]

---

[10] JARDIM, Rachel. **Num reino à beira do rio**: um caderno poético. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004, p. 77.
[11] PORTAL Acessa.com. Disponível em: http://www.acessa.com/arquivo/jf150anos Acesso em: 07 jan 2010.

Como nos esclarece Passaglia a respeito desta área da cidade:

> *Após a primeira década deste século (XX), iniciar-se-á uma segunda fase de ocupação do Largo com construções que irão representar um padrão plástico filiado ao então ecletismo vigente, principalmente o neoclássico e o art-nouveau, aplicado a uma alta dose de criatividade e apuro plástico. É o caso, por exemplo, do conjunto formado pelo Hotel Príncipe e pela Associação Comercial (1918).*[12]

De um modo geral, na Praça da Estação, as fachadas das edificações apresentaram tendência à horizontalidade, geralmente com composições tripartidas e simétricas ricamente ornamentadas com elementos de estuque – pilastras e capitéis das ordens da Antigüidade, cartelas, medalhões e brasões, conhas e festões. Muitas construções passaram a explorar vazios centrais ou espaçamentos laterais em relação aos limites dos lotes de terreno. Esses vazios foram organizados em jardins que contribuíram para uma maior iluminação e aeração dos ambientes internos das casas, eliminando as antigas alcovas características do período colonial.

Os frontispícios são encimados por platibandas cegas ou vazadas com balaústres, substituindo os beirais tão comuns à arquitetura colonial brasileira, além de esconder as canalizações das águas pluviais dos telhados, que não mais escoavam sobre os passeios. As platibandas são coroadas com frontões triangulares, cimbrados ou recortados em curvas, pinhas, compoteiras e esculturas de gosto clássico (acrotérios). Ao lado de ninfas, de musas e de deuses mitológicos, das alegorias das estações do ano, destacam-se, na estatuária e nos relevos de estuque da arquitetura eclética, as figuras de águias, leões e dragões. As datas das edificações e os monogramas dos proprietários são representados em relevos de estuque sobre cartelas e medalhões exibidos nos tímpanos dos frontões e se estenderam aos vidros coloridos ou texturizados das janelas ou das portas das sacadas, aos gradis dos portões e guarda-corpos de ferro fundido ou forjado.

A influência italiana introduzida pelos construtores imigrantes também deixou suas marcas na arquitetura, e as construções materializaram a riqueza, o poder e a cultura que a cidade industrializada e moderna buscava representar. Elementos esses traduzidos nas ornamentações das fachadas das edificações erguidas. Dessa maneira, os proprietários e industriais reforçavam sua superioridade sobre as camadas sociais menos privilegiadas e rivalizavam entre si na execução de edifícios cada vez mais imponentes.

A arquitetura desse período revelou construções embasadas por altos porões, que já foram utilizados nas edificações coloniais, mantendo-se também em algumas das edificações ecléticas. Esta técnica construtiva possibilitou, por meio dos óculos de ventilação, a aeração dos pisos assoalhados

---

[12] PASSAGLIA, Luiz Alberto do Prado. **A preservação do patrimônio histórico de Juiz de** Fora: medidas iniciais.

dos pavimentos térreos; além disso, o embasamento perfurado pelos óculos de diferentes formas e tamanhos e com suas superfícies externas em relevo, também concorreu para dar maior imponência aos sobrados e aos palacetes assobradados – enriquecidos com pórticos, portões de ferro ou altas portas trabalhadas em madeira, que se abriam para vestíbulos com escadarias e paredes revestidas com os falsos mármores.

A conformação do Largo é resultado do traçado reticulado das ruas de seu entorno imediato, tendo a Rua Principal (hoje, Avenida Rio Branco, a principal da cidade) como orientação norte-sul, guardando certo paralelismo com a bacia do Rio Paraibuna e, consequentemente, com a linha férrea. Outras ruas centrais cortam perpendicularmente tanto esta Avenida, como também a Avenida Getúlio Vargas, outro eixo viário importante para a cidade, num traçado bastante característico e que ainda envolve uma grande permeabilidade de fluxos gerada pelas galerias que rasgam o centro de Juiz de Fora. Esse desenho urbano, ao mesmo tempo em que reforça espacialmente este sítio histórico acaba por segregá-lo do restante da cidade, gerando vazios e grandes problemas de ordem urbana.

As cidades como locais de encontro de realidades

Pensar e refletir sobre a cidade e seus espaços[13] é tentar entendê-la como fenômeno em contínuo processo de transformação no espaço e no tempo, os fundamentos sociais nela envolvidos e quais são os novos valores que pretendemos ter nos dias de hoje e, também, em nosso futuro; é examinar a relação histórico-social que os homens travam com as cidades, e o que esta significa. Ao entrelaçarmos todas essas condições, no composto que lhe serve de estrutura, percebemos a cidade ainda como *polis*[14], local do encontro não só dos seus habitantes, mas de vários tempos, espaços, saberes, tecnologias, produtos, tradições e culturas acumulados pelos agentes sociais. Sobre as diversas realidades através das quais a cidade se manifesta, mesmo em uma única cidade, são várias as realidades e amplíssimas as dimensões abrigadas: a materialidade, a realidade, a fantasia, o imaginário e o simbólico habitam nela, conjunta e simultaneamente.

> Juiz de Fora: Instituto de Pesquisa e Planejamento da Prefeitura de Juiz de Fora, 1981, p 67.

[13] Considerando Juiz de Fora uma cidade de porte médio (cerca de 500.000 habitantes), trabalho com a possibilidade de universalização destas idéias.

[14] *Polis* é a Cidade, entendida como a como a unidade organizada, formada pelos cidadãos livres e iguais, na Grécia Antiga – Cidades-Estado. A *polis* diferencia-se da *oikós,* que designa as relações, na esfera da comunidade doméstica. Ou ainda, segundo VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga.** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 169-170: "A palavra *oikós*, que às vezes traduzimos por 'família', dificilmente é traduzível. Ora designa a família no sentido estrito do termo, ora a casa e todos os que gravitam em torno do lar: pais, filhos e escravos."

As cidades geram possibilidades de diálogos e de encontros entre o espaço e o tempo (que dependem da corporalidade e da memória social, de cada um dos seus componentes, com seus códigos, tradições e existências compartilhadas), fatores que atuam na configuração das identidades. Portanto, "uma das funções dos imaginários sociais é o de organizar o domínio do tempo coletivo sobre o plano simbólico, mas é mais complexo o campo de sua abrangência, particularmente no campo político [...].[15]"

A questão do patrimônio encontra-se fortemente presente nos contornos socioculturais da contemporaneidade, assim como a memória social é sempre uma construção que se dá no presente, em permanente fuga, tanto para o passado, quanto para o futuro. A memória, projetada para o futuro, faz-se registrar nos atuais suportes de perpetuação da vivência humana. A respeito desse desejo de permanência e das relações possíveis entre a articulação entre tempo e memória, Huyssen[16] observa que "trata-se mais da tentativa, na medida em que encaramos o próprio processo real de compreensão do espaço-tempo, de garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover." Quando se trata da memória social, esta é o produto de uma negociação social, uma construção da realidade, às vezes, 'ficcional', que também se relaciona às questões política, econômica, entre outras, obedecendo a regras e negociações complexas, seguindo as normas pelas quais as mais diferentes instituições sociais estruturam suas narrativas, orais ou escritas, sobre seu passado.

[15] MEIRA, Ana Lúcia G. **O passado no futuro das cidades**: políticas públicas e participação dos cidadãos na preservação do patrimônio cultural de Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 2004, p. 34.
[16] HUYSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000, p. 30.

Arte e Arquitetura no Sul do Brasil: São Sebastião de Porto de Cima, a Igreja de Duas Cabeças

Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez*

Este artigo tem como objetivo compreender a *Arte Colonial*[1] no sul do Brasil, em especial, os remanescentes encontrados no atual Estado do Paraná. Das principais localidades onde se encontram as obras destaque será dado para a Igreja de São Sebastião de Porto de Cima, localizada no município de Morretes/Paraná. Edificada em 1779, quando a localidade ainda convivia com o garimpo do Ouro a ermida passou por uma reestruturação no século XIX que, curiosamente, construiu uma nova fachada no lado oposto da original. Uma vez que o pedido de demolição do corpo antigo da igreja, pela falta de proporção e simetria do conjunto, solicitado no Relatório de Presidente de Província, em 1874, não foi executado, a construção acabou mantendo os dois frontispícios - o antigo e o novo.

Pretende-se com esse estudo investigar as transformações arquitetônicas e artísticas da referida igreja associando e relacionando-as com a ocupação do litoral meridional. Duas dificuldades se impõem para a execução do presente estudo. A primeira advém da pouca bibliografia que contemple de forma direta as formas artísticas e arquitetônicas da região sul do Brasil, especialmente aquela concernente ao atual estado do Paraná. Por isso, torna-se problemático a conceituação dos remanescentes que além da descaracterização do estilo original, o mesmo não se encaixa nos modelos pensados para outras partes do Brasil como Minas Gerais, o litoral norte (especialmente Belém do Pará) e nordeste.

A construção de uma idéia

A idéia de estudar a arte colonial e seus desdobramentos no século XIX faz parte de um conjunto de preocupações que emergiu ao final da tese de doutorado, concluída em dezembro de

* Professora Adjunta no Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina/Paraná.
[1] No item seguinte será explicitada com mais detalhes a opção pela nomenclatura "Arte Colonial".

2006.[2] Buscou-se naquele momento, entender a transformação da cultura material do Vale do Paraopeba/MG ao longo do século XIX, tendo como referência o fim do trabalho escravo. Em função do tempo e da delimitação do objeto de pesquisa não foi possível analisar a arte e a arquitetura relacionadas ao universo religioso concentrando, assim, o estudo na cultura material (mobiliário, utensílios profissionais e domésticos, jóias, indumentária etc) dos diversos estratos sociais.

Desde então, várias leituras realizadas permitiram constatar que existe uma vasta bibliografia sobre o tema para a Capitania de Minas Gerais, a região litorânea do norte e nordeste do país. Por outro lado, é nítida a escassez de estudos que versam sobre a mesma temática no sul do Brasil. Após um levantamento preliminar das obras foi possível perceber a riqueza e a importância histórica, plástica e arquitetônica dos remanescentes encontrados no atual estado do Paraná.

Em 2009, elaborei junto ao Departamento de História, da Universidade Estadual de Londrina, um projeto de pesquisa que teve como objetivo estudar de forma comparativa essas e outras questões ligadas aos remanescentes da arte colonial portuguesa.[3] A maior parte deles encontra-se localizada na região conhecida como *Paraná Tradicional* compreendendo vários municípios que, em geral, gravitam em torno da capital curitibana e do litoral paranaense.[4]

É preciso destacar que no início desse século uma série de eventos salientou a atualidade dos estudos concernentes ao Barroco no Brasil e no Mundo. A publicação, em 2004, do livro *Circularidade da Ilusão*, de Affonso Ávila, reflete alguns aspectos da revitalização de questões e problemas que envolvem o tema.[5] No Brasil, também no começo deste século aconteceram congressos e simpósios, destaque para o encontro ocorrido em setembro de 2008, na Universidade Federal de Minas Gerais, reunindo pesquisadores nacionais e internacionais.[6]

A constância e o vigor intelectual desses eventos demonstram a importância e a dimensão do tema no século XXI. Também apontam novas problemáticas e abordagens que merecem e necessitam de mais pesquisas. Affonso Ávila destaca, por exemplo, uma súmula temática no sentido de guiar os pesquisadores para questões ainda não resolvidas na historiografia brasileira.[7]

---

[2] MARTINEZ, Cláudia Eliane Parreiras Marques. **Cinzas do Passado.** Riqueza e Cultura Material no Vale do Paraopeba/MG. 1840 a 1914. *Tese de Doutorado*. Universidade Estadual de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, 2006.

[3] Desde agosto de 2009 o Projeto "Barroco no Sul do Brasil: arte, política, imagens e representações" foi contemplado com a "Bolsa de Apoio à Pesquisa" pela Fundação Araucária.

[4] Ver principalmente: MARTINS, Alfredo Romário. **Historia do Paraná.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995. (Coleção Farol do Saber). WESTPHALEN, Cecília Maria. **Pequena História do Paraná.** São Paulo: Melhoramentos, S/D.

[5] ÁVILA, Affonso. **Circularidade da Ilusão.** E outros textos. São Paulo: Perspectiva, 2004.

[6] Ver site toda a programação desse evento: http://www.fafich.ufmg.br/artebarroca/

[7] ÁVILA, op. cit. 2004.

Das problemáticas destacadas pelo autor interessa particularmente aquelas ligadas às artes plásticas e arquitetônicas em caráter comparativo. Ávila ressalta, por exemplo, que a dimensão do Barroco (e porque não acrescentar também o Rococó) entre as Américas Portuguesa e Espanhola esclarece vários pontos até então negligenciados pela historiografia. Se a circularidade cultural entre a Europa e a América foi muitíssimo enfatizada, o mesmo não aconteceu com os estudos concernentes ao intercâmbio de idéias, estilos, formas e prospecções entre as duas Américas.[8]

Um exemplo muito significativo dessa circularidade cultural entre os diversos espaços americanos pode ser identificado nas festas barrocas de cunho religioso e político.[9] Segundo Ávila, a comemoração da inauguração do convento das Conceicionistas do México e a festa de Corpus Christi de Cuzco, no Peru, ambas realizadas em fins do século XVII, teriam inspirado tanto o espetáculo teatral, quanto à ritualística presentes na Festa do Triunfo de 1733, em Ouro Preto.

Por outro lado, o autor italiano Ricardo Averini salienta alguns elementos especificamente "originais" do Barroco Brasileiro e que tem explicação naquela sociedade plástica em formação. Segundo o autor, a inserção do elemento e sensibilidade dos africanos acabaram por conceber um Barroco Negro, como no caso da Bahia, e um Barroco Branco e/ou Mulato para Minas Gerais.[10]

Lembramos ainda os estudos clássicos de Eduardo Etzel que distinguem diferenças significativas entre o Barroco das zonas mineradoras (complexo e rico) e aquele considerado menos "esplendoroso" configurado, por exemplo, em Goiás (Goiás Velho), Santa Catarina (São Francisco do Sul), Paraná (Paranaguá, Antonina, Morretes etc...) e São Paulo.[11]

A despeito de as diferenças estilísticas entre os diversos Barrocos, o que se deve enfatizar é que essas manifestações veiculam informações fundamentais para se pensar não só ao universo da arte, mas também o patrimônio material - arquitetura civil e religiosa, esculturas, pinturas e objetos do cotidiano - e o patrimônio imaterial - como as festas, rituais e cerimônias políticas. Ademais, tais manifestações evidenciam aspectos da política metropolitana - Absolutismo -, do Iluminismo reformista de Portugal - na figura do ministro Marquês de Pombal -, da relação entre vassalos,

---

[8] Para um estudo dessa natureza ver principalmente o livro de AMARAL, Araci A. **A hispanidade em São Paulo da casa rural à capela de Santo Antônio.** São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

[9] CARDIN, Pedro. Entradas solenes: rituais comunitários e festas políticas, Portugal e Brasil, séculos XVI e XVII. JANCSÓ, István. KANTOR, Íris. (orgs.) **Festa.** Cultura e sociabilidade na América Portuguesa. (vol. 1). São Paulo: HUCITEC: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001. HANSEN, João Adolfo. A categoria "representação" nas festas coloniais do século XVIII. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris. (orgs.) **Festa**. Cultura e sociabilidade na América Portuguesa. (vol. 1). São Paulo: HUCITEC: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001. MONTEIRO, Rodrigo Bentes. Entre festas e motins: afirmação do poder régio bragantino na América Portuguesa. JANCSÓ, István. KANTOR, Íris. (orgs.) **Festa**. Cultura e sociabilidade na América Portuguesa. (vol. 1). São Paulo: HUCITEC: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001.

[10] AVERINE, Ricardo Tropicalidade do Barroco. **Revista Barroco**, N. 12, p. 327-334, 1982.

[11] ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil.** Psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1974.

monarcas e governo, entre senhores e escravos, entre homens e mulheres livres e pobres da América Colonial.[12]

Do mesmo modo, as representações artísticas, religiosas, sagradas e profanas deixam transparecer como aquela sociedade queria ser visualizada e identificada pela igreja, pelo rei, pelos seus vizinhos – especialmente a América Espanhola -, pelos seus pares e principalmente como ela queria construir uma imagem e uma identidade para si mesma. Nesse caso, a arquitetura das igrejas e ermidas, as imagens sacras e demais produções configuram indicadores seguros do pensamento político, da cultural e da forma de viver daquela sociedade.

A questão da distância oceânica que separava a metrópole da sua principal colônia também deve ser considerada como um ponto definidor da arte desenvolvida, do cotidiano e, principalmente, das características da administração política exercida no Novo Mundo. Segundo Laura de Mello e Souza e outros autores, a distância entre reino e colônia foi responsável por produzir um fenômeno particular, presente nas colônias portuguesas de além mar.[13]

Entre uma ordem ou decreto proferido em Portugal e sua execução na Colônia existia um oceano, uma extensão marítima gigantesca para os padrões da época que metamorfoseava tais medidas, adaptando-as à "realidade dos trópicos". Na arte além da distância que separa teorias e conceitos em voga na Europa, uma natureza singular/tropical propiciava novos elementos, como a pedra sabão[14] e madeiras, que só existiam neste lado do Atlântico.[15]

A extensão geográfica/oceânica, que tornava teoria e prática política, quase inconciliáveis, ou dotada de características próprias do Antigo Regime, não invalida a circulação cultural entre os continentes. Ao contrário, ela oferece novos contornos, amplia a complexidade da cultura reforçando, ainda mais, as características da sociedade "barroca" que aqui se instalou.

Afinal "a origem do termo barroco, dentro da nomenclatura da história da arte, não teria surgido da denominação de uma espécie rebuscada de raciocínio escolástico ou da sugestão de uma pérola de contorno irregular, conhecida também pelo nome parecido, levada à Europa por

---

[12] RAMINELLI, Ronald. **Viagens Ultramarinas.** Monarcas, vassalos e governo a distância. São Paulo: Alameda, 2008.

[13] SOUZA, Laura de Mello. **O Sol e a Sombra.** Política e Administração na América Portuguesa do Século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Sobre a questão da distância o estudo de Ginzburg oferece algumas reflexões teóricas e conceituais. GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira.** Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[14] Esteatito (também pedra de talco ou pedra-sabão) é o nome dado a uma rocha metamórfica, compacta, composta, sobretudo, de talco (também chamado de esteatite ou esteatita) mas contendo muitos outros minerais como magnesita, clorita, tremolita e quartzo, por exemplo. É uma rocha muito branda e de baixa dureza, por conter grandes quantidades de talco na sua constituição".

[15] BOSCHI, Caio César. **O Barroco Mineiro.** Artes e Trabalho. São Paulo: Brasiliense, 1988. SCHIAVINATTO, Iara Lis. Imagens do Brasil: entre a natureza e a história. In: JANCSÓ, István. **Brasil**: Formação do Estado e da Nação. São Paulo: HUCITEC; Ed. Unijuí; FAPESP, 2003.

navegadores luso-espanhóis.[16] "Pérola imperfeita", mas capaz de elaborar estratégias de sobrevivência, camuflagem de atitudes, adaptação da realidade e criação artística cultural numa temporalidade rigorosa, marcada pela contra-reforma, pela perseguição aos protestantes, aos judeus e todos àqueles que não pensavam conforme as "regras" cristãs.

Uma sociedade extraordinária que produziu, concomitantemente, arte e revolta; que obedecia à Igreja condenando adúlteras e feiticeiras, queimando hereges e perseguindo homens e mulheres. Por outro lado, esses mesmos homens e mulheres (con)viviam com uma altíssima taxa de uniões considerada ilícita, praticavam "bruxarias", transgrediam normas sexuais e morais na Colônia Portuguesa.[17]

Na arte, os mineiros entalhavam anjos nus, um contraste curioso com os artífices no sul do Brasil que, em sua maioria, os esculpiam com vestes e adornos para disfarçar e esconder o sexo dos anjos.[18] Um barroco que mesclava elementos bíblicos com aqueles típicos das sociedades pagãs, que adornavam painéis, retábulos e imagens inserindo elementos orientais e estabelecendo um diálogo estreito com civilizações e culturas muito distintas.

Sobre isso, a historiografia já advertiu que os artífices tinham acesso a gravuras, tratados e manuais de arte que orientavam e forneciam padrões estéticos em voga na Europa. Protótipos e modelos que eram copiados, outras vezes adaptados e/ou modificados conforme a conveniência, o talento, o apuro técnico, a sensibilidade e as condições materiais.[19]

Barroco Tardio, Rococó ou Arte Colonial?

O já mencionado Projeto de Pesquisa propõe investigar se existe um paralelo cultural de produção artística entre os remanescentes encontrados no atual estado do Paraná e aqueles localizados no Centro-Sul, especialmente Minas Gerais. Pretende-se averiguar como a arte e a arquitetura se configurou no sul do Brasil além das fronteiras mineiras relacionadas, sobretudo, às

---

[16] ÁVILA, op. cit. 2004. p. 12 e 13.
[17] SAMARA, Eni de Mesquita. A família no Brasil: história e historiografia. **História Revista**, Goiana, v. 2, p. 7-21, jul./dez. 1997. GOMES, Plínio Freire. **Um herege vai ao Paraíso.** Cosmologia de um ex-colono condenado pela Inquisição (1640-1744). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. SOUZA, Laura de Mello e. **Inferno Atlântico.** Demonologia e colonização. Séculos XVI – XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. SOUZA, Laura de Mello e. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz.** Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados** – moral, sexualidade e Inquisição no Brasil. Rio de Janeiro, Campus, 1989.
[18] ÁVILA, op. cit. 2004.
[19] ALMADA, Márcia. Cultura Visual e produção artística nas Minas setecentistas. Anais do II Encontro Internacional de História Colonial. **Mneme – Revista de Humanidades.** UFRN. Caico (RN), v. 9. N. 24, set-out, 2008. Disponível em: www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais

irmandades e aquelas alicerçadas no litoral nordestino e do Rio Grande do Sul, essencialmente jesuítico. E dentro dessas possíveis diferenças destacam-se algumas problemáticas, tais como:

1) Existe uma diferença no perfil socioeconômico dos pintores e escultores envolvidos nos processos de criação nas duas áreas em foco: Minas Gerais e Paraná?

2) As diferenças e singularidades identificadas nos materiais utilizados nas formas arquitetônicas, nas características das artes plásticas, sobretudo a sacra, dos remanescentes paranaenses, comparando-os com aqueles encontrados na região das Minas Gerais.

3) A arquitetura e as artes envolvidas expressam e dialogam com a vida das comunidades?

4) E, se dialogam, como se dá essa comunicação entre os diversos setores da sociedade: homens livres e pobres, escravos, senhores de terra, comerciantes, etc...?

5) É possível pensar que houve uma "circularidade cultural" entre as regiões do Brasil, como propõe Affonso Ávila para se referir às Américas (portuguesa e espanhola, sobretudo)?

6) E, por fim, é possível pensar uma classificação da arte e da arquitetura encontrada no Sul do Brasil levando em consideração características próprias que as distinguem, ou não, de outras partes do Brasil e da América Espanhola?

A conclusão desse levantamento permitirá compor um quadro de referência. E para tanto, se faz necessário, em primeiro lugar, identificar, mapear e classificar as obras arquitetônicas e plásticas das cidades onde se encontram os remanescentes "barrocos" do atual Estado do Paraná.

Grande parte material imagético (fotos) e bibliográfico (livros e fontes primárias) produzida e pesquisada nos 12 meses de trabalho, permitiu dimenionar a grande empreitada proposta. O que se observou inicialmente é que, como em grande parte das cidades históricas, as edificações sofreram várias intervenções, reformas e alterações estilísticas ao longo dos séculos, dificultando enormemente o seu entendimento e classificação.[20] As cidades de Morretes, Antonina e Paranaguá, visitadas até o momento, não constituem exceções. Diante desse vasto patrimônio material (arquitetura civil e religiosa, arte sacra etc) identificado, até então, atenção especial será dada a Igreja de São Sebastião de Porto de Cima, localizada em Porto de Cima, distrito pertencente ao município de Morretes.

[20] Se as alterações dificultam a pesquisa histórica, iconográfica e arquitetônica não inviabiliza, no entanto, o estudo e o entendimento das mesmas. O excelente trabalho realizado com as vinte igrejas do Centro Histórico do Rio de Janeiro por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira é um exemplo de que, embora difícil, é possível realizá-lo. Ver: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e Rococó nas Igrejas do Rio de Janeiro.** Brasília/DF / IPHAN, Programa Monumenta, 2008. (volumes 1e 2).

E é da história dessa igrejinha localizada ao pé da Serra do Mar que algumas considerações preliminares serão alinhavadas. O exemplo aqui destacado permite estabelecer, concomitantemente, um paralelo com as idéias mais gerais do referido Projeto de Pesquisa e um diálogo mais objetivo com as propostas colocadas e discutidas no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*.

A imprecisão teórica em relação à nomenclatura – *Barroco, Rococó ou Arte Colonial* – presente no Projeto Original também transparece aqui em função de quatro problemas, três deles já mencionados neste artigo: 1) caráter inicial da pesquisa; 2) ausência de bibliografia mais específica como aquelas existentes no Centro Sul do país; 3) as diversas alterações sofridas pelos monumentos; 4) no caso da arte sacra a dificuldade é ainda maior por causa de imagens "desaparecidas" e outras tantas dispersas nas comunidades, ou (res)guardadas pelos moradores que alegam (com toda razão) que as Igrejas não tem segurança para mantê-las e protegê-las contra o furto ou danos materiais diversos. [21]

Por outro lado, é preciso levar em conta que a classificação não é um dado que deve ser feito considerando apenas a datação das edificações e as subseqüentes reformas. Outros fatores devem ser tomados como referência, como por exemplo, as condições materiais, culturais e políticas nas quais moradores e prováveis artífices/artistas estavam inseridos. Considerar simplesmente que a segunda metade do século XVIII corresponde ao período Rococó – como de fato é o caso em algumas localidades, a cidade do Rio de Janeiro e partes da Capitania de Minas Gerais[22] - não resolve. Tal procedimento não garante que a edificação e/ou a imaginária produzida no Paraná (naquele momento parte da Capitania de São Paulo) se encaixe nesse modelo ou protótipo.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira destaca que alguns estudos - nacionais e internacionais – ainda "teimam" em classificar o Rococó como a etapa final do Barroco.[23] Seu foco de interesse, como bem evidenciou a autora, refere-se às Capitanias de Minas Gerais, Pernambuco e Paraíba, além da cidade portuária do Rio de Janeiro e a capital do Grão-Pará, Belém.[24]

Para o Sul do Brasil é necessário um estudo investigativo mais profundo a fim de que a arte e a arquitetura obtenham um melhor entendimento quanto ao seu estilo, sua forma, bem como sua

---

[21] Até o momento foram realizadas duas viagens à região em destaque. Nesse primeiro levantamento foram incluídas visitas às Secretarias de Cultura, ao Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, às Bibliotecas e Arquivos locais.
[22] OLIVEIRA, op. cit. 2008.
[23] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
[24] O livro de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, citado acima, constitui um complexo e denso estudo sobre o Rococó, estilo que ela considera autônomo do Barroco, com características próprias e muito diferenciadas em várias regiões da Europa, em especial na Alemanha e França. Além da autora elaborar um estudo acurado acerca da teoria do

história. Dizer que se trata de um "Barroco Ingênuo" não esclarece muita coisa. Seria o *Barroco Pombalino*, ou Rococó?

Em função disso, até que a pesquisa avance um pouco mais tratar-se-á os remanescentes como "Arte e Arquitetura Colonial". Tal nomenclatura permite uma flexibilidade conceitual e temporal maior, principalmente no estudo de caso aqui destacado, com se verá no próximo item.[25]

São Sebastião de Porto de Cima, a igreja de duas cabeças

A Igreja São Sebastião está localizada em frente à praça principal de Porto de Cima. Margeada pelo Rio Nhundiaquara e a seis quilômetros da sede do município de Morretes, a ermida é contornada também por montanhas cobertas por matas verdes de vários matizes.

O viajante francês August de Saint-Hilaire quando por lá esteve na década de 1820, percorreu grande parte da região destacando, em primeiro lugar, a exuberância da natureza, a abundancia e qualidade da água de seus rios, a atividade econômica, os aspectos da população, suas casas e Igrejas.[26] Quase duzentos anos depois, a descrição feita pelo botânico ainda faz jus ao cenário natural que se encontra em Morretes e Porto de Cima.

> *É encantadora a vista que podemos descortinar à saída do lugarejo, se olharmos para trás. Vemos a montanha coberta de matas que acabamos de atravessar, no sopé da serra fica o aglomerado de casinhas do lugarejo, rodeadas de árvores copadas, e diante delas o rio Cubatão (hoje Nhundiaquara) , que é bastante largo e desliza celeremente sobre um leito coberto de seixos*.[27]

A história de Porto de Cima remonta ao início do século XVIII com a garimpagem de ouro de aluvião às margens dos rios. Segundo o livro de Antônio Vieira dos Santos[28], escrito em 1851:

> *Data o estabelecimento de alguns moradores antes do ano de 1700 porém é mais provável que tivesse princípio no ano de 1723 em que arrematado o primeiro contrato das Passagens o Capitão Francisco Rangel, que de necessidade havia ali de morar, ou seus Caixeiros e para isso fazendo Casas, e Armazéns, ali se reunindo mais alguns moradores.* [...] *Desta data em diante se foram ali estabelecendo mais moradores de maneira que tanto uma (Porto de Cima) como outra (Morretes)*

> Rococó e sua expansão na Europa destaca também o Rococó religioso em Portugal, no Brasil Litorâneo e em Minas Gerais.

[25] Pretende-se também investigar a arte sacra produzida na região, como a imagem de São Benedito localizada em Morretes e a Imagem do Senhor do Bom Jesus de Saivá localizado na igreja de mesmo nome, em Antonina.

[26] SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem a Curitiba e Santa Catarina.** Belo Horizonte: São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1978.

[27] SAINT-HILAIRE, op. cit. 1978, p. 93.

[28] SANTOS, Antônio Vieira dos. **Memória Histórica.** Vila de Morretes e do Porto Real, vulgarmente Porto de Cima. Paraná: Câmara Municipal de Morretes, 1851.

povoação cada vez mais iam aumentando de maneira que entre os anos de 1777 a 1783 já havia na povoação.[29]

O mesmo autor destaca que, em 1738, D. João Francisco Laynes requereu a Câmara Municipal de Paranaguá que:

> [...] *fazendo ver, que como tinha aberto o novo caminho que ia pelo lugar da Graciosa para a freguesia de Nossa Senhora do Pilar e para a Vila de Coritiba e sendo necessário para a maior comodidade dos viajantes e moradores desta Vila de Paranaguá, em que as povoações precisavam que houvesse no porto de Cubatão de Morretes pelo qual se dava entrada para a dita Estrada (da Graciosa), houvessem casas, para se dar agasalho aos viadantes recolhendo nelas suas fazendas, assim como os que subissem para Coritiba, e por isso necessitava de chãos para as fazerem, e também terreno para pasto das cavalgaduras* [...].[30]

Sabe-se também, pelos documentos das Câmaras Municipais transcritos por Santos, que, em 1780, "os negociantes de Paranaguá *invejosos* do florescimento que havia e do grande comércio"[31] queixaram-se junto à Real Junta da Fazenda. Solicitaram o fechamento das *lojas de fazendas de secos e molhados,* a repreensão e prisão dos negociantes de Morretes, como de Porto de Cima. Embora essas disposições legais fossem num, primeiro momento, cumpridas e, posteriormente revogadas, esse episódio demonstra como essas localidades acabaram se consolidando na segunda metade do setecentos como importante ponto de passagem e entreposto comercial, ligando o litoral ao planalto e, em especial, à vila de Curitiba.

O crescimento e desenvolvimento levaram, em 1779, a construção de uma capela sob a invocação de N. Sra. Da Guia e de São Sebastião sob o comando do tenente-coronel D. Afonso Botelho de Sampaio e Souza e o capitão Antônio Rodrigues de Carvalho. Com o esgotamento do ouro de aluvião e aproveitando às facilidades de transporte e de força motriz oferecida pelo rio o lugar passou a abrigar, na primeira metade do século XIX, engenhos hidráulicos de beneficiamento de erva-mate. O produto assumira grande importância no mercado internacional, por causa de problemas e conflitos políticos na região platina.

Desse segundo "surto" econômico e do conseqüente crescimento da população tornou-se, então, necessário ampliar a antiga capela construída no século XVIII. Seus zeladores receberam na década de 1840, autorização para as devidas obras. No entanto, com a transferência dos engenhos ervateiros para o planalto e a construção da ferrovia ligando-o ao litoral, Porto de Cima sofreu um

[29] SANTOS, op. cit. 1851, p.36.
[30] Idem, ibidem.
[31] Idem, ibidem (grifos nossos).

esvaziamento levando várias fazendas de erva-mate à falência. Tal declínio econômico acabou por afetar não só a vida de seus moradores, como também, atrasou a reforma e ampliação da capela.

Adolpho Lamenha Lins, Presidente da Província do Paraná, em 1876, informou em seu relatório que:

> *ultimamente foram concluídas as obras da capella mor, sacristia e mais dependências, fazendo-se uma despesa de mais de três contos de réis, que não foi paga, por não constar a autorização dada por um dos meus antecessores para essa construção. Entretanto a obra feita é bastante sólida e elegante, e deve ser paga, para o que é preciso que voteis o necessário crédito. Apesar de estar vaga a parochia, a igreja de Porto de Cima é uma das mais aceladas da províncias*.[32]

O curioso dessa história é que dois anos antes o Presidente da Província, Dr. Frederico José Cardoso de Araújo Abranches, declarou em seu relatório que a Igreja de Porto de Cima: "concluiu-se a capella-mor, faltando o corpo da Igreja que deve(ria) ser demolido por não conservar proporção e symetria".[33]

Não se sabe por que a parte original, a antiga fachada, não chegou a ser demolida, como previa a reforma. E é por meio desse fato que se tentará (re)constituir uma parte da história dessa igreja e dos homens que a (re)construíram.

Nesse sentido, a inconclusa reforma e ampliação da Igreja de Porto de Cima revelam uma história, se não extraordinária, ou menos curiosa e inusitada. Como a nova fachada foi construída do lado oposto, a igreja ficou dotada de dois frontispícios – o antigo (século XVIII) e o novo (século XIX). Por que inverter a fachada da igreja? (Ver figuras 1 a 5). A mudança da fachada parece concorrer com o crescimento da população. Uma vez que o povoado cresceu em direção oposta àquele iniciado no século XVIII é natural, pelo menos eles devem ter assim considerado, que a igreja fosse voltada para o lado onde a maioria dos moradores estava localizada. Ou será que a mudança estaria relacionada com a vontade de algum morador "ilustre" e influente que queria ver de sua varanda a fachada principal da Igreja?

Não podemos afirmar nenhuma das proposições aventadas. O certo é que os dois frontispícios deixam transparecer as duas etapas da história e da ocupação do espaço entre os séculos XVIII e XIX. A fachada original tem uma constituição mais complexa e adornada correspondendo ao período econômico mais próspero. A segunda coincide com a crise da produção de erva mate e talvez tenha sido esse o mesmo motivo que impediu a destruição da fachada setecentista ficando, desse modo, dotada de duas "cabeças". (Ver figuras 1 a 5). A descrição técnica

---

[32] Relatório de presidente de província, 1876. Ver www.arquivopublico.pr.gov.br
[33] Relatório de Presidente de Província, 1874. Ver www.arquivopublico.pr.gov.br

contida no livro, *Espirais do Tempo. Bens tombados do Paraná,* confirma e reforça o que até então foi demonstrado.

> *A original correspondendo à fase áurea de Porto de Cima, é mais rica: o partido tradicional, de frontão triangular, é ornamentado por um par de volutas, de desenho típico do século XVIII, sobrepostas ao seu ápice. Pináculos balizam os três pontos do atiço e um cordão denticulado borda os lados. O retângulo dessa fachada é emoldurado por cunhais de seção semicircular. A porta de entrada foi entaipada, havendo hoje um único vão nessa fachada – uma janela retangular. Lateralmente, foi construída a sacristia, com o comprimento da antiga capela. Seus vãos de janelas, em arco pleno, datam da segunda metade do século XIX. A fachada atual é extremamente simples compõe-se de um retângulo, vazado por uma porta de verga reta e um par de janelas de arco pleno, coroado por um frontão triangular. Os únicos adornos são os pináculos laterais, de desenho e feitura rudimentares. Ladeia o frontispício uma pequena torre de vãos em plena volta e zimbório piramidal, que pela desarmonia que apresenta em relação à nova fachada deve ter sido erguida em época mais recente*.[34]

O interior da Igreja, como se verifica na figura 6 é bem modesto, talvez pelas inúmeras reformas que o descaracterizou. A Restauração realizada após o tombamento estadual, em 1963, tentou atenuar a situação agravada pelos quase três séculos de alteração e transferência de seu frontispício. Se as modificações artísticas e arquitetônicas apagadas/destruídas pelo tempo e pelo homem não contribuíram para a permanência das características originais – o que facilitaria muito o trabalho do historiador - esse mesmo tempo e outros homens e mulheres forneceram e adicionaram elementos importantes para a reflexão e análise da sociedade e da arte que ali existiu e permanece ainda nos dias atuais...

[34] **Espirais do Tempo.** Bens Tombados do Paraná. Governo do Estado do Paraná/Secretaria de Estado da Cultura. (Textos de Rosina Coeli Parchen e José La Pastina Filho), 2006.



Figura 1 - Fachada Principal da Igreja de São Sebastião de Porto de Cima/Paraná, construída no século XIX.
Foto: Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez, 2010.



Figura 2 - Fachada Secundária da Igreja de São Sebastião de Porto de Cima/Paraná, construída no século XVIII.
Foto: Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez, 2010.



Figura 3 - Igreja de São Sebastião de Porto de Cima/Paraná, com fachada do século XIX e ao fundo as torres do século XVIII.
Foto: Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez, 2010.



Figura 4 - Lateral Igreja de São Sebastião de Porto de Cima/Paraná.
Foto: Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez, 2010.



Figura 5 - Sacristia da Igreja de São Sebastião de Porto de Cima/Paraná.
Foto: Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez, 2010.



Figura 6 - Altar-Mor, Igreja de São Sebastião de Porto de Cima/Paraná.
Foto: Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez, 2010.

Historicismo e modernismo: a cidade e seus monumentos

Claudia Ricci

Pretendo analisar, através da produção de dois arquitetos, a relação entre arquitetura, história e memória na elaboração de uma imagem de cidade na qual o passado está presente como pressuposto básico para a construção de um projeto de modernidade. Tentarei demarcar como as discussões em torno das noções de *história*, *memória* e *patrimônio*, surgidas no final do século XIX e início do XX, perduram por várias décadas e terminam, paradoxalmente, por levar à formação de uma consciência acerca do patrimônio nacional.

De um lado temos o arquiteto historicista Adolfo Morales de los Rios, nascido em Sevilha, em 1858, que se mudou para o Brasil em 1889. Foi autor de diversas obras arquitetônicas na cidade do Rio de Janeiro – dentre elas o atual Museu Nacional de Belas Artes, antiga Escola Nacional de Belas Artes, situada na avenida Rio Branco. Em sua produção, Morales de los Rios volta-se para a matriz arquitetônica européia, reconhecendo neste passado a fonte para a construção de um projeto de civilização para o futuro. Mas o colonial brasileiro – mesmo não sendo inspiração para seus projetos arquitetônicos –, merece sua atenção, pois é na edificação que "os povos marcam os seus costumes",[1] o que garante o seu estatuto de monumento a ser preservado. Já Lúcio Costa, mentor da moderna arquitetura brasileira e do Sphan, no que se refere ao fazer arquitetônico, não vislumbra o passado como agente da construção de um futuro. Mas isto não significa ignorar o passado pois seu olhar se volta também para a produção arquitetônica colonial como marco de uma identidade nacional.

Neste diálogo com o colonial brasileiro, tanto Adolfo Morales de los Rios quanto Lúcio Costa têm objetivos de construção de imagens diferentes: imagem de cidade, de nação e de arquitetura. Mas, o que acaba por uni-los em uma mesma perspectiva é o valor da edificação como possuidora de um significado histórico a ser preservado – o que garante seu estatuto de monumento.

Na produção arquitetônica e discursiva desses arquitetos, nota-se que os dois contam uma história para se justificar. Mas a maneira como os dois irão se relacionar e manipular esta disciplina de forma a organizar e justificar a sua prática é bastante diferente. São dois argumentos distintos,

[1] MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. **Tese Apresentada no Concurso para o Lugar de Lente de Estereotomia da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 1897.

que se ancoram na autoridade fornecida pela disciplina história. Ambos são movidos por uma percepção da historia da arquitetura como um processo que levou à elaboração da idéia de estilo, que atribui a cada povo ou período um determinado conjunto de formas plásticas próprias e características.

Em um – no caso, Morales de los Rios –, temos a idéia de progresso, a certeza de que a construção de um futuro grandioso estava plantada, enraizada no passado, tendo a continuidade como garantia da construção do futuro. É a construção da história como uma árvore genealógica.[2] Para Morales, a vontade de mudança não pressupunha o rompimento com a história, assim como não reclamava a criação de um novo vocabulário arquitetônico que não valorizasse ou trouxesse em si a história. Tratava-se justamente do contrário. Dando-se continuidade à evolução progressiva da história da arquitetura, era necessário aprimorar os princípios compositivos e torná-los representativos da sociedade que as produziu. É importante assinalar, entretanto, a especificidade da utilização das linguagens arquitetônicas do passado. Estas funcionavam como linguagens históricas, que legitimavam a construção de uma nova sociedade em inícios do século XX e que, mais do que isto, se colocavam como suporte ideológico de um projeto de nação. Elas eram linguagens históricas no sentido de que deveriam ser usadas, manipuladas, e não somente estudadas como lição para a construção do futuro.[3] Elas faziam parte do futuro. Portanto, nas edificações ecléticas estão inscritos signos e símbolos representativos dos grandes estilos históricos, referencias a este universo civilizado que o presente projetava no futuro.

Já em Lúcio Costa, temos a história como sucessão, mas uma sucessão da qual somente se retiram exemplos e justificativas para a ação no presente. Ela não continua no presente e nem deve ser "refeita" no presente. Aproveita-se da experiência fornecida pela tradição; a contemporaneidade encontra-se em situação de superação do que lhe é anterior e, para isto a história contribui fornecendo exemplos para a compreensão do presente, mas não exemplos para a construção do presente. Ao futuro não se soma o passado. O passado se conhece e não se utiliza – em seu sentido "prático" de intervenção. Portanto, a história tem papel de orientação crítica, e não aplicação direta. Por isto Lúcio Costa, ao escrever sobre o ensino de arquitetura em 1934, insiste na manutenção da história e afirma: "Os clássicos serão estudados como disciplina, os estilos históricos como

---

[2] Segundo Morales, "Nada é novo aqui! [...] Tudo o que parece inédito é tirado do passado. Com um pouco menos de processo mecânico. [...] Lembre-se você que para irmos para frente precisamos olhar muito para o passado. Construir é aproveitar terreno já foi alicerçado". MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Presentes do Passado. **O Imparcial**. Rio de Janeiro, 02, jul., 1916, p.05.

[3] ÉPRON, Jean-Pierre. **Comprendre l'Eclectisme**. Paris: Éditions Norma, 1997.

orientação crítica e não para aplicação direta".[4] O ensino da arquitetura da época colonial é também indispensável para ele – não como vocabulário a ser apropriado e usado, como faziam os neocoloniais, mas para aprender as boas lições que ela nos dá. Lições de simplicidade, lições de perfeita adaptação ao meio e à função, e lições de beleza.[5] Afinal, para Lúcio Costa, a beleza era resultante da boa mistura, da boa junção destes dois requisitos.

Se a constituição de um estilo expressa as imposições históricas e sociais sob a qual é produzido, é natural para Lúcio Costa, que, de tempos em tempos, tenhamos o surgimento de uma nova concepção plástica. É claro para ele que ela deve estar em conformidade com seu tempo e que deve ser ditada pela evolução ou desenvolvimento tecnológico. Citando mais uma vez o seu texto de 1934, o arquiteto afirma que anteriormente vivíamos uma época em que a produção era artesanal, daí a feição da arquitetura que "se serviu invariavelmente dos mesmos elementos, repetindo, com regularidade, os mesmos gestos".[6] A contemporaneidade é industrial, e as novas tecnologias se tornarão as "Razões da Nova Arquitetura". A crise atual, segundo Lúcio costa, é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina. O enfrentamento da questão tecnológica e a assimilação das suas qualidades – e não o mascaramento de suas qualidades, como faziam os ecléticos, segundo Lúcio Costa – são o grande diferencial da produção moderna. O verdadeiro espírito geral da arquitetura, como ele mesmo afirma, está neste olhar para o presente e construir o futuro, e não olhar para o passado e projetar edifícios em estilo acreditando que eles seriam o seu legado (para o futuro).

Para os ecléticos, ou para Morales, a arquitetura colonial não tinha um papel importante na construção de um estilo arquitetônico em terras brasileiras. O que se percebe em sua produção era o desejo de criar uma noção de pertencimento, criar um lastro cultural que apontasse para a filiação do Brasil às produções arquitetônicas da civilização européia. Desta forma se justifica a incorporação de uma linguagem plástica pertencente ao chamado "mundo civilizado" ou, ao menos, formas arquitetônicas historicamente instituídas. Excluía-se, portanto, todo e qualquer sinal da arquitetura colonial civil, cuja "obscura" origem se desejava esquecer. Quando comenta sobre a necessidade de "criação de um tipo de arquitetura apropriado às condições gerais climatológicas" do Brasil, aconselha "o estudo, como base elementar deste tipo ainda por criar da arquitetura pompeana e das derivadas do tipo ogivalusadas nas artes denominadas árabes e mezarabes, tanto na disposição das

---

[4] COSTA, Lucio. ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes. COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.68.
[5] Idem, ibidem, p. 68.
[6] COSTA, Lucio. Razões da Nova Arquitetura. COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.110.

plantas dos edifícios como nos alçados destes".[7] Certamente porque ele não via na arquitetura brasileira aquele frescor, aquela "lição de simplicidade e de perfeita adaptação ao meio e a função" de que Lúcio Costa tanto gostava. Mas isto não significa que o arquiteto eclético desprezasse a arquitetura do período colonial brasileiro.

Podemos perceber a relação que Morales estabelecia com a arquitetura brasileira ao nos depararmos com o "intrigante" – e aparentemente contraditório – episódio da demolição do Morro do Castelo em 1922. Para Morales, o Morro do Castelo era "um antro de lavadeiras", "a caixa de Pandora do obituário carioca", e por este motivo, ele apoia sem restrições a sua demolição, pois só vê aspectos positivos. Se por um lado o morro, o local físico, é apontado em seu aspecto mais negativo, Morales tem uma preocupação: a preservação da igreja dos jesuítas. E por isso irá propor a sua reconstrução na planície resultante do desmonte, pois acredita que esta igreja, mais do que qualquer outro 'monumento', tem a função de resumir em seus traços as vicissitudes da cidade do Rio de Janeiro, pois representa o primeiro núcleo de habitação, sendo portanto a origem daquilo que somos no presente.

Cito aqui uma frase de Morales para que se tenha noção do papel histórico que ele enxergava nas construções coloniais: "Meu Deus, porém, quantas lembranças a evocar e quantas retificações históricas a intentar em volta, apenas, do pobrezinho bruxulear de uma lamparina de oratório".[8] Esta afirmação resulta de um certo conceito de história, o arquiteto acredita sim em suas formas, em sua beleza, ou em suas qualidades estéticas. Mas o que tem maior peso, o que o leva a desejar sua preservação é exatamente seu *Valor Histórico* – ou seja, sua capacidade de fazer recordar e reviver, através das pedras, os grandes feitos da nação. Para ele as formas são contenedoras de um significado, de um conteúdo – são expressão dos usos e costumes de uma nação. A arte teria como função principal compor ou mesmo reforçar a grandeza de uma nação, de um povo, portanto, quando pensa em uma cidade a pensa como épico. Ela seria o lugar da homenagem histórica, pois suas marcas, as marcas deixadas pelo homem, refazem a sua história, reconstituindo-a em seu traçado, em sua arquitetura.

Interessante é a contraposição que nos é dada por Lúcio Costa. Para ele, a arte não tem a função de engrandecimento do povo ou da nação, não tem este sentido "ufanista e nacionalista" que

---

[7] MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. **Tese Apresentada no Concurso para o Lugar de Lente de Estereotomia da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 1897.

[8] MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Subsídios Resumidos para a História da Edificação e da Arquitetura Religiosa no Brasil. **Suplemento o Jornal do Commércio/Edição Comemorativa do Ano Santo - Jubileu de 1925**. Rio de Janeiro, 01, jan., 1925, p. 98.

podemos atribuir a Morales. Em seu parecer sobre a preservação da casa de Graciliano Ramos Lucio Costa se declara contra o "tombamento de casas vinculadas a personalidades, porque a preservação desses lugares quase sempre resulta meio falsa e melancólica", aceitando a proposta somente por porque a casa "está ameaçada apenas pelo 'urbanismo' municipal".[9] Já sobre o tombamento da Casa onde nasceu o Conselheiro Nabuco de Araújo,[10] o que interessa para ele é preservar a portada, pois tem interesse para a história da nossa arquitetura civil, todo o resto foi mexido, por não ter interesse histórico. Ao contrário de Morales, para quem a história se inscreve nas edificações – uma nobre personalidade deve ter seu lugar demarcado na memória da população. Afinal ele acredita que se deve *educar a população através de sua história*, ou, neste caso, das obras tornadas monumentos. E nada mais histórico – no sentido de ser a pura expressão de um povo ou de uma nação – do que o monumento arquitetônico. Entretanto, de forma coerente, Morales não presa a arquitetura civil colonial, a arquitetura vernacular, aquela que não tem interesse histórico "factual". É o que ele denomina, parodiando Araújo Porto-Alegre, de "casa das três portinhas",[11] que deve ser demolida por não apresentar nenhum interesse histórico e não ser sinônimo da boa arquitetura.

Lúcio Costa deseja romper com a tradição, pois encara sua obra – a obra contemporânea – como um desenvolvimento incondicional da humanidade. Sua prática decorre de uma evolução histórica – a mudança da tecnologia que determina e acompanha a mudança plástica e formal.[12] Não há corte, pois o correr natural da história seria a presença da arquitetura moderna, resultante do desenvolvimento tecnológico alcançado pela humanidade. O novo é, portanto, uma conseqüência natural, e o moderno é, assim, o apogeu da mais alta e verdadeira história. O passado é inspiração, é aprendizado, é coisa que se estuda, se entende, e da qual se separa, como o correr natural da humanidade. Do passado Lúcio Costa se aproxima criticamente, por isto a sua posterior afirmação de que o neocolonial era um equívoco. Para ele aprende-se com o passado, mas não se pode imitá-lo, é algo criticamente apartado do presente. É algo que teve seu tempo e espaço, que estava de acordo com o que ele denominava de espírito geral da arquitetura, expressando assim as imposições históricas e sociais sob as quais é produzida.

Para Morales o passado também é coisa que se estuda, que se apreende, coisa que se ensina e se aprende. Ele estudava a arquitetura com grande apreço. Entretanto a história em sua

---

[9] PESSOA, José (coord). **Lucio Costa**: documentos de trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999. p.196.
[10] Idem, ibidem, p. 43
[11] Morales de los Rios afirma que no início de sua carreira no Brasil se deparou com edificações assim descritas por: "[...] *a casa de três portinhas: uma para o saguão e a escada, outra para a loja e a terceira ... para o engraxate*". MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. A arquitetura nos primeiros cem anos da Nossa Independência. **A Noite**, Rio de Janeiro, 09, set., 1922, p.07.
[12] COSTA, Lúcio. Razões da Nova Arquitetura. COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.110.

grandiosidade não é algo que se supere, mas sim algo a que se dá continuidade, e esta continuidade é o que lhe garante a grandeza da sua obra e de seu tempo. Não há superação, o passado para ele era o verdadeiro alicerce das suas produções, como ele mesmo dizia: é preciso aproveitar terreno que já foi alicerçado.[13] Para irmos para a frente precisamos olhar muito para o passado. Não há ruptura, não há corte nesta perspectiva. Há transformação, há síntese, neste re-fazer da edificação com os vestígios do passado.

Para Lúcio Costa havia uma clara divergência entre arquitetura e estrutura na produção dos séculos XIX e XX, e para ele quanto mais perfeita fosse a coincidência mais perfeito seria o estilo. Buscando no passado os exemplos capazes de provar a sua teoria, cita, então, o Parthenon e Santa Sofia: "tudo construção, tudo honesto".[14] É desta falta de honestidade que reclama quando se refere à produção eclética e ao equívoco neocolonial.

Sobre a arquitetura neocolonial, reclama da mistura de pormenores da arquitetura religiosa e da civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes. Para ele teria sido muito mais fácil, em vez de imitar e "misturar", ter-se aproveitado a experiência tradicional (ou seja do fazer) no que ela tem de válido para hoje e para sempre. É o caso de João Monlevade, em Minas, onde Lúcio Costa projetou, em 1934, uma vila operária na qual utilizou os pilotis – sistema construtivo defendido por Le Corbusier – juntamente com a técnica construtiva colonial de taipa de pilão que, graças às novas tecnologias, poderia ser aproveitada e aperfeiçoada.[15] Isto para ele era a sinceridade na lógica construtiva – que se parecia em muito com a lógica construtiva do concreto armado, podendo ser usada para a construção de casas em clima quente e construções em geral. Mas também era uma forma de se valer no presente das lições do passado. Chama atenção para a simplicidade e clareza de todos os elementos utilizados e que podem ser percebidos nos cortes e elevações.

Ambos os arquitetos estão buscando "raízes", as origens, e construindo um tipo de memória. Morales a encontra em uma Europa unificada pela história dos estilos, em uma tradição ocidental na qual insere o Brasil como herdeiro e consequentemente como continuador desta glória. É o caso da Escola de Belas Artes, cujo projeto original se assemelha a uma árvore genealógica e na qual aponta como tronco fundador e fundamental os grandes artistas da tradição ocidental, os mestres da Missão

---

[13] MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Presentes do Passado. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 02, jul., 1916, p.05.
[14] COSTA, Lucio. ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes. COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.108.
[15] COSTA, Lucio. Monlevade (1934, projeto rejeitado) COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 52.

Artística Francesa e seus primeiros discípulos. Não há menção, nesta árvore, ao colonial brasileiro – esta é uma forma de construir a história. Esta é a origem e a memória que Morales julga compor.[16]

Já com o arquiteto moderno temos um outro exemplo de construção de memória. É o caso da intervenção de Lúcio Costa no sítio "Sete Povos das Missões" com a construção do Museu das Missões e da Casa do Caseiro.[17] Aqui o antigo – as ruínas das Missões – se mistura com o novo – a arquitetura moderna. Esta mistura para Lúcio Costa é algo coerente e justificável, pois a boa arquitetura moderna é sempre perfeitamente compatível com outra de período anterior. Quando projeta a casa do caseiro a faz com os fragmentos das antigas construções das Missões que foram encontradas no sítio arqueológico. Diferente de Morales, que recria o fragmento estudado e o utiliza em suas construções, Lúcio Costa insere uma estrutura que complementa o fragmento, criando um espaço que ele deixa existir em sua "pureza". Utiliza uma estrutura que tem por objetivo não interferir nem recriar um espaço à semelhança do existente mas sim criar uma estrutura límpida e clara, que pouco ou nada interfira. Quer deixar que este tempo e espaço continue sozinho sem que outros elementos quebrem a harmonia vigente. Deseja construir uma estrutura que seja a mais pura expressão da racionalidade. Escolhe o material a ser utilizado selecionando o que do passado interessa e o que do presente pode ser usado: opta por cobertura simples em telha vã, antiga ou fabricada de acordo com as especificações detalhadas por ele, e não as modernas telhas de canal, cujo tamanho e aspecto, segundo ele, destoariam do resto.

O que se pretende com este estudo e com os exemplos pinçados é demonstrar o quanto a historiografia sobre o patrimônio histórico acabou por ser permeada pelo ideário da arquitetura historicista. Conceitos e noções muito específicos sobre *história* e *memória*, desenvolvidos e compartilhados por intelectuais nas últimas décadas do século XIX e das três primeiras décadas do século XX, não foram objeto de estudos aprofundados. Percebe-se, principalmente nas discussões travadas nos periódicos da época, que o par *modernização* e *memória* fomentavam uma polêmica sobre a nova cidade que, em nome do progresso, utilizava-se de estilos históricos para construir uma história nacional. Nesse momento vemos surgir uma preocupação com a cidade perdida, com a memória nacional.

Se na Europa o historicismo arquitetônico acabou por levar ao estudo, preservação e restauração de vários monumentos representativos de uma história nacional, no Brasil, como se deseja refundar o país na história ocidental, os monumentos foram criados, e não preservados. Havia

---

[16] RICCI, Claudia Thurler. **Adolfo Morales de los Rios**: uma história escrita com pedras e letras. Dissertação de Mestrado, Margarida de Souza Neves, PUC/RJ, 1996.

[17] Os sete povos das Missões (província Espanhola) e Museu das Missões. COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, PP. 488-497.

algumas vozes contra a destruição de diversos monumentos e até mesmo um certo saudosismo, que lamenta a ausência das tradições cariocas com as reformas iniciadas na primeira década do século XX.

Assim, alguns intelectuais, isoladamente, se colocavam a favor da manutenção de determinadas edificações. O arquiteto Adolfo Morales de los Rios, como foi visto, era um claro exemplo desta faceta preservacionista que lamenta a demolição de "edifícios primitivos [...] espécimes preciosas da arte colonial brasileira cuja conservação é imprescindível".[18] Entretanto, seu projeto de cidade pressupunha a preservação dos edifícios que considerava, dentro da perspectiva da história da arquitetura, documentos históricos. Mas seu olhar preservacionista se dirigia somente às obras que considerava *exemplares*, ou seja, eram por ele consideradas capazes de se tornar estímulos para a criação de novas edificações.

Desta forma, alguns intelectuais passaram a questionar quais seriam os monumentos memoráveis da historia brasileira. Poucas foram as vozes que se levantaram a favor da manutenção dos "vestígios históricos" nacionais, imbuídos que estavam da construção de uma nova história. Assim, a nova cidade foi sendo construída, trazendo em seu traçado edifícios que, mesmo valendo-se do pressuposto de que o futuro se escrevia com as lições do passado, ocupavam o lugar da velha história colonial, que deveria ser esquecida em nome do progresso.

Entretanto, ao mesmo tempo que esta nova história ia sendo escrita nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, o sentimento de perda de uma memória nacional vai aos poucos se delineando. Timidamente, nas três primeiras décadas do século XX, o mesmo historicismo que fomentava a produção arquitetônica eclética começa a impregnar a reflexão sobre a arquitetura colonial e, consequentemente, sobre a existência de um possível *patrimônio* nacional. Morales de los Rios, alimentado por esta crença, voltou-se, em 1922, para estes monumentos, afirmando ser necessária a conservação destes "restos históricos da História Nacional", lamentando o fato de se deixar "arruinar alguns dos veneráveis documentos do passado, e quando já estão em ruínas desprezam-se os seus últimos desmoronamentos".[19] Já antes do arquiteto, o escritor Lima Barreto (1881-1922) denunciava a demolição do Convento da Ajuda e o descaso de que eram alvo, em nome da modernidade, as antigas construções da cidade.[20]

---

[18] MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Os tentados de 'Lesa-Arte'. **A Noite**, Rio de Janeiro, 06, fev, 1922, p. 06

[19] Idem, ibidem, p.6.

[20] "Noticiaram os jornais, com pompa de fotogravuras e alarde de sabenças, históricas, que o Convento da Ajuda, aquele ali da avenida, fora vendido [...]. Houve grande contentamento nos arraiais dos estetas urbanos por tal fato. Vai-se o monstrengo, diziam eles: e ali, naquele canto, tão cheio de bonitos prédios, vão erguer um grande edifício, moderno [...]. Eu sorri de tão santa crença, porque, se o Convento da Ajuda não é tão bonito como o Teatro Municipal, tanto um como outro não são belos. A beleza não se realizou em nenhum dos tais edifícios daquele funil elegante; e se deixo o Teatro Municipal, e olho o Club Militar, a monstruosa Biblioteca, e a Escola de Belas Artes, penso de mim

Assim, a tradição, em seu sentido mais estrito de transmissão de conhecimento, ocupa um lugar de referência primordial, uma vez que é a garantia de perenidade da cidade como lugar de transformação – lugar do progresso e da modernidade –, mas também como espaço que se eterniza, posto que congrega em si as diferentes fases históricas vividas por uma dada sociedade.

Percebe-se, principalmente nas discussões travadas nos periódicos da época, que o par *modernização* e *memória* fomentava uma polêmica sobre a nova cidade que, em nome do progresso, utilizava-se de estilos históricos para construir uma história nacional. Nesse momento vemos surgir uma preocupação com a cidade perdida, com a memória nacional.

Esta preocupação, que assume ares de melancolia, fez com que alguns intelectuais se voltassem para a discussão sobre a memória perdida. Mas não havia ainda um discurso explicito de manutenção das obras arquitetônicas brasileiras ou mesmo dos traçados de suas ruas. A melancolia lamentava o perdido, permitia apontar que uma determinada construção fazia parte da história e da memória da cidade, mas ainda não era uma noção consolidada. Com o caminhar das décadas, a noção *preservacionista* vai ganhando sofisticação historiográfica, permitindo que o lamento se tornasse reflexão consistente e se transformasse em ação sobre a necessidade de preservar a história do Brasil.

Mas cabe registrar que essa produção discursiva apresentava uma falsa contradição. *Progresso* e *memória*, *passado* e *futuro* disputavam lado a lado a primazia da ação. Muitas vezes as posições assumidas por estes intelectuais eram aparentemente incoerentes. Entretanto, isto reflete a tensão entre progresso e memória vivida no período. O progresso era inexorável, e a memória deveria ser reinventada. Contudo, percebendo-se que a arquitetura trazia em si as marcas dos povos, inicia-se o efetivo questionamento sobre o que deveria ou não ser preservado em nome de uma história nacional. Certamente esta noção se afasta, em muito, daquela criada por uma historiografia recente que preza a memória coletiva e volta seu olhar para o conjunto da produção artística brasileira. Para os intelectuais do início do século, a relação com a história se estabelecia a partir do momento em que um determinado objeto era portador de características capazes de relatar sobre os hábitos e costumes de um povo. Mas este objeto era ainda aquele que congregava as características que o elevavam à posição de monumento. A escolha sobre o que deveria ou não ser preservado era pautada por certo conceito de história, no qual a qualidade estética das obras arquitetônicas assumia importância, mas o que levava à sua preservação era seu valor de vestígio histórico – ou seja, sua capacidade de fazer recordar e fazer reviver os "grandes feitos da nação".

> para mim, que eles são bonitos de fato, mas um bonito de nosso tempo, como o convento o foi dos meados do nosso século XVIII". Lima Barreto. O Convento, julho de 1911, in: **Bagatelas**, 1956.

Esta preocupação, que assume ares de melancolia, levou alguns intelectuais a se voltassem para a discussão sobre a memória perdida, ainda em inícios do século XX. Mas não havia um discurso explícito de manutenção das obras arquitetônicas brasileiras ou mesmo dos traçados de suas ruas. A melancolia lamentava o perdido, permitia apontar que uma determinada construção fazia parte da história e da memória da cidade, mas ainda não era uma noção consolidada. Com o caminhar das décadas, a noção *preservacionista* vai ganhando sofisticação historiográfica, permitindo que o lamento se tornasse reflexão consistente e se transformasse em ação sobre a necessidade de preservar a história do Brasil.

O Panorama do Rio de Janeiro e a Publicidade

Cristina Pierre de França

Este texto trata e analisa a relação entre as Artes Plásticas e a imprensa do Rio de Janeiro no século XIX, tomando, como ponto de partida, a Exposição do Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, realizada, nesta cidade, por Victor Meirelles, no ano de 1891.

Como grande parte das transformações ocorridas no país durante o século XIX, a legalização e implantação de um serviço de imprensa na cidade começa com a vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro na primeira década do Oitocentos. Esse acontecimento trouxe profundas modificações na vida intelectual da antiga colônia; entre as quais, identificamos o aparecimento de uma imprensa autóctone, antes alijada da vida intelectual do país.

A implantação da imprensa logo após a chegada da Corte Portuguesa em 1808, juntamente com uma série de outras medidas, teve a finalidade de suprir as necessidades estruturais do séquito que acompanhava D. João VI em sua vinda para o Brasil.[1] Inicialmente, as impressões estariam relacionadas apenas à Imprensa Régia na execução de papéis e documentos necessários à governança. Entretanto, a inexistência de um serviço legal na colônia brasileira que pudesse atender as demandas mais simples, como a impressão de papéis comerciais e afins, definiu uma atividade para além daquela para qual foi originariamente constituída. Entre essas atividades, podemos incluir a impressão do diário *Gazeta do Rio de Janeiro*, que apresenta seu primeiro número no dia 10 de setembro de 1808, [2] além de livros e outros documentos para atender a fins diversos. Simultaneamente à circulação do semanário assinalado, circulava o jornal mensal *Correio Braziliense*, editado e impresso por Hipólito da Costa na cidade de Londres, com circulação a partir do mês de junho de 1808. Esses dois periódicos representavam, nesse momento, uma segmentação na política nacional entre a mentalidade nativa assinalada no jornal editado na capital inglesa e a reinol editada na cidade do Rio de Janeiro.

Apesar desses obstáculos iniciais, o Oitocentos apresentou um avanço da imprensa nacional estabelecido pela diversidade de seus veículos que abarcavam não só os jornais diários, mas as

[1] MELO, José. **História Social da Imprensa**: fatores socioculturais que retardaram a implantação da imprensa no Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 88.
[2] Idem, ibidem, p. 90.

revistas e magazines de periodicidade variada, dirigidos a um público segmentado em assuntos de natureza social, política, religiosa, cultural e artística.

Entre as publicações da imprensa, destacam-se jornais como: *O Paiz*, *Diário Ilustrado*, *Jornal do Comércio*, *O Mequetrefe*, *A Semana*, *O Diário de Notícias*, *A Gazeta de Notícias*; além de revistas como a *Revista Brasileira* e a *Revista Ilustrada*, entre outras. Em todos os periódicos assinalados, eram encontradas notícias sobre o mundo da arte, cujo teor variava do meramente informativo aos textos críticos acerca das exposições e dos espetáculos que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro.

Entre os comentaristas, encontramos escritores e teatrólogos que exercitavam, nesse ofício, o dom da palavra num esforço para aproximar o público leitor das obras comentadas, além de desenvolver um ambiente cultural auspicioso e, sobretudo, auxiliar na criação de uma cultura nacional no tocante à apreciação e ao conhecimento das obras de arte. Gonzaga-Duque, Arthur Azevedo, Manoel Carneiro, João Ribeiro são alguns dos articulistas que apresentam seus comentários na imprensa daquele período. Em sua maioria, esses artigos eram assinados por pseudônimos, uma prática comum na época. Muitas vezes, os criptônimos oferecem um caráter de mistério como X. (João Ribeiro) ou ironia Eloy-o-heróe (sic) (Arthur Azevedo) ou, ainda, apresentam-se sob nomes comuns como Alfredo Palheta (Gonzaga-Duque).

Essas críticas encontravam destaque em colunas específicas para o tema, como: Bellas-Artes - no *Diário Ilustrado* e *Revista Ilustrada* , De Palanque - na *Folha da Tarde* ou, ainda, Sete Dias - no *Paiz*, que as apresentavam num lugar de destaque na página impressa. Muitas vezes, a temática artística recebia um tratamento diferenciado em relação aos demais blocos de texto, com fios e faixas que a separavam dos demais assuntos. Esse procedimento atesta o lugar de especificidade das manifestações artísticas nesses periódicos. As colunas assinadas e destacadas assinalavam que a imprensa do período compreendia a Arte como uma atividade necessária para o refinamento e educação cultural.

Assim, os jornais publicavam notícias sobre abertura e fechamento de exposições, estreias e encerramentos de espetáculos musicais e teatrais, saraus de poesia, comentando acerca de sua qualidade.

Com relação às Artes Plásticas, pode-se destacar o Salão da Academia realizado em 1879. Essa exposição foi palco de uma disputa acirrada de opiniões sobre duas telas de pintura histórica ali expostas, uma querela que se estendeu às ruas da cidade do Rio de Janeiro. O debate aconteceu entre os partidários da tela *Batalha do Avaí*, pintada por Pedro Américo, e do quadro *Batalha dos Guararapes*, pintado por Victor Meirelles. Segundo uma crítica da época, o embate, longe de

estabelecer uma relação de qualidade entre as duas obras acirrava, cada vez mais, os ânimos. Em artigo publicado na *Revista Ilustrada*, assinala-se que "No confronto inevitável das duas grandes telas, já não se procura saber qual das duas é a melhor, mas qual é a pior das duas, a mais cheia de defeitos, a menos original, a mais plagiada [...]"[3]; o autor do artigo continua afirmando que essa disputa apaixonada eclipsou o Salão onde as telas eram apresentadas registrando que "[...] preocupada na discussão das duas batalhas, a crítica tem esquecido os artistas que concorrem à exposição de belas-artes. Dão as queixas. - Estamos fazendo uma triste figura porque cumpre reconhecer que a escola brasileira tem bom número de alunos que são dignos do seu chefe [...]" [4]; o chefe em questão nesse evento era Maximiano Mafra, secretário da Academia, que apresentou os expositores nativos como representantes da escola brasileira de pintura.

No caso do *Panorama do Rio de Janeiro*, as notícias foram veiculadas sobre o meio bem antes de sua efetiva execução. Em 1885, Arthur Azevedo introduz assim o assunto:

> *Há pouco mais de dois anos, achando-se o autor destas linhas em Paris, teve ocasião de maravilhar-se diante do panorama da batalha de Chantilly, primorosamente executado por dois eminentes pintores militares: Detaille e o malogrado Neuville.*
> *Quem nunca viu um panorama, não pode fazer a menor idéia do que aquilo é.* [...]
> *Victor Meirelles e Langerock, dois artistas de raça, que dispensam os meus elogios, resolveram pintar um panorama desse gênero, representando a cidade do Rio de Janeiro, vista do morro de Santo Antonio.*
> *O panorama será pintado em Paris e ali exposto e, depois viajará pelas principais cidades européias e americanas, terminando n'esta Corte, onde ficará definitivamente estabelecido.*
> *Para isto, os dois distintos artistas tratam neste momento de organizar uma companhia, e têm, felizmente, encontrado muita adesão e simpatia.*
> *Se eu tivesse dinheiro, não se me deixava de embarcar algum nessa empresa que fatalmente dará bons frutos.* [...]
> *O panorama do Rio de Janeiro, pintado por dois pincéis ilustres, trará ao nosso país, mais do que todas as legações imperiais havidas e por haver inestimável vantagem torná-lo conhecido em terras cujos habitantes supõe que o Brasil não é digno de figurar entre as nações civilizadas.*
> *Acredito que o panorama do Rio de Janeiro será um agente eficaz de emigração espontânea.*
> *Puxem pelos cordéis à bolsa os meus leitores dinheirosos* [sic]*, e metam três proveitos num saco: aumentar a sua fazenda, proteger a arte, e concorrer para o engrandecimento do país.* [...] [5]

Nesse fragmento da notícia, observamos alguns aspectos que constituem a natureza diferenciada do meio. O primeiro deles é o regime de coautoria adotado para o trabalho, o qual pressupõe a possibilidade de vários pintores trabalharem conjuntamente na mesma tela, num procedimento similar ao da linha de produção industrial. Outra característica inusitada, mas

---

[3] A. Gil. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro nº 159, 03/05/1879, p. 2.
[4] Idem, ibidem.
[5] AZEVEDO, Arthur. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 01/10/1885.

diretamente relacionada à anterior, é o fato de se fundar uma empresa para exploração do meio, afirmando, mais uma vez, seu caráter capitalista.

A campanha para subscrições de acionistas para a Cia. Grande Panorama Nacional teve início em 2 de outubro de 1884, pode-se encontrar um artigo assinado pelo próprio Meirelles no jornal *O Paiz*, no qual descreve o panorama como "a reprodução de uma vastíssima tela, de um fato grandioso da história da pátria".[6] Nesse texto, o artista nos apresenta não só a descrição do meio, mas também apresenta o caráter patriótico e pedagógico que vislumbra nessa forma artística.

Obras da maturidade, os panoramas entraram na vida de Victor Meirelles bem antes de sua efetiva execução. Entendemos que essa vontade de realizá-los, provavelmente, foi fruto da intensa impressão que esses lhe causaram em suas viagens à Europa. No livro com a biografia do pintor escrito por Carlos Rubens, cita-se Max Fleiuss para assinalar que, entre a ideia inicial e a efetiva execução do *Panorama do Rio de Janeiro*, decorreram "mais de 17 anos".[7]

Pintado na Europa, juntamente com o pintor belga Henri de Langerock, o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* foi finalmente exposto naquele continente em duas cidades: Bruxelas, em 1888, e Paris em 1889, durante a Exposição Universal.

No início de 1891, o panorama é exposto no Brasil, instalado numa rotunda junto à Praça XV de Novembro, importante local de passagem da população.

O jornal *Gazeta de Notícias* publica, com frequência, o número de visitantes ao local, que varia entre 777 a 66 visitantes diariamente [**Quadro 1**][8]. Nesse periódico, são encontrados inúmeros procedimentos no sentido de expandir o número de visitantes à exposição dos panoramas.

Além dessa informação de caráter estatístico, existem outras que apresentam o trabalho do artista sob outro prisma, que tangencia a concepção de publicidade e de propaganda, subvertendo a lógica de escrituração do jornal, pois o meio é utilizado como forma de ampliar o número de visitantes à sua obra.

O termo propaganda tem sua origem na palavra latina *propagare*[9] e significa reproduzir, por meio de mergulhia, que por sua vez é uma derivação da palavra *pangere* - mergulhar, plantar, multiplicar, reproduzir. Já a publicidade corresponde ao termo latino *publicus* "que designa a qualidade do que é público [...] ato de vulgarizar, de tornar público uma idéia, um fato".[10]

---

[6] MEIRELLES, Victor. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 2/10/1884. p. 2.
[7] RUBENS, Carlos. **Victor Meirelles sua vida e sua obra.** Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945. p. 133.
[8] **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro (datas expostas acima).
[9] SILVA, Zander C. da. **Dicionário de Marketing e de Propaganda.** Rio de Janeiro, Palllas, 1976.
[10] Idem, ibidem.

Assim, seus objetivos apresentam uma imensa correspondência. Ambos pretendem influenciar ou divulgar algumas ideias para além de um número limitado de pessoas. Sob essa perspectiva, a intenção do texto apresentado no jornal 'assinado' por São Tomé é o de ampliar a visitação utilizando o artifício do recado no jornal. Neste lembrete, geralmente localizado junto a outros tipos de 'anúncios', encontra-se o seguinte texto:

- Já foram ver o panorama da cidade do Rio de Janeiro, na rotunda do Largo do Paço!
- Não
- Oh!!! Não deixem de lá ir, todos dizem que é uma verdadeira maravilha.
S. Thomé[11]

A recorrência desse texto cria um sistema publicitário subliminar, pois, ao passar os olhos no jornal, fatalmente lembra-se da exposição em cartaz. Podemos ver, no **Quadro 2**, a periodicidade do anúncio, bem como as páginas em que estão localizados.

Não obstante a apresentação desse elemento publicitário, Meirelles usa um segundo estratagema para ampliar os seguidores do panorama. Ele o faz a partir da transcrição do livro de assinaturas da exposição, numa seção denominada Impressões do Panorama do Rio de Janeiro, localizada entre as páginas 2 e 4 do jornal *Gazetas de Notícias*, na qual são publicadas amiúde. Transcrevemos, abaixo, algumas das impressões, escritas por visitantes anônimos, que enfatizam o impacto perceptivo que o *Panorama do Rio de Janeiro* exerceu sobre eles.

A primeira impressão, datada de 21 de maio de 1891, destaca os arroubos de admiração provocados pela obra:

A tout seigneur toute honneur. Começamos pelo Sr. Rezendo
Muniz, o poeta das 'Crenças e Tributos'

Que feiticeiro és tu, Victor Meirelles!
Teu panorama excede a expectativa
Dir-se-ia em ti reencarnado Apeles
Para esta inestimável reprodução.

Éter, mar, nuvens, morros, casaria
Tudo aqui repoduz-se exatamente,
Sem recorrer à arma, à fantasia
Os sentidos ilude o artista ingente.

Que sublime conjunto aqui se encerra
Que portentoso espelho este painel!
Despertam primazia o céu e a terra

[11] **Gazeta de Notícias.** Rio de Janeiro, 03/06/1891, p. 3.

Na emulação da luz e do pincel.

Os dons da criação na criatura
Tal cunho imprimem da exemplar beleza
Que por mágico efeito da pintura.
Te equiparas. Ó arte, à natureza.

Rezende Muniz[12]

Outro comentário com a assinatura de ZV está impregnado da dimensão poética, escreve seu autor "Custei a perceber onde acabaria a realidade e começava a ilusão. Nunca diante de quadro algum recebi impressão artística mais surpreendente. Benjamin Franklin – engenheiro."[13]

É interessante pensar que, apesar de todos os esforços para apagar essa obra específica, ela permanece viva a partir desses relatos, que, não obstante as críticas que insistiam em atribuir a seu trabalho um papel secundário e estagnado, o artista mostrou uma intensa vitalidade ao usar recursos artísticos e inartísticos na construção de sua obra.

[12] **Gazeta de Notícias.** Rio de Janeiro, 24/05/1891, p. 3.
[13] Idem, ibidem.

Quadro 1 - Número de visitantes diários

Março	Abril	Julho	Agosto	Setembro
01/03/1891 = 160	03/04/1891 = 175	14/07/1891 = 303	01/08/1891 = 270	01/09/1891 = 206
04/03/1891 = 303	06/04/1891 = 453	15/07/1891 = 576	02/98/1891 = 202	02/09/1891 = 177
07/03/1891 = 216	08/04/1891 = 146	16/07/1891 = 066	03/08/1891 = 487	04/09/1891 = 112
10/03/1891 = 299	09/04/1891 = 074	17/07/1891 = 97	05/08/1891 = 423	06/09/1891 = 197
19/03/1891 = 142	12/04/1891 = 102	18/07/1891 = 298	06/08/1891 = 125	08/09/1891 = 398
20/03/1891 = 189		19/07/1891 = 254	07/08/1891 = 131	11/08/1891 = nº de visitantes apagado
22/03/1891 = 137		20/07/1891 = 777	08/08/1891 = 309	
25/03/1891 = 181		25/07/1891 = 099	10/08/1891 = 787	
27/03/1891 = 175		26/07/1891 = 150	12/08/1891 = 354	
30/03/1891 = 463		27/07/1891 = 608	15/08/1891 = 266	
31/03/1891 = 142		28/07/1891 = 182	17/08/1891 = 781	
			18/08/1891 = 107	
			19/08/1891 = 227	
			22/08/1891 = 910	
			23/08/1891 = 254	
			25/08/1891 = 206	
			26/08/1891 = 264	
			29/08/1891 = 193	
			30/08/1891 = 201	

Quadro 2 - Anúncio S. Tomé

08/06/1891 p. 02
11/06/1891 p. 03
13/06/1891 p. 03
14/06/1891 p. 04
18/06/1891 p. 03
13/07/1891 p. 03
14/07/1891 p. 03
16/07/1891 p. 03
18/07/1891 p. 03
19/07/1891 p .03
21/07/1891 p. 02
26/07/1891 p. 03
28/07/1891 p. 03
31/07/1891 p.03
02/08/1891 p. 04
03/08/1891 p. 03
08/08/1891 p. 03*
10/08/1891 p. 03*
19/08/1891 p. 03
01/09/1891 p. 03
02/09/1891 p. 03
04/09/1891 p. 03
10/09/1891 p. 03
* Colocação dos anúncios para escolares

O ensino acadêmico e o ambiente artístico no Rio de Janeiro através das Exposições Gerais

Cybele Vidal N. Fernandes*

O surgimento e a evolução histórica dos salões de arte na França

Na Antiguidade, Idade Média e até meados do século XVII não existiram exposições de obras de arte com o significado que atribuímos hoje a esse evento. Uma primeira manifestação nesse sentido pode ser registrada em Paris, por volta de 1648, quando um grupo de pequenos artistas, protegidos por suas corporações de ofício, realizou uma exibição pública de suas obras, admitindo também que fossem vendidas. O ambiente era, certamente, propício à organização das atividades artísticas, pois tal iniciativa recebeu apoio do grande pintor Lebrun. Naquele ano era também inaugurada a *Academie de Peinture et Sculpture de France*, sob a proteção do rei, do Cardeal Mazarino, de Colbert e de outros intelectuais. As exposições públicas anuais foram então organizadas e tornaram-se obrigatórias para os acadêmicos, que eram orientados, sob pena de exclusão, a exporem seus trabalhos anualmente. A partir de 1699 foi instituído um regimento que determinava que os envios dos pensionistas da Academia seriam também, obrigatoriamente, incluídos nessas exposições.[1]

O primeiro edifício a abrigar uma exposição foi o *Palais de Brion*, próximo ao *Palais Royal*; posteriormente o local escolhido foi o pátio da residência do cardeal Richelieu; anos mais tarde, por iniciativa de H. Mansard, a mostra foi transferida para a Grande Galerie do *Palais du Louvre*, onde foram expostas, na primeira mostra, trezentas pinturas e obras de escultura de grandes mestres da época, como Largilière, Coysevox, Girardon, Coypel, dentre outros. Em 1725 a exposição ganhou um impulso novo com a instituição de um prêmio em dinheiro. Durante um século essas exposições

* Escola de Belas Artes/ BAH/PPGAV/UFRJ.

[1] Conferir: **La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une societé de savants et de gens de lettre, sous la direction de M. M. Barthelot, Hattwig, Derembourg, A. Giry, E. Glasson, D. L. Hahn, C. A. Laisant, M. M. Langlois, H. Laurent, E. Lavasseur, G. Lyon, H. Marion, E. Muntz, e secretaire general: André Berthelot.** Paris: Societé Anonyme de La Grande Encyclopédie. 61, Rue de Rennes, p, 968.

foram anuais e depois se tornaram bienais (1754 a 1794). Os libretos das mostras foram editados a partir de 1673 e vendidos a partir de 1755.[2]

A Revolução Francesa trouxe muitos problemas para as instituições do país e afetou profundamente a Academia, os acadêmicos, os artistas. Se a Constituinte aceitou a Academie de *Peinture et Sculpture*, a Convenção a suprimiu. Em 1793 foi criada a *Comune Genèrale des Arts*, aberta a todos os artistas franceses e estrangeiros, rapidamente substituída pela *Societé Republicaine des Arts*, que organizou o Salão de 1793. Em 1803 o *Institut de France*, então reconstituído, entregou ao pintor Jacques Lous David a direção dos Salões. No período da Restauração houve cinco exposições (1814, 1817, 1819, 1822 e 1824) e a de 1827 corresponde ao período de Carlos X. Entre 1831 e 1847 só não houve exposição em 1832. A partir de 1840 os artistas começaram a reagir à composição do júri, que reunia um número cada vez maior de arquitetos, fato que levou o Estado a assumir a direção do salão a partir de 1850. De 1852 em diante, o Salão passou a ser controlado por um júri administrativo e um júri artístico. Em 1870, com base na idéia de que era necessário separar os interesses da arte e o dos artistas, surgiu a *Societé des Artistes Francaises*, encarregada de organizar as exposições oficiais, que funcionou durante a década de 1880. Em 1889 uma nova crise resultou no surgimento da *Societé Nationale des Beaux Arts*, que organizou a exposição de 1890.

As exposições industriais na França impulsionam as mostras das artes

Como vimos, as exposições de artes surgiram na França em 1648, por iniciativa particular dos pintores; em 1791, no entanto, ao sucesso das exposições das belas artes, somou-se o bom resultado de uma exposição industrial ocorrida em Praga e, com a proteção do Ministro de Estado do Interior da França, surgiu um projeto de uma exposição pública anual dos produtos da indústria francesa. Entre 1798 e 1849 ocorreram onze exposições dessa natureza, que não só impulsionaram as diversas áreas da produção industrial, como também atraíram o interesse de profissionais de outras atividades que, de uma forma ou de outra, aos poucos foram sendo aceitos pelos júris do evento. A primeira exposição, 1798, durou três dias e teve sede no *Champs de Mars*, onde foi erguida uma imensa galeria com sessenta e oito arcadas, em torno de um pátio quadrado, tendo ao centro o Templo da Indústria.[3]

[2] Idem, ibidem, p. 969.
[3] Idem, ibidem, p. 970.

A segunda e terceira exposições, 1801 e 1802, duraram seis e sete dias e ocuparam as dependências do Louvre, no período em que Napoleão era Primeiro Cônsul. A quarta, 1806, ocorreu na *Esplanade des Invalides*, durando vinte e quatro dias. A quinta, sexta e sétima mostras, 1819, 1823 e 1827, ocorreram também no Louvre e duraram trinta e cinco, cinqüenta e sessenta e dois dias, já reunindo um público médio de cerca de mil e quinhentas pessoas. A oitava exposição, 1834, ocorreu na *Place de la Concorde* e durou sessenta dias. As três últimas Exposições Nacionais da Indústria na França foram instaladas no *Champs Elysées*, já eram eventos da maior importância no país, e atraíram um público de cerca de três a quatro mil pessoas. Ao longo do século XIX o desenvolvimento da Revolução Industrial e a conseqüente aceleração do progresso alimentaram a corrente socialista que, impulsionada por diversos acontecimentos, conferiu à exposição da indústria um caráter excepcional. Por outro lado, observou-se que esses eventos atraíram o interesse dos artistas, que aos poucos conseguiram oficializar a sua participação na mostra, a exemplo das exposições de 1839, quando a sexta sessão foi dedicada às belas artes.[4]

As Exposições Universais

O sucesso das exposições industriais levou a Inglaterra a dar o primeiro passo no sentido de organizar uma mostra de caráter internacional. Seria um evento muito mais ambicioso que as primeiras exposições industriais, cujos focos primordiais eram os objetos de utilidade e maquinarias; as diversas comissões iam aos poucos dando espaço a outras áreas de conhecimento e também realizando mostras retrospectivas de caráter histórico. A primeira mostra foi organizada em 1851, por iniciativa da Sociedade Real dos Artistas e dos Oficiais de Manufaturas e Comércio, sob a proteção e empenho do Príncipe Alberto. A mostra foi instalada no *Hyde Park*, em Londres, e durou cinco meses (de maio a outubro). Ali foi erguido o Palácio de Cristal, obra conjunta dos arquitetos J. Paxton, Fox e Henderson. O corpo de jurados do evento tinha trezentos e quatorze membros de diversos países. Que avaliara, os objetos expostos em quatro grandes sessões: matérias primas, máquinas, objetos manufaturados, artes plásticas.[5]

A Segunda Exposição Internacional ocorreu em Paris, em 1855; para tanto, foi construído o Pavilhão da Indústria, no *Champs Elysée*, baseado no sistema construtivo do Palácio de Cristal, de Londres. Era um edifício destinado a receber exposições nacionais e que poderia servir a cerimônias

---

[4] HASKELL, Francis. **De lárt et Du goût** - jadis et naguère. Éditions Gallimard, 1987 / 9.
[5] SCHWARCZ, Lilia M. Exposições universais. Festas do trabalho, festas do progresso. In: ____. **As barbas do Imperador.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p385 – 407.

públicas e militares. Por outro lado, considerando a importância das artes plásticas, o decreto datado de 22/06/2853 determinava que a exposição internacional das belas artes deveria ser organizada em paralelo à exposição internacional da indústria. Para a dupla exposição foram criadas duas grandes comissões, uma para as belas artes (responsável pela oitava sessão, composta por três classes) e outra para a Indústria e Agricultura.

A Terceira Exposição Internacional ocorreu em Londres, 1862, no *Park Kesington,* onde um pavilhão e dois anexos foram construídos, a título definitivo, para eventos de grande porte. A Quarta Exposição Internacional teve novamente sede em Paris, 1867, e dividiu-se em dez grupos de expositores e noventa e cinco sessões. Por determinação da comissão geral, as obras de arte datadas depois do ano de 1855 eram as únicas que poderiam ser incluídas na mostra. O Palácio da Indústria mostrou-se insuficiente para abrigar todas as obras e objetos selecionados; desse modo, foi erguido no *Champs de Mars* um outro edifício, no formato de dois semicírculos unidos a um retângulo central. Além disso, quatro Portas Monumentais foram erguidas na cidade (no *Trocadero*, em frente à Escola Militar, na rua *Saint Dominique* e na rua *Dessais*), dando à cidade um ambiente de festa e aparato. A organização geral determinou a formação de várias comissões: júris de classes, júris de grupos, conselho superior. Para as belas artes foram designados dezessete grandes prêmios, sendo oito para a arte francesa e nove para a arte estrangeira. A organização investiu ainda na publicação de libretos que poderiam ser facilmente consultados, o que movimentou sobremaneira a exposição, a mais importante até então organizada, que contou com a participação de vários países e representações diplomáticas.

A Inglaterra organizou exposições em 1871, 1872, 1873, 1874 e determinou que seriam obrigatórias, em suas mostras internacionais, as sessões das belas artes, as invenções científicas mais recentes, as novas descobertas. Vários países acompanharam o movimento das exposições industriais e realizaram mostras, de maior ou menor porte. A exposição de Londres de 1873 coincidiu com a Exposição Internacional de Viena, para a qual foi especialmente construído um edifício para as belas artes, próximo ao Pavilhão da Indústria, junto ao rio Danúbio. O edifício foi coroado por uma cúpula de cento e quatro metros de diâmetro e oitenta e seis de altura, reunindo os pavilhões dos países participantes. A comissão conferiu novecentos e sessenta e sete medalhas para as belas artes, e a mostra destacou-se por enfatizar a importância dos projetos voltados para a educação , em especial a educação infantil.[6]

---

[6] BURCHELL, S. C. and the Editors of TIME-LIFE Books. Age of progress. In**: Greats ages of man.** History of the world´s cultures. New York: Time Incorporated, 1966.

Em 1876 a Exposição Internacional cruzou o oceano e foi promovida pelos Estados Unidos da América, com sede na Filadélfia. Sua importância foi tal que o período de visitação se prolongou de maio a novembro daquele ano, e teve como motivação a comemoração da independência dos Estados Unidos da América. Para tanto, foi composta a Comissão do Centenário, com noventa e três membros designados pelo presidente do país, com representantes dos diversos territórios e estados e um júri internacional. Os temas foram separados em trezentas e quarenta sessões e sete grupos, sendo o quarto destinado às belas artes, cujas obras ocuparam uma galeria coroada por um domo de quarenta e seis metros de altura. Novamente uma exposição internacional dava ênfase à educação primária.

Em 1878 ocorreu uma nova Exposição Internacional em Paris, para a qual foi construído um novo edifício que centralizava o evento no *Camps de Mars*, com pavilhões adjacentes. Foi destinada às belas artes uma grande galeria com sucessivos pavilhões de vinte e cinco metros de largura. Construiu-se ainda a chamada "Rua das Nações", com fachadas características de cada país ou região, conjunto que deu destaque ao pavilhão das belas artes. Foram definidos nove grupos e noventa classes, sendo o primeiro dedicado às obras de artes posteriores a 1867. Havia, no entanto, um espaço destinado a uma exposição de arte européia (a Gália, a escultura da Antiguidade, da Idade Média, da Renascença, a Glíptica, a Cerâmica, os Manuscritos, incunábulos, Desenhos, Armas, Numismática gaulesa e medieval, Marfins, Cristais e retratos de personagens históricos da França. As obras de arte foram avaliadas por um júri de três categorias – membros da Academia de Belas Artes, membros eleitos e membros designados pela direção geral do evento.

As exposições universais haviam alcançado um patamar inimaginável na caminhada pela modernização e integração das nações. Dela participavam os principais países em desenvolvimento que desejavam realizar mostras, apesar do alto custo que tais eventos exigiam. Era inegável o interesse de industriais e comerciantes, que se organizavam em sociedades particulares e atuavam junto aos governantes, no sentido de realizarem as exposições, para as quais contribuíam com grandes quantias. Podemos destacar a importância das exposições de Sidney (1979) Melbourne (1880) Amstardam (1883) Anvers (1885) Barcelona e Bruxelas (1879) Paris (1889). Da exposição de Amsterdam, por exemplo, participaram seis mil quinhentos e setenta e quatro expositores, espalhados por edifícios que eram réplicas de soluções arquitetônicas consagradas historicamente (castelos, quiosques, pavilhões, galerias) destacando-se freqüentemente o edifício destinado às belas artes, considerado um dos mais bonitos da exposição de Barcelona (1888), por exemplo.

Em 1889 a França comemorou o Centenário da Revolução Francesa com uma grande exposição internacional com sede em Paris. A mostra foi montada em nove grupos, sendo o primeiro

destinado às artes plásticas, subdividido em cinco classes. Dada a magnitude do evento, houve uma grande preparação nos anos que o precederam, quando foram organizados vários congressos e conferências para discutirem temas ligados a diversas áreas de conhecimento (Belas Artes, História, Literatura, Arqueologia). O Brasil ofereceu oitocentos mil francos a título de verba de subvenção, solicitada aos países participantes, além de construir um pavilhão e enviar obras para serem expostas. A exposição ocupou uma grande área – à direita do *Trocadéro, Champs Elysées, Palais d´Industrie, Champs de Mars, Invalides. O Palais des Beaux-Arts* ficava à esquerda da Torre Eiffel, elevada a trezentos metros de altura, abrigando a exposição de Pintura, Escultura e Gravura. Á direita ficava o *Palais des Arts Libéraux*, com uma grande exposição retrospectiva de trabalhos em Antropologia. Os edifícios anexos situavam-se paralelamente à Escola Militar, como os pavilhões da Argentina, México, Brasil, Bolívia, Equador, Chile, dois teatros e o pavilhão do gás.

Em 1890 foi decidida a conservação definitiva da galeria das máquinas, do domo central, da galeria central da exposição, do palácio das artes, do parque dos pavilhões, terraços e fontes. Foram inúmeros os visitantes oriundos das mais diversas partes do mundo; o Brasil registrou oitocentos e trinta visitantes. Nesse sentido, podemos dizer que a exposição de 1889 em Paris foi um marco importantíssimo, identificador do desenvolvimento não só da indústria, como das diversas áreas das atividades humanas. Amadurecida e aperfeiçoada na sua organização e objetivos, as exposições universais, segundo o modelo da exposição de 1889 em Paris, não poderia mais ser considerada de forma simplista, mas sim como um veículo de extraordinária força e estímulo para a integração dos povos e o progresso das nações.

As exposições de belas artes no Brasil

O modelo referente às exposições de artes e exposições da indústria, nas quais os objetos de arte também foram admitidos e tornados obrigatórios, especialmente por iniciativa da França e da Inglaterra, chegou ao Brasil e foi pela primeira vez sugerido por Le Breton, ao redigir o plano para a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, criada em 1816. Seguindo o modelo europeu, Le Breton defendia a necessidade de, a cada ano ou de dois em dois anos, haver uma mostra dos trabalhos dos artistas acadêmicos, realizados a partir de temas de interesse nacional. Voltada para o deleite do rei e da sociedade, a mostra daria origem à coleção da escola brasileira e ao acervo de um museu nacional, o qual seria enriquecido, a cada ano, com a referida produção acadêmica. A exposição

poderia ser marcada para comemorar o aniversário do rei e libretos explicativos poderiam ser vendidos, como de costume.[7]

Como na França, a primeira mostra foi organizada em 1826, por iniciativa particular de um pintor, Jean Baptiste Debret, por ocasião da inauguração da Academia, na qual foram reunidas obras dos alunos por ele iniciados. Seguiram-se depois as mostras de 1829 e 1830, que reuniram também obras de escultura e arquitetura. Antes das exposições públicas serem instituídas oficialmente, o estímulo à produção acadêmica resultava das premiações anuais dos alunos da academia, com a distribuição das Grandes e Pequenas Medalhas. Em 30/03/1840, graças ao empenho do Diretor da Academia, F. E. Taunay, um Aviso da Secretaria de Estado dos Negócios do Império criava as Exposições Gerais " ... para a glória de todos os artistas da Corte que forem julgadas dignas de serem admitidas". Para tanto, o documento de 15/04/1840 estabeleceu a regulamentação e a dotação de verbas para o evento considerando: aquisição de medalhas, de obras recomendadas pelas Comissões, reparos no edifício da Academia, confecção de catálogos. Na gestão de Taunay (1834–1851) a Academia promoveu onze Exposições Gerais.[8]

Posteriormente a Reforma Pedreira, de 14/05/1855, foi implantada por Manoel de Araújo Porto Alegre, o novo Diretor, e modificou também a regulamentação das Exposições Gerais, determinando que, ao final de cada ano, haveria uma exposição de trabalho dos alunos e, de dois em dois anos, uma Exposição Geral aberta aos artistas nacionais e estrangeiros. A Academia era o campo de produção da obra de arte e o Salão a sua primeira instância de consagração. Entre 1840 e 1889 foram realizadas vinte e seis Exposições Gerais, com intervalos irregulares, devido a problemas diversos, especialmente a falta de verbas e de espaço para a Exposição Geral.

As Exposições Gerais eram montadas no próprio edifício da Academia; embora as suas dependências se mostrassem cada vez mais inadequadas – o que foi, por muitas vezes, reclamado junto ao Governo – ainda não fora possível, no Brasil, a construção de edifícios, provisórios ou permanentes, para abrigar o evento. A cada ano o espaço destinado às exposições se mostrava mais insuficiente. Em 1872 a Sessão de Pintura ocupou quatro salas, havendo vários outros gabinetes com obras selecionadas. A princípio a participação dos professores e artistas estrangeiros era maciça (em 1859 houve noventa e quatro expositores, sendo sessenta e oito estrangeiros). Esse número foi decrescendo aos poucos, embora as exposições fossem muito procuradas pelos artistas estrangeiros

---

[7] Conferir: BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton. Sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816. **Revista do SPHAN n.o 14.**, Rio de Janeiro: MEC/SPHAN, p. 283–307.

[8] Conferir: FERNANDES, Cybele V. N. **Os caminhos da arte.** O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes, 1850 - 1890. Tese de Doutorado (Manoel L. S. Guimarães, orientador). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2001.

que passavam pela cidade. A organização da mostra foi se tornando cada vez mais complexa, graças ao aumento do número de participantes e de obras selecionadas, onde em geral a pintura se destacava com um maior número de títulos. Nessas mostras eram também incluídas as peças da Coleção Nacional, pertencentes à Academia, e de coleções particulares. Em 1859 foram incluídas cinco coleções, inclusive a do Imperador, e em 1879 outras três. Na verdade, a inclusão dessas coleções era bem-vinda, uma vez que permitia ao público o contato com obras de arte de reconhecido valor, fomentando o desenvolvimento do bom gosto e uma aproximação maior das obras dos mestres europeus.

Dada a importância do evento, as dependências da AIBA eram preparadas para a mostra da melhor maneira possível: os gessos da Coleção Nacional eram restaurados, o acervo recuperado, as salas pintadas e decoradas com flores e folhagens vindas do Jardim Botânico, conferindo ao ambiente o aspecto festivo e aparatoso, onde o Imperador era recebido solenemente, ao som da música entoada pelo coro do Conservatório de Música e pelos solenes discursos de abertura da mostra. Entre os anos de 1840 e 1864 os Salões foram divulgados na publicação *Notícias da Academia*; depois foram confeccionados catálogos, na verdade muito incompletos, com muito pouca informação sobre a obra e o artista que a assinava. O público afluía de forma cada vez mais numerosa aos Salões da Academia, em especial nos dias em que se anunciavam visitas de autoridades. O número de visitantes era anotado e divulgado nos jornais, que acompanhavam e faziam críticas à exposição. A entrada nunca foi cobrada, exceto na Exposição Geral de 1884, quando o evento já contava com um público bem numeroso.

As Exposições Nacionais da Indústria

Podemos dizer que vários fatores contribuíam para o amadurecimento cultural e artístico da sociedade local. Nesse sentido, vale lembrar outra iniciativa particular: a experiência de Manoel Ferreira Lagos, que realizou, entre 07/09/1861 e 15/09/1861, no Rio de Janeiro, na sede do atual Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, uma mostra de produtos industriais. Além desses produtos, havia objetos de fabricação artesanal, amostras de espécimes da fauna, da flora e do solo, coletados pela primeira expedição científica organizada pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil/ IHGB, à Província do Ceará (1859–1861). O resultado positivo dessa experiência levou os *Irmãos Fleuss & Linde* a organizarem a Primeira Exposição da Indústria Nacional, inaugurada em 02/12/1861, comemorando o aniversário do Imperador. Também não foram construídos prédios ou pavilhões provisórios para a Exposição, que teve como sede a Escola Central, no Largo de São Francisco, que

foi preparada adequadamente para abrigar o evento: Sobre o assunto, vamos recorrer aos relatos de Moreira de Azevedo:

> *Decorava cada janela uma arquivolta, lendo-se no centro o nome de uma das Províncias do Império; viam-se entre as janelas do segundo pavimento escudos com a legenda "P. II" , cercada de troféus e bandeiras nacionais; vestiam as sacadas de grades de ferro colchas de veludo carmesim franjadas a ouro ... sobre o gradil da frente viam-se estátuas e vasos de flores entre profusão de verdes notando-se, de cada lado, no princípio da rampa, um leão em ferro fundido segundo o molde de um dos de Canova*.[9]

Em 19/10/1866 foi organizada a Segunda Exposição da Indústria Nacional, que contou com um número maior de expositores e de afluência de público. Nessa mostra vários produtos também foram sendo selecionados para participarem da Exposição Internacional de Paris. Sendo, a essa altura, bastante evidente a importância desses eventos, em 01/01/1873 era inaugurada a Terceira Exposição da Indústria Nacional, que mereceu elogios do Imperador: " Associo-me cordialmente ao júbilo que tão justamente desperta esta terceira festa do trabalho nacional. A religião acaba de consagrá-la e as suas conseqüências morais torná-la-ão um novo passo no segura caminho do progresso".[10]

Comemorava-se o esforço realizado nos diferentes setores da indústria nacional, a melhoria dos produtos necessários ao país, a divulgação dos produtos regionais, o estímulo à comercialização. O exercício de civilidade dava-se com a entrada do público num ambiente de festa nacional, haja vista o aparato decorativo simbólico presente nos elementos de decoração, em meio ao qual o trono armado para o imperador impunha-se como símbolo de poder e autoridade maior da Nação. Um júri especial selecionava as obras de arte que deveriam participar da exposição e, junto com as demais comissões, as obras e os demais produtos que deveriam representar o Brasil na Exposição Universal.

As exposições de arte e da indústria haviam se tornado um grande evento, cuja complexidade e importância se alargara nos mais diferentes setores da vida social. O Brasil ia aos poucos compreendendo a importância dessas iniciativas; prova disso foi a cuidadosa preparação para a Exposição Universal de Paris. Na ocasião foi instalada a Comissão Brasileira de Estudos da Exposição Universal de Paris de 1889, composta inicialmente por quinze membros – Marechal Morais Âncora, Barão de Tefé, Barão de Sabóia, outros.[11] A Comissão foi muito ampliada

---

[9] AZEVEDO, Moreira de. **O Rio de Janeiro.** Sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro: Livraria Brasiliana Editora, 1969, p.292–303.
[10] Idem, ibidem, p. 298.
[11] Conferir: Exposições brasileiras em diversos países. Documentos depositados no Palácio Itamarati: folha 124; lata 241; maço 04. Refere-se à **" Comissão Brasileira de Estudos da Exposição Universal de Paris, em 1889. Ata de constituição da Comissão**", composta por vinte e uma páginas e assinada pelo Secretário Geral Fernandes Pinheiro.

posteriormente, para dar conta do grande número de Sessões que foram criadas. A Comissão destinou a Sessão número um às Belas Artes (Pintura, Escultura, Gravura); a Sessão dois à Educação Infantil, de ensino primário e secundário, estabelecendo ao todo trinta e sete Sessões, cada uma com um dirigente responsável, subdivididas em Classes, onde foram expostos os mais diversos produtos selecionados para representar o Brasil. Para dirigir a Sessão das Belas Artes foi indicado o nome do pintor Vitor Meirelles, que se achava na ocasião em Paris. O artista, no entanto, declinou do convite por estar muito comprometido com viagens de estudo, tendo assumido o posto o Barão de Albuquerque e Júlio Balla.

A importância das Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes

Era inegável a importância das Exposições Gerais como mecanismo que atribuía uma existência real à obra através da cerimônia de consagração pública da mesma. Como de costume, para a efetivação do evento eram definidas várias comissões de trabalho. Sobre a Exposição de 1785, por exemplo, o parecer da referida comissão, assinado por Vitor Meirelles e Ernesto Gomes Moreira Maia, foi apresentado à Congregação da AIBA em 22/03/1875, e fazia a seguinte crítica: " Entende (a Comissão) não estar dispensada do penoso dever de declarar que, em seu conceito, respeita somenos a presente exposição em relação à mui brilhante de 1872". Mais adiante continua: " Deplora, embora lhe custe, que a mesma exposição exiba, de modo tão claro, as provas materiais e concludentes do fato incontestável de haver estacionado, nesses dois últimos anos, a marcha lenta, mas progressiva, que iam tendo as artes entre nós ..." [12]

No ano de 1876, a Comissão formada por Agostinho José da Mota, João Maxininiano Mafra e Antônio de Pádua e Castro lamentou a ausência de muitos nomes considerados importantes (embora não comentasse sobre as razões desse fato, como a comissão que avaliou a exposição do ano anterior, atribuía o mesmo à diminuição das verbas para as premiações) mas considerava que outros estreantes abrilhantaram a mostra com suas produções. Nesse sentido, fazia uma observação sobre a inclusão na mostra de treze bustos de mármore, obras de cinco artistas portugueses que, apesar de terem sido incluídos na exposição, não haviam sido submetidos à avaliação da comissão. A comissão lamentava o fato, destacando os nomes dos artistas portugueses – Antônio Soares dos Reis, Vitor

[12] Conferir: Arquivos do Museu D. João VI, **Parecer da Comissão referente à Exposição Geral de 1875, 22/03/1875**, assinado por Ernesto Gomes Moreira Maia e Vitor Meirelles de Lima (com restrições quanto aos três primeiros prêmios.

Bastos, J Simões d´Almeida, Cesar Sighinolfi – e ressaltando a grande qualidade das obras, que contribuíram para o enriquecimento da Exposição.[13]

O amadurecimento dos valores intelectuais, culturais, civis ia aos poucos sendo elaborado por diferentes agentes. Em 18/06/1879 a comissão encarregada de realizar a avaliação das obras a serem incluídas na Exposição Geral – Antônio de Pádua e Castro, João Zeferino da Costa e João Maximiano Mafra – entregou à Congregação da Academia o relatório final da referida mostra, acompanhado de uma emenda incluída a pedido do professor de arquitetura, Francisco Bethencourt da Silva. Após dois meses de visitação, com um público registrado de trezentas mil pessoas, a exposição foi considerada de melhor qualidade que a anterior, e destinou os grandes prêmios a Vitor Meirelles de Lima, Pedro Américo de Figueiredo e Melo, Francisco Bethencourt da Silva. Destacaram-se a Batalha de Guararapes e a Batalha do Avay, observando que eram obras que o grande público certamente não entenderia de imediato, pois ainda não estava pronto para representações de tão grande magnitude. Sobre Bethencourt da Silva o relatório destacou a obra do Salão de Honra do Colégio D. Pedro II e os edifícios para as escolas públicas nas Freguesias da Glória e de Santa Rita, então inscritos no programa voltado para a construção de escolas públicas infantis, que acompanhavam a tendência internacional voltada para a ênfase na educação infantil. A Exposição de 1884 foi considerada a mais concorrida até então, com trezentos e noventa e nove obras inscritas, de setenta e cinco artistas, e mais noventa e oito trabalhos de alunos da AIBA, perfazendo um total de quatrocentos e noventa e sete obras expostas. A comissão considerou a participação do público bem menor, vinte mil cento e cinqüenta e quatro pessoas. Nessa mostra o ingresso foi cobrado pela primeira vez.

Nas Exposições Gerais os projetos arquitetônicos começaram a se destacar a partir da vigésima mostra, em 1862, quando o arquiteto alemão Gustave Waehneldt, discípulo de Friedrick Schinkell, apresentou os planos para o palácio do Largo do Valdetaro, encomendado pelo Barão de Nova Friburgo. Na Exposição de 1864 o engenheiro apresentou também duas pranchas do mesmo palácio e outras para o zimbório da igreja da Candelária. Em 1865 destacou-se o arquiteto José Rodrigues Moreira, pensionista em Paris. Em 1875 foi a vez de Francisco Caminhoá, com o projeto para o Campo da Aclamação. Em 1876 Heitor Branco Cordivile, pensionista em Roma, destacou-se com o projeto para uma universidade. Outro incentivo muito importante, no processo civilizatório do país, era o envio de pensionistas para a Europa onde, além de se aprofundarem nos estudos, tomavam conhecimento dos avanços nas artes, nas indústrias, no desenvolvimento geral das nações

[13] Conferir: Arquivos do Museu D. João VI, **Parecer da Comissão referente à Exposição Geral de 1876, 07/04/1876**, assinado por Agostinho José da Mota, João Maximiano Mafra, Antônio de Pádua e Castro.

que desejavam se modernizar, se impregnando desses novos valores culturais. De volta ao país, essa nova geração de mestres melhor formados procurava também promover os avanços observados nos países e capitais estrangeiras.

As exposições, de uma forma ou de outra, iam cumprindo o seu papel, seja no Brasil ou no exterior. Há um fato relevante, uma experiência vivida por Vitor Meirelles, quando expôs seus panoramas na Europa. A mostra, em seu conjunto, por desejo do artista, deveria dar a conhecer a obra e o seu país, traduzido nas belas paisagens do Rio de Janeiro, sua capital, apresentada da forma mais moderna possível, o panorama. Na Bélgica, ao ser o panorama admirado por diversas crianças de escolas primárias, o artista constatou que a obra causara forte impressão e comentou: " Quem sabe desses infantis visitantes guardarão tão profunda impressão do que ali observaram, que ainda um dia virão por eles atraídos fazer parte da nossa comunhão nacional".[14]

Nesse sentido as obras, ao serem expostas nas exposições, contribuíam para a idéia de comunhão nacional, sentimento de amor à pátria, de trabalho realizado com respeito e dedicação. Nas exposições nacionais ou universais, Vitor Meirelles foi um dos maiores exemplos da Academia, através do qual o ensino artístico não pode ser avaliado de forma desvinculada do projeto civilizatório do país e da tarefa de construção da nação brasileira.

[14] Conferir: MELLO JÚNIOR, Donato. **Victor Meirelles de Lima, 1832/1903**. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982, p.109.

Teixeira da Rocha: paisagens cristalizadas

Dalmo de Oliveira Souza e Silva



cenário artístico da região nordeste no século dezenove é marcada pelo signo que atende por academicismo e este se espalha por toda a região, deixando profundas raízes que se alastram garantindo uma fisionomia e uma identidade bem peculiar sob a égide da Missão Artística Francesa. As rígidas lições da Academia Imperial de Belas Artes fazem número de artistas que propagam um ideal de beleza, recusando a adotar movimentos inovadores que traziam um novo discurso plástico, o de captar a beleza exuberante da região. As paletas traziam as cores de uma Europa brumosa, com casarios de pedras e arbustos pintados na gradação tonal do verde musgo. E dentre estes artistas inclui-se Teixeria da Rocha, pintor que proclama uma nova postura no que diz respeito a estética da pintura de paisagem, gênero tão recorrente do século 19.

Nascido em Alagoas, em 1863, Teixeira da Rocha transfere-se para a capital do Império, após a morte de seus pais, em 1870, a fim de estudar, primeiro, no Liceu de Artes e Ofícios e depois na Academia Imperial de Belas Artes, onde foi aluno de Vitor Meirelles e José Maria Medeiros, por volta de 1881. Sua primeira exposição ocorreu em 1884 e, em 1887, concorreu ao prêmio de viagem, ao lado de Oscar Pereira da Silva, Hilarião Teixeira, Pinto Bandeira e Eduardo de Sá. Nesse concurso, os cinco candidatos finalizaram empatados. Foi apenas em 1900 que Teixeira da Rocha viajou, com seus próprios recursos, para Paris, onde estudou com Jean-Paul Laurens e Benjamin Constant.

Sua colaboração com caricaturista se deu no *Monóculo*, em 1884, e na *Vida Fluminense*, no período de 1889 a 1900. Na *Vida Fluminense* realizou seus melhores trabalhos no gênero, transformando-se, segundo Rubem Gill, no "caricaturista da República."[1] Seus desenhos diferenciam-se pela vivacidade da composição e pelo traço pessoal e vibrante. A revista *Vida Fluminense,* da qual foi um dos fundadores, refletiu o espírito da transição política entre o Império e a República. Os desenhos de Teixeira da Rocha, feitos tanto com pena como a esfuminho, são de uma precisão técnica impressionante. Do mesmo modo eram notáveis os retratos publicados na revista de personalidades políticos do período. A litogravura também estava entre as linguagens

[1] FREIRE, Laudelino. **Um século de Pintura**: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. Rio de Janeiro: Fontana, 1983, p. 128.

adotadas por Teixeira da Rocha. As composições mostravam uma fluidez de tons com leveza de *sfumato* notável. Suas composições satíricas e *portrait-charges* foram registradas, em 1907, na revista *Tan-Tan.*

Após o término do curso da Escola de Imperial de Belas-Artes, o artista tornou-se professor da Escola Naval. A pedido de Ramiz Galvão, Teixeira da Rocha organizou o ensino de desenho das escolas de segundo grau do Rio de Janeiro. Docente da Escola Normal, em 1897, e do Colégio Militar, em 1902, a aposentadoria chegou em 1928, quando foi atingido pela ação compulsória. A conciliação entre a docência e o exercício da pintura sempre acompanhou o cotidiano do artista. Na *Exposição Universal de Paris* de 1889, aos 26 anos de idade, Teixeira da Rocha recebeu medalha de ouro – a distinção mais elevada recebida por um brasileiro em eventos internacionais até àquela época.

No Salão de 1898, recebeu também uma medalha de ouro de terceira classe, por seu esboço *A Lei de 28 de Setembro* e um grupo de paisagens. O gênero paisagem na produção de Teixeira da Rocha é decorrência direta dos ensinamentos acadêmicos e dos avanços nos materiais e da técnica da pintura do período. As inovações técnicas, como a invenção da bisnaga descartável de tintas, proporcionam o exercício da pintura ao ar livre. Os estudos acadêmicos estimulam o contato cada vez mais intenso com a paisagem observada de perto, em detrimento das paisagens alegóricas e míticas, provocando renovação no gênero paisagístico.

Gonzaga Duque

> *As suas paisagens, essas que estão no Salão, e outras que ele tem exposto, apresentam-se muito cortadas, muito cristalizadas – direi – se o tempo pode ser bem apreendido em sua acepção.*[2]

No salão de 1904, este era o principal comentário de Gonzaga Duque sobre as paisagens de Manuel Teixeira da Rocha. A apreciação do crítico de arte vislumbrava o percurso estético do artista. Sua produção marcada pelos ensinamentos da Academia de Belas Artes mostra a inclinação do artista pelo tema da paisagem que, no século XIX, e um dos gêneros mais significativos da arte.

Deve-se destacar que a pintura de paisagens no século XIX adquiriu, fundamentalmente, uma orientação impressionista. A observação da natureza a partir de impressões pessoais e sensações visuais imediatas, a suspensão dos contornos e dos claros-escuros a favor de pinceladas fragmentadas e justapostas e o aproveitamento da luminosidade e uso de cores complementares,

[2] DUQUE, Gonzaga. **Contemporâneos**: Pintores e Escultores. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929, p. 56.

beneficiados pela pintura ao ar livre, são os traços principais da renovação estilística empreendida pelos artistas no período[3]. Unidos por seu interesse pela cor e pela luz, os impressionistas escolheram temas com o efeito da neblina, da névoa ou da neve e o florescer dos pomares. Sugeriram os efeitos da vibração da luz através das pinceladas variadas, de caminhos de cor. Essas preocupações estéticas foram aplicadas ao ensino da pintura a partir do segundo decênio do século e atingiram os jovens artistas que tinha como orientação principal as tendências francesas.

Em 1826, o gênero paisagem se torna disciplina na Academia Imperial de Belas Artes, mas apenas com o ingresso de Georg Grimm como professor da cadeira de "Paisagem, Flores e Animais", a disciplina ganhou um novo impulso, com as aulas praticadas ao ar livre para que os alunos pudessem perceber e sentir a natureza de forma integral. No curto espaço de tempo que lecionou na Academia, Grimm revolucionou o ensino da disciplina, rebelando-se contra os ultrapassados métodos oficiais e reunindo em torno de si um núcleo de paisagistas, renovando a pintura brasileira, como comprovam as obras de Castagneto. Abria-se o caminho para uma reformulação no gênero paisagem que somente no século XVI, foi considerado como independente na pintura. As paisagens de Teixeira da Rocha são produto dessa renovação.

A crônica de Gonzaga Duque, em 1904, revelou o percurso do pintor no exercício de suas paisagens: "Na maneira desse artista encontro excesso de detalhe que não raro lhe dá aos quadros um quer que seja de pontilhamento, de *mouschime*, como dizia o infeliz simbolista Aurier".

O maior crítico de sua geração sentia nas paisagens de Teixeira da Rocha um movimento que se estendia no panorama da pintura acadêmica brasileira: a inserção de elementos da pintura impressionista e, no máximo, o neo-impressionismo. Assinala-se que para Gonzaga Duque, reconhecido simbolista, esse reconhecimento do impressionismo nas paisagens de Teixeira da Rocha era algo surpreendente – visto que à época, o Simbolismo era uma escola mais avançada que o Impressionismo. Porém, pontua-se que o Impressionismo não era desconhecido e tão pouco causava polêmica no cenário nacional. Na verdade, triunfante na França, o Impressionismo seguia para sua academização[4]. Os jovens pintores já o adotavam como mero processo técnico e o adaptava aos seus próprios processos estéticos. Movimento semelhante acontecia com a escola Neo-impressionista, incapaz de sobreviver à morte de seu criador, Seurat, a tendência transformou-se em *metier* amplamente utilizado.

---

[3] AJZENBERG, Elza. A Paisagem na Pintura. In: CANTON, Katia. **Poéticas da Natureza.** São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2007, p. 33-35.

[4] LEITE, José Teixeira. O Século XX antes da Semana de Arte Moderna. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Arte Brasileira no Século XX.** São Paulo: ABCA/MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 40.

Em fins do século XIX e meados do século XX, eram raros os pintores brasileiros que não produziram obras com víeis impressionistas. Teixeira da Rocha não era exceção. Suas paisagens carregavam as pinceladas ágeis e justapostas de inspiração neo-impressionista. O recurso do excesso de detalhe e o pontilhismo também são elementos que remetem às suas preferências impressionistas. A viagem de aperfeiçoamento à Paris, em 1900, mostrou ao artista as técnicas e o emprego da linguagem impressionista no gênero da paisagem.

Gonzaga Duque assinalou a prática da paisagem e a aprendizagem dos recursos impressionistas nessa viagem: "Se bem que nas cenas de gênero Teixeira da Rocha se realizasse melhor, algumas de suas paisagens, e em especial as que pintou em Bougival e nas cercanias de Paris por volta de 1900, interessam-nos muito mais pela textura, obtida com amplos recursos de pincel, numa escrita nervosa e de extrema agilidade".

Outro fator importante para a compreensão da adoção dos recursos impressionistas e neo-impressionistas por Teixeira da Rocha foi sua participação na grande exposição internacional de Paris, em 1899. Esse evento permitiu o contato do artista com os movimentos estéticos franceses vigentes (Impressionismo, Neo-Impressionismo, Simbolismo e *Art Noveau*). Note-se que esses movimentos surgiram entre os pintores brasileiros na ocasião das realizações das grandes exposições internacionais de Paris, realizadas de 1855 a 1900. Aliás, a divulgação dessas novas ideias na arte nem poderia ser diferente, visto que no período, eram raríssimas as revistas de arte[5].

A eleição do tema da paisagem levou o artista retratar os subúrbios das grandes cidades, tais como Paris, e depois, Rio de Janeiro (capital do Império e depois da República) e a transpor o cotidiano dos populares às telas. Em *A Lavadeira* [**Figura 1**], a cena faz referência ao cotidiano de homens e mulheres das classes mais baixas. Toda a composição privilegia a paisagem que circunda aqueles personagens tão pequenos e somente rapidamente esboçados. As casas simples ao pé e nos crescer do morro dão indicação da natureza fluminense. Na composição, se percebe ainda as recomendações de Gonzaga Duque: "O que mais se recomenda em primeiro lugar é a cor, pelo que respeita à pintura, e depois a fidelidade detalhista pelo que toca ao desenho".

Formado aos moldes dos valores acadêmicos e de inspiração impressionista com ênfase no pontilhismo, Teixeira da Rocha, segundo ainda o crítico Gonzaga Duque, cristaliza o instante nas paisagens que realiza. Como se pudesse deter o transcorrer do tempo naquela cena de lavagem de

[5] A Exposição Universal de 1878 que marcou o início da consagração internacional do Impressionismo, foi possivelmente visitada por Décio Vilares, à época estudante em Paris, e teve a participação de Augusto Rodrigues Duarte. A mostra de 1899, da qual seria símbolo a Torre Eiffel, revelaria ao mundo as estranhas composições dos ideístas ou simbolistas, ao passo que a imensa exposição de 1900, consagrada à Fada Eletricidade, testemunharia o triunfo absoluto do *Art Noveau*.

roupas, por exemplo, o artista emprega toda a sua técnica para deter a passagem do tempo. Assim é seu comportamento em todas as paisagens atribuídas à sua sensibilidade. A poesia do momento paira sobre a estrutura da tela, como se a cena pudesse ser eternizada pela palheta e pelo pincel do artista.

As pinturas de paisagem de Teixeira da Rocha foram modelos para seus alunos. Nunca deixou o exercício da pintura e da docência – executou as tarefas concomitantemente. Os registros indicam que homem de boa índole e generoso, Teixeira da Rocha sempre atendeu a todos aqueles que o procuravam em sua casa na Tijuca, Rio de Janeiro. Em 1941, ocasião de seu falecimento, o Museu Nacional de Belas Artes dedicou-lhe uma exposição retrospectiva que reuniu pinturas e caricaturas. Coincidência ou não, na década de 1940, após os efeitos dos primeiros momentos do Modernismo Brasileiro, uma nova geração de artistas consagra a paisagem de inspiração impressionista. São eles conhecidos como o Grupo Santa Helena, artistas paulistas, tais como Rebolo, Volpi e Pennacchi. De certa forma, indiretamente esses artistas resgatam as lições de Teixeira da Rocha e sua geração.



Figura 1 – TEIXEIRA DA ROCHA: *A lavadeira*, s/d.
Óleo sobre tela, 51,5 x 92,5 cm.
Coleção particular.

As relações entre o ensino artístico oficial e a formação de uma historiografia da arquitetura brasileira

Denise Gonçalves

> *O passado é um livro imenso cheio de preciosos tesouros que não se devem desprezar; e toda terra tem sua história mais ou menos poética, suas recordações mais ou menos interessantes, como todo o coração tem suas saudades. A capital do Império do Brasil não pode ser uma exceção a esta regra.*
> *Vamos dar princípio hoje a um passeio pela cidade do Rio de Janeiro?* [...] *Excluamos do nosso passeio a idéia de ordem ou sistema: regular nossos passos, impor-nos uma direção e um caminho fora um erro lamentável que daria lugar a mil questões de precedência* [...]
> *Independência completa da cronologia!* [...] *Passeemos à vontade: a polícia o permite e as posturas da ilustríssima Câmara não o proíbem.*
> *Estamos no nosso direito: passeemos.*
>
> Joaquim Manoel de Macedo[1]

Este irresistível convite ao passeio pela cidade do Rio de Janeiro, feito aos leitores do *Jornal do Commercio* no ano de 1861, ilustra o que poderíamos chamar de uma corrente historiográfica que se delineia na década de 1840 em artigos publicados em periódicos locais. Claramente engajada no duplo projeto de instrução da população e ao mesmo tempo de construção de uma identidade nacional, essa incipiente historiografia da arquitetura produzida entre nós, apesar do caráter fragmentário das publicações periódicas e da aparente informalidade característica desse tipo de narrativa, merece uma análise sob o ponto de vista do método, por um lado, e por outro, sob o ponto de vista de sua inserção no contexto de nossas referências culturais do período.

Situando o processo no âmbito mais geral de uma história da historiografia de arquitetura, esta adquire caráter científico durante o século XVIII europeu, desenvolvendo-se já nesse momento por meio de publicações específicas que apresentam, em geral, inventários de exemplares das arquiteturas locais. Na França, modelo teórico importante para o pensamento artístico oitocentista em geral, e no nosso caso em particular, podemos observar esse desenvolvimento. Parte voltada para a formação do arquiteto, parte para a preservação do patrimônio nacional, a história da arquitetura francesa define-se como disciplina e método durante o XIX numa estreita relação com o ensino

[1] MACEDO, Joaquim Manoel de. Texto inaugurador de série "Um Passeio" publicada na seção "Folhetim do Jornal do Commercio) a partir de janeiro de 1861. In: MACEDO, Joaquim Manoel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. Vol I.

oficial. Não é por acaso que o primeiro compêndio de história da arquitetura é de autoria de um eminente pesquisador e professor das duas maiores escolas de engenharia européias, a *École des Ponts et Chaussées* e a *École Polytechnnique*: Auguste Choisy. Sua *Histoire de l'Architecture* publicada em 1899, conduzida com rigor arqueológico e segundo metodologia precisa, permanece até os dias de hoje como referência fundamental para os estudos sobre o tema.

Apesar da presença francesa na instituição do nosso sistema oficial de ensino artístico, e da conseqüente proximidade com tal modelo, nossa historiografia de arquitetura não parece assim se delinear com a mesma objetividade observada no contexto que nos serve de referência. No Rio de Janeiro, sede do sistema acadêmico, a produção historiográfica no decorrer do século é de caráter fragmentário, como vimos acima: ao invés de publicações específicas, temos artigos publicados de maneira esparsa e aparentemente aleatória em periódicos nem sempre especializados. Além disso, essa historiografia incipiente mistura em sua narrativa aspectos arquitetônicos e históricos muitas vezes de forma mais pitoresca que científica, contrastando com o rigor do método e com o vocabulário técnico que caracterizam a produção francesa.

Poderia-se pensar que o afastamento em relação ao modelo residiria pelo menos em parte na própria estrutura do nosso ensino acadêmico já que este, baseado na história da arquitetura européia, teria dificultado o desenvolvimento de uma historiografia local ao invés de ter contribuído para sua formação. No entanto, uma análise mais cuidadosa dessa nossa primeira produção historiográfica revela aspectos importantes, tanto no que se refere à sua própria constituição enquanto disciplina, quanto às suas relações com a Academia; discutir esses aspectos é o objetivo desse trabalho.

Uma primeira particularidade se impõe a qualquer projeto historiográfico do período: o baixo nível de instrução da população e sua conseqüente pouca afeição aos livros. Os artigos de revista parecem constituir a medida exata para a capacidade de leitura do público local, como observa o editor da *Revista Brazileira* no texto de abertura da mesma, em 1879:

> *O povo brasileiro não está ainda preparado para consumir o livro* [...]. *A revista, transição racional do jornal para o livro* [...] *afigura-se-nos por isso a forma natural de dar ao nosso povo conhecimentos que lhe são necessários para ascender a superior esfera, no vasto systema das luzes humanas*.[2]

Uma segunda conseqüência dessa situação de precariedade intelectual, combinada ao objetivo de promover a instrução do público leigo, é que a narrativa histórica deve evitar a aridez do texto científico. Esse "defeito", que justifica o tom anedótico e a mistura de dados históricos a

[2] **Revista Brazileira**. Primeiro ano, tomo I. Rio de Janeiro, 1879.

pequenos episódios e lendas, é plenamente assumido como postulado metodológico por Joaquim Manoel de Macedo na apresentação de seus *Passeios*:

> *Há dezenove anos que escrevo e ouso publicar os meus pobres escritos, e até hoje* [...] *não tive a vaidade de tentar escrever para aproveitar aos eruditos e aos sábios. Não me pesa esse pecado na consciência.*
> *Os eruditos e os sábios rir-se-iam de mim.*
> *Até hoje só tenho escrito com a idéia de aproveitar ao povo e àqueles que pouco sabem.*
> *Ora, escrevendo eu também para o povo esta obra, cuja matéria é árida e fatigante, não quis expô-la ao risco de não ser lida pelo povo* [...] *Que fiz eu? Procurei amenizar a história, escrevendo-a com esse tom brincalhão, e às vezes epigramático que, segundo dizem, não lhe assenta bem, mas de que o povo gosta; ajuntei à história verdadeira os tais ligeiros romances, tradições inaceitáveis e lendas inventadas para falar à imaginação e excitar à curiosidade do povo que lê* [...] *mas nem uma só vez deixei de declarar muito positivamente qual o ponto onde a invenção se mistura com a verdade.*[3]

Ainda que com menor grau de informalidade, encontramos assim fragmentos de um tipo de história da arquitetura e da cidade que se esboça e que pode ser encontrado, até onde vai nossa pesquisa, em finais da década de 1840 nos periódicos *Ostensor Brasileiro* e *Guanabara*[4] – nos quais destacam-se como autores Manoel de Araujo Porto-Alegre e José Albano Cordeiro – assim como na primeira década do século XX com os textos de Araujo Viana publicados em *A Notícia* e na *Renascença*. O hiato que os separa, espero, deverá ainda ser preenchido com a continuação do trabalho.

Além das particularidades acima mencionadas, voltemos ao método. O conjunto desses textos que tecem uma história da cidade do Rio de Janeiro através dos "passeios" tem como objetivo não a simples instrução factual de um povo inculto, mas, e talvez principalmente, a aproximação afetiva e a valorização dos seus espaços, o reconhecimento dos exemplares da arquitetura existente enquanto monumentos e, através disso, a criação de uma identidade local e nacional, como dissemos acima.

Em função desses objetivos, espaço urbano e arquitetura aparecem relacionados de forma indissociável: o que se mostra não são objetos individuais decompostos em seus elementos construtivos e estilísticos, mas edifícios que, quaisquer que sejam suas origens, estilos ou suas

---

[3] MACEDO, op cit, p. 19-20.
[4] O texto da revista *Guanabara* a que nos referimos, de autoria de Porto-Alegre, intitula-se *Algumas considerações sobre as Bellas-Artes e a indústria no Império do Brasil*, publicado em duas partes nos primeiros números da mesma. Apenas parte dele, a que trata da arquitetura e da cidade do Rio de Janeiro, pode ser equiparada aos "passeios" sob o ponto de vista do método. O outro texto do autor a que nos referimos encontra-se no *Ostensor Brasileiro* e tem como tema a Igreja Santa Cruz dos Militares, um dos monumentos que integra o "passeio", os demais são de autoria de José Albano Cordeiro.

histórias particulares, estão inseridos no mesmo contexto urbano e pontuando uma história maior, a do cotidiano da cidade.

A "independência completa da cronologia" conclamada por Macedo e adotada também pelos nossos outros historiadores revela uma percepção da temporalidade da cidade bastante particular para uma época como o XIX, marcada pelo historicismo, no que se refere ao método historiográfico. Ela nos faz pensar, por exemplo, na recente abordagem de Bernard Lepetit, historiador francês que revolucionou a metodologia da história urbana na década de 1980. Não que os fatos e as cronologias devam estar ausentes da abordagem histórica – eles aparecem nos nossos textos oitocentistas – mas devem ser considerados dentro de uma dinâmica que faz com que a cidade esteja sempre no presente. Explicando melhor: a cidade promove atualizações sucessivas da sua própria história, de modo que, independentemente das cronologias, seus elementos se encontram sempre inseridos e absorvidos nas práticas cotidianas, incluindo-se nelas os "passeios" oferecidos aos leitores.

Essa noção do tempo nos faz pensar também na crítica ao método historicista feita por Walter Benjamin no texto *Sobre o conceito da história*. Para ele o problema da consideração do tempo se origina no conceito dogmático de progresso: o progresso da humanidade em si, como um processo sem limites e automático, e que pressupõe uma marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. Sua crítica ao historicismo reside nesse ponto:

> *A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras"* [...] *O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem "eterna" do passado, o materialista faz desse passado uma experiência única.* [...] *O historicismo culmina legitimamente na história universal* [...] *não tem qualquer armação teórica. Ele utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio.*

Cabe ao historiador transformar um fato em fato histórico, "captando a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior"[5]. A história, assim como a cidade, também está sempre no presente. No caso dos nossos historiadores oitocentistas, colocados diante de uma realidade particular, os objetivos que norteiam suas construções históricas se sobrepõem à tendência historicista do período, levando-os, talvez intuitivamente, a trilhar caminhos provavelmente considerados "não científicos" por seus contemporâneos.

Essa independência de pensamento revelada pela abordagem histórica não deixa de chamar atenção pelo fato de, à exceção de Macedo, os outros três protagonistas dessa nossa primeira

---

[5] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: ____. **Obras escolhidas.** Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

historiografia estarem estreitamente ligados à Academia Imperial e mais tarde Escola Nacional de Belas Artes, representante oficial da corrente historicista apesar dela se limitar aqui aos períodos clássicos. Porto-Alegre e José Albano Cordeiro foram discípulos diretos de Grandjean de Montigny. Receberam, desse modo, uma formação de base historicista: apesar da disciplina de história da arte ter começado efetivamente a ser ministrada somente em 1870, muito depois do período em que freqüentaram a academia – e também muito depois de ter sido instituída pela reforma levada a cabo pelo próprio Porto-Alegre em 1855, enquanto diretor da instituição –, sabemos que a história constituía o substrato do ensino acadêmico de arquitetura. Quer sejam nas disciplinas "práticas" de projeto e de ornatos que fazem parte do currículo do curso de arquitetura desde o início, quer sejam nos temas de concursos e exposições, o viés historicista está presente na vida acadêmica [6].

Nossos historiadores não parecem tampouco terem sido influenciados pela obra historiográfica do mestre Grandjean, *Architecture Toscane*, com a qual certamente tiveram contato[7]. No prefácio desta obra, ao mesmo tempo em que são exaltadas a grandeza e o caráter da arquitetura florentina, o arquiteto-autor define seu método e objetivo, o primeiro, e também segundo ele o principal mérito da obra: "a mais escrupulosa exatidão" no tratamento dos monumentos escolhidos; o segundo, não é de "dar uma idéia da arquitetura toscana", mas de "mostrar a própria arquitetura toscana", tal como ela é [8]. A obra é constituída de 109 pranchas [**Figura 2**], cada uma precedida de um texto explicativo contendo um pequeno histórico do edifício e a descrição exaustiva do desenho correspondente. A precisão das medidas e dos detalhes é arqueológica, característica dos *relevés* pedidos aos pensionistas da *École des Beaux-Arts*. O objetivo desse tipo de trabalho historiográfico é evidente: dar subsídios para a composição clássica de arquitetura. Num contexto totalmente diferente do francês, não é essa a preocupação de nossos arquitetos no momento em que escrevem sobre a arquitetura da nossa cidade.

Quanto à Araujo Viana, sua independência intelectual é evidente. Engenheiro formado pela Escola Politécnica e historiador, foi professor de História da Arquitetura na ENBA entre 1897 e 1920, tendo instroduzido, na primeira década do século XX, o ensino da arquitetura brasileira no programa de seu curso. Em seus escritos historiográficos, e certamente em suas aulas também, exalta a simplicidade racional e a lógica construtiva da nossa arquitetura colonial, considerando-a a única verdadeiramente brasileira. Por conseqüência, defende a idéia de que a vinda da Missão Francesa e

---

[6] Os dados relativos ao ensino da AIBA têm como referência: UZEDA, Helena C. **O ensino de arquitetura no contexto da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro.** 1816-1889. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2000.

[7] A obra em questão faz parte do acervo de obras raras do Museu D. João VI, tendo certamente pertencido à AIBA.

[8] MONTIGNY, Grandjean A. et FAMIN, A. **Architecture Toscane ou Palais, Maisons et autres édifices de la Toscane.** Paris, 1837.

sua influência neoclássica constituíram um obstáculo ao curso natural da nossa arquitetura. Sua historiografia da arquitetura e da cidade parece ter como objetivo, além dos já mencionados, dar subsídios para a construção de uma história oficial da arquitetura através do registro e inventário de edifícios representativos das várias épocas e dos diversos tipos, muitos deles ameaçados de desaparecimento pelas transformações urbanísticas então em curso.

Além das revistas mencionadas, encontramos outras manifestações esparsas de uma historiografia da arquitetura de caráter diverso dos "passeios" mas também relacionadas à Academia. Ainda na revista *Guanabara*, em outros trechos do mesmo texto de Porto-Alegre ao qual nos referimos, o autor, dando vazão a sua veia crítica, recorre à história geral da arquitetura para mostrar, através do exemplo de outros povos do passado e dentro de uma abordagem convencional de tendência determinista, a adequação ideal entre produção artística e grau de civilização. Na *Revista Brasileira*, Bethencourt da Silva, outro aluno e professor da ENBA, fundador da Sociedade Propagadora de Belas-Artes e do Liceu de Artes e Ofícios e engajado na luta pela formação do artífice, numa série de artigos intitulados *Bellas-Artes* mistura história, teoria e crítica, buscando em exemplos de outras civilizações do passado os princípios que devem nortear uma produção artística condizente com o caráter local. O passado aparece aqui não como uma seqüência evolutiva, mas como modelo atemporal. A mesma abordagem não-cronológica pode ser encontrada em dois textos publicados em 1857 na revista *O Brasil Artístico*, dirigida por ele, como por exemplo o de autoria de João Andrade Corvo sobre as artes da India e do Egito.

De tudo o que foi dito, e como resultado parcial de uma pesquisa em andamento, o mais importante é a constatação que a Academia não só permitiu o surgimento como abrigou essas diversas correntes metodológicas que em boa medida contrariavam sua orientação historicista. O tão criticado "autoritarismo" do sistema acadêmico, aliado ao caráter "estrangeiro" dos ideais de ensino que tenta instituir, não impedem que tendências locais se manifestem e se desenvolvam com autonomia, e segundo objetivos próprios. Essa vitalidade da nossa primeira produção historiográfica parece se apagar com as gerações posteriores que se auto-denominam "modernas", incluindo-se aí os que foram formados dentro desse ambiente, ao que tudo indica liberal, da academia. Estes, pensando na construção de um futuro baseado numa modernidade idealizada, esvaziaram do presente as atualizações da história.



Figura 1- Largo do Paço. **Ostensor Brasileiro**, 1845-46, s/p.

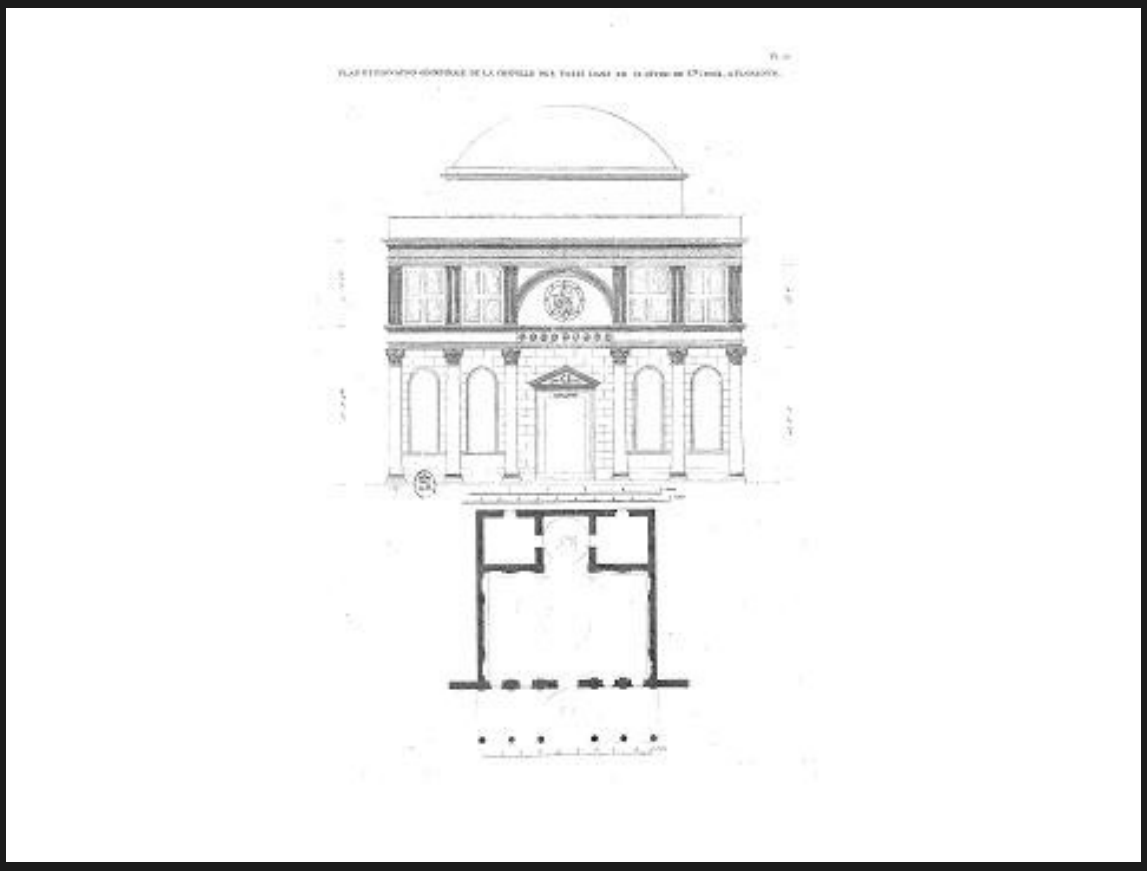


Figura 2 - Plano e elevação da Capela Pazzi.
Fonte: MONTIGNY, Grandjean A. et FAMIN, A. **Architecture Toscane ou Palais, Maisons et autres édifices de la Toscane**. Paris,1837.



Figura 3 - Estação inicial da Estrada de Ferro Central do Brasil.
Fonte: **Revista Renascença**, Ano II, n. 45, maio 1905, p. 208.

Barão do Marajó – tradução da visão de um historiador e matemático para com as belas artes no Pará

Edison Farias

Em 1876, o Brasil sofria um dos maiores golpes de biopirataria de sua história: as sementes do seu ouro branco, por meio do ardil praticado no Pará pelo Sr Henry Wickham, eram levadas para a Europa sob os auspícios do Kew Garden de Londres. As autoridades portuárias de Belém sequer imaginaram, naquele quarto de século, o impacto econômico que o simples carregamento iria trazer para a maior capital de sua Região Norte. Naquele mesmo ano a cidade também experimentava o início de um crescimento urbano, conseqüência das benfeitorias ocorridas no século XVIII e uma efervescência cultural que iria se prolongar até as duas primeiras décadas do século XX.

No campo cultural, o último quartel do século XIX em Belém foi marcado pelo início das Exposições Artísticas e Industriais, uma "manifestação das lettras, sciencias, artes e industrias"[1] que tinha como objetivo concreto ser "um convite ao mundo inteiro para apreciarmos o que de bom temos, o que de melhor ainda podemos fazer com os recursos que esta Natureza offerece, ver a nossa hygiene e as nossas boas condições de vida"[2].

O evento asumia, moralmente, a missão de demonstrar ao sul do Brasil que o extremo norte sabia aproveitar a "vida de sossego" que os sulistas diziam levar os habitantes das zonas próximas ao Equador brasileiro, enfim, provar com os eventos expositivos que os Estados do norte brasileiro não eram atrasados. Paolo Ricci assinala em seu relatório[3] que o certame teve início em 1876, o que não está de acordo com o que publica Ignacio Moura[4], em 1895, no livro *A*

[1] Cf. MOURA, Ignacio. In: **A Exposição Artistica e Industrial do Lyceu Benjamin Constant** – Os Expositores em 1895. Belém: Diário Oficial do Pará, 1895, p. 4.
[2] Idem, ibidem, p. 9.
[3] RICCI, Paolo. **As Artes Plásticas no Pará**, aprox. 1978. Relatório de pesquisa não publicada constante do acervo da Biblioteca da FUNARTE, Rio de Janeiro.
[4] Cf. ROQUE, C. In: **Grande Enciclopédia da Amazônia**, 1968, V. 4, Ignácio Batista de Moura foi poeta, jornalista, escritor, orador, professor e engenheiro. Nasceu na cidade de Cametá, Pará a 31 de julho de 1857 e faleceu em Belém a 25 de fevereiro de 1929. Formou-se Engenheiro Civil peça Escola Politécnica do Rio de Janeiro, colaborou na *Gazeta de Notícias* e em *O Paiz*. Trabalhou na construção de ferrovias em Pernambuco em 1882, regressando ao Pará em 1883. Foi um dos construtores da Estrada de ferro de Bragança. Foi político, deputado provincial, não exercendo o último mandato de deputado à Assembléia Geral por conta da queda da monarquia. Na República foi deputado estadual por várias legistraturas. Um dos auxiliares mais eficientes do governo Lauro Sodré. Era sindicalista. Membro

Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant – Os Expositores em 1895: "Antes d'esta iniciativa individual já a antiga Provincia do Pará tinha feito uma exposição de productos paraenses em 1866, no antigo edificio do Collegio do Amparo, da qual foi presidente o Dr. Fructuoso Guimaraes, pae do actual Presidente d'esta Exposição".

Segundo Ricci, foram quatro as exposições ocorridas em Belém, sendo que Moura, justamente, trata em seu "registro grosseiro", segundo o autor, da exposição de 1895 que voltava a ser realizada numa instituição de ensino com a denominação de "Primeira Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant". De fato, o texto do engenheiro articulista irá confirmar que o ano de 1896 será o último ano da "feira paraense" que seguia a esteira e os objetivos das muitas feiras e exposições, da mesma natureza, que ocorriam no Brasil e pelo mundo afora, afinal, Belém vivia um processo de mudança que iria se acentuar com a queda da monarquia e com a conseqüente implantação do regime republicano num cenário de crescente urbanização das grandes capitais brasileiras.

O Brasil, ressalte-se, vivia clima de esperança no progresso industrial e Belém buscava sua hegemonia junto às cidades da Região Norte na busca histórica de não ser considerada uma cidade provinciana, atrasada, categoria que tanto a incomodava. Nesse contexto, as artes não poderiam ficar de fora de um certame dessa natureza, afinal, deveria "a velha dama" continuar acompanhando seu solícito companheiro, o capital, o poder, fosse com seu embelezamento, fosse com seus recursos tecnológicos instrumentais.

Mas deixemos de lado as questões ideológicas e as incongruências cronológicas, para nos deter naquilo que nos interessa neste *paper*, isto é, ressaltar a figura de um político paraense, na medida em que suas ações significaram ou contribuíram positivamente para a criação e/ou consolidação das artes e seu ensino no Pará do final do século XIX.

No texto *Academia de Belas Artes na Amazônia*[5], apresentado no *Primeiro Colóquio Nacional de Arte Brasileira Século XIX*, esboçamos a trajetória do esforço histórico levado a efeito no Pará para a criação de sua tão sonhada academia, momento em que verificamos que é justamente em 1841, com a criação do Liceu Paraense, que Belém dá o primeiro passo institucional para o ensino sistematizado das artes, mas que somente se fará realidade, lamentavelmente efêmera, em

---

> fundador da Academia Paraense de Letras do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Escreveu: *De Belém a S. João do Araguaia – Valle do Tocantins*, 1910; *Sur Le Progrès de l´Amazonie et sur sés Indiens*, 1910 (Anais do Congresso Internacional de Americanistas, Leepzig) etc.

[5] In: CAVALCANTI, A. M. T.; DAZZI, C.; VALLE, A. **Oitocentos -** Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p. 100-106.

1863 por força da Lei nº 433 de 31 de dezembro[6] quando cria-se a cadeira de pintura e desenho cuja a responsabilidade caberia aos mestres treinados e/ou vindos de fora, como foi o caso de David O. Widhopff.[7] Ora, numa das tentativas de se criar a academia, considerava as possibilidades que as feiras ofereceriam para a divulgação e aquisição de obras de arte que dariam suporte para os seus alunos. Tais feiras foram realizadas em espaços diferentes: a primeira foi montada no Colégio Nossa Senhora do Amparo, a terceira no Lyceu Benjamin Constant.

O livro de Moura, que trata da exposição de 1895 realizada no então Liceu Benjamin Constant, faz referência à exposição de 1877 (segunda exposição) que fora realizada no Palácio do Governo, justamente o fragmento da História que iremos destacar nesse estudo.

De fato, José Coelho da Gama e Abreu [**Figura 1**] "com superior critério e provada honradez"[8] governou o Pará no período de 1879 a 1881 quando resolveu realizar a Exposição Artística e Industrial no Palácio do Governo, haja visto que a primeira edição do evento ocorrera no Colégio Nossa Senhora do Amparo. Tal decisão, entendemos, revelou o homem interessado pelas artes que era Gama Abreu, gestor público que, ao final de seu mandato de governador, devido aos serviços prestados a nação, recebeu do imperador D. Pedro II, o título de Barão do Marajó.

Gama Abreu[9] estudou os cursos primário e secundário em Lisboa e teve sua formação na Europa interrompida por moléstia que o obrigou a voltar para o Brasil. Depois de recuperar a saúde e aos dezessete anos retornou a Portugal formando-se em Filosofia e Matemática pela Universidade de Coimbra. Retorna novamente ao Pará em 1855 quando inicia suas atividades docentes lecionando Matemática no Liceu Paraense. As atividades de Gama Abreu como profissional foram marcadamente frente a obras de grande importância para a cultura local, tais como, o Bosque Rodrigues Alvez, o Palácio Antônio Lemos e o Teatro da Paz, empreendimentos que fizeram parte de seu currículo tanto como engenheiro como gestor público.[10]

Depois de proclamada a República, filiou-se ao Partido Republicano e foi eleito intendente de Belém, exercendo esse cargo até 1893. Viajou para os Estados Unidos como membro da grande

---

[6] Cf. REGO, C. In: **Subsídios para a História do Colégio Estadual Paes de Carvalho.** Belém: EDUFPA/L&A Editora, 2002 p. 221.
[7] Idem, p. 26.
[8] Cf. **Catálogo da Primeira série de uma galeria histórica**. Org. pelo Instituto Historico e Geographico do Pará, no salão nobre do Theatro da Paz, a 6 de março de 1918, para solennisar o primeiro anniversário de sua fundação. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1918 p. 63.
[9] Nasceu na então Província do Grão-Pará em 12 de abril de 1831, filho de José Coelho da Gama e Abreu, ex-oficial da Marinha, e Anastacia Michaela da Gama e Abreu.
[10] O barão do Marajó foi quem presidiu o júri que escolheu o melhor projeto para o Monumento à República em 1891, certame internacional levado a feito no período de sua intendência municipal. Com referência a tal monumento e sua importância cultural e política para os ideais republicanos no Pará, CELHO, Geraldo Mártires, em **No coração do Povo** - O Monumento á república em Belém 1891-1897, 2002, traça significativo estudo.

comissão que representou o Brasil na exposição de Chicago, no ano seguinte. Abreu, reza sua biografia, foi membro da Sociedade de Geografia de Lisboa.[11]

Dentre as obras de sua autoria destacam-se: *As regiões amazônicas*, *Do Amazonas ao Sena, Bosphoro e Danubio*, *Estudo chorográphico sobre o Pará*, *As Provincias do Pará e Amazonas* e *O Governo Central do Brasil*.[12]

Na obra *As regiões amazônicas: estudo chorográfico dos Estados do Gram Pará e Amazonas*, editada originalmente em Lisboa, encontramos o espírito humanístico de Gama Abreu e sua preocupação para com as artes. Vejamos o que diz sobre o Estado do Pará em seu cenário artístico, o político historiador: "[...] A Capital do Estado do Gram Pará, ainda há 40 anos bem pouco conhecida, começou a ter uma verdadeira importância pelo lado commercial de então para cá, pois pelo lado artístico e industrial nada ainda tem de notável [...]"[13]

Em outro trecho Gama Abreu relata a discrepância que percebia entre o crescimento, o embelezamento da cidade de Belém e as artes: "[...] Com o engrandecimento e florescimento da província, o crescimento e embellezamento de Belém, sua capital, era infallivel; infelizmente porém as artes ainda não tinham feito sentir seu agradável influxo.[14]

No texto, em seqüência, Abreu demonstra o seu olhar de historiador detalhista sobre as questões urbanas, mas, principalmente, sobre a cultura quando destaca o esforço do governo em mandar a juventude paraense estudar, inclusive arte, fora do país:

> [...] *Posteriormente, depois da revolta chamada a cabanagem, em 1835, e sobre tudo depois da creação da Companhia de Navegação e Commercio do Amazonas em 1850; raiou uma nova era de prosperidade para Belém que até hoje não tem sido interrompida, [hoje: 1895 – Lisboa] as construções de taipa e frontal foram feitas com pedra, cal e tijollo, as fortunas crescendo, as relações com o estrangeiro aumentando, crescido numero de rapazes tendo viajado e estudado differentes sciencias e artes, a iniciativa mais pronunciada do Governo do Estado e de Municipio traçando bairros novos, e calçamento da cidade, e sua illuminação pelo gaz, a introdução de boa agua potavel, tudo contribuiu para melhorar material e moralmente a cidade de Belém.*

O apreço pela cultura e pela instrução pública se explicita na crítica que o Barão do Marajó faz do período imperial em Belém em seu texto de 1895:

---

[11] Cf. BLAKE, A. V. A. S. **Diccionario bibliográphico brazileiro**, 1889.
[12] Cf. ABREU, Jayme. In: **A Exposição Artistica e Industrial do Lyceu Benjamin Constant – Os Expositores em 1895.** Belém: Diário Oficial do Pará, 1895, p. 63.
[13] Cf. ABREU, J. C. da G. A. **As regiões amazônicas**: estudo chorográfico dos Estados do Gram Pará e Amazonas, 1992 p. 382.
[14] Idem, ibidem, p. 384.

Nos theatros informes, de madeira, appareciam de vez em quando uns berradores que se intitulavam companhias dramáticas. Companhia lyrica apenas até 1850 aparaceram uma de quatro figuras que viam dar-se os foros de companhia. Os circos que funcionavam eram volantes; os carros públicos não passavam de dez ou doze; [...] [15]

Gama Abreu não deixa de registrar sua visão sobre o clima que pairava sobre o campo político belenense que, parece, não mudou muito até os tempos atuais: "A mesma vida política era, podemos bem dizer, bárbara; os jornaes eram o esgoto em que os ódios políticos e os particulares eram lançados de envolta; a discussão raras vezes escapava o azedume da invectura, da injuria e até do insulto [...]".

O que o Barão do Marajó registrou no capítulo, *Progresso e Desenvolvimento da Região Amazonica*, de sua obra, *As regiões amazônicas: estudo chorográfico dos Estados do Gram Pará e Amazonas*, criticamente sobre o passado recente da cidade, que também governara, demonstra certa coerência com as ações concretas pró-cultura que o mesmo executou quando de sua atividade política, de gestor público e de cidadão. Note-se o quanto interessado demonstrava ser o Barão pela educação e por todas as formas de arte, destacando a importância das mesmas, no excerto abaixo, para o "crescimento das almas amazônicas":

A instrução popular era insufficiente, pequeno o numero de escolas publicas e particulares; os professores na maior parte inhabeis, ou nomeados sem provas de habilitações litterarias; o numero de disciplinas insufficiente, o que obrigava os paes a mandar os filhos para o estrangeiro, isto mesmo exigindo para elles apenas a instrucção que é dada nos lyceus. O ensino pratico mais racional era inteiramente desconhecido, nem uma escola de desenho ou pintura, apenas no colégio do Amparo havia uma escola só pra allunas em que se ensinava alguns traços incorretos, e o mesmo para o desenho.
Da música propriamente dita nem a intuição della creio que existisse, pois que nossa população que tantas disposições tem para este ramo das bellas-artes ainda não tinha ouvido, e nem fazia Idea do gráo de belleza e do encanto que se pode achar na boa execução artística de um escolhido trecho, quando bem executado, ou de uma fragmento de uma boa opera.
A dança também não mostrara suas difficuldades o que não deve admirar, quando vemos accontecer isto com povos, cuja civilisação começou muito mais longe.

Certamente se considerarmos o Barão do Marajó como um homem de visão alargada e preocupado para com as artes, era de se esperar que o mesmo, em seu governo do Estado, permitisse que a Exposição se realizasse no Palácio e não mais num colégio. Com este fato ocorrido em seu governo - a transferência da exposição que havia sido realizada anteriormente em um colégio para o Palácio do Governo, Gama Abreu projetou luzes sobre as Exposições Artísticas e Industriais,

[15] Idem, ibidem, p. 386.

traduzindo assim a sua preocupação e visão em relação aos eventos e às atividades artísticas que as alimentavam, por entendê-las de suma importância para o Estado e para a cidade.

Assim se realizou a segunda exposição, todavia, até o presente momento, não se tem registros iconográficos sobre a mesma[16]. Sabe-se, porém, que além de produtos agrícolas e industriais e de manufatura, obras de arte de autoria de pintores e gravadores de expressão no campo cultural belenense eram expostas em suas hostes. Paolo Ricci em seu relatório entregue a FUNARTE na década de 1970 destaca que da feira participaram Constantino da Motta com pintura e Karl Wiedgant com litogravuras [**Figura 2**].

Os reflexos dessa feira, cuja sede foi o Palácio do Governador, parece ter surtido efeito no campo cultural belenense, apesar do intervalo de quinze anos entre esta última e a exposição de 1895. Em 1890, no Liceu Paraense, por exemplo, instala-se um embrião de uma academia de belas artes cujo seu presidente foi Maurice Bleise. Nessa academia eram ensinados o desenho, a pintura e a escultura, porém em período noturno. Além de Bleise, destacavam-se entre seus professores Pedro Chermont e Luigi Libutti [**Figura 3**]. O envio de pensionistas para o estrangeiro é finalmente regulamentado e a Exposição de 1895, da qual trata Ignacio Moura, teve grande participação de artistas locais e de artistas de outros estados e de outras nacionalidades que por Belém passavam ou ali fixaram residência, tais como: João Corrêa de Farias, Corbiniano Vilaça, Augusto Escobar de Almeida, Carlos Azevedo, Antônio Pereira Lopes, Manuel Simplicio Torres, José Girard, Karl Wiedgant [**Figura 4**], O. Whidhopff e De Angelis.

A Exposição de 1896 deveria ter projeção nacional, seria a Exposição Amazônica que congregaria os Estados do Maranhão, Pará e Amazonas. Para tanto, Lauro Sodré deu todo o apoio político e logístico para o evento, uma vez que o mesmo deveria ser um preparativo para a grande exposição Americana no Rio de Janeiro e quiçá para a Universal de Paris em 1900, todavia depois desta mostra, nenhuma outra exposição similar, a partir de então, se fez em Belém.

Após deixar o cenário político *stricto sensu*, o Barão do Marajó continuou em suas ações pró-ativas à cultura e às artes. Fez parte como sócio fundador[17] (não remido) da "Sociedade Propagador de Ensino" que tinha como objetivo principal divulgar o ensino teórico e prático para as "classes proletárias e ocupadas da sociedade". Em 9 de julho de 1891 a convite do Governador do Estado, Dr. Lauro Sodré, se fez a proposta da criação da sociedade e em seguida a proposta de criação do Liceu de Artes e Ofícios denominado, Lyceu Benjamim Constant.

---

[16] Cf. MOURA, op. cit., p.23 .
[17] Idem, ibidem, p. 21.

Instalada em 16 de novembro de 1891[18], a Sociedade Propagadora do Ensino, composta por um considerável número de pessoas ilustres e influentes da cultura local, serviu de matriz para a Sociedade Propagadora das Belas Artes que exerceria o papel de mantenedora, juntamente com o Governo do Estado, da Academia de Belas Artes que funcionou no Prédio contíguo ao Lyceu Benjamin Constant. Tal instituição, segundo Moura, deveria desde a sua criação adquirir obras de arte para a sua pinacoteca para que servissem de exemplo para os seus educandos. Portanto, os certames de produtos agrícolas, industriais e artísticos seriam, idealmente, a fonte e o meio para a aquisição de obras e para a publicação dos trabalhos dos novos artistas egressos da Academia.

O Barão, na qualidade de lente do Lyceu Paraense, mesmo sendo um matemático e historiador, certamente, muito contribuiu para que as idéias e os projetos relacionados ao ensino das belas artes fossem levados adiante em Belém. Em sua formação humanística, na sua experiência no exterior e como viajante da Amazônia, assim como na sua participação política, está presente a base de sua visão sobre a cidade de Belém e a Região Amazônica, em seus múltiplos aspectos culturais, o que o credencia ao título de homem de destaque na cultura no paraense.

A guisa de conclusão, é mister declarar que estas notas laudatórias sobre José Coelho da Gama e Abreu não se esgotam nessas linhas e que a provocação de outras discussões sobre a formação versos ação de nossos políticos brasileiros, hoje e de antanho, são fundamentais para se entender melhor o estado da arte ontem e seus impactos hoje. Alguns homens subtraem a cultura extraindo sementes fundamentais para o engrandecimento da humanidade, mas há outros que plantam sementes que germinam mesmo em solo árido, porque foram cultivadas na quantidade e nas circunstâncias do *hic et nunc*.

As luzes que merecia essa figura política no cenário das artes paraense, nesse *paper,* foram ainda, consideramos, dado ao limite epistemológico aqui definido, limitadas, embora tenha desvelado as ações e o pensamento de um homem que traduziu toda a sua formação humanística e seu amor, desdobrado em conhecimento, em ações com reflexos positivos para e por sua terra natal.

È notório que por detrás dessas ações e decisões assombram-se interesses pessoais, características de todo homem político. Gama Abreu, certamente, tinha os seus defeitos, porém não tornou apoucada a sua perspectiva de entronizar a arte no lugar que merecia em seu tempo e lugar. Com a decisão de levar a exposição artística e industrial para um prédio signo do poder e de importância, Gama Abreu resignificou o campo cultural paraense, àquela época, carente de sensibilidade e de projetos culturais que tratassem de soerguer as artes, uma vez que o progresso, em

[18] Idem, ibidem, p. 85.

franca consolidação pelas vias da economia gomífera, precisava do conhecimento que as artes poderiam proporcionar na indústria e no comércio.

Assim como o efeito da ação do ladrão inglês só se fez sentir mais tarde, o trabalho do Barão repercutiu por muitas décadas servindo de contra-refluxo à crise econômica que tingiu e atingiu o campo cultural no Pará, dando esteira a um processo de franca resistência cultural.



Figura1 - José Coelho da Gama e Abreu, Barão do Marajó.
Reprodução de foto do Acervo Victorino Coutinho Chermont de Miranda, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, In: CRISPINO, L., BASTOS, V., TOLEDO, P. **As origens do museu Goeldi** – Aspectos Históricos e Iconográficos. Belém: Paka-tatu, 2006.

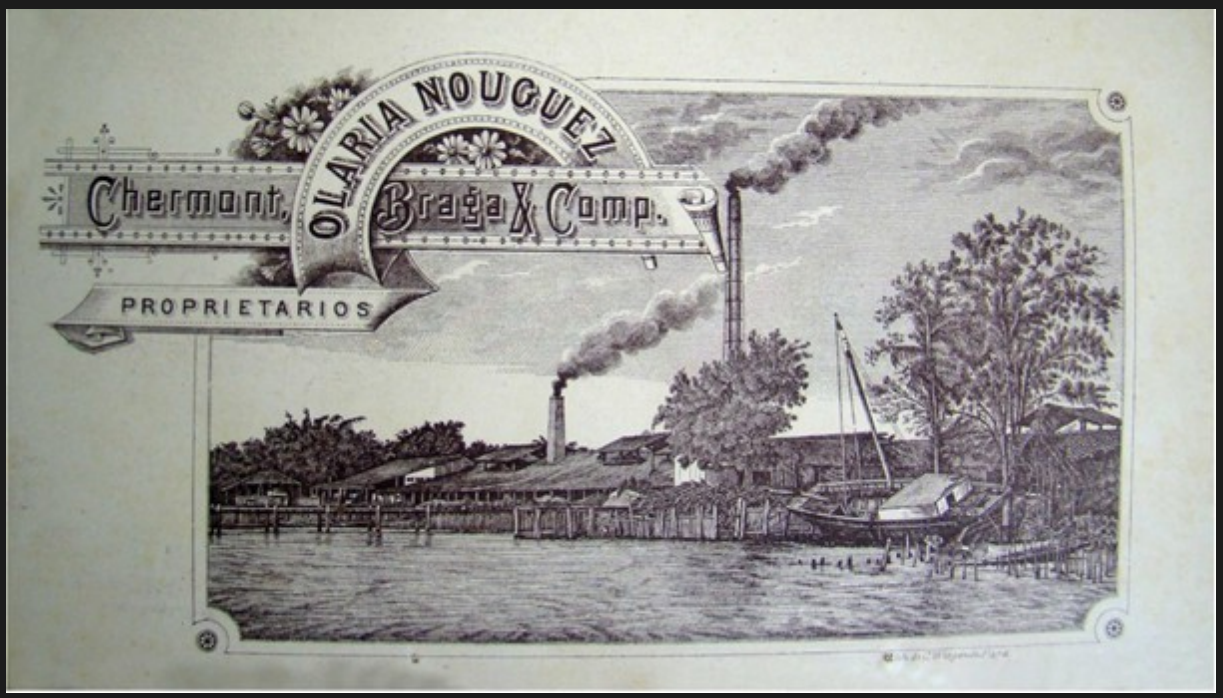


Figura 2 - WIEDGANT: S/título, c. 1880.
Ilustração da publicação de MOURA, Ignacio, **A Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant** – Os Expositores em 1890.
Belém/PA, Biblioteca Arthur Vianna.



Figura 3 - LIBUTTI: *Estudo*, 1897.
Ilustração, aquarela, do manuscrito da Coleção Haroldo Maranhão.
Belém/PA, Biblioteca Arthur Vianna.



Figura 4 - WIEDGANT: *Estudo*, 1897.
Ilustração, aquarela, do manuscrito da Coleção Haroldo Maranhão.
Belém/PA, Biblioteca Arthur Vianna.

Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil

Elaine Dias*

Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil[1] é o título da recente publicação sobre este artista, resultado da tese de doutorado defendida em 2005, na Universidade Estadual de Campinas, intitulada *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*[2]. Como seu título indica, trata-se de um estudo sobre a carreira deste artista francês como pintor de paisagem e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. O recorte estabelecido para esta abordagem inicia-se em 1824, data da exposição do *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*, pintura de Guillaume Ronmy realizada a partir dos desenhos de Taunay, e 1851, data em que o artista deixa a direção da Academia carioca.

No âmbito do ensino, Félix-Émile realizou uma série de medidas de desenvolvimento da metodologia acadêmica e formação de um sistema artístico que visasse, segundo suas próprias palavras, a criação da escola artística brasileira. Cursos de desenho e anatomia, de modelo-vivo, criação das exposições gerais e prêmios de viagens, todas estas foram medidas de impacto para a formação clássica dos alunos no Brasil e no exterior, visando, entre alguns fatores, o respeito e a oportunidade de trabalho ao artista, a afirmação e utilidade da instituição acadêmica de ensino, o desenvolvimento da crítica e um futuro mercado de artes.

Em algumas ocasiões, pude analisar, em congressos e colóquios também no Rio de Janeiro, a forma com que Taunay trabalhou como diretor da Academia brasileira para implantar estas medidas de ensino, discorrendo ainda sobre seus discursos, que trabalhei mais de perto em recente trabalho de pos-doutorado, recém-concluído. Não posso deixar aqui de apontar e agradecer aos trabalhos anteriores de Alfredo Galvão, Mário Barata, Adolfo Morales de los Rios Filho e Afonso Marques dos Santos, os primeiros a trabalharem com a documentação hoje conservada no Museu D. João VI, indicando a importância da atuação de Félix-Émile no seio daquela instituição. Hoje, no entanto,

---

* Doutora em História pela UNICAMP e pós-doutora pela FAU-USP. Integra o projeto temático Fapesp *Plus ultra - A recepção e a transferência da tradição artística clássica entre a Europa Mediterrânea e a América Latina*, na FAU-USP.

[1] DIAS, Elaine. Paisagem e Academia. **Félix-Émile Taunay e o Brasil.** 1824-1851. Campinas, Ed. Da Unicamp, 2009

[2] DIAS, Elaine. **Félix-Émile Taunay**: Cidade e Natureza no Brasil. Tese de doutorado, IFCH-Unicamp, 2005.

gostaria de expor a parte do trabalho relativo à pintura de paisagem, analisando o panorama e a tela *Mata Reduzida a Carvão*, duas das principais obras produzidas por Félix em sua trajetória[3].

A idéia de execução de um panorama no seio da familia Taunay nasce no ano de 1816, no momento da chegada da Missão Artística ao Brasil. Trata-se, no entanto, da execução do panorama da cidade de Roma, em uma rotunda a ser construída na cidade do Rio de Janeiro. A notícia aparece no *Journal des Débats* e no *Le Moniteur Universel*:

> *Há quatro dias que Sr. Lebreton, secretário da 4ª classe do Instituto, partiu de Paris com um armador americano, para ir ao Hâvre, onde estão já todas as pessoas que compõem a caravana destinada ao Brasil.* [...] *Eles se propõem, chegando ao Rio de Janeiro, a construir um panorama representando a cidade de Roma: alguns estão acompanhados de suas famílias.*[4]

Nicolas-Antoine Taunay não estava distante do mundo dos panoramas, pois mantinha relações com Jéan Prévost, um dos principais panoramistas de Paris. Sabemos hoje, através dos estudos de Claudine Lebrun Jouve, que Taunay realizou um conjunto de estudos de Roma destinados, possivelmente, à construção deste panorama comentado na imprensa francesa. Isto indica, de certo modo, o interesse por um panorama, mas agora brasileiro, por parte da família Taunay.

Anos depois deste primeiro evento de 1816, nasce o panorama carioca propriamente dito, repleto de muitos detalhes e poucas indicações mais precisas sobre sua produção. Sabemos que Félix realiza 8 aquarelas de tamanho 0,51 m x 0,39 m com muitos detalhes da cidade, desenhos estes que servem como modelo para a posterior execução da monumental pintura de Romny exposta na rotunda do *Boulevard des Capucines*. As aquarelas apresentam numerações em suas montanhas, vegetações, praias, ruas e edificações e, abaixo, uma legenda explicativa. A numeração inicia-se pela imagem onde se encontra o grupo relativo à pequena comitiva de D. Pedro I, que dois anos antes conquistara a Independência do Brasil perante Portugal, a Imperatriz Leopoldina e o Ministro José Bonifácio, ao lado de alguns homens de corte e escravos. Nada poderia ser mais claro do que a mensagem política transmitida através desta primeira aquarela.

Além do extremo detalhismo arquitetônico, é importante também ressaltarmos o cuidado com que Félix-Émile trabalha os elementos da paisagem e as figuras diminutas em seu panorama, evocando o trabalho de pintor de paisagem e miniaturista que o aproxima de seu pai, de quem certamente tomara as primeiras lições de pintura. Margareth Pereira da Silva já alertou sobre a

---

[3] Este texto corresponde a uma versão reduzida de partes relativas à referida publicação do mesmo autor.

[4] Cf. **Journal des Débats** (10/01/1816) e **Le Moniteur Universel** (11/01/1816). Ver também LEBRUN JOUVE, Claudine. **Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830.** Paris : Arthena, 2003.

relação entre as paisagens de Nicolas-Antoine e o panorama de Félix[5]. As telas *Entrada da baía e da cidade do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816* e *Vista da baía do Rio e da praça do Largo da Carioca tomada do jardim do convento de Santo Antônio,* ambas de 1816, denotam o mesmo tratamento dado posteriormente ao panorama carioca. A composição da paisagem urbana, a natureza ao fundo com o Pão de Açúcar, a Baia de Guanabara, suas embarcações e, finalmente, a contemplação de toda a vista pelos frades no primeiro plano compõem a pintura a partir do denominado *vol d'oiseau*, embora o panorama de Félix apresente uma visão maior, obrigatória às paisagens daquele gênero. Além disso, os desenhos de Taunay realizados para o possível panorama de Roma evocam o mesmo cuidado arquitetônico do panorama do Rio e seu caráter geométrico, tornando plausível a participação ativa de Nicolas na produção dos desenhos do filho.

Reforçando estes argumentos, há um interessante documento conservado na *Fondation Custodia*, em Paris, atribuído a Nicolas-Antoine Taunay e reproduzido no livro de Lebrun Jouve que esclarece ou ainda torna mais complicada a autoria da obra. Trata-se de uma pequena folha onde há a descrição de sete vistas do Rio de Janeiro muito semelhantes àquelas representadas nas oito aquarelas realizadas por Félix-Émile, apenas alternando a numeração das vistas e suas descrições.[6] Na quinta vista descrita, aparece a descrição: "tomada da casa do autor no Cateti". A qual autor o documento se refere? Ao autor destas vistas, possíveis telas individuais, ou ao autor de uma casa no Catete, no caso, Grandjean de Montigny, autor do projeto de uma residência no referido bairro. Poderíamos então ir mais longe. Teria feito Grandjean também parte da autoria do panorama? Ou seria Félix-Émile um morador daquele bairro, por isso a indicação de Nicolas na quinta vista? Perguntas não esclarecidas, sabemos apenas que a notícia do *Spectador Brasileiro* diz que Félix ainda morava na casa da Tijuca, em 1824. Lembremos, no entanto, que o documento é apenas atribuído a Nicolas-Antoine Taunay em razão da entrada de outros documentos no mesmo arquivo, assinados por ele[7]. Ele pode ter sido ainda escrito pelo portador do panorama, que pretende apenas fazer uma pequena descrição das vistas. Não sabemos precisar a que se refere o autor do documento, mas convém destacar o quanto a questão de autoria relativa ao panorama de Félix-Émile Taunay é ainda bastante controversa, como notaremos a seguir. Ainda em relação a este documento atribuído a seu pai, a única vista que falta na descrição é aquela que representa D. Pedro, D. Leopoldina e José

---

[5] PEREIRA DA SILVA, Margareth. Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. **Anais do Museu Paulista**, nova série, no. 2, 1994.

[6] Fondation Custodia, inv. No. 1971-A-263. Ver também LEBRUN JOUVE, op. cit, p. 401.

[7] Cécile Tainturier, conservador adjunta da *Fondation Custodia* em Paris, esclareceu que o documento sem data nem assinatura, entrou na referida coleção ao lado de outros documentos assinados e datados, pertencentes a Nicolas-Antoine Taunay, e ainda sua atribuição diz respeito ao fato da descrição destas vistas brasileiras.

Bonifácio, possivelmente produzida após a escrita do documento e com claras intenções políticas ao mostrar, em Paris, o evento da Independência brasileira, somente ocorrida em 1822. De qualquer modo, é possível sim pensarmos na relação que Taunay apresentava com os panoramistas em Paris e no interesse por um panorama a ser realizado no Brasil, algo que se desdobrará na produção de Félix.

Uma das hipóteses para esta questão estaria no sentido de que Nicolas-Antoine Taunay, já desiludido com os projetos dos franceses no Brasil e prestes a voltar a Paris, pensava na execução de um panorama brasileiro como uma continuidade de seus projetos em relação à corte portuguesa, centralizada agora nas mãos do filho Félix e de Grandjean, com vistas ao Império de Dom Pedro I, prestes a nascer. O panorama brasileiro seria a porta de entrada de Félix-Émile Taunay na corte de D.Pedro, uma vez que exaltaria aquele momento político ao mostrá-lo para o público francês, e daria a conhecer a nova capital do Império, associando-a às outras cidades já expostas nas rotundas européias.

Mas a questão de autoria apresenta ainda outro ponto de conflito. Em uma coleção particular francesa, existem hoje 8 aquarelas, as mesmas do panorama, atribuídas ao arquiteto francês Louis-Symphorien Meunié. Assistente de Grandjean de Montigny, Meunié chega ao Brasil em 1816 como integrante da Missão Artística. Teria sido ele um provável portador dos desenhos a Paris em 1822 e também um possível colaborador de sua produção no Brasil. A questão fora levantada por Pereira da Silva em 1994, em razão do artigo publicado pela descendente de Meunié e do arquiteto Pierre Fontaine, a também arquiteta francesa Marguerite David-Roy. Em seu artigo, publicado em 1990 na Bélgica[8], David-Roy faz uma descrição dos desenhos presentes na coleção de sua família e nota a autoria a Meunié em razão de uma nota explicativa encontrada atrás dos desenhos, onde teria sido reconhecida a caligrafia do arquiteto. A informação de que as legendas foram redigidas por "L. S. Meunié' está presente em seu artigo, mas não há assinatura nas aquarelas, conforme ela própria explicita. A provável nota escrita por Meunié – "Eu tomei estas vistas do Forte do Castelo no alto do Morro da Misericórdia. [...] São duas ou três horas da tarde. A estação é o verão. O vento sopra do mar. A maré começa a descer" - confronta-se com o texto escrito por Hippolite Taunay e Ferdinand Dénis no livreto explicativo do panorama, que identifica a autoria a Féliz: "O Panorama do Rio-Janeiro executado por M. Ronmy, a partir dos desenhos feitos e enviados por M. Félix Taunay, [...] é um espetáculo completamente novo e do mais alto interesse". [9]

---

[8] DAVID-ROY. Marguerite. Le Rio de Janeiro de Louis-Symphorien Meuniè. In: **Archives d'architecture moderne**, Bruxelles, no. 40, 1990.

[9] Ver TAUNAY, Hippolyte et DÉNIS, Férdinand. **Notice Historique et explicative du Panorama de RJ.** Paris : Nepveu Librairie, 1824.

Assim como Pereira da Silva, não descartamos o fato de que o trabalho do arquiteto na reprodução da paisagem arquitetônica é fundamental e Meunié pode ter sido, de fato, um assistente em tal produção, assim como também Grandjean pode ter participado como um assistente de Félix-Émile Taunay, questão menos provável. Existe nos *Archives Nationales*, em Paris, juntamente ao Diário de Meunié composto a bordo do navio em direção ao Rio, um pequeno número de desenhos compostos rapidamente e outros estudos da paisagem carioca[10]. Entre eles, há um pequeno esboço do Convento de São Bento, da Casa do Comércio construída por Grandjean, do Aqueduto da Carioca e de algumas edificações, que podem ter sido estudos para a posterior realização da paisagem arquitetônica presente no panorama. Não há, no entanto, qualquer indicação deste propósito nos desenhos compostos por Meunié e nem em seus escritos. Existe ainda um pequenino esboço de um panorama tirado a partir do ponto de vista do mar, onde o mar e as montanhas na cidade fazem parte da composição, com algumas arquiteturas presentes na paisagem, entre elas a Igreja da Glória, o bairro de Santa Tereza, o Convento de São Bento, até a praia de Copacabana. Novamente, não existem indicações mais precisas, apenas esboços e desenhos realizados em pequenos pedaços de papel.

A descrição do panorama presente no livreto composto por Hyppolite Taunay e Dénis publicado na ocasião, assim como a menção de seu autor, leva-nos, assim, a corroborar a autoria principal das aquarelas a Félix-Émile. Os desenhos de Meunié podem ser, no entanto, estudos para a realização daquela parte arquitetônica presente no panorama. A hipótese de assistência (mas não de autoria) não deve ser descartada, embora não haja qualquer indício nem citação da participação de Meunié presente no livreto composto para a ocasião[11].

Há ainda uma outra dúvida em torno do panorama. Teria sido Meunié seu portador? A primeira delas diz respeito a uma carta datada de 30 de agosto de 1819, endereçada a Castellan no *Institut de France*. Ali, Nicolas Taunay transmite as notícias de sua estadia no Brasil e pede que sejam vendidas dez telas enviadas junto à carta. O portador é Hippolyte Taunay, seu filho, que além destas informações, leva também a notícia de um futuro e indeterminado panorama:

---

[10] Archives Nationales, 439 AP 4 d. 8. Papiers Fontaine. L'architecte Meunié 1816-1855. Pasta : Voyage de mon père L. S. Meunié, architecte, à Rio de Janeiro. Brésil. 1816-1822. (1865). Journal : Rio de Janeiro 22 janvier – 28 mars 1816 de Hâvre – Rio. Journal : Rio de Janeiro 20 sept – 27 nov 1822. Rio – Le Havre. Dessins – Rio de Janeiro. AN-FR.

[11] A questão de autoria no que se refere à possibilidade de reivindicação por Meunié fora levantada por Luciano Migliaccio nas discussões acerca do tema. Para questões relativas ao papel de Félix-Émile Taunay, ver também MIGLIACCIO, Luciano. **Século XIX.** Catálogo Mostra do Redescobrimento Brasil + 500. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

> [...] *como eu vos submeto* [?] *a leitura de minha resposta ao Secretário da Academia, você verá o projeto que eu tenho de fazer, em oferta à Classe, um quadro maior e abarcando as produções indígenas da América, assim como a execução dos estudos de um Panorama, um dos mais belos seguramente que esteja sobre nosso globo, meu retorno devendo suceder imediatamente a estes últimos trabalhos, que eu terei o prazer de vos abraçar me lembrando das agitações políticas dolorosas que assinalaram todos os instantes que se decorreram depois que eu os deixei...* [12]

Estamos ainda em 1819 e o projeto da realização de um panorama deveria estar em curso. Os "estudos de um Panorama" seriam aquelas vistas descritas no documento anterior? Ou seria aquele de Roma, o qual já fazia parte de seus projetos? Sabemos que foram realizados os desenhos para este panorama de Roma, conforme já mencionamos. Ou seria aquele realizado por Félix-Émile? Não há mais nenhum indício nesta carta enviada por Nicolas, além da menção à realização dos estudos de um panorama a ser oferecido ao Instituto.

Se for mesmo aquele do Rio, Meunié pode ter dado continuidade ao seu trabalho de assistente de Grandjean e de Félix-Émile Taunay na empreita, realizando retoques na aquarela, a qual trará, na exposição de 1824, as figuras de D. Pedro I, Leopoldina e José Bonifácio em destaque. A presença de Meunié em Paris e sua possível participação, primeiramente junto a Félix-Émile e depois a Ronmy, levando-o a permanecer com as aquarelas, é vislumbrada como hipótese plausível. A escassez de informações mais precisas sobre o tema não nos permitem concluir a respeito desta questão, embora a tese de que os mesmos foram levados por Meunié nos pareça mais precisa. Novas dúvidas são colocadas para que trabalhos posteriores possam dar continuidade à história deste panorama.

Ao que constatamos nos arquivos franceses, a notícia do *Panorama de Rio de Janeiro* parece ter aparecido pela primeira vez na imprensa, mais especificamente no jornal *Le Courrier Français*, em 24 de maio de 1824. No Rio de Janeiro, a notícia da exposição do panorama aparecia no *Spectador Brasileiro* em 23 de agosto de 1824, relatando a "inumerável multidão de curiosos", que "confessavam" a sua superiodade em relação àquele de Nápoles, e que teria levado até mesmo a duquesa d'Angoûleme, "que não se abala para ir ver espetáculo algum", a vê-lo. Diz ainda a nota:

> *a admiração que lhes causa a beleza, e a variedade dos diversos pontos do quadro reproduzido pelo desenho, com tanta verdade, que muitas pessoas atualmente residentes em Paris, e que viveram por muito tempo no Rio de Janeiro, se julgam transportados ao Cume do Monte do Castello, onde a Corte Imperial se ofereceu aos olhos, e ao grande pincel do autor, e onde ele copiou as diversas paisagens desta cidade.*[13]

---

[12] LEBRUN JOUVE, op. cit, p.402
[13] **Spectador Brasileiro**, 23/08/1824, Biblioteca Nacional. RJ.

Jornais como *Le Constitutionnel, Le Diable Boiteux, Journal du Commerce*, *Panorama des Nouveautés parisiennes, L'Oriflamme, Le Corsaire e Le Moniteur Universel* também noticiaram o evento. Alguns deles, no entanto, dedicaram algumas linhas à crítica acerca das questões políticas entre Brasil e Portugal naquele período. Diariamente, a sessão de notícias estrangeiras informava e criticava os eventos ocorridos entre o príncipe Dom Miguel e o Rei D. João VI em Portugal, a posterior saída de D. Miguel para a França, assim como a promulgação da Constituição brasileira e a presença de José Bonifácio na Europa após a dissolução da Assembléia. O panorama, por um lado, fora inaugurado em um momento de afirmação para a política brasileira e, por outro, compunha também o cenário de um delicado momento no que se refere aos eventos ocorridos no Rio e aqueles concernentes a Portugal. Refugiado na França, onde esperava a morte de seu pai para voltar a Lisboa, o próprio Dom Miguel comparece ao espetáculo do Boulevard des Capucines e "pareceu extremamente satisfeito com a exatidão que ele notou na execução do quadro", conforme nos relata o jornal *Le Corsaire* [14] e também, no Brasil, o *Spectador Brasileiro*[15]. A respeito da política, relata o *Le Constitutionnel*: "O Panorama do Rio de Janeiro chama multidões e excita vivamente a curiosidade pública. Os eventos que este novo Império foi palco, aqueles que devem ainda acontecer, dão um interesse poderoso a esta exposição." [16]

Além da extensa crítica em relação à política, também houve comentários acerca da pintura, da ilusão provocada e da beleza da paisagem. Em uma delas, publicada no *Le Courrier Français*, o crítico ressalta:

> *Seria ridículo descrever a cidade do Rio-janeiro às pessoas que podem vê-la ou que a viram. Seria ridículo e impossível descrever o país que a rodeia. Combinar-se-iam em cem maneiras as palavras beleza, grandeza, majestade, magnificência sem lhe fazer ver, sem lhe fazer sentir, sem lhe fazer compreender.* [...] *é preciso ir ver um dos mais belos panoramas que já foram oferecidos aos nossos olhos.*[17]

Depois da exposição de 1824, novos panoramas surgirão e levarão adiante o conhecimento da cidade americana, capital do Império recém-criado, tornando-se uma fonte de documentação visual precisa e pedagógica. O espetáculo de realidade e ilusão convidava aquele que o vê a refletir e conhecer um novo ambiente, a passear por novas terras e caminhar pelo círculo verossímil da paisagem. Atenas, Paris, Roma ou Rio de Janeiro. Como resultado, uma nova experiência na representação e contemplação da paisagem moderna. Mais além, conferia ao pintor Félix-Émile uma

---

[14] **Le Corsaire**, 23/06/1824. Bibliothéque de l'INHA, Collections Jacques Doucet, Paris.
[15] **Spectador Brasileiro**, 29/10/1824, Biblioteca Nacional, RJ.
[16] **Le Constitutionnel**, 1/06/1824. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.
[17] **Le Courrier Français**, 28/05/1824. Idem.

característica intrínseca ao seu trabalho não só como artista, mas como professor de pintura de paisagem e, futuramente, como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, qual seja sua relação com a arquitetura e o caráter urbano da cidade do Rio de Janeiro.

A produção dos desenhos do panorama exposto em Paris em 1824 é a primeira fonte que evidencia essa ligação entre a natureza, a cidade e a política. Além disso, pode ter sido o sucesso do panorama que levou a contratação de Félix-Émile Taunay como professor da Academia, como aponta, em outras palavras, a nota do *Spectador Brasileiro*:

> *Esta obra faz uma honra infinita ao gênio do seu jovem autor, M. Félix Taunay, filho do famoso pintor Taunay, e bem digno de se imortalizar segundo os passos de seu ilustre Pai. M. Taunay continua a viver filosoficamente na sua bela, ainda que pequena, casa de campo na Tijuca, entregue ali à cultura das Letras e das Belas Artes. Nós esperamos que em tempos mais favoráveis este insigne gênio será empregado pelo governo, que infalivelmente não deixará em esquecimento a cultura desta Arte, que sendo um dos grandes ornamentos do Império, entra na primeira linha dos artigos de sua civilização*.[18]

A nomeação de Félix para a cadeira de pintura de paisagem da Academia saírá em 11 de novembro de 1824[19], antes da instituição ser inaugurada e depois da exposição do panorama. Dez anos depois, como diretor, ele pôde começar a colocar em prática seus principais objetivos no âmbito da pintura de paisagem e, sobretudo, da arquitetura.

No âmbito da Academia, no que se refere à produção da pintura de paisagem, nosso artista pouco produziu. Os documentos acadêmicos mostram como Taunay ocupou-se, durante 17 anos, da formação de um sistema de ensino que, de fato, se consolida. Talvez esta ocupação seja a justificativa para sua reduzida, porém importante produção no campo da pintura. Pensemos, assim, em *Mata Reduzida a Carvão*, uma paisagem carioca, atualizada e portadora de mensagens diversas. Mas como associá-la ao panorama de 1824?

Ainda que os suportes sejam completamente distintos, algumas características se repetem: o detalhismo da execução da paisagem, a representação da natureza brasileira e de seu caráter urbano, a pintura que emana mensagens atuais. *Mata Reduzida a Carvão*, obra apresentada na Exposição Geral de 1842[20], apresenta, de um lado, a natureza intocada, natural e grandiosa; do outro, essa mesma natureza transformada, destruída e queimada. Composta de tons variados de verde e de múltiplas espécies de "árvores que se conhecem"[21], para usarmos as palavras de Manuel de Araujo

---

[18] **Spectador Brasileiro**, 23/08/1824. Biblioteca Nacional, RJ.
[19] Arquivo Nacional. RJ, Série Educação, IE .
[20] **Notícia**, 1842, p.50-51. No Museu Nacional de Belas Artes, ainda é mantida em seu registro a data de 1843c.
[21] GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no Meio Artístico Nacional. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** RJ, no. 14, 1959, p.52.

Porto-Alegre, a obra identifica uma prática no Rio de Janeiro, a queima da floresta, alertando para uma questão ecológica, como vem apontando também os recentes estudos de Claudia Valadão de Mattos[22]. Trazendo à tona os elementos de uma paisagem científica e botânica já proposta por Rugendas e Thomas Ender, por Spix e Martius em relação à queima das florestas, para uma pintura que instrui e educa, a pintura narrativa de Taunay procura transmitir um alerta, evidenciado no catálogo de 1842:

> *A desaparição dos mais belos exemplares do reino vegetal nos arredores da Cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas vivas e elevação do grau médio de calor, dois males reciprocamente ativos*.[23]

Este mesmo alerta vinha sendo trabalhado por estudiosos e políticos. Na revista *O Auxiliador*, da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, da qual Félix era membro, há, em seu número X de 1833, um artigo sobre o desmatamento intitulado *Discurso sobre o abuso de derrubadas das árvores em lugares superiores a vales, e sobre o das queimadas* [...], de autoria de Januário da Cunha Barboza, sócio e segundo secretário desta sociedade[24]; o Conde de Gestas publica em 1836 na mesma revista, *Memórias sobre os abusos das derrubadas e cortes de madeiras*. Nesta mesma via, também outro membro da família Taunay, Carlos, pronunciava-se a esse respeito ao publicar a obra *Manual do Agricultor*, em 1837, discutindo problemas e soluções para a agricultura e a destruição da Floresta da Tijuca[25], alertando para a alteração do clima e das águas, estabelecendo um vínculo com a questão que será representada de maneira visual pelo irmão Félix, que também aponta, no discurso de 1838, os cadáveres de matas inteiras que tem vindo aqui se abismar[26]. Como já apontou Mattos, a questão que reside em Carlos parece ter sido retomada por Félix, que detém a mesma preocupação no campo visual e também no texto que compõe o catálogo de 1842, como descrevemos acima. Mais tarde, será Manuel de Araújo Porto Alegre aquele a enfrentar o tema ao compor o poema *A Destruição das Florestas* em 1845, juntando-se ao seleto

---

[22] MATTOS, Cláudia Valladão de. Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay. CAVALCANTI, Ana Maria ; DAZZI, Camila ; VALLE, Arthur. **Oitocentos** - Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ, DezenoveVinte, 2008.

[23] Notícia do Palácio da Academia Imperial de Bellas Artes, 1842.

[24] Edições do periódico nos Arquivos do IHGB. Há também exemplares no IEB-USP e na BN-RJ. O mesmo Cunha Barboza dizia, em relatório de 1837 na *Sociedade*, que o "governo fazia bom conceito e tinha reconhecido o zelo com que a Sociedade Auxilidora se empregava no melhoramento da Indústria Nacional e pedira a sua opinião sobre açúcar, café, chá, seda e estragos das Matas, através do Tribunal de Junta do Comércio". WERNECK DA SILVA, José Luiz. **Isto é o que me parece.** A Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (1827-1904) na formação social brasileira. A Conjuntura de 1871 até 1877. UFF, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói: 1979, 2 volumes. p.88.

[25] TAUNAY, 1837 apud PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição**: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 238.

[26] Ata de 15/3/1838. Arquivo Museu D. João VI - EBA- UFRJ

grupo de autores que já haviam consagrado algumas linhas ao latente problema da devastação no Rio de Janeiro. Também um crítico do *Jornal do Commércio*, em 1842, aponta:

> *A vista de um mato virgem com uma derrubada e o trabalho das covas de carvão, ou a luta da natureza, em todo o resplendor da luxuriante vegetação dos trópicos, com a grosseira cultura que sacrifica tantos tesouros para precário ganho, comprometendo os mananciais das águas, a temperatura e a salubridade do país. Fazemos votos para que um painel em que a cena da destruição está traçado tanto ao vivo que a mente se surpreende comovida pela sorte daquelas arvores frondosas e majestosas daqueles santuários do mistério, conservadores de tão cristalinos córregos, que vão ser presa do fatal machado, do foto aniquilador, chame a atenção do governo e da câmara municipal sobre tão desastrosa devastação, ao menos nas proximidades da cidade, cuja higiene está em questão.*[27]

Na tela de Taunay, há ainda o sentimento do homem perante dois universos que se contrapõem – a natureza grandiosa e seu desfacelamento – e a mensagem histórica transmitida pelo quadro. A "comoção sentida diante da natureza", apontada posteriormente por Gonzaga Duque, reside na contraposição destes dois mundos e nas conseqüências que resultam dessa comoção. Nesse sentido, uma vez que o homem se comove ao presenciar a destruição da floresta brasileira, ele tende a agir contra essa destruição, preservando-a. Esta é a idéia central de Félix-Émile Taunay, ao lado do caráter científico na reprodução de cada detalhe da vegetação ali presente.

Mata Reduzida a Carvão concentrava as características principais da pintura de paisagem a ser desenvolvida no Brasil na segunda metade do século XIX, qual seja a correta e fiel representação da flora brasileira e, ao lado dela, a importância dos trabalhos de viajantes, naturalistas, da temática atualizada e nacionalista. O *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* constituiu o primeiro importante e fundamental exercício de paisagem de Félix-Émile Taunay, apontando para o processo descritivo, para a natureza exuberante, para a mensagem política proposta no cenário natural. *Mata Reduzida a Carvão* ampliou estes aspectos de maneira considerável, abrindo o caminho para a importância mesma deste cenário natural. De 1824 a 1842, do panorama à mata carvoeira, Félix-Émile Taunay contribuiu de forma grandiosa e contemporânea à representação e compreensão da paisagem carioca.

---

[27] **Jornal do Commercio**, 18/12/1842. BN-RJ

Paisagem, narrativa e identidade na pintura de Antônio Parreiras

Fábio Pereira Cerdera*

De todos os gêneros de pintura, a paisagem, talvez, seja o que mais se aproxime e recrie as condições do processo de aparição da realidade visual, de como o mundo toma forma para os nossos sentidos. Essa relação entre a paisagem como prática de pintura e instrumento para uma reconstrução artística da realidade aparente pode ser verificada em vários momentos ao longo da História da Arte. Nesse artigo irei analisar, através de alguns conceitos da semiótica francesa, um pouco dessa relação na produção paisagística de Antônio Parreiras (1860-1937), bem como, delinear os primeiros contornos de uma influência dessa experiência vivida pelo pintor em sua pintura de história. Nesse sentido, proponho começar com as seguintes questões as quais irão nortear esse texto: que aspectos presentes no gênero da paisagem o tornam singular? Qual o papel desse tipo de pintura praticado largamente por Parreiras em sua produção histórica? Qual a relação entre paisagem e identidade em sua obra? É o que vamos tratar a partir de agora.

Inúmeros são os artistas, períodos e estilos nos quais podemos encontrar a associação da paisagem como gênero artístico com processos de fundação e investigação da realidade plástica. Leonardo da Vinci (1452-1519), numa de suas reflexões mais conhecidas para o que deveria ter sido o seu tratado artístico, nos fala do curioso efeito provocado por manchas em paredes sujas, de como esse tipo de padrão visual irregular pode ser produtivo para a construção plástica, particularmente no que diz respeito à paisagem.[1] O mesmo processo de formulação de uma paisagem artística a partir de certos padrões visuais com tendência à indiferenciação parece ter sido utilizado pelo pintor e gravador renascentista alemão Albrecht Dürer (1471-1528)[2]. Um exemplo curioso é o método

* Professor do Curso de Licenciatura em Belas Artes da UFRRJ, doutorando em Estudos de Linguagem da UFF.

[1] Refiro-me aqui à clássica afirmação de Leonardo: "uma nova e especulativa invenção [...] muito útil para estimular ao engenho várias idéias. É a seguinte: se você observar algumas paredes sujas de manchas ou construídas com pedras diferentes e se puser a inventar cenas, ali poderia ver a imagem de diferentes paisagens, embelezadas com montanhas, rios, rochas, árvores, planícies, grandes vales e colinas de todos os tipos [...]. Ocorre em relação a essas paredes o que ocorre em relação aos sinos, em cujo badalo você escuta o que quer." (DA VINCI, Leonardo. **Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte e a pintura.** CARREIRA, Eduardo (Org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 174).

[2] Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura.** 1ª Edição. São Paulo, volume 10: Os gêneros pictóricos. Editora 34, 2006, p.20.

específico para o desenho de paisagens produzido por Alexander Cozens no século XVIII, que consistia exatamente em sugerir o tema tendo como ponto de partida manchas aparentemente aleatórias.[3] Mais adiante, no século XIX, quando a pintura de paisagem praticada ao ar livre passa a disputar a primazia estética de seu tempo, e sua natureza de desconstrução do real começa a figurar num primeiro plano com o chamado *ébauche*[4], mesmo pintores que não aderiram completamente ao gênero e à técnica impressionista da época, como Edgar Degas (1834-1917), utilizavam-nos como exercício de ateliê.[5] É importante ressaltar que a paisagem como gênero independente, produto do século XVI, esteve presente no período de definição do confronto histórico entre desenhistas e coloristas, assim como em todos os subsequentes períodos artísticos até o século XIX, sempre encarada como um gênero menor, à margem de gêneros como o retrato e o histórico.

No Brasil, a prática da pintura de paisagem afirma-se no século XIX inicialmente "pelo traço de estrangeiros que por aqui passaram com propósitos que iam do simples registro da flora e fauna para estudos científicos, até a construção de uma identidade visual das terras brasileiras"[6] e com a criação da Academia Imperial das Belas Artes, onde consta como tema para programa de aula desde os seus primeiros estatutos.[7] Nesse início do ensino das artes em nosso país, mesmo sendo a pintura de paisagem subordinada à pintura de história, encontrou aqui a primeira, pela exuberância e prolixidade de nossa natureza, um terreno fértil para o seu desenvolvimento. A importância crescente da paisagem como projeto para a construção de uma identidade nacional, a ser forjada pelas elites e órgãos de inteligência, pode ser verificada mais fortemente a partir da década de 1840, encetando até mesmo uma questão como o meio ambiente.[8] Entretanto é, sobretudo a partir da década de 1880,

---

[3] Cozens marca uma diferença entre o desenho como expressão de uma idéia e o seu método em que apenas a sugere, invertendo o processo: "Desenhar... é transferir idéias da mente para o papel... fazer borrões é fazer manchas... produzindo formas ao acaso... das quais a mente recebe sugestões... Desenhar é delinear idéias; fazer borrões é sugeri-las." (COZENS apud GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia e da representação pictórica. São Paulo, 1995, p. 195)

[4] O esboço executado na própria pintura: "Este, pintado de maneira rápida e esquemática, servia de base para o trabalho final. Menos 'acabado' que o esboço (*esquisse*), costumava ser feito com cores terrosas em uma técnica de esfregação (muitas vezes com panos), dando uma vaga indicação da modelagem da composição final. As massas mais importantes de luz e sombra eram aplicadas com uma superfície fina de tinta, sobre a qual eram aplicadas camadas de verniz ou de tinta mais espessa." (FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e Modernismo**: A pintura francesa do século XIX. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998, p. 86)

[5] Cf. VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho.** São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2003, p.85.

[6] PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. **A pintura de paisagem no Brasil: a floresta na obra de Antônio Parreiras.** Dissertação de mestrado História e crítica da Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, (Almir Paredes Cunha), Rio de Janeiro, 2001, p. 2.

[7] "Os Estudos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes serão divididos em seis Classes, pelas seguintas Aulas. 1.ª Desenho de figura, paisagem e ornamentos." Estatutos da Imperial Academia e Escola das Belas Artes, 1820, p. 2. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos1820.html Acesso 4 nov. 2009.

[8] A esse respeito, Mattos discute "um vínculo entre os projetos de Taunay (o pintor Félix-Émile Taunay – 1795-1881) para uma pintura nacional e um importante debate sobre o destino das florestas brasileiras [...]" (MATTOS, Cláudia Valladão. Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay. **Oitocentos** - Arte brasileira do império à primeira república. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, v. 1, Fev. 2008, p. 493)

com a formação do chamado Grupo Grimm[9], do qual Parreiras fez parte, e com o início do regime republicano na década de 1890, proporcionando o surgimento de um público consumidor oriundo da produção cafeeira, que a pintura de paisagem ganha mais espaço e independência na produção e nas demandas de mercado.[10] Todavia, é no âmbito das transformações estéticas que esse artigo se concentra, em particular na produção de Parreiras. Nesta, o que me interessa mais de perto nesse momento são as relações que podemos estabelecer entre sua produção de paisagem e sua obra narrativa.

Mas antes de entrar efetivamente na análise do texto plástico de Parreiras, farei algumas considerações sobre a pintura de paisagem. A presença crescente da paisagem como gênero artístico nas circunstâncias mencionadas acima, mais do que uma mera coincidência, indica sua participação direta das transformações ocorridas e parece estar, no plano estético, em síntese, ligada a dois fatos: 1 - que o artista produtor de paisagens tem frequentemente que lidar com um problema concreto, que é a organização no texto planar[11] de uma grande quantidade de elementos figurativos constituídos por uma infinidade de possíveis relações plásticas; 2 - que a distância entre observador e objeto, não raras vezes, funde partes por uma semelhança excessiva entre estas – e nesse sentido, quanto maior a distância, maior esse efeito –, exatamente como descreve Merleau-Ponty nesse trecho: "Se caminho em uma praia em direção a um barco encalhado e a chaminé ou o mastro se confundem com a floresta que circunda a duna, haverá um momento em que estas partes se juntarão vivamente ao barco e se soldarão a ele".[12] Como o autor descreve, há uma espécie de reversão da estrutura reconhecível das figuras do mundo, o que provoca uma suspensão de seu sentido lexical e instaura uma reorganização das partes envolvidas numa sugestão de novas relações entre as mesmas. Em outras palavras, o processo de significação que conduz a um determinado efeito de sentido onde uma figura é estabilizada e, por conseguinte reconhecida, é cortado. Dessa forma, a solidariedade

---

[9] O famoso grupo de pintores paisagistas formado em torno do pintor bávaro Johann Georg Grimm (1850-1912), após este ter abandonado o ensino da pintura de paisagem na Academia Imperial em 1884.

[10] Um sinal dessa mudança, no que se refere particularmente à produção de Parreiras, pode ser observado na exposição que o pintor realizou em São Paulo, no ano de 1893, obtendo como resultado 3 encomendas para a realização de vistas de propriedades rurais e urbanas e o total de 24 paisagens vendidas até o dia 26 de junho, com encerramento da exposição previsto para o dia 30 de junho. Cf. Exposição Parreiras. (**O Estado de São Paulo.** São Paulo, 29 de junho de 1893, p. 1. MOTTA, Liandra. **Antônio Parreiras**: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Agosto 2006, p. 191)

[11] Para a semiótica plástica, originada da semiótica francesa, uma pintura pode ser encarada como um texto: "A semiótica estuda a significação, que é definida no conceito de texto. O texto, por sua vez, pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético. Os sistemas verbais são as línguas naturais e os não-verbais, os demais sistemas, como a música e as artes plásticas." (PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Editora Contexto, 2004, p.11)

[12] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 40.

entre expressão e conteúdo, função básica para a formação de um signo é quebrada. Nesse sentido, as seguintes palavras de Greimas corroboram as de Merleau-Ponty, explicitando muito claramente esse fato da percepção bem conhecido e largamente empregado pelos pintores de paisagem, apesar do autor não se referir diretamente a esse gênero de pintura:

> *tudo ocorre como se, no encontro das* gestalten *– formas sob as quais as figuras do mundo se erguem diante de nós –, nossa leitura socializada se projetasse à frente e as vestisse, transformando-as em imagens, interpretando as atitudes e os gestos, inscrevendo as paixões nos rostos, conferindo graça aos movimentos. Porém também é como se, às vezes, em vista de uma "deformação coerente" do sensível – como diria Merleau-Ponty –, uma leitura segunda, reveladora das formas plásticas, fosse à frente das formas iconizáveis e reconhecesse nelas correspondências cromáticas e eidéticas*[13] *"normalmente" invisíveis e outros formantes*[14] *mais ou menos "desfigurados" aos quais ela se apressaria a atribuir novas significações. Desse modo, poder-se-á dizer, a pintura se põe a falar sua própria linguagem.*[15]

Digamos que por essa reversibilidade do universo figurativo promovida pela paisagem, criando as condições favoráveis para o estabelecimento de novas relações estruturais, esse gênero potencializaria a plasticidade da matéria observada pelo pintor num grau maior do que na elaboração de um retrato, por exemplo, que teria uma solidez acentuada, sendo de difícil acesso à "imaginação". É o que podemos concluir a partir das palavras de Baudelaire: "Quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato!"[16] O que existe de sólido e concreto na percepção que envolve a feitura de um retrato, existe de fluido e maleável numa paisagem. São como duas tendências opostas. Enquanto um retrato encerra valores que tendem à separação, à exclusão, à ordem, uma paisagem irá conter valores com uma tendência à união, à inclusão e à desordem, os quais, no caso da última, direcionam-se para uma determinada situação de homogeneidade visual.

Numa análise sobre a teoria de A. Riegl a respeito das duas abordagens na arte, a tátil e a óptica, Zilberberg esclarece que: "o espaço óptico misturando, emaranhando, 'revelaria a desordem das coisas' e virtualizaria sua 'clara indivualidade material' segundo Riegl"[17]. Desse modo, na visão

---

[13] Constituindo duas categorias plásticas, a *categoria eidética* substitui, na terminologia da semiótica francesa, o termo forma (configuração), comumente usado nas artes plásticas e, por seu turno, a *categoria cromática* passa a englobar também o valor.

[14] "[...] os *formantes plásticos* são unidades do plano de expressão que, quanto à sua identificação, podem corresponder a uma ou mais unidades do plano do conteúdo. A partir dos formantes e da sua constituição de figuras, pode-se produzir um número infinito de ícones." (OLIVEIRA, Ana Cláudia de. As semioses pictóricas. OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org.). **Semiótica plástica.** São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 120).

[15] GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição.** São Paulo: Hacker Editores, 2002, p.73 e 74.

[16] BAUDELAIRE, Charles. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.) **A pintura.** São Paulo, volume 10: Os gêneros pictóricos. Editora 34, 2006, p. 128.

[17] ZILBERBERG, Claude. Riegl et l'invention du paradigme. **Nouveaux Actes Sémiotiques**. Recherches sémiotiques, mai 2007, p. 9. Disponível em: http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1482 Acesso 18 jun 2009.

do teórico alemão, o "espaço óptico" se caracterizaria por uma tendência à desordem, onde a clareza e a solidez da matéria seriam apenas uma possibilidade ainda não realizada. Daí ser comum vermos um paisagista tratar a paisagem como uma mancha ou falar de uma apreensão das "massas" em detrimento dos detalhes ou dos elementos separadamente.[18] Esse, em particular, parece ser um termo universal que faze parte do vocabulário de todo paisagista e não foi ignorado por Antônio Parreiras, que entendia a sua aplicação concreta como uma característica positiva e uma tônica entre os melhores artistas: "'Effeito - justeza de valores - boa localisação de massas – largueza e espontaneidade, simplicidade de feitura eis o que todos os grandes mestres actuaes procuram – para representação ideal da vida e da natureza".[19]

A necessidade de ordenação de um todo visual que prima pelo excesso de elementos, como na paisagem é, digamos, facilitada por uma vocação à indiferenciação do campo visual. Na experiência empírica de um pintor de paisagens como Parreiras isso é indiscutível, quando o mesmo expõe, por exemplo, que "os objectos se deslocam uns aos outros não pela linha – mas pelo ton – A linha desapparece – recebendo o objeto tom do ambiente".[20] Assim, o pintor afirma existir na pintura de paisagem uma oposição direta e desproporcional entre a linha (subordinada), mais responsável pela individualização das formas, e a mancha (dominante), que se caracteriza pela homogeneidade das mesmas[21] - embora ambas, a rigor, estejam envolvidas no processo de segmentação da realidade aparente.[22] O certo é que essa "desordem" causada por uma perda da individualidade das partes a uma dada distância acaba sugerindo ao artista uma série de gradações, de continuidades entre as tonalidades de uma determinada área, mostrando-se de grande utilidade para a articulação e a

---

[18] É o que diz, por exemplo, o paisagista Joseph Vernet (1714-1789): "Quanto mais distante o objeto, mais vapores se interpõem entre ele e o olho. É por isso que se percebem menos detalhes e a cor desse objeto se torna mais fraca. Esse efeito se manifesta principalmente nas sombras dos corpos, que, de acordo com a distância em que se encontram em relação aos olhos, nada oferecem senão massas imprecisas em que o tom geral do ar deve estar presente." (VERNET, Joseph. Primeira carta aos jovens que se destinam ao estudo da paisagem e da marinha. (LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura.** 1ª Edição. São Paulo, volume 10: Os gêneros pictóricos. Editora 34, 2006, p. 102)

[19] PARREIRAS, Antônio. Profissão de fé – DI 027. SALGUEIRO, Valéria (Org.). **Antônio Parreiras**: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói, Rio de Janeiro: 2000, p. 84 e 85.

[20] _____. Caderno com notas manuscritas em 90 páginas sobre técnicas de pintura e opiniões sobre arte – DI 013. SALGUEIRO, Valéria (Org.). **Antônio Parreiras**: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói, Rio de Janeiro: 2000, 2000, p. 71.

[21] Por isso Wölfflin vê com curiosidade a aplicação da linha, uma categoria plástica responsável pela discretização dos objetos, ser utilizada como elemento de construção num gênero tão fugaz como a paisagem: "A mais interessante aplicação do princípio do estilo linear verifica-se exatamente nos casos em que o objeto não guarda a menor afinidade com sua representação, chegando mesmo a se opor a ela. É o caso das folhagens [...] existem soluções magníficas: os motivos aparentemente inassimiláveis são expressos em formas lineares de forte efeito [...]" (WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte.** 4º Edição São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 53)

[22] "[...] a *linha*, o *contínuo*, ou a *igualdade* [...] esses três fenômenos se combinam e formam a origem da segmentação ou discretização do mundo percebido que, longe de nos aparecer como um mosaico descoordenado se apresenta como uma coleção de segmentos que possuem uma unidade interna e inserida num conjunto também estruturado e relacionado." (EDELINE, Francis. Voir & Savoir: une relation ambiguë. **Nouveaux Actes Sémiotiques.** Recherches sémiotiques, mai 2008, p.4. Disponível em: http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2493 Acesso 18 jun 2009.

reorganização das partes em seu conjunto. É um pouco disso que encontramos abaixo num outro comentário que Parreiras faz de uma de suas saídas ao campo:

> *Não se destacavam elles (bois) de um fundo liso, propositalmente esbatido e vago como em geral se nota nos quadros de pintores de figura que não estudaram a paysagem.*
> *Muito pelo contrário. A boiada e o seu guia, embora envolvidos pela poeira dourada que os ia acompanhando, estavam ligados ao solo, às árvores, ao céu pela participação dos tons em reflexos.*[23]

O crítico de arte Gonzaga Duque que, a despeito dos inúmeros comentários negativos que faz a Parreiras no início da carreira do pintor, muitos deles relacionados ao colorido "pálido e monótono"[24] e ao "abuso do branco"[25] – o que vejo também como características que denunciam: 1- uma inclinação para a harmonização pelo elemento cromático[26]; 2- um efeito decorrente da pintura realizada diretamente sob a atmosfera da luz do dia, como sugere os comentários de Vernet e de Parreiras – também nota que a maneira do pintor "distribuir manchas, de contornar as massas, é, vê-se bem, de G. Grimm, o mestre"[27], o que reforça a idéia de que existia, para além do aspecto positivo observado pelo crítico, um pendor do artista em construir sua pintura através de um processo de dissolução das partes, utilizando como meio a paisagem. Foi essa experiência particular que, é o que irei desenvolver, irá fundamentar o processo de significação na pintura histórica de Parreiras, como veremos mais adiante nesse trabalho.

O fato é que, por uma razão ou por outra, esse trabalho de dissolução e de reintegração das massas da composição na topologia do quadro já estava presente na pintura de Parreiras desde as suas primeiras paisagens, como podemos atestar em *Meu primeiro estudo a óleo* (1883) ou *Foz do Rio Icaraí* (1885) [**Figura 1**]. Num comentário sucinto sobre os planos de expressão desses trabalhos, podemos dizer que são dominados pela lógica plástica que Wölfflin denominou de pictórica, isto é, essencialmente, neles, o que vemos são os elementos figurativos da composição mergulhados, e por vezes, dissolvidos numa massa cromática que desliza sobre toda a superfície.

---

[23] PARREIRAS, Antônio. Profissão de fé – DI 027. SALGUEIRO, Valéria (Org.). **Antônio Parreiras**: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói, Rio de Janeiro: 2000, p. 81.
[24] DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. Belas-Artes - *Club* Beethoven. **A Semana.** Rio de Janeiro, 26, set, 1885. GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera (Org). **Impressões de um amador.** Belo Horizonte: Editora UFMG, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.91.
[25] DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. Belas-Artes - Casa Moncada. **A Semana.** Rio de Janeiro, 22, mai, 1886. GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera (Org). **Impressões de um amador.** Belo Horizonte: Editora UFMG, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 111.
[26] Tendência que caracterizou a pintura de Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), outro integrante do Grupo Grimm.
[27] DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. Belas-Artes – Exposição A. Parreiras. **A Semana.** Rio de Janeiro, 26, jun., 1886. GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera (Org). **Impressões de um amador.** Belo Horizonte: Editora UFMG, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.117.

Semioticamente, essa operação consiste em interromper a solidariedade entre plano da expressão e plano do conteúdo necessária para a produção de um signo, cessando o que Greimas chama de um "crivo de leitura natural"[28], focado no sentido lexical, para estabelecer uma leitura imanente do texto, focada em suas unidades mínimas, no caso de uma pintura, em seus chamados contrastes plásticos. Dessa forma, podemos observar nos dois trabalhos um ritmo operante em que a figura que era tônica torna-se átona e o fundo que era átono passa a reger a figura.

Verificamos isso ao analisar mais detidamente a *Foz do Rio Icaraí*, cuja composição se estrutura entre a figura humana e a paisagem. Tanto em termos cromáticos, quanto eidéticos, há um fluxo na paisagem que se direciona de maneira irregular, mas intensa, num ritmo acelerado para a figura humana localizada próxima ao centro do plano do quadro. Topologicamente, a paisagem engloba a figura humana. Servindo a última como um ponto de concentração da composição, ampara toda essa convergência, desacelerando o movimento [**Figura 2**]. Nesse momento em que minha percepção adquire um ritmo de leitura mais lento, valorizando a individualidade de partes da vegetação, a quantidade de figuras se torna mais densa. Percebo então o movimento cadenciado do rio através das duas formas triangulares orientadas para a direita na altura de sua margem superior, as quais emolduram e acabam por ditar a velocidade da ação humana. Num sentido visual inverso, o mesmo fluxo no arranjo das linhas e massas cromáticas traça um percurso expansivo, excêntrico, dispersando-se nas bananeiras localizadas no alto, à esquerda. Talvez decorra justamente desse arranjo geral específico da composição, a sensação descrita por Alfredo Azamor quando viu a obra numa exposição de Parreiras: "Sobressaia por efeito de uma atração irresistível, a 'Foz do Rio Icarahy', talvez a melhor paisagem produzida por Antônio Parreiras."[29]

O título do quadro apenas reitera, confirma o que as figuras enunciam na superfície do discurso plástico. Uma leitura do verdadeiro tema da obra se dá, em última análise, a partir da organização das áreas de manchas em torno da figura do homem à beira do rio, revelando na sinergia entre este e a natureza o tema de uma integração e de um retorno do homem a um estado de origem. O estilo é claramente o difundido pelo Romantismo, particularmente o da estética do pitoresco, no qual existe a tradução de um determinado estado de alma que tende ao lirismo. O plano do quadro com orientação horizontal sustenta a manifestação desse sentido, em contradição apenas com a figura vertical em expansão das bananeiras, que imprime uma nota dramática à cena.[30] Assim, o que

---

[28] GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org). **Semiótica plástica.** São Paulo: Hacker Editores, 2004, p.89.

[29] GENÉSDIO, Alfredo Azamor. O Fluminense. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Antônio parreiras**: pintor de paisagem. Gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981, p.62.

[30] A respeito disso Kandinsky diz o seguinte: "os elementos que tendem para cima são 'dramatizados' pelo formato em comprimento (horizontal) porque se encontram colocados num meio constrangedor." (KANDINSKY, Wassily. **Ponto**

Parreiras articula nessa composição é uma evidente tentativa de conciliar, em termos semânticos, uma oposição entre natureza e civilização. Nesta oposição, e em especial na obra de Parreiras, o foco concedido à paisagem em sua relação com o humano, é um indício do lugar central que esse gênero vem ocupar na construção de uma identidade nacional na arte brasileira do século XIX.

Essa análise nos dá uma idéia básica do papel da paisagem e de uma forma mais ampla, da Natureza na obra de Parreiras. Assim como nesse exemplo, no âmago de sua produção, quando a figura humana vincula-se à paisagem, esta não ocupa uma função secundária, não é um cenário, pano de fundo para a outra, enaltecendo ou preparando o olhar para uma ação de personagens, mas, antes, empresta sua materialidade e forja a própria ação. A paisagem assim pensada, não se caracteriza tão somente como a necessária ambientação coletada *in loco* para compor um fato histórico, frequentemente exigida em contratos de encomendas de pinturas de história, nem como a prática mais objetiva de descrição ou registro da flora que envolve o trabalho de um ilustrador botânico. O pintor de paisagem, que difere de outros pintores, como vimos, pelos aspectos sensíveis de sua temática, encontra-se num outro grau dessa escala. Seu *metier* requer um trabalho de correspondência entre expressão e conteúdo visando à concretização de um tema, que no caso, encontra-se na paisagem. No trecho abaixo Parreiras fala dessa relação específica que o pintor de paisagem tem com seu objeto de estudo e da paisagem como elemento para a expressão:

> *Ha muita gente que acredita que ser um bom paisagista é mais facil do que ser um regular pintor de figura. É errada esta soposição – Ha centenas de pintores de figura celebres – paisagistas no mundo inteiro não ha uma centena – Eu não me refiro ao pintor photographo da paisagem – estes os ha em quantidade – refiro a intrepede – aquelle que – uma synthese perfeita cria uma nova naturesa que vagamente lembra a real – mas que tem alma – que exprime todos os sentimentos humano – A arvore deixa de ser um conjunto de troncos, de galhos, de folhas – para por si só – conter tudo que constitue o ambiente em que ella esta. Ella denuncia – o pais onde nasceu – o momento sob cujo aspecto foi vista pelo artista – a estação – a sua idade, a sua origem – ate a atemosfera que a envolve – A arvore tem o seu esquelo – seus músculos a sua anathomia perfeitamente determinada – Com uma arvore – se pode exprimir a alegria, a dor, a velhice, a mocidade – o florencia, a decadência – a saudade – a nostagia.*[31]

Essa idéia da árvore que pode ser uma síntese da nação, fruto de uma densidade sêmica realizada por uma superposição de figuras, e exprimir toda uma gama de sentidos por meio de sua estrutura visual, sugere o que Parreiras poderia ter como uma função para a Natureza em sua pintura. Sobre o quadro histórico *O Evangelho nas Selvas* (1920), elogiado quando exposto em Paris pelos valores plásticos das figuras humanas e de seu entorno, Parreiras faz um comentário que

---

> linha plano. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989, p.123.)

[31] PARREIRAS, Antônio. Caderno com notas manuscritas em 90 páginas sobre técnicas de pintura e opiniões sobre arte – DI 013. SALGUEIRO, Valéria (Org.). **Antônio Parreiras**: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de

denuncia um pouco da articulação das figuras do homem e da natureza e da importância da última para a manifestação do conteúdo: "Foi assim que o representei (Anchieta) no meu trabalho – sentado a rais de uma arvore, um giquitibá – p[a] mim a arvore mais symbolica p[a] syntetisar a floresta brasileira – grandiosa, gigantesca bella"[32].

Essa busca por uma identificação do humano com a Natureza pode ser sentida de forma contundente em trabalhos como *Ventania* (1888) [**Figura 3**] e Os *Invasores* (1936) [**Figura 4**]. Após ter voltado em 1888 de Veneza, onde estudou a obra de paisagistas como Canalleto (1697-1768) e Francesco Guardi (1697-1768) e produziu *Ventania*, sua fatura se desenvolve e o trabalho de articulação entre as figura humana e paisagem se torna mais orgânico. Nesse quadro, a figura humana já aparece mais integrada do que em *Foz do Rio Icaraí*, que apresenta um recorte acentuado da figura em relação ao fundo, observado também por Duque numa obra bem posterior, *Aretusa* (1905).[33] Contudo, nesta última há uma correspondência entre a figura humana e o entorno mais pela sinuosidade das linhas. É o que ocorre em *Ventania*, onde a dinâmica do corpo da figura remete ao recolhimento pela curva acentuada de seu contorno, a mesma curva que vemos em eco nas árvores [**Figura 5**, à esquerda], empurradas pelo forte vento, que vão em direção à linha do horizonte. É do horizonte que vemos o vento soprar num fluxo em curva que se contrapõe às outras figuras, dentre as quais, a estrada forma a sua outra margem [**Figura 5**, à direita]. Aqui Parreiras faz uso do partido de composição romântico da estética do sublime, em que há uma divergência entre o humano, negativo e o natural, positivo, gerada pelo sentimento de perda com relação à ligação original do homem com a Natureza.

A narrativa dessa obra como composição remonta à tradição do modo isolante, que se desenvolve plenamente na pintura a partir de Ticiano[34], tendo como característica a condensação da ação em uma de suas fases e não mais numa sucessão de episódios que repetem os personagens, como na pintura medieval. No caso de *Ventania*, não existe uma narrativa no sentido de uma história, mas podemos falar de alguns elementos narrativos os quais constituem qualquer texto, seja ele de tipo narrativo ou não.[35] Na obra em questão a figura humana é um sujeito que sofreu uma

---

> textos de um pintor paisagista. Niterói, Rio de Janeiro: 2000, p. 69.

[32] Idem, ibidem, p. 98.

[33] "[...] e com pesar notamos que a rocha, onde Aretusa se debruça, acuse o artifício do contraste, pois que, não participando da tonalidade do conjunto, parece propositalmente escurecida para destaque da figurinha... Passemos!" DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. A exposição do mês. **Kósmos** – Revista Artística, Scientífica e Litteraria. MOTTA, Liandra. **Antônio parreiras**: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Agosto 2006, p.319.

[34] Cf. WÖLFFLIN, Heinrich. **A arte Clássica.** São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 334 a 336.

[35] Fiorin esclarece que na "realidade, é preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. Aquela é componente de todos os textos, enquanto esta concerne a uma determinada classe de textos. A narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima

perda e encontra-se em falta, ou seja, numa relação de dijunção com um objeto de valor, digamos, o sentimento de conforto existencial. Podemos pressupor um estado anterior ou um posterior onde haveria ou não uma conjunção com tal objeto, contudo não temos efetivamente essa informação do ponto de vista figurativo, da mesma forma, que não presenciamos na cena a passagem, a transformação de um estado a outro. Entretanto é no nível de manifestação da obra, isto é, no nível da expressão, das linhas, do claro-escuro, das cores, que testemunhamos uma performance do sujeito. Um único movimento articulado na obra pelo pintor bastou para isso: o mecanismo descrito anteriormente, no qual a figura humana é empurrada pela força dos ventos. Da mesma forma que existe essa orientação de leitura, que podemos chamar de expansiva, o movimento contrário também é possível, um percurso visual onde a figura humana é tragada à linha do horizonte retornando a um ponto deduzido fora do plano do quadro. Nesse instante, ocorre o desejado retorno à Natureza que condensa tanto o estado inicial quanto o final num ínfimo instante. A narrativa se completa. A reiteração desses dois movimentos gera a sensação do próprio soprar do vento e materializa o tema da angústia.

Com o mesmo espírito romântico, podemos dizer e, ainda muito engajado na causa republicana da crítica ao período imperial, Parreiras constrói com engenhosidade a composição para *Os Invasores*. Encontramos nessa obra que foi uma de suas últimas pinturas de história a mesma oposição entre civilização e natureza e, a tentativa de conciliação de ambas fica aqui como um possível projeto identitário do pintor para a arte nacional. Comecemos descrevendo o grupo principal que compõem-se de "quatro figuras – uma índia – e quatro aventureiros hespanhoes"[36]. Parreiras deixa de mencionar algumas figurinhas à parte esquerda superior, as quais caminham em direção ao grupo principal. Separando a composição nesses dois grupos, Parreiras cria figurativamente duas etapas da narrativa, como no modo medieval denominado de contínuo. Percebemos essa justaposição dos dois grupos como uma aproximação em direção à figura da índia, pela iteração das figuras dos espanhóis, que aumentam de tamanho gradativamente. Esse efeito é ampliado pela curva acentuada dos espanhóis mais ao centro, que tem a função também de aprisionar a figura da índia, por sua vez, estruturada numa curva oposta [**Figura 6**]. É importante ressaltar o papel de destaque do tratamento pictórico, bem como da vibrante tessitura na fusão entre as partes [**Figura 7**]. Esses aspectos é que, sobretudo, permitiram uma articulação do conjunto.

> quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final." (FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 2008, p. 27 e 28).

[36] PARREIRAS, Antônio. Manuscrito explicando os fatos e personagens e como estão compostos seus quadros históricos – DI 014. SALGUEIRO, Valéria (Org.). **Antônio Parreiras**: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói, Rio de Janeiro: 2000, p. 107.

Nesse sentido, a figura da índia como sujeito em dijunção com seu objeto de valor, a liberdade, é claramente percebida pelo espectador, para além de um reconhecimento figurativo. Sua sobreposição ao tronco da árvore, assim como o Anchieta sobre o jequitibá, cria continuidade visual expandindo-se para os galhos extremamente retorcidos, os quais, por sua cromaticidade semelhante a da prisioneira, de um lado, manifestam o seu esforço em escapar e, de outro, concretizam a sua fuga. Nesse trabalho, podemos identificar três enunciados distintos: quando fazemos a leitura partindo da parte superior à esquerda para o centro do quadro, o primeiro grupo encontra-se em disjunção com o seu objeto, ao passo que, por pressuposição, a figura da índia encontra-se em conjunção com a liberdade. No segundo, ocorre a transformação, invertendo as junções iniciais, sendo a etapa dominante na ação. No terceiro, uma nova transformação possibilita um retorno à fase inicial de plena liberdade, o que significa unir-se em definitivo à Natureza.

Em todas as obras analisadas aqui, vimos que há um tema abstrato que está no texto, mas precisa ser decodificado, o grande tema romântico da conciliação, da mediação entre civilização e natureza. A particularidade que Parreiras instala em seu discurso provém, sinteticamente, da forma singular como situa essa relação de oposição, identificando o humano à grandiosidade e exuberância de nossa paisagem natural por uma plástica igualmente repleta de vigor e opulência.



Figura 1- ANTONIO PARREIRAS: *Foz do rio Icaraí*, 1885.
Óleo sobre tela, 28,5 x 50,5 cm.

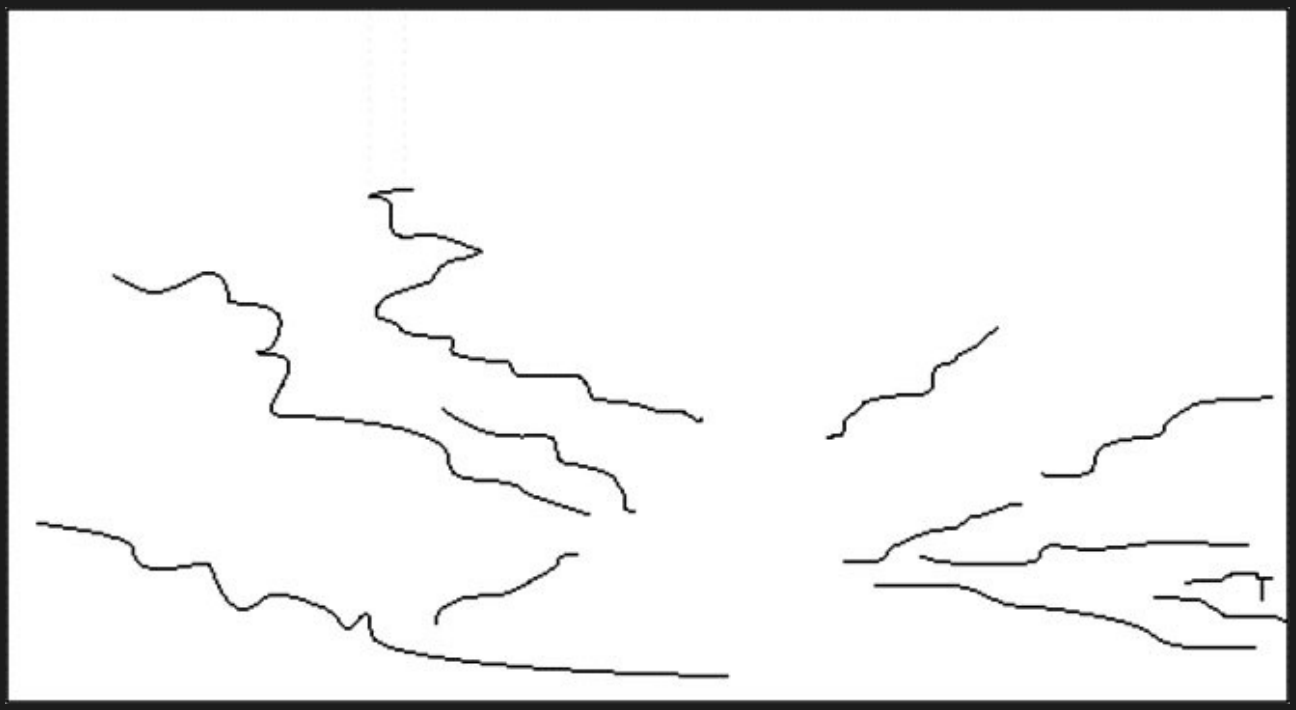


Figura 2 - Fluxo eidético/cromático em *Foz do Rio Icaraí*



Figura 3 - ANTONIO PARREIRAS: *Ventania*, 1888.
Óleo sobre tela, 150 x 100 cm.



Figura 4- ANTONIO PARREIRAS: *Os Invasores*, 1936.
Óleo sobre tela, 194,5 x 281 cm.

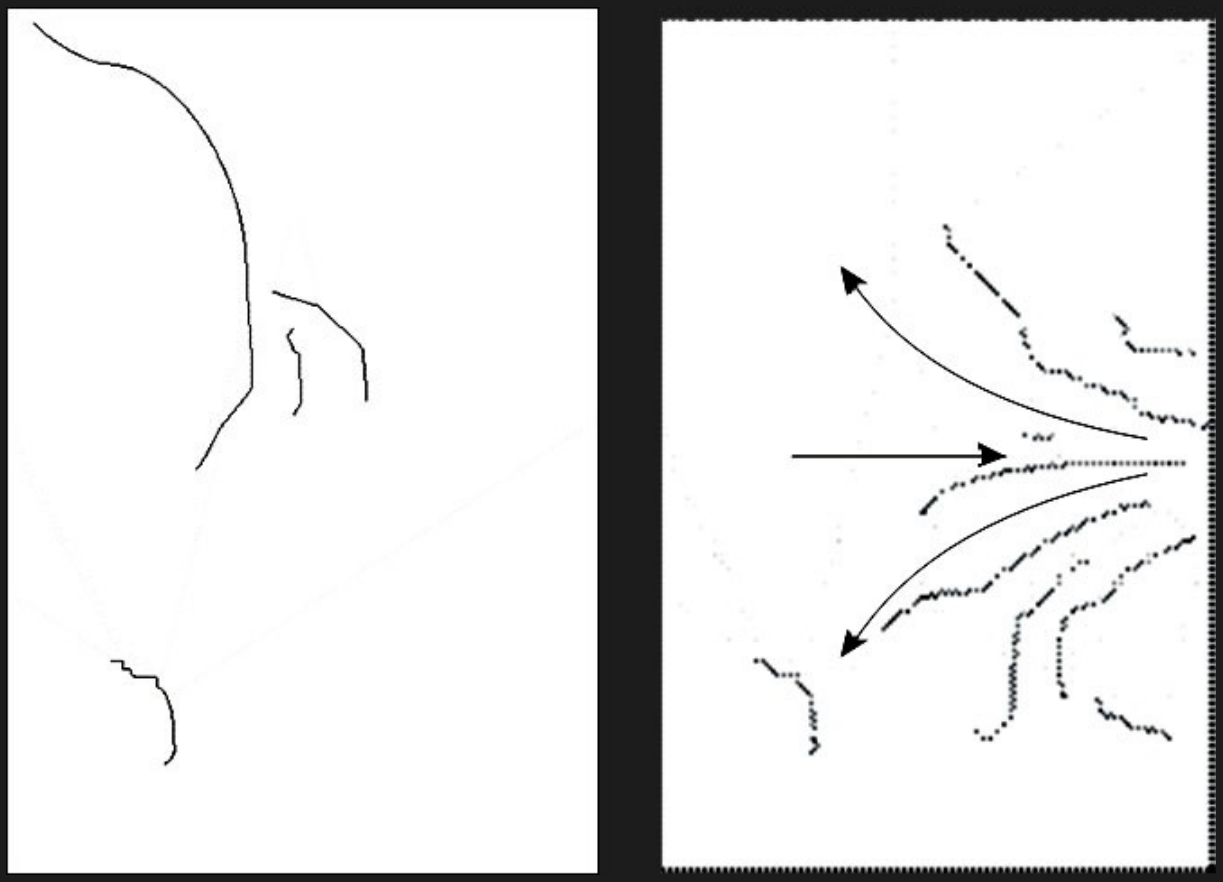


Figura 5- Recorrência de traços eidéticos (à esquerda) e fluxo topológico (à direita) em *Ventania.*

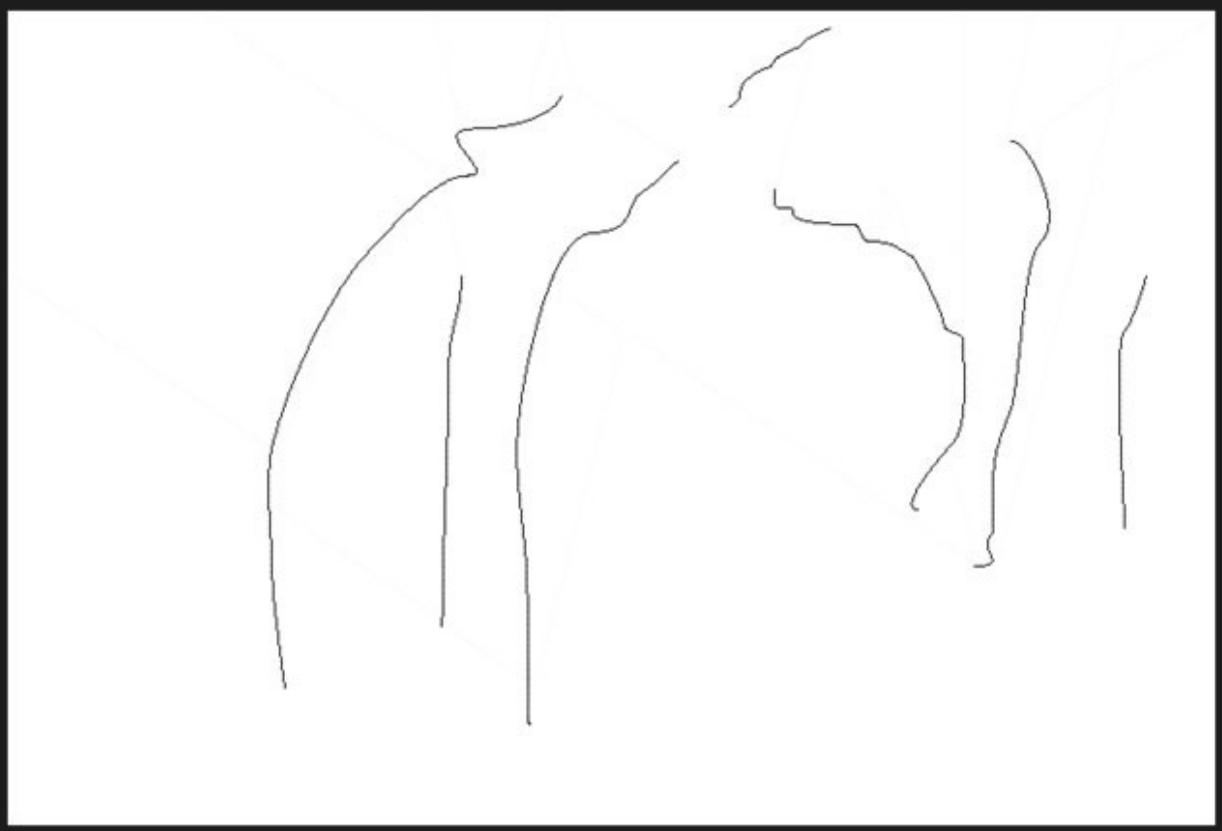


Figura 6- Curvas opostas em *Os Invasores.*



Figura 7- Matéria e fatura em *Os Invasores* (pormenor).

"Conector cultural": Edgard Pinheiro Vianna e os caminhos da arquitetura carioca (1895 – 1936)

Fernando Atique*

Os trabalhos de divulgação das idéas que interessam, presentemente, á architectura encontram no architecto Edgard Vianna um vivo e enthusiastico cooperador.

Angyone Costa[1]

Edgard Pinheiro Vianna: outrora, no grande circuito, agora, fora dos manuais

O conceito de "conector", proposto neste *paper*, responde a dois aspectos da pesquisa sobre o arquiteto Edgard Pinheiro Vianna: alinhavar os percursos de um relacionamento cultural do Brasil com os Estados Unidos, e mostrar a inserção de um ator social na cena urbana carioca no princípio do século XX. O adjetivo "cultural" qualifica a ação de Vianna, revelando a pluralidade de iniciativas com as quais esteve envolvido, e mostra que as modificações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro foram fruto de ações de atores sociais que fomentaram associações entre profissionais e entre culturas.

O historiador Antonio Pedro Tota afirma que "um povo só incorpora um determinado valor cultural de outro povo se ele fizer sentido no conjunto geral da sua cultura. Isso significa que a assimilação cultural não se faz por imitação, mas por complicado processo de recriação".[2] Diante do exposto, fica um pouco mais clara a noção de que uma cultura se conecta a outra, a partir da análise da pertinência de fatos, espaços e posturas político-sociais. Vê-se, então, que uma sociedade tem a possibilidade de ser ativa no processo de busca e de implementação de referências originalmente não pertencentes a ela. A ideia de conexão permite verificar o papel ativo de atores sociais no deflagrar

* Arquiteto e urbanista, mestre e doutor em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Universidade de São Paulo. É docente e pesquisador no curso de História da Universidade Federal de São Paulo. Autor dos livros "Memória Moderna: a trajetória do Edifício Esther" (RiMa / FAPESP, 2004) e "Arquitetando a 'Boa Vizinhança': arquitetura, cidade e cultura nas relações Brasil – Estados Unidos" (Pontes / FAPESP, no prelo). E-mail: fernando.atique@unifesp.br

[1] COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas.** Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 271.

[2] TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil à época da Segunda Guerra. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 193.

da divulgação e da assimilação de elementos culturais. Ou seja, a modificação dos aspectos sociais se dá, na esteira de Simmel, por meio dos atores sociais.[3]

Torna-se interessante notar, então, que os atores sociais que buscaram, implementaram e conseguiram divulgar formas, teorias e comportamentos que responderam a certa demanda social, em grande medida, encontraram notoriedade. Esta notoriedade, no caso dos arquitetos, rendeu-lhes a efetiva oportunidade de projetar e construir aplicando - certas horas em maior grau, certas em menor -, as referências que traziam de uma cultura para outra, até torná-las, de fato, partes integrantes da sociedade à qual pertenciam. Defende-se, ampliando este conceito, que não apenas obras de construção civil servem de referências para as práticas arquitetônicas, mas, também, os suportes escritos e os imagéticos, revelando a pluralidade dessa profissão e de sua práxis.

Os arquitetos, em específico, no ato de projetar, operam por meio da busca e da análise de referências, as quais, podem gerar um repertório técnico-formal capaz de auxiliar na resolução das demandas impostas por um projeto. Saber quais referências são aplicáveis a determinadas demandas faz parte da educação profissional. Buscar entender quais caminhos um arquiteto trilhou ao projetar uma edificação permite recuperar as referências por ele aplicadas, mas, também, em sentido *lato*, compreender as propostas de ação e transformação da sociedade em que atuou. É com este pano de fundo que se analisa a trajetória de Edgard Pinheiro Vianna, arquiteto que já gozou de proeminência profissional, mas que, hoje, praticamente desapareceu da história da arquitetura.

Motivações Americanas?

Edgard Pinheiro Vianna nasceu no dia 3 de setembro de 1895, em Campos dos Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro; ele era filho de José Maria Vianna e de Maria Theresina Pinheiro Vianna. Apesar de fluminense, Vianna morou, durante toda a infância e adolescência, na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente, no bairro de Santa Teresa, onde, por iniciativa própria, confeccionou e fez circular, por volta de 1907, um jornal intitulado *O Porvir* [**Figura 1**], no qual apresentava caricaturas em aquarela, transcrevia poemas e anunciava negócios disponíveis no bairro.[4]

[3] As considerações de George Simmel acerca da chamada "sociologia das formas", pela qual o pensador germânico apontou a pertinência de análise das microesferas da sociedade, por meio das interações entre seus atores sociais, servem de balizas a este artigo. Aqui, a análise está devotada à trajetória de Edgard Pinheiro Vianna, arquiteto envolvido com iniciativas ligadas à renovação física, imagética e cultural do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

[4] Segundo depoimento de seu neto, guardião de alguns exemplares do 'jornalzinho'. Entrevista com o arquiteto James Lawrence Vianna, realizada em 14 de janeiro de 2004.

Com 18 anos, nos primeiros meses de 1914, freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes, - ENBA -, no Rio de Janeiro, como informa seu neto e guardião de seu acervo, o arquiteto James Lawrence Vianna. Essa informação também é confirmada por seu prontuário de aluno e pelo verbete a ele reservado no livro de formandos da *University of Pennsylvania* – Penn[5].

Interessou-nos, então, tentar descobrir o que motivou a busca de Edgard Vianna por formação nos Estados Unidos. Embora tenhamos comprovado que muitos estudantes brasileiros rumaram aos Estados Unidos para prosseguimento de seus estudos por conta de uma íntima vinculação entre as escolas secundárias "americanas", existentes no Brasil, e as universidades americanas, no caso de Edgard Vianna esta hipótese foi descartada.[6] Ele não foi estudante de nenhuma escola americana no Brasil e não manteve relações com as igrejas de confissão reformada, outra suposta maneira de ter sido levado até os Estados Unidos.[7]

Uma possibilidade que, talvez, o tivesse levado aos Estados Unidos para se graduar, diz respeito à eclosão da Primeira Guerra Mundial, que teria inibido, ou até mesmo, impossibilitado a chegada de brasileiros à Europa, como sugeriu seu neto, o arquiteto James Lawrence Vianna, em depoimento colhido em 2004, em Niterói. Entretanto, pondera-se que esta pode ser sido apenas uma das razões e, pela análise da documentação encontrada, talvez nem tenha sido a mais preponderante. Em primeiro lugar, sabe-se que, embora muitos brasileiros tenham deixado de rumar à Europa para se graduarem por conta do conflito, o fluxo Brasil-Europa não cessou por completo, e mais, a simples eclosão da Guerra não justificaria a escolha da Penn como local para seus estudos, já que ele cursava a Escola Nacional de Belas Artes, sediada na cidade em que habitava e com uma excelência de ensino, naquele momento.

O que parece ter sido a razão de maior relevância para a busca pelos Estados Unidos como opção de formação profissional, por Vianna, foi exatamente seu contato com a ENBA. Ali, ligações com os Estados Unidos já ocorriam, quer em termos de bibliografia,[8] quer por contato com

---

[5] UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA, Architectural Archives, Folder: Vianna.

[6] ATIQUE, Fernando. **Arquitetando a "Boa Vizinhança"**: a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano (1876-1945). (Tese de Doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2007.

[7] Idem, ibidem, p. 167. Isso ocorreu, por exemplo, com George Krug.

[8] A título de ilustração, algumas obras básicas nos cursos de arquitetura dos Estados Unidos, presentes no acervo da antiga ENBA, eram: a revista *Architectural Record*, editada pela McGraw-Hill, em Boston, cujos volumes na escola remontam a 1912 (1912 v. 31 n. 1; 1912 v. 31 n. 2); os três volumes do *A Dictionary of Architecture and Building: biographical, historical, and descriptive of many architects, painters, engineers, and other expert writers, American and foreign*, escrito por Russell Sturgis, em 1901, além de livros sobre representação gráfica, como *os de Lieut R. S. Smith, ch*amado *A Manual of Topographical Drawing,* de 1902; *Topographical Drawing and Sketching Including Applications of Photography*, e *Topographical Drawing and Sketching*, ambos da *lavra de Henry A. Reed,* editados, respectivamente, em 1897e 1906; *Architectural Drawing*, de William A Radford, publicado por volta de 1912, etc. Cf. ATIQUE, Fernando. Um Sotaque Disfarçado: A recepção de referências americanas no curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_atique.htm

docentes, que, embora não-americanos, eram colaboradores de periódicos estadunidenses. Esclarecendo este fato, convém dizer que não restam dúvidas de que a *School of Architecture* da *University of Pennsylvania* já era conhecida no Brasil, em função da revisão do sistema de ensino *beauxartiano*, que levou os docentes brasileiros a mirarem, também, as *Fine Arts Schools* norte-americanas.[9] Neste sentido, a presença do professor Adolpho Morales de Los Rios, na ENBA, pode explicar a tomada de decisão do jovem Edgard Vianna pelos Estados Unidos. Morales de los Rios tinha comprovada vinculação com o universo editorial americano, pois era leitor assíduo e articulista eventual de publicações como a revista *The American Architect and Building News*[10]. Afora isso, é sabido que na tese que apresentou ao concurso para provimento do cargo de professor de estereotomia na ENBA, em 1897, ele fez explícita referência ao modelo de ensino superior da *Stanford University*, nos Estados Unidos.

Não se sabe se Edgard Vianna foi aluno de Morales de los Rios no curto período em que frequentou a ENBA, mas face ao contato mais próximo que os dois vieram a travar, anos depois, lança-se a hipótese de que Vianna tenha levado em consideração eventuais indicações de Morales de los Rios.

Por outro lado, a Penn era uma escola já conhecida, naquele momento, da China à Argentina. Não se estranha, portanto que, a mesma tivesse sido elencada, por Morales de los Rios, como uma possibilidade de formação para brasileiros. Por volta de 1913-1914, o Brasil já tinha atuando, inclusive, profissionais ali formados: George Henry Krug, proeminente colaborador de Ramos de Azevedo e projetista de renome, e o polêmico Christiano Stockler das Neves, ambos radicados em São Paulo. Isso sem levar em conta o grande número de médicos e, sobretudo de dentistas, que haviam se formado na Penn e que atuavam no Brasil todo, em especial no Rio.[11]

Em suma: crê-se que a passagem de Vianna pela ENBA foi o estopim deflagrador de sua opção pela *University of Pennsylvania*. É possível que a Primeira Guerra talvez o tenha desviado de um suposto objetivo de se graduar na Europa, mas é incontestável que sua partida para os Estados Unidos fora uma opção consciente, em vista de tudo o que se expôs.

Em terras americanas em busca do ofício de Arquiteto

A chegada de Edgard Pinheiro Vianna aos Estados Unidos ocorreu no dia 03 de setembro de 1914, dia de seu 19º aniversário, conforme atesta a documentação sob guarda da *Ellis Island*

[9] Idem, ibidem.
[10] Idem, ibidem.
[11] ATIQUE, **Arquitetando a "Boa Vizinhança**"..., op. cit., p. 172.

Foundation, em Nova York.[12] O registro de desembarque dos passageiros do navio São Paulo apontou que Edgard Pinheiro Vianna viajou acompanhado de seu irmão mais velho, Silvio Pinheiro Vianna, e de sua cunhada Zaira B. Vianna. A presença desses parentes mostra que a família apoiou a decisão de Edgard Vianna de se diplomar nos Estados Unidos, acompanhando-o, inclusive, para o ajudar com sua instalação em terras americanas.[13]

Seu prontuário, na *University of Pennsylvania*, [**Figura 2**] foi aberto em 23 de setembro de 1914. Nele consta seu ingresso no *Freshman* do curso de formação de Bacharéis em Arquitetura e a atribuição de equivalência de créditos em disciplinas do início do curso, a saber: *Architecture 12* e *Architecture 14*, ambas versando sobre representação gráfica.[14] Pela leitura de seu prontuário, percebe-se que Vianna também foi dispensado de cursar as disciplinas *Architecture 9 – The Elements of Architecture* -, que consistia numa série de palestras acerca das cinco ordens arquitetônicas, suas formas afiliadas e derivadas; *Architecture 11*, que apresentava os princípios de desenho artístico; *Architecture 26 – Architectural Drawing -,* na qual os ensinamentos de desenho técnico eram ministrados pelo Professor Laird; *Architecture 27 – Descriptive Geometry* -, que introduzia a questão das projeções ortográficas, criação de sólidos de revolução e demais operações espaciais, cujo corolário estava, exatamente, na disciplina *Architecture 28 – Shades and Shadows* -, a última a ser retirada do rol de obrigatoriedades de Vianna no curso da Penn.[15] Embora não se tenha localizado o prontuário de Vianna no acervo da antiga ENBA, é notório que as equivalências de créditos alcançadas por Vianna, na Penn, mostravam a aproximação dos conteúdos das aulas da escola carioca e da escola da Pensilvânia, ambas vinculadas ao ideário das *Écoles de Beaux-Arts*, embora, também ambas, reavaliadoras dos métodos originais dessas instituições europeias. Esta equivalência de ensino atesta uma triangulação de saberes entre Estados Unidos, Europa e Brasil, documentada em estudos recentes de pesquisadores paulistas.[16]

---

[12] Cf. **The Statue of Liberty** – Ellis Island Foundation. Disponível em: http://www.ellisisland.org/shipping/FormatTripPass.asp?sship=Sao%20Paulo&BN=P00051-4&lineshipid=22523&shipid=#.asp? Acesso em 11 de fevereiro de 2010.

[13] Cf. Ellis Island Foundation, já citada.

[14] A primeira enfatizava a feitura de simples objetos, por meio do desenho de observação, e apresentava, ainda, as técnicas de uso do carvão e da execução de elementos tridimensionais. A segunda, nítida continuação da disciplina descrita anteriormente, induzia à reprodução, por meio do uso do carvão, de fragmentos de ornamentos e de arquiteturas. Ambas as disciplinas eram ministradas pelo Professor Dawson. Os livros de representação gráfica estadunidenses encontrados na antiga biblioteca da ENBA devem ajudar a explicar o porquê da equivalência de créditos nessas disciplinas.

[15] UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA, Architectural Archives, Folder: Vianna.

[16] A esse respeito, consultar as teses de doutoramento de: CAMPOS, Cristina de. **Ferrovias e Saneamento em São Paulo.** O engenheiro Antonio Francisco de Paula Souza e a construção da rede de infra-estrutura territorial e urbana paulista. 2007. Tese (Doutorado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007; BERNARDINI, Sidney Piochi. **Construindo infra-estruturas, planejando territórios**: A Secretaria de Agricultura, comércio e Obras.Públicas do Governo Estadual Paulista (1892-1926). Tese (Doutorado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007; FERRAZ, Artemis Rodrigues Fontana. A

Nos primeiros anos de estudo nos Estados Unidos, as dificuldades de acompanhamento do curso foram inúmeras para Vianna: ele foi deixado em exame, diversas vezes, em várias disciplinas, chegando, inclusive, a obter reprovação em algumas delas, o que adiou em um ano a data de sua formatura, ou seja, de 1918, para 1919.[17] Nota-se, entretanto, que as dificuldades de Edgard Vianna não eram localizadas em determinada área do conhecimento, o que, naturalmente, poderia levar a supor certa inaptidão em algumas disciplinas, mas vislumbra-se que, de fato, o fator complicador para um alto desempenho na universidade era a língua inglesa que, parcamente dominada, dificultava a retenção dos conteúdos programáticos ministrados pelos docentes.[18]

Se, nos primeiros anos do curso, Vianna demonstrou um desempenho acadêmico difícil, a partir do ano letivo de 1917, em função de um maior domínio da língua inglesa, bem como de sua aclimatação às regras acadêmicas e às formas de sociabilidade norte-americanas,[19] ele obteve excelente desenvoltura acadêmica. Este incremento, segundo aponta Angyone Costa, no interessante livro *A inquietação das Abelhas*, publicado em 1927, no Brasil, garantiu-lhe "varias premiações honrosas, nem sempre concedidas a estrangeiros", como "o 2º logar em concurso procedido entre as universidades americanas que possuem academias de architectura, pela Beaux Arts Institute of Design [sic]".[20] Corroborando esta ideia, está o aceite do, então, estudante, dentro dos quadros da *Architectural Society*, entidade que só permitia o acesso de destacados alunos, garantindo aos membros aprofundamento de estudos e reconhecimento acadêmico e profissional entre seus pares.

Convém analisar o significado da presença de Vianna dentro da *Architectural Society*, [**Figura 3**] por ter sido ele o único brasileiro, no período pesquisado, (1876 e 1950), a ter frequentado esta agremiação. A *Architectual Society* foi fundada em fins do século XIX, em data incerta, mas, possivelmente depois de 1890, e era formada por alunos de graduação escolhidos por seus excelentes desempenhos nas *"Design Classes"*. Junto dos alunos, os instrutores das disciplinas

---

> **arquitetura moderna das escolas "s" paulistas, 1952-1968**: projeto para a formação do trabalhador. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo.

[17] UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA. The Record of the Class of 1918. Philadelphia: The Senior Class of the College, 1918. University of Pennsylvania. The Record of the Class of 1919. Philadelphia: The Senior Class of the College, 1919.

[18] É importante frisar que até mesmo nos estudos de francês, língua que era mais frequente nos estudos de segundo grau do Brasil, Vianna teve dificuldades de aprovação, o que permite contestar a assertiva de que era, em grande medida por conta do idioma – supostamente mais familiar – que os brasileiros rumavam à Europa para estudarem. University of Pennsylvania, Architectural Archives, Folder: Vianna.

[19] Durante os anos finais de sua graduação, Vianna participou do "second soccer team", e residiu em pensões próximas ao *campus*, a saber: durante 1916 e 1917 era seu endereço o número *3216 da Chestnut Street*; e durante 1918 e 1919 ele assistia ao número *3417 da Walnut Street.* UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA, Architectural Archives, Folder: Vianna.

[20] Esta instituição oferecia, desde o último decênio do século XIX, bolsas aos estudantes estadunidenses para refazerem, em Paris e Roma, a viagem concedida aos *Grand-Prix de Rome*, tradicionais na *École de Beaux-Arts*. O segundo lugar obtido por Vianna demonstra que ele havia sido um dos estudantes brilhantes na Penn. COSTA, op. cit., p. 271.

de *Design* (Projeto) eram recebidos como membros honorários. Segundo artigo publicado na revista *Architectural Record*, em 1901, "a sociedade [tinha] encontros mensais, ao longo do ano acadêmico, em eventos com forte caráter social. Diferentes membros do corpo docente [discursavam] para os homens, e diversas espécies de entretenimentos, incluindo música e lauta degustação [eram] providenciados pelos alunos".[21] A associação também publicava os trabalhos realizados pelos alunos, no *The Year Book of the Architectural Society*, e promovia exposições pelas demais escolas de Arquitetura dos Estados Unidos, com a finalidade de divulgar o nome da Penn.[22]

Embora se tenha tentado encontrar o livro publicado pela *Architectual Society* no período em que Vianna dela participou, não se obteve sucesso, uma vez que, ao contrário do que sugeria a revista *Architectural Record*, em 1901, nem em todos os anos houve publicação deste catálogo, especialmente durante a Primeira e Segunda Guerras, conforme nos relatou William Whitaker, responsável pelos *Architectural Archives* da Penn. Desta forma, foi impossível localizar trabalhos realizados por Vianna durante sua graduação. Esboços similares aos que deve ter sido feito em seus anos na Penn são encontrados por meio da seleção de desenhos e fotos de projetos dos egressos da *School of Architecture,* publicados no *Book of the School*, em 1934.[23]

Com relação à graduação de Edgard Vianna, é muito importante frisar que ele não foi aluno de Paul Philippe Cret, o professor francês mais proeminente da Penn, no começo do século XX. O frustrado encontro acadêmico de Paul Cret e Edgard Vianna extrapolou os meandros universitários, pois foi por conta da eclosão do conflito de 1914 que o francês ficou retido na Europa. Sendo arquiteto, e ainda em idade militar, ele foi selecionado pelo exército francês para atuar na Guerra. Cret esteve envolvido no conflito por cinco anos, só retornando à Filadélfia, em 1919, exatamente no período em que Vianna chegou e partiu da Penn.[24]

Analisando o conteúdo programático ministrado a Vianna, vê-se que ele, aparentemente, não foi muito diverso daquele ministrado por Cret a outros alunos. Entretanto, durante a ausência de Paul Cret, a Penn valeu-se de alguns dos discípulos mais diretos deste arquiteto, sobretudo de seus antigos alunos, para a ministração das disciplinas antes encabeçadas pelo francês. Em seu lugar,

---

[21] Tradução minha. Architectural Schools in the United States: University of Pennsylvania. **The Architectural Record.** New York: v. 10, n.2, mar. 1901, p.334.

[22] No ano de 1919, quando Vianna fazia parte dela, a *Architectural Society* era composta assim: Alvin Bieber, presidente, William H. Livingstone, vice-presidente, John Craig Janney, secretário, Eugene F. Griffith, tesoureiro. Membros: James K. Smith, George Marshall Martin, John Platt Roberts, Gerard A. Anderson, Edgar P. Vienna [sic], Roland C. Anglemeyer, Clayton E. Jenkins, Arthur D. Kline, Lewis D. Cook, Harry Antenen, Paul Forrester Taylor, Edgar D. Tayler, Samuel B. Baylinson, mais Harold Webber, John W. Brooks e Lorenzo Bull. University of Pennsylvania. The Record of the Class of 1918. Philadelphia: The Senior Class of the College, p.136).

[23] KOYL, George Simpson. In: **Architectural Alumni Society**. Book of the School. Department of Architecture, University of Pennsylvania, 1874-1934. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1934.

[24] GROSSMAN, Elizabeth Greenwell. **The civic architecture of Paul Cret.** New York: Cambridge University Press, 1996.

especialmente, esteve John Frederick Harbeson.[25] Durante sua carreira, Harbeson esteve sempre ao lado de Cret, de quem se tornou colaborador, após a Guerra, e sócio, a partir de 1923, no escritório que Cret mantivera com Albert Kelsey - ex-aluno da instituição - na Filadélfia, anos antes.[26]

Foi exatamente este elevado grau de admiração que levou Harbeson a expor aos alunos, durante as aulas de *Design*, as soluções projetuais de Paul Cret, especialmente uma das obras mais famosas produzidas pelo francês, nos Estados Unidos: o edifício-sede do *Pan American Union Building*, atual sede da Organização dos Estados Americanos – OEA - desenhado por Cret e Kelsey, em 1907, para a cidade de Washington, conquistado por meio de um concurso fechado. Este edifício, que externamente ostenta a aparência de uma *Maison Française*, como almejava Paul Cret, venceu este concurso promovido pelo *Bureau* de relacionamento das repúblicas americanas, por ser conciliador das referências europeias e latinas de arquitetura, materializadas nos ornamentos incas, astecas, maias, e, sobretudo, nas soluções hispânicas de arquitetura, como um pátio central que se desenvolve em torno de uma fonte [**Figura 4**].[27] Crê-se que foi por intermédio deste tipo de repertório divulgado em sala de aula, que Edgard Vianna se tornou um entusiasta da arquitetura de caráter hispânico, denominada *mission style*, da qual pode ser apontado como um dos maiores divulgadores no Rio de Janeiro.

As referências ao *mission style* adentraram, de vez, à Penn, por meio desta obra de Paul Cret e Albert Kelsey, e foram alimentadas pela compra de publicações voltadas ao gênero, pela Biblioteca da universidade, onde podiam ser localizados exemplares dos livros de Rexford Newcomb, - também encontrados no acervo de Vianna, com data que remete à sua presença na Filadélfia-; de Randolph William Sexton, também ex-aluno Penn, formado em 1910, e autor de muitos títulos nesta área, e da coleção de gravuras mantidas por Cret e por Harbeson, algumas das quais utilizadas nos livros que este último lançou, em 1926 e 1928, de títulos: *The Study of Architectural Design, with Special Reference to the Program of the Beaux-Arts institute of Design,* e *Winning designs, 1904-1927, Paris Prize in Architecture, Lloyd Warren Memorial*, este, localizado, também, no acervo da ENBA, no Rio de Janeiro.[28]

Edgard Vianna graduou-se em 19 de outubro de 1919 e, pelo que foi pesquisado, retornou ao Rio de Janeiro, na sequência. Seu retorno, contudo, se deu em condições diferentes das de sua partida. Ele era, então, não apenas um arquiteto diplomado no exterior, mas, também, um senhor

---

[25] Harbeson nutriu pelo francês um grau de admiração tão elevado, que chegou a batizar seu filho de *Paul Cret Harbeson*. Cf. GROSSMAN, Elizabeth Greenwell. **The civic architecture of Paul Cret.** New York: Cambridge University Press, 1996.

[26] O escritório ainda existe, sob a denominação de *H2L2*, por causa dos titulares *William J. H. Hough*, *William Livingston, Roy Larson* e o próprio Harbeson que continuou a obra de Cret após o falecimento deste, em 1945.

[27] GROSSMAN, op. cit., p. 27-43.

[28] ATIQUE, Um Sotaque Disfarçado...,op. cit.

casado. Nos Estados Unidos, Vianna casou-se com a norte-americana Elizabeth Barret, filha de irlandeses, nascida na Filadélfia, e que, pelo que informou seu neto, James Lawrence Vianna, muito o ajudou com o aprendizado da língua inglesa e com os trabalhos acadêmicos, permitindo-lhe "aclimatar-se" aos estudos nos Estados Unidos. Elizabeth Barret não chegou a cursar a Penn, tendo concluído apenas o ensino de segundo grau, quando se casou com Vianna, em data ignorada. Com ela, Edgard Vianna teve seu único filho: Edgar Barret Vianna.

No Rio de Janeiro, a materialização de conceitos

De volta ao Rio de Janeiro, Vianna submeteu-se ao "exame de proficiência" de sua formação nos Estados Unidos. O projeto que apresentou foi o de uma "Casa de Apartamentos",[29] cuja solução de entrada era uma portada de referências coloniais [**Figura 5**].[30] O tema não podia ser mais norte-americano, e, ao mesmo tempo, explicativo de sua formação na Penn: um arranha-céu com ornamentos hispânicos.

Após conseguir equiparar seu diploma, ele abriu escritório à Avenida Rio Branco, no número 103, sala 11, bem no centro da então capital federal. Seu cartão de visitas, nessa época, era muito original em termos de formatação gráfica e, pelo que foi descoberto nos Estados Unidos, muito semelhante a inúmeros cartões pessoais de arquitetos daquele país. Outra versão deste mesmo cartão ostentava os dizeres de que ele era graduado pela *University of Pennsylvania,* algo que procurava criar uma distinção positiva de seu trabalho junto à sociedade carioca [**Figura 6**].

Vianna fez parte das sociedades de classe dos arquitetos, no Rio de Janeiro, como o "Instituto Central de Architectos"; foi membro da Comissão Técnica da Exposição do Centenário da Independência, ocorrida no Rio, em 1922, onde se aproximou profissionalmente, de Adolpho Morales de los Rios, e promoveu eventos sociais e arquitetônicos em alguns lugares do país, como a "Exposição de Architectura de Bello Horizonte", de 1923, documentada pela revista *Architectura no Brasil*[31]. É de sua lavra, também, o início da manifestação marajoara de arquitetura na cidade do Rio de Janeiro.

Vianna projetou muito, especialmente no Rio de Janeiro, empregando, em muitas obras, o *mission style*. Foi, inclusive, por causa dessa forma de arquitetura que ele conquistou, em 1926, o grande prêmio no Primeiro Concurso de Fachadas promovido pela Prefeitura do Rio, com umas das duas casas construídas para

---

[29] O mesmo que prédio de apartamentos, no linguajar dos anos 1910-1920. A respeito, ver ATIQUE, Fernando. **Memória Moderna**: a trajetória do Edifício Esther. São Carlos: RiMa / FAPESP, 2004.
[30] CASA DE APARTAMENTO. Estudo devido á proficiencia de Edgard Vianna, architecto. **Architectura**: mensário de arte. Rio de Janeiro: a. I, n.1, 8 jun., 1929, p.40.
[31] EXPOSIÇÃO de Architectura de Bello Horizonte. **Architectura no Brasil.** Rio de Janeiro: n.24, v.4, set, 1923, p. 185.

a família *Terry Parker*, à rua Mauá, número 64, em Santa Teresa.[32] Esta casa foi publicada em diversos meios, em especial nas revistas *Architectura no Brasil* e *A Casa.* Nesta última, as fotografias revelaram bem a ascendência hispânica da obra, pois duas jovens vestidas de espanholas posaram por alguns cômodos da residência [Figura 6].[33]

Ele também projetou a casa-sede da Usina São José [**Figura 7**], de propriedade de Gonçalo Vasconcelos, em Campos, interior fluminense, em estilo missões com pretensões panópticas,[34] além de uma escola para pescadores, na praia de Jurujuba, em Niterói, dentro de um programa de alfabetização de povos litorâneos mantido por pouco tempo pelo governo federal.[35]

Dentro do repertório historicista *beauxartiano*, ele publicou o projeto de um banco para o Rio de Janeiro, em estilo grego, supostamente um dos trabalhos acadêmicos desenvolvidos por ele, já que não traz indicações de cliente e endereço do projeto.[36]

Vianna trabalhou em sociedade com muitos arquitetos do Rio de Janeiro, dentre eles, Mario Fertin Vasconcellos, com quem desenvolveu a proposta de Porta Monumental para a Exposição do Centenário, com ornamentos que iam de azulejos com motivos marítimos até folhagens e demais estilizações indigenistas.[37] Com Roberto Lacombe, nos anos 1930, manteve escritório fixo, como atesta o cartão profissional encontrado em seu acervo. Em revistas da década de 1920, foi possível ver seu nome associado a outros profissionais, como Raphael Galvão, com quem desenvolveu a proposta do Pavilhão de Exposições do Brasil para a *Sesquicentennial Exposition of Philadelphia*, que celebraria os 150 anos da Independência dos Estados Unidos, projeto que conciliou referências hispânicas com luso-brasileiras no feitio da arquitetura.[38] Paulo Santos, inclusive, explicitou, em *Quatro Séculos de Arquitetura*, que foi este projeto de Vianna e Galvão que "lançou [a] moda" do *mission style*, no Brasil.[39]

O escritório de Edgard Vianna foi ponto de referência para a formação de muitos arquitetos. Enquanto esteve associado a Raphael Galvão, por exemplo, o então estudante Abelardo de Souza ali estagiou e, pelo investigado, assimilou bem o uso do *Mission Style*, no início de sua carreira.[40] O escritório de Vianna era,

---

[32] DUAS RESIDENCIAS em estylo 'missões hespanholas' á rua Mauá, n. 62 e 64 – Santa Theresa. Edgar P. Vianna, architecto. **Architectura no Brasil.** Rio de Janeiro: n.25, v.5, a. III, nov, 1925, p.16-18, p.23, separata de desenhos.
[33] CASA à rua Mauá, 64. Edgard P. Vianna – architecto, José Giordano – constructor. **A Casa.** Rio de Janeiro: a.VI, n.66, dez, 1928, p.28-31.
[34] Acervo de James Lawrence Vianna.
[35] VIANNA, Edgar P. Uma escola no littoral do Brasil. **Architectura no Brasil.** Rio de Janeiro: n.9-10, v.2, jun-jul, 1922, p. 35, 36; 39 e separata.
[36] PROJECTO para o banco do Rio de Janeiro. Edgar P. Vianna, architecto. **Architectura no Brasil.** Rio de Janeiro, n.23, v.4, a. II, ago, 1923, p. 129, 131 e 133.
[37] A EXPOSIÇÃO do Centenario. **Architectura no Brasil.** Rio de Janeiro: n.24, v.4, a. II, set, 1923, p. 143-154.
[38] PERSPECTIVA do ante-projecto para o pavilhão do Brasil na exposição de Philadelphia. Rapahel Galvão e Edgar Vianna, architectos. **Architectura no Brasil.** Rio de Janeiro, n.28, v.5, abr-mai, 1926. (capa da edição).
[39] SANTOS, Paulo. **Quatro séculos de Arquitetura.** Rio de Janeiro: IAB, 1980, p.94.
[40] CONSTANTINO, Regina Adorno. **A obra de Abelardo de Souza.** (Dissertação de mestrado). São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2004, p.44.

também, procurado com frequência pela imprensa carioca, como a reportagem assinada por ele, para *O Jornal*, em 3 de setembro de 1931 revela. De título: *O Problema Arquitetonico Nacional – a casa deve ser feita para o homem, e não o homem para a casa*, Vianna discorreu sobre a arquitetura que, depois, se convencionou chamar de "moderna". Diz ele, no texto:

> *A arquitetura, como todos os conhecimentos humanos, só pode progredir por escalas, e não foi aos saltos que a ciência atingiu a perfeição moderna. A civilização não passou da taba dos selvícolas para os arranha-céus, nem o Parthenon foi improvisado da noite para o dia. As idéas expendidas pelos chamados 'modernistas' não são novas, pois já de há muito conhecidas, não eram empregadas, entretanto pelo marasmo de uma grande maioria, mas, já eram difundidas sem o rotulo de novidade, nas agremiações de ensino de arquitetura bem organizadas*.[41]

Embora, possa soar como beligerante, o discurso de Edgard Vianna inscrevia-se em uma linha "conciliatória", pois, dizia ele que:

> *a tendência modernista, só a compreendo na sua evolução gradativa, sensata e sem precipitações". Inculcava, ainda, que "o arquiteto atual de posse dos conhecimentos básicos e profundos de sua profissão, e com o necessario respeito a todo trabalho de procura, das gerações anteriores, pode realizar obra nova e eficiente, sem estardalhaço, desde que se oriente logicamente.*[42]

Mesmo discorrendo sobre temas polêmicos, e sempre respeitado por sua formação americana, poucos foram os textos que Vianna deixou publicados. O maior deles e, talvez, o mais contundente acerca da origem de suas referências arquitetônicas, seja o contido em *Inquietação das Abelhas*, de 1928, pelo qual discursa sobre a sociedade americana, seus marcos arquitetônicos e seu modo de projetar, nos anos 1920:

> *Durante a minha longa estada na America do Norte tive ocasião de ver e estudar, em realidade, esses formidáveis exemplos de energia americana. Como já tive ocasião de dizer pela imprensa, o 'skyscrapper'* [sic] *americano reflecte o espirito desse grande povo de organização perfeita, idéias inovadoras e capacidade de trabalho admirável! Sente-se que ao contemplal-os que, se os retirássemos dalli, teríamos aberto falhas insubstituiveis, e dahi o podermos affirmar a necessidade de sua construcção. Construir um 'skyscrapper'* [sic] *é, a meu ver, um problema que deve ser seriamente encerrado. Os longos annos de experiencia dos americanos, nesse genero de construcções, deram-lhes grandes ensinamentos que nos poderão ser de incomparavel utilidade. Com o tino pratico que possuem, elles têm abordado o problema pelo lado financeiro, constructivo e esthetico. Tenho acompanhado de perto e com o maior interesse a evolução constante desse typo de architectura e, francamente, devo dizer que, para fazer um 'arranha-céo' não basta construir quatro paredes, fazer aberturas para janellas, amontoar decorações a esmo, sem obedecer a um partido definido de composição.*[43]

Vianna, no texto acima, faz questão de pontuar sua presença nos Estados Unidos e expõe que, durante sua graduação, o tema da verticalização também fez parte dos estudos ministrados a ele

---

[41] VIANNA, Edgard. O problema arquitetonico nacional. **O Jornal**. Rio de Janeiro: 3 de setembro de 1931, s/p.
[42] Idem, ibidem.
[43] COSTA, op. cit., p. 276.

na Penn, o que ajuda a entender um pouco melhor o escopo de temáticas trabalhadas na *School of Architecture*. Entretanto, embora tenha sido localizada uma carta escrita pelo professor e antigo diretor da Escola de Arquitetura da Penn, *Warren P. Laird* a Vianna, por ocasião dos preparativos da viagem deste professor para o III Congresso Pan-Americano de Arquitetos, ocorrido, em 1927, em Buenos Aires, não foi possível localizar a resposta do arquiteto, como fizera, por exemplo, Christiano Stockler das Neves, o que permite ver que Vianna, embora divulgasse seu apreço pelos Estados Unidos não soube, não pode, ou não quis manter os vínculos com sua antiga escola.[44]

Entretanto, seu papel de "conector cultural" com os Estados Unidos não fica inviabilizado, pois sua vivência social, no circuito cultural e arquitetônico carioca, também permitiu que ele transitasse por outras funções, igualmente demonstrativas de seus vínculos com aquela nação. No ano de 1931, o arquiteto estadunidense *Frank Lloyd Wright* esteve no Brasil. Sua passagem pelo país foi ocasionada pela participação, como jurado, num concurso para um farol a ser erigido em honra a Cristóvão Colombo, na República Dominicana. Esse concurso, de âmbito internacional, fora realizado sob os auspícios da *Pan American Union*, e sob idealização de Albert Kelsey, o antigo sócio de Paul Cret, e co-autor do edifício desta associação, em Washington. O concurso tivera sua primeira fase realizada em Madri, em 1929. Lá, dos quatrocentos e cinquenta trabalhos recebidos, dez foram selecionados para a etapa final, que ocorreu, no Brasil, em 1931. Essa etapa desenvolvida no Rio de Janeiro foi julgada pelos arquitetos "Albert Kelsey (delegado da União Pan-americana), Horácio Acosta y Lara (representante da América Latina), Wright (América do Norte) e Eliel Saarinen (Europa)". A esses, juntaram-se jurados, expoentes do cenário arquitetônico da então capital federal, como "Nestor E. de Figueiredo (presidente do Instituto Central de Arquitetos), Adolfo Morales de los Rios, Cypriano Lopes, Edgard Vianna, Leônidas Vargas Dantas e [...] Archimedes Memória, diretor da ENBA"[45] No certame Vianna também atuou como intérprete de Wright, função que dividiu, durante as conferências deste arquiteto na ENBA, com Alcides da Rocha Miranda.[46]

Nos anos 1930, Vianna começou a dar sinais de vinculação à Arquitetura Moderna. Na residência Affonso Gomes Dias, por exemplo, construída por Eduardo Souto de Oliveira, em

---

[44] UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA. University Archives and Record Center. Correspondence from W.P. Laird to E. Vianna, May 5, 1927. Laird Papers – 05/05/1927.

[45] [grifo meu].O Concurso sagrou vencedor a proposta de *J.L. Gleave*, de *Nothingham*, com um projeto em cruz, de aspecto *déco* em sua versão aerodinâmica, à qual Irigoyen atribui certa ascendência wrightiana na escolha. O segundo e o terceiro lugares ficaram, respectivamente, com *Donald Nelson*, de New York, e *Edgard Lynch*, de Paris. Mais informações sobre o projeto premiado, e sobre os demais classificados podem ser obtidas IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas**: duas viagens. São Paulo: Ateliê / FAPESP, 2002: p.36-44.

[46] NEDELYKOV, Nina; MOREIRA, Pedro. Os caminhos da arquitetura moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright. **Arquitextos 018.03**. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/829 Acesso em 01 de abril de 2005.

1934/1935, ele aliou os métodos de concepção volumétricos, do que viria a ser chamado de art déco, com poucos ornamentos em estilo marajoara, por ele desenvolvidos desde o começo daquela década.[47] Pelo que revelou a pesquisa, esta foi sua última obra construída, uma vez que veio a falecer em 30 de outubro de 1936, vítima de *angina pectoris*, no Rio de Janeiro, onde está sepultado.

Considerações Finais

As considerações de George Simmel acerca da chamada "sociologia das formas", pela qual o pensador germânico apontou a pertinência de análise das microesferas da sociedade, por meio das interações entre seus atores sociais, servem de balizas a este artigo. Aqui, a análise está devotada à trajetória de Edgard Pinheiro Vianna, arquiteto envolvido com iniciativas ligadas à renovação física, imagética e cultural do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

Sua presença para traduzir as palavras de Wright, os projetos executados para a alta sociedade carioca e também paulista – ele projetou um Cassino Theatro, em 1923 para a Estância de Águas da Prata, em São Paulo, francamente inspirado no *Pan American Union Building*[48] -, sua luta pelos direitos dos arquitetos brasileiros, sua presença nas mais importantes revistas de arquitetura do Brasil nos anos 1920 e 1930, seu trabalho ao lado de personagens que obtiveram proeminência nos rumos da arquitetura brasileira, atestam que existe uma lacuna no desenvolvimento da historiografia arquitetônica no Brasil, pois, personagens que, outrora, estiveram no foco principal, hoje, são ignorados por completo, levando, a reboque, as arquiteturas que alteraram a feição das cidades durante várias décadas. A trajetória de Edgard Pinheiro Vianna é singular para atestar esta constatação de quem, outrora, esteve no foco do grande circuito, no entanto, agora, está fora dos manuais de história de arquitetura.

À guisa de conclusão, é conveniente dar a palavra ao nosso personagem em questão, que em meados dos anos 1920 fez a seguinte apreciação sobre os caminhos da arquitetura carioca:

> *Era costume nosso, até bem pouco tempo, lastimar a hediondez do nosso typo commum de casa comercial. Reclamávamos e aggrediamos o portuguez que nol-as havia legado. Pois bem. Sem exaggero, o mal que esses antepassados nos fizeram está muito longe do prejuízo que está causando ao Rio de Janeiro a mentalidade que delinêa e constróe as obras do recanto da Ajuda. Basta refletir que os anões antigos eram fáceis de desmanchar, tanto pelo material de que eram argamassados, cal e tijolo, como pelo seu pouco preço intrínseco. Entretanto, os monstros horrendos de agora, são*

[47] CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, Casa da Palavra / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000, p. 68.
[48] VIANNA, Edgar P. Casino Theatro, para a Estação do Prata. **Architectura no Brasil.** Rio de Janeiro: n.21, v.4, jun, 1923, p.41-45.

eternos. Eternos pelas quantias fabulosas que custam, e eternos pelo concreto, pelo ferro, pelo cimento armado, que até os movimentos telluricos, no Japão, respeitaram.[49]

Na passagem acima, o arquiteto mostrou sua arguta percepção sobre as metaformoses da paisagem carioca, revelando sua preocupação com o que adviria da conjugação de materiais, dinheiro, construtores e história. A cidade atual pode nos atestar isso.

[49] COSTA, op. cit., p. 276.

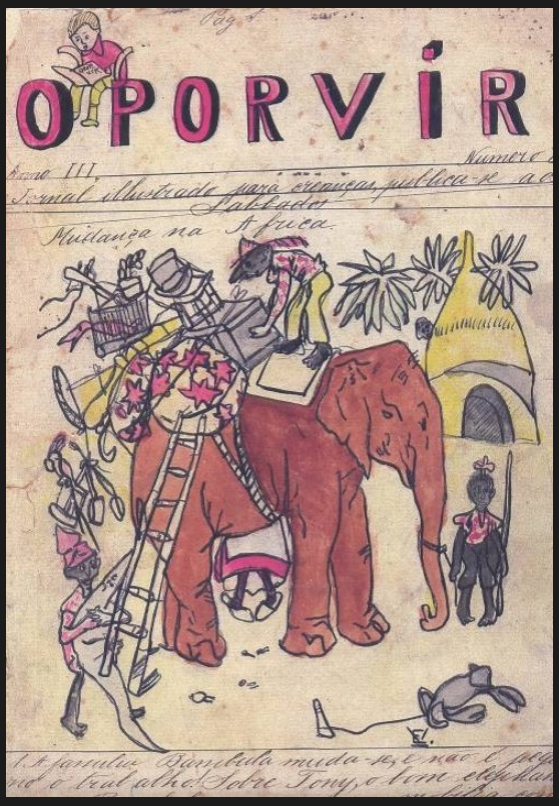
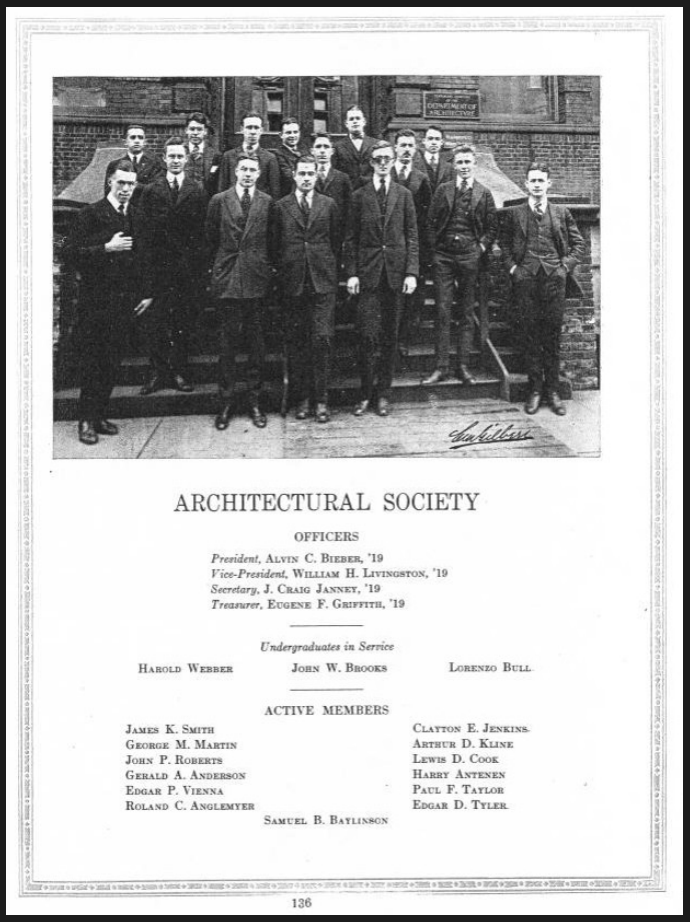


Figura 1 – EDGARD PINHEIRO VIANNA: *Capa de uma edição d'O Porvir*, c.1908.
Aquarela sobre papel vegetal, 30 x 40 cm.
Rio de Janeiro, Arquivo pessoal de James Lawrence Vianna.
Foto: James Lawrence Vianna, 2010.



Figura 2 – THOMAS WEBB RICHARDS*: College Hall*, *University of Pennsylvania,* c.1868.
Foto: Fernando Atique, 2006.



ARCHITECTURAL SOCIETY

OFFICERS

President, ALVIN C. BIEBER, '19
Vice-President, WILLIAM H. LIVINGSTON, '19
Secretary, J. CRAIG JANNEY, '19
Treasurer, EUGENE F. GRIFFITH, '19

Undergraduates in Service

HAROLD WEBBER JOHN W. BROOKS LORENZO BULL

ACTIVE MEMBERS

JAMES K. SMITH
GEORGE M. MARTIN
JOHN P. ROBERTS
GERALD A. ANDERSON
EDGAR P. VIENNA
ROLAND C. ANGLEMYER
CLAYTON E. JENKINS
ARTHUR D. KLINE
LEWIS D. COOK
HARRY ANTENEN
PAUL F. TAYLOR
EDGAR D. TYLER
SAMUEL B. BAYLINSON

136

Figura 3 – Membros da ARCHITECTURAL SOCIETY, 1919.
Fonte: **The Record of the Class of 1919**, University of Pennsylvania.



Figura 4 – PAUL PHILIPPE CRET e ALBERT KELSEY: *Pan American Union Building*, 1907. Washington, D.C. Estados Unidos da América.
Fonte: ATIQUE, Fernando. **Arquitetando a Boa Vizinhança.** São Paulo: FAUUSP, 2007.

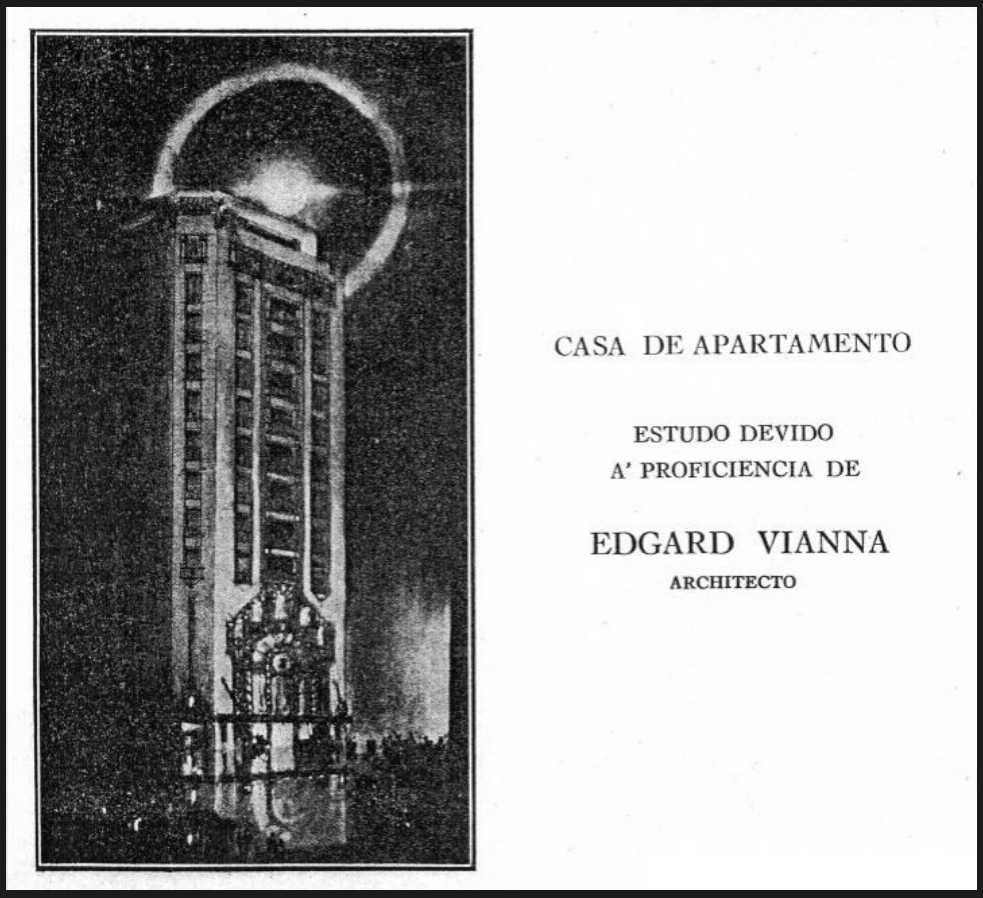


Figura 5 – EDGARD PINHEIRO VIANNA: *Perspectiva de seu Exame de Proficiência*, c.1920.
Carvão sobre *canson*, sem dimensões.
Fonte: **Architectura**: Mensário de Arte, n.1, jun 1929.



Figura 6 – EDGARD PINHEIRO VIANNA: *cartão profissional,* década de 1920.
Tipografia, 12 x 8 cm.
Fonte: Acervo particular de James Lawrence Vianna.

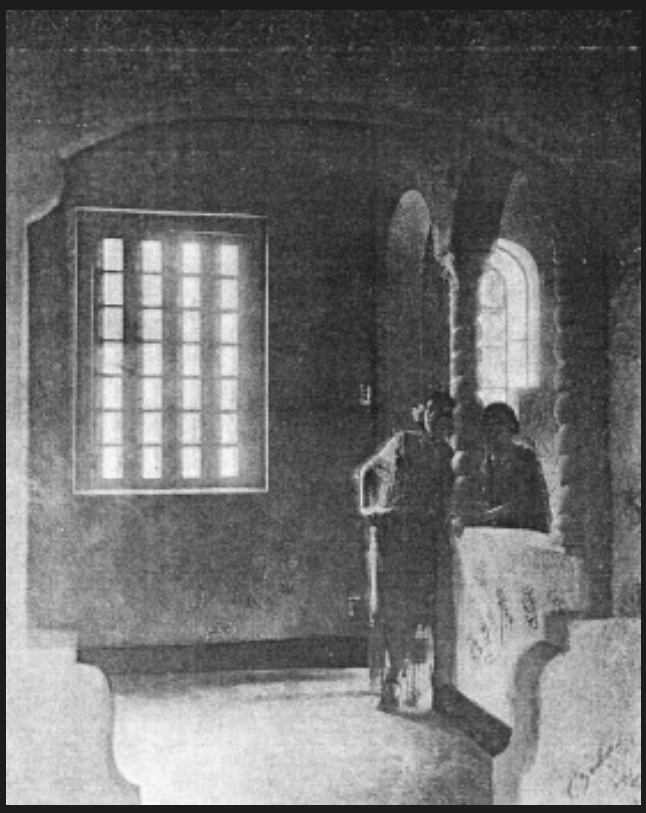


Figura 7 – EDGARD PINHEIRO VIANNA: *Interior da casa Terry Parker,* década de 1920.
Fotografia, sem identificação de autoria.
Fonte: **A Casa**, a. VI, n.66, dez, 1928, p.30.



Figura 8 – EDGARD PINHEIRO VIANNA: *Casa-sede da Usina São José,* década de 1920.
Rio de Janeiro, Campos dos Goytacazes.
Foto: James Lawrence Vianna, década de 1990.

Victor Meirelles: quando ver é perder

Fernando C. Boppré*

A sala de número 77 do pavilhão Denon, no Museu do Louvre, é dedicada ao romantismo na pintura francesa. Dentre outras obras[1], lá se encontram *Le Radeau de la Méduse*, 1819, de Théodore Géricault [**Figura 4**] e *Les Femmes Suliotes*, 1827, de Ary Scheffer [**Figura 5**]. Ambas as telas já estavam expostas no Louvre[2] quando Victor Meirelles chegara à França, matriculando-se na *École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts* de Paris, em abril de 1857, na condição de "élève de M. Cogniet" [aluno do Sr. Cogniet], conforme atesta o livro de registros da instituição[3].

No andar superior do Museu Victor Meirelles, em Florianópolis, localiza-se a sala *Construção*[4], cujas pinturas apresentam o período de formação do pintor. Dentre outras, encontram-se lado a lado as duas cópias realizadas pelo artista durante o referido pensionato parisiense, concebidas a partir das mesmas pinturas de Géricault e Scheffer: *O Naufrágio da Medusa*[5] e *As Mulheres Suliotas*, respectivamente.

A coincidência espacial em relação à curadoria de ambos os museus – ou seja, as mesmas telas estão numa mesma sala, com a diferença daquelas serem "originais" e estas "cópias" – aponta para uma conjunção que pode e deve ser aprofundada. Afinal, o fato de Victor Meirelles dirigir-se ao Museu do Louvre em meados do século XIX e copiar os quadros de Géricault e Scheffer e não outros, demonstra que o artista seguia um programa de estudos voltado para uma tendência já

---

* Mestre em História Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

[1] A Sala 77 de Louvre abriga, ainda, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa (11 mars 1799)*, de Antoine-Jean Gros, *Bonaparte franchissant les Alpes en 1800*, de Paul Delaroche, além de uma das obras mais famosas da pintura francesa, *Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830)*, de Eugène Delacroix.

[2] A tela de Géricault foi adquirida em 1824 ao passo que a de Scheffer incorporou-se ao acervo do Departamento de Pinturas do Louvre logo após o *Salon de* 1827, quando foi exposta pela primeira vez.

[3] Lê-se no registro de número 9091, da *Section de Peinture et Sculpture da École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts* (atual *École Nationale Superiéure des Beaux-Arts*): *"Victor Lima né 18 aout 1832, Ste. Catherine (Brésil) admis élève de la Section de Peinture le 9 avril 1857"*.

[4] A curadoria da sala de exposições de longa duração do Museu Victor Meirelles é assinada pelo professor e pesquisador Paulo O. R. Reis.

[5] O Museu Victor Meirelles preferiu adotar como título "O Naufrágio da Medusa" ao invés da tradução literal do francês que seria "A Jangada da [fragata] Medusa". Carlos Rubens em **Victor Meirelles**: vida e obra, publicado pela Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro, em 1945, utiliza com mais precisão este título "A Jangada de Medusa" (p. 32).

deslocada do neoclacissimo, mais próximo à pintura romântica. Isso não acarretava, contudo, o abandono do rigor acadêmico, muito menos os valores racionais e morais tão caros aos davidianos.

Não é o caso, todavia, de reativarmos o embate neoclássico *versus* romântico. O objetivo aqui não é demonstrar que o ambiente francês frequentado por Meirelles era fortemente romântico[6] em detrimento à inclinação neoclássica da escola de pintura que se estabelecera no Rio de Janeiro após a chegada da colônia Lebreton em 1818. Como observou Walter Friedlander, em livro sobre os principais aspectos da história da pintura francesa entre David e Delacroix: "Esses termos tendem antes a confundir que a esclarecer a situação artística daquele período"[7].

O intento aqui é outro. Num primeiro momento, quer-se demonstrar que o período de estudos parisienses proporcionou um repertório plástico e temático que seria fundamental para a trajetória posterior de Victor Meirelles. Em seguida, nosso propósito é avançar sobre a hipótese que a tela *A Morta* nos apresenta – ou mesmo, nos impõe [**Figura 1**]. Afinal, ela nos anuncia, de partida, que o momento em que se tornou imagem visual (uma pintura) é também aquele que assinalou a desaparição de um outro objeto visível (um corpo)[8]. É sobre o movimento que, segundo Freud[9], faz com que o símbolo passe a existir tão-somente após a desaparição – morte ou "assassinato da coisa"[10] – que gostaríamos de situar a obra de Meirelles a partir de *A Morta*.

Esta enigmática pintura é capaz de despertar inúmeras fábulas sobre sua protagonista num âmbito não-acadêmico[11]. Em contrapartida, é considerada marginal na história da arte em relação ao conjunto da obra de Meirelles já que desde sempre aprendemos a conhecê-lo a partir de sua *Primeira Missa no Brasil*, pelas batalhas encenadas em Guararapes e Humaitá, pelos retratos do tempo do

---

[6] Seria possível sublinhar, ainda, a ascendência do realismo neste mesmo momento em que Meirelles permaneceu em Paris entre 1857 e 1861. Afinal, dois anos antes de sua chegada, Courbet apresentara *L'atelier*. No mesmo ano em que se instalou na cidade, Millet pintara *Des Glaneuses* e apenas dois anos após seu retorno ao Brasil, em 1863, Manet realizaria o marco da pintura moderna, *Le Déjeuner sur l'herbe*.

[7] FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix.** Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 07.

[8] Esta constatação provém da leitura que Georges Didi-Huberman realiza, em "O que vemos, o que nos olha", da relação entre o carretel e a criança (o jogo do aparecimento e da perda que este objeto proporciona à criança), episódio descrito por Freud em "Além do Princípio do Prazer". Didi-Huberman conclui: "É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritmicamente, enquanto objeto visível, que o carretel se torna uma imagem visual. O símbolo, certamente, o 'substituirá', o assassinará – segundo a idéia de que o 'o símbolo se manifesta primeiro se manifesta primeiro como assassinato da coisa' –, mas ele subsistirá num canto, esse carretel: num canto da alma ou num canto da casa. Subsistirá como *resto assassinado* do desejo da criança". DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Ed. 34, 1998. p. 83.

[9] FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: _____. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente.** Obras psicológicas de Sigmund Freud, volume 2. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2006.

[10] LACAN, Jacques apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Ed. 34, 1998. p. 83.

[11] Dentro do próprio Museu Victor Meirelles, em virtude da visitação de escolas e grupos, circulam uma enormidade de narrativas, sendo a versão mais comum aquela que dá conta de que a figura feminina protagonista da tela seria um grande amor perdido pelo artista.

Império, enfim, por telas a óleo com algum grau de dignidade em relação à história do Brasil, e não por quadros menores localizados em museus periféricos[12].

A Morta também parece não dialogar com a tradição estabelecida pelo conjunto de obras do próprio artista. A hipótese é que esta tela talvez seja o ponto de injunção com outras tradições – menos conhecidas, mas não por isso menos intensas – por ele frequentadas na Europa. A partir deste pressuposto, será possível aprofundar a análise específica desta obra que bem poderia ser considerada uma tradução mais-que-apropriada para aquilo que Georges Didi-Huberman diz ser o caráter inelutável da obra de arte, "[...] quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí"[13].

Paris. Século XIX. Mórbido.

Provindo de um período de três anos de estudos na Itália, Victor Meirelles cumpria aquilo que era considerado imprescindível para a formação de todo artista, o chamado *Grand Tour*: "[...] era bastante usual, a uma certa elite intelectual européia de bom berço, realizar esse tipo de percurso, que incluía vários lugares: primeiro, a corte pomposa da França; depois, a grandiosa corte papal e as casas nobres de Roma e de Florença"[14]. Em verdade, ele percorrera o caminho inverso – primeiro a Itália, depois a França – adotando os ideais da elite intelectual européia, transpostos pela elite brasileira da Academia Imperial de Belas Artes, como imprescindíveis a sua formação.

Ainda que o auge do *Grand Tour* tenha sido no século XVIII, ele continuava sendo um desejo efetivo no Brasil até o final do Segundo Império (e mesmo, por que não, até nossos dias). Ainda que a derrocada de Napoleão tenha reduzido o número de viagens em relação aos migrantes franceses, o percurso Itália-França permanecia com prestígio. Em 4 de maio de 1851, por exemplo, apenas dois anos antes de Meirelles chegar a Roma, Gustave Flaubert escrevia, em carta ao amigo Louis Bouilhet:

> *La quantité des chefs-d'oeuvre est une chose aussi surprenante que leur qualité! Quels tableaux! quels tableaux! J'ai pris des notes sur quelques-uns.*[15] [A quantidade de obras de arte é uma coisa tão surpreendente quanto as suas qualidades! Que quadros! Que quadros! Eu tomei notas sobre alguns deles].

[12] O Museu Victor Meirelles foi criado em 1952 na cidade natal do artista, Florianópolis, com um acervo cedido pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. O responsável direto pela criação foi Rodrigo Melo Franco de Andrade durante sua extensa gestão (1937-1968) no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).
[13] DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 34.
[14] SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil**: Nicoles-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 120.
[15] FLAUBERT, Gustave. **Correspondance**. Texte établi par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1998. p. 135.

Este lugar capaz de *"on monterait haut"* [nos fazer subir alto], como registrara Flaubert em outro trecho da carta, era, por excelência, a Itália. Tratava-se, sobretudo, conforme Lilia Moritz Schwarcz "[...] de uma viagem real e de idéias. Não se tratava de apenas olhar as obras, mas de se deixar impregnar por elas, mudando gostos e concepções sobre a arte e sobre a própria percepção da natureza"[16]. É possível dimensionarmos parte do grande efeito que a estada de três anos possa ter proporcionado a Meirelles que, até então, jamais saíra do Brasil e tivera sua formação como pintor calcada na observação de cópias e de gravuras realizadas a partir dos "grandes mestres" que estavam disponíveis na Academia Imperial de Belas Artes.

O segundo momento deste périplo de estudos seria concedido a Meirelles como renovação de seu pensionato italiano por mais três anos[17]. Desta vez, contudo, ele deveria seguir para Paris, recomendado em carta de agosto de 1855 por Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, a tomar "[...] Mr. Delaroche por mestre, que é hoje o pintor o mais philosopho e o mais esthetico que eu conheço"[18].

Em outra correspondência, de abril de 1856, em que Porto Alegre remetia anexada as instruções do corpo acadêmico da instituição para a estada de Meirelles em Paris (o que incluía a feitura de diversas cópias a partir dos "grandes mestres" para serem enviadas a Academia Imperial que as utilizaria junto a nova geração de pintores, alimentando o sistema de ensino acadêmico), ele assinalava sua expectativa em relação ao impulso que a capital francesa poderia fornecer ao seu protegido: "Collocado na nova Athenas, poderá V.S. ahi estudar amplamente o desenho, pois que em Pariz se acham todos os meios possíveis para facilmente se chegar a uma grande perfeição nesta parte da arte"[19].

Não obstante, "Mr. Delaroche", artista que Porto Alegre recomendara para ser o mestre de Meirelles, não chegou a ser acionado, posto que ele viria a falecer em 1856. Paul Delaroche (1797-1856) fora aluno do ateliê de Antoine-Jean Gros (1771-1835) e seria o autor de diversas obras cuja morte é a temática central. Após uma estada na Inglaterra, Delaroche lançou mão de alguns temas da história deste país como em *Les Enfants d'Édouard,* apresentada no *Salon* de 1831. A tela retrata o suspense que antecedera ao trágico episódio do assassinato dos filhos do Rei Eduardo, sufocados

---

[16] Idem, ibidem, p. 120.
[17] O pedido de renovação foi solicitado por Manuel de Araújo Porto Alegre, como se lê em carta enviada em agosto de 1855 a Victor Meirelles: "A meu pedido lhe será prolongado o tempo na Europa por mais tres annos ainda, o que lhe fará bem" (apud PAIO, Rangel de S.. **O quadro da Batalha dos Guararapes**: seu autor e seus críticos. Rio de Janeiro, Typographia de Serafim José Alves, 1880. p. 127).
[18] Idem, ibidem, p. 127.
[19] Ibidem, ibidem, p. 129.

por ordem de seu tio, Ricardo III, usurpador do trono. O momento de expectativa dos herdeiros da coroa inglesa quando se encontravam aprisionados na Torre de Londres é pintado com uma fatura sombria e tenebrosa.

Sua mais célebre obra, no entanto, talvez seja *La Jeune Martyre,* de 1855 (que seria doada ao Museu do Louvre apenas quarenta anos depois). Neste quadro, o tema de Ofélia, tão caro aos românticos, ganha novo impulso quando Delaroche associa a morte da conhecida personagem feminina – amarrada e jogada nas águas do Tibre pelos romanos por ter se recusado a venerar divindades pagãs – com o falecimento precoce de sua própria esposa, Louise Vernet (filha de Horace Vernet, cujo retrato infantil pintado por Géricault encontra-se no Museu do Louvre).

Na ausência de Paul Delaroche, Meirelles tornar-se-ia *élève de M. Cogniet.* Tratava-se do artista León Cogniet (1794-1880) que, em 1843, pintou a tela *Le Tintoret Peignant sa Fille Morte* [**Figura 2**]. Assim como Delaroche, comovido com uma morte inesperada, Cogniet tomara para si o tema fornecido pelo desaparecimento da filha de Tintoretto, morta à flor da idade. Cogniet fora colega de estudos de Géricault e de Scheffer. Este último, por sinal, também realizou uma obra com motivos bastante semelhantes, ao pintar o Conde de Wurtemberg velando a filha sobre seu leito de morte. Cogniet, Géricault e Scheffer tiveram por mestre Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) cujo ateliê é considerado a grande matriz para a nova geração de pintores românticos franceses, afinal, lá também iria estudar, posteriormente, Eugène Delacroix (1798-1863).

Le Tintoret peignant sa fille mort, de Cogniet, pode ser uma das chaves explicativas para a compreensão, ainda que superficial, da orientação artística da qual Victor Meirelles participaria. A tela possui um evidente aspecto de montagem: o rosto de Tintoretto a observar o corpo da filha é uma citação ao *Autoportrait* do pintor italiano (observe-se a vasta barba do artista assim como às suas vestes e ao ambiente escurecido). No entanto, essa noção de montagem é mais extensiva posto que fazia parte do exercício cotidiano destes artistas que se baseava, antes de tudo, no princípio da decomposição: era preciso *decompor* para *compor*.

Vale lembrar que a educação artística neoclássica e também romântica era baseada numa exaustiva prática do desenho das partes que constituiriam o todo de um óleo sobre tela, geralmente de grandes dimensões. A partir da observação das centenas de desenhos que se encontram no Museu Nacional de Belas Artes, é possível concluir que Victor Meirelles seguiu rigorosamente este postulado. Afinal, é este o método implícito na referida carta de Manuel de Araújo Porto-Alegre: desenhar para poder parcelar o mundo.

Era preciso cindir as coisas, afastá-las umas das outras, retirá-las do contexto original, para elaborar o traço e o volume daquilo que seria representado pictoricamente. Em boa medida, era

imprescindível que as coisas em movimento (vivas) se tornassem objetos estáticos (mortos). Afinal, a operação de cindir o mundo, em última instância, leva ao congelamento das parcelas obtidas em nome de sua transformação em massas pictóricas. No caso da representação de corpos sem vida essa lógica parece atingir seu momento mais paradoxal: "A cadaver is like a person who gives the impression of being a thing - or, conversely, like a thing that gives the impression of being a person"[20] [Um cadáver é como uma pessoa que passa a impressão de estar sendo uma coisa – ou, inversamente, como uma coisa que dá a impressão de estar sendo uma pessoa].

Talvez seja essa a grande lição, em forma de impasse ético, de *Le Radeau de la Méduse*. Para pintar esta tela, Géricault se lançou num obsessivo trabalho de preparação das partes, chegando a alugar um ateliê com grandes dimensões para se dedicar exclusivamente a ela, podendo assim construir uma maquete da jangada. Além disso, ele passou a frequentar o Hospital Beaujon, localizado nas proximidades de seu ateliê em Paris. Lá, conforme relata Charles Clément, "Il s'était arrangé avec les internés et les infirmiers, qui lui fournissaient des cadavres et des membres coupés"[21] [ele arranjou-se com os internados e os enfermeiros, que lhe forneciam cadávares e membros cortados].

Study of Truncated Limbs [**Figura 3]** foi um dos diversos estudos de Géricault para *Le Radeau de la Méduse.* É sem dúvida uma das obras mais potentes e controversas de Géricault: com membros decepados ele acabou por construir uma mórbida natureza-morta, conforme sugere Tom Lubbock:

> *This image of broken body parts, borrowed from a morgue, could almost be a detail from some massacre or disaster – except that there's no evidence of a wider catastrophe. What you have here is a still life* [Essa imagem de partes cortadas de corpos, provindos de um necrotério, bem poderiam ser detalhes de algum massacre ou desastre – exceto porque não há qualquer evidência de uma catástrofe. O que você tem aqui é uma natureza-morta].

Esses pedaços de corpos, enfim, tornaram-se massas pictóricas nas mãos de Géricault que atingiu o limite do dilema estabelecido entre a relação entre as partes e o todo; e também aquela que opõe o movimento e a inércia num quadro.

---

[20] LUBBOCK, Tom. Géricault, Théodore: Study of Truncated Limbs (1818-19), disponível em http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/gricault-thodore-study-of-truncated-limbs-181819-798013.html Acessado em 14 jun. 2009.

[21] CLÉMENT, Charles. **Géricault.** Paris: Léonce Laget Editeur, 1973. p. 199. (Trata-se da reimpressão do estudo biográfico e crítico cuja edição definitiva é de 1879. Na introdução, Lorenz Eitner assinala o caráter imprescindível deste livro em relação aos estudos sobre Géricault já que é "[...] fondé sur une étude minitieuse des documents originaux et sur l'attestation de témoins" [fundado sobre um estudo minucioso de documentos originais e sobre a comprovação de testemunhos].

Ary Scheffer (1795-1858), por sua vez, foi um pintor provindo da Holanda, com a carreira transcorrida inteiramente em Paris[22] e que bem poderia ser considerado, junto a Géricault, o pintor mórbido por excelência. Antes e depois dele, contudo, a morte foi um tema recorrente e inoxerável aos pintores. A apropriação de cenas mórbidas, por muitas vezes, foi entendida como tema privilegiado para a representação daquilo poderia entendido como o sentido da verdade da pintura[23] naquele período.

A leitura que Jean Arrouye propõe para a obra *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1804, de Antoine-Jean Gros – um dos principais artistas neoclássicos franceses, aluno de David – é possível de ser estendida às obras de outros pintores da primeira metade do XIX:

> *Dans ces oeuvres, les victimes sont des mourants et l'allégorisation semble avoir pour but de sublimer rhétoriquement un constat intolérable, celui de la mortalité de l'homme*.[24] [Nessas obras, as vítimas são aqueles que morrem e a alegorização parece ter por objetivo sublimar retoricamente uma constatação intolerável, aquela que dá conta da mortalidade do homem].

É possível encontrarmos em Jacques-Louis David (1748-1825) um dos precedentes para essa geração de pintores. Afinal, do conjunto de sua obra, destacam-se diversas telas de sucesso no momento em que foram apresentadas, dedicadas tanto aos mortos da Revolução (*Lepelletier de Saint-Fargeau*[25], 1793; *Marat assassiné*[26], 1793) quanto às cenas em que a morte adentrava a história de ilustres homens da Antiguidade (*The Death of Socrates*[27], 1787, *Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*[28], 1789). É inegável o papel central que a figura de David e sua obra exerceram no contexto artístico e político desde antes da Revolução até mesmo após a queda de Napoleão (é bom lembrar que o romântico Géricault foi visitá-lo em seu exílio, episódio que demonstra o tamanho de sua influência no período).

---

[22] Não por acaso, a casa onde habitava foi transformada pela *Marie de Paris* em *Musée de la Vie Romantique* [Museu da Vida Romântica].

[23] Não se trata aqui de se referir, neste primeiro momento, ao termo cunhado por Jacques Derrida em *La Verité en Peinture*, publicado pela Champs Flammarion em Paris em 1978. Por "verdade em pintura" queremos apontar, simplesmente, aquilo que se considerava conveniente e necessário no fazer pictórico de determinado período.

[24] Texto extraído do *Musée Critique de la Sorbonne*, disponível em: http://mucri.univ-paris1.fr/mucri11/article.php3?id_article=110 Acesso em 24 maio 2009.

[25] Esta tela não existe mais, restando apenas uma cópia em gravura realizada por Pierre-Alexandre Tardieu, que se encontra no acervo da *Bibliothèque Nationale de France*.

[26] Obra de extrema importância para David, que se negou a vendê-la e a levou para o exílio na Bélgica. Não por acaso, a tela hoje se encontra em um museu belga, e não francês, o *Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, em Bruxelas.

[27] O título em inglês já indica que a obra pertence, atualmente, a um museu estadounidense, o *Metropolitan Museum New York*, adquirida no ano de 1931.

[28] Pertencente ao Departamento de Pinturas do *Musée du Louvre*, a obra foi encomendada pelo rei Louis XVI pouco antes da Revolução, em 1787, tendo sido exposta nos *Salons* de 1789 e 1791.

Marat assassiné é o título que se convencionou chamar *Marat à son dernier soupir* [Marat em seu último suspiro], como nos lembra Carlo Ginzburg em um parênteses de seu ensaio dedicado ao assunto: "(pois é este o título mencionado por David em uma carta)"[29]. A célebre tela apresenta diversos elementos que aqui nos interessam: a presença única de um protagonista a assumir a morte como seu destino, o interesse do artista em escolher o *dernier soupir* [último suspiro] como síntese para a cena mortuária, o aspecto dedicatório da pintura comprovada pela inscrição "À MARAT / DAVID", além da ausência absoluta de um cenário e da adoção de um fundo predominantemente escurecido.

O *dernier soupir* de Marat pode encontrar seu correspondente plástico e cênico na extensa tradição cristã de representação dos momentos que antecedem e sucedem a morte de Cristo. Afinal, a narrativa do Novo Testamento dá tanta ênfase à vida de Cristo quanto à sua morte. Não por acaso, a formação de Théodore Géricault seria perpassada pela realização de diversas cópias de telas que compõem esta tradição das ditas *mise au tombeau* [deposição ao túmulo de Cristo].

Entre 1810 e 1816, ano em que seguiu para a Itália, Géricault havia realizado dezenas de cópias a partir dos mestres, entre elas as diversas variações da cena da deposição de Cristo: *Mise au tombeau* (1507), de Rafael, *Deposizione dalla Croce* (1600-1604), de Caravaggio, *Le transport de Christ au tombeau* (c. 1520), de Ticiano, *Descente de croix*, de Rubens, *La déposition de croix*, de Sébastien Bourdon, *La Descente de croix*[30], de Jean Jouvenet, entre outras.

Um outro aspecto trágico cerca a trajetória de Géricault: como Marat, ele próprio tornar-se-ia protagonista de uma tela mórbida. Em 1824, com apenas 32 anos, ele faleceria após dois longos anos de agonia em virtude da queda de um cavalo da qual nunca se recuperou. Scheffer foi um dentre muitos artistas do período que acorreram ao seu leito de morte. *La Mort de Géricault* pretendeu ser o registro dos últimos dias do artista[31] e foi exposto no *Salon* de 1824 por Scheffer.

Em *La Mort de Géricault*, o artista comparece moribundo, em seu *dernier soupir*. Não obstante, entre os suspiros de Marat e Géricault há uma clivagem: naquele a morte é pública e símbolo de um período revolucionário, matéria de culto nacional em vida e mesmo *post mortem*; neste, o protagonista é um homem qualquer, Theodore Géricault, o mesmo que outrora empunhava pincéis como Scheffer, encontrando-se em seu quarto, cercado pelos amigos íntimos.

---

[29] GINZBURG, Carlo. David, Marat. Arte, política, religião. **Serrote**. São Paulo, n. 1, mar. 2009, p. 195.
[30] A obra de Raphael pertence a Galeria Borguèse, de Roma; as de Bourdon, Jouvenet e Ticiano compõem o acervo do Departamento de Pinturas do Museu do Louvre; a de Caravaggio pertence à Pinacoteca do Vaticano; a de Rubens ao Museu de Belas Artes de Lille, na França.
[31] Scheffer teria visitado Géricault no dia 18 de janeiro, oito dias antes da morte de Géricault.

A curta, porém intensa trajetória de Géricault deixaria obras que também destacaram a morte como tema central, entre elas *Scène de déluge* (c. 1818-1820) e, sobretudo, a já citada *Le Radeau de la Méduse*. Esta última, exposta no *Salon* de 1819[32], remetia diretamente a um episódio contemporâneo, apresentando-se como uma espécie de reportagem pictórica confeccionada a partir de relatos dos sobreviventes do trágico acidente ocorrido em 7 de julho de 1816. A fragata *La Méduse*, da Marinha Real Francesa, levava tripulantes para colonizar o Senegal, mas após uma série de imprudências do comandante Chaumareys[33], naufragou perto da costa da Mauritânia, restando apenas uma jangada construída com os restos da embarcação, que ficou por quinze dias à deriva no Oceano Atlântico até ser resgatada pelo navio *L'Argus*.

Segundo o relato dos sobreviventes, durante os dias em que a jangada esteve à deriva, os náufragos praticaram o canibalismo e sobreviveram em condições extremas. É justamente desse extremo – em seu caráter último e derradeiro – que Géricault busca dar conta nesta pintura. Ele próprio escreveria sobre o episódio: "[...] ni la poésie ni la peinture ne pourraient rendre avec assez d'horreur les angoisses subies par les gens du radeau"[34] [nem a poesia, nem a pintura poderão dar conta do tamanho horror e angústia suportados pelas pessoas da jangada].

Ele reconhecia, portanto, o limite da linguagem em relação ao absoluto extremo da experiência que é a morte (ou a proximidade dela) e se quedava impotente ante ao esvaziamento que ela ocasionava que, segundo Didi-Huberman, "[...] diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim"[35]. O artista ainda foi o autor de outras obras onde esse esvaziamento parece ser o motor principal da composição. Nos retratos dos loucos, absolutamente originais no momento em que foram realizados, surgem rostos onde os olhos, narinas e bocas são capazes de produzir tal oscilação que se aproximam ao esvaziamento provindo da morte.

Le Radeau de la Méduse continua sendo, sem dúvida alguma, o sintoma maior dessa atitude de Géricault. Nela, a morte aparece, de uma parte, assinalando uma ausência (das centenas de corpos dos náufragos que não mais estão lá, tragados pelo oceano) e, de outra parte, pelo surgimento último de cadáveres que parecem querer transbordar da parte inferior do quadro enquanto que os homens dispostos acima apegam-se à promessa de vida que a visão de *L'Argus* lhes apresenta.

---

[32] Por quase um ano, entre novembro de 1818 a agosto de 1819, Géricault dedicou-se aquilo que seria uma das obras de maior impacto da história da arte francesa.
[33] O fato que revoltou a opinião pública do período foi que parte dos náufragos, sobretudo aqueles ligados aos oficiais, escaparam ilesos ocupando todos os barcos de emergência, deixando mais de uma centena de marinheiros e soldados aglomerados na jangada.
[34] GÉRICAULT apud SCHNEIDER, M. **Un Rêve de Pierre.** Le Radeau de la Méduse. Paris. Gallimard, 1991, p. 16.
[35] DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 37.

Há um elemento estranho, todavia, ao conjunto do quadro. Uma personagem distoante. Trata-se da figura masculina bastante desperta mas que se nega a participar da agitação daqueles que acenam para o *L'Argus.* O homem de barbas, coberto por um tecido vermelho, parece sustentar uma presença distante, reflexiva, direcionada ao absurdo da visão daqueles corpos que jazem a seus pés. Ele está ali paralisado, como nós, tendo diante de si tanto a vida quanto a morte. Se retornarmos a *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, de Gros, veremos que uma figura semelhante está posicionada na porção esquerda da tela, com as duas mãos a apoiar o rosto, parecendo encenar o mesmo papel reflexivo.

Victor Meirelles, tendo contemplado e copiado[36] tanto a tela de Géricault quanto a de Gros[37], certamente refletira exaustivamente sobre a composição e as figuras que ambas encerravam bem como sobre a profundidade do tema, a saber, a representação da ausência que é a morte. Um outro trabalho, ainda no contexto das cópias que Meirelles realizara em Paris, certamente afetara o artista. Trata-se de uma das principais obras de Ary Scheffer, intitulada *Les Femmes Suliotes*, cuja cópia realizada por Meirelles se encontra no Museu Victor Meirelles, conforme já dito. A tela relatava a agonia dos suliotas[38] que em 1803 foram aniquilados pelas tropas de um paxá a serviço de um sultão da Turquia. As mulheres, tendo ciência das atrocidades que as esperavam caso fossem capturadas, praticaram parricídios em série, seguidos do suicídio coletivo ao se atirarem de um precipício. É uma das telas mais trágicas da história da arte.

É possível reunir facilmente mais de uma dezena de títulos em que Scheffer dedicou-se à cenas de morte. No *Salon* de 1824, ele se destacara pela primeira vez no cenário artístico parisiense com as telas *La Mort de Gaston de Foix a la Bataille de Ravenne, 11 Avril 1512* (hoje pertencente ao *Musée du Chateau de Versailles*) e, sobretudo, com a já citada *La Mort de Géricault.* Além disso, vale sublinhar outros títulos como *Le mort de Saint Louis* [A Morte de São Luis], *Eurydice mourant dans les bras d'Orphée* [Euridice morrendo nos braços de Orfeu], *La Fayette sur son lit de*

---

[36] No livro de Rangel de Sampaio, **O quadro da Batalha dos Guararapes**: seu autor e seus críticos, publicado em 1880, no Rio de Janeiro, pela Typographia de Serafim José Alves, e que durante décadas foi uma das poucas referências sobre o pintor, encontra-se às páginas 129 e 130, a transcrição de um documento de 1856, enviado pela Academia Imperial a Victor Meirelles. Tratava-se de um conjunto de "Instrucções dadas pelo Corpo Academico ao Sr. Victor Meirelles de Lima, pensionista da Academia Imperial de Bellas Artes, em Paris". Na terceira instrução, lê-se que ele deveria copiar "[...] figuras inteiras dos quadros do Barão Gros, seja da *Peste de Jaffa*, ou da *Batalha de Aboukir*". No mesmo documento, encontram-se outras "obrigações" para os estudos de Meirelles em Paris, entre elas, copiar obras de Salvatore Rosa, Paganese, Jacques-Louis David. Algumas dessas cópias, no entanto, não foram identificadas até o momento ao passo que outras, como as já citadas de Géricault e Scheffer, não estão presentes no documento da Academia. Uma hipótese é que as cópias tenham sido substituídas por Meirelles, indicando que o pintor estava fortemente inclinado para o ambiente romântico francês.

[37] A cópia realizada por Victor Meirelles da tela de Gros se encontra no acervo da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (UFRJ).

[38] Povo montanhês grego.

mort (20 mai 1834) [La Fayette sobre seu leito de morte], *Armand Carrel (1800-1836)* e *Cornélia Scheffer-Lamme sur son lit de mort* [Cornélia Scheffer-Lamme sobre seu leito de morte] [**Figura 6**].

Estas três últimas obras podem servir com precisão para demonstrar a mudança que a pintura de Scheffer estabeleceu em relação a de David. Se, com o mestre neoclássico, a personagem falecida prestava-se à representação de alguma narrativa nacional ou revolucionária, para Scheffer, a morte instalava-se no âmbito privado. Os quadros onde pintara as mortes de La Fayette e Armand Carrel têm por cenário não uma batalha ou então o inusitado espaço de uma banheira (como David decidiu encenar seu *Marat assassiné*). Desta vez, ainda que ambos sejam figuras públicas nacionais, o artista os coloca *sur son lit de mort* [sobre seu leito de morte], na intimidade de seus quartos.

Essa intimidade é extrema quando Ary Scheffer decide pintar a morte de sua própria mãe, Cornélia Scheffer-Lamme, em 4 de julho de 1839. Aqui, vislumbra-se apenas o rosto desfalecido de uma senhora, numa espécie de *close-up* sobre ele. A figura materna está envolvida por camadas de tecido branco tanto da roupa de cama quando da mortalha (solução semelhante àquela dispensada para La Fayette). Apenas uma pequena porção da tela, localizada no canto direito superior, sugere algo externo que, no entanto, é apenas um *panneau* que não agrega qualquer elemento narrativo à inexorável cena de morte.

Vale destacar ainda o aspecto diminuto e delicado da própria tela. Em *Cornélia Scheffer-Lamme sur son lit de mort,* que mede 59,8cm de altura por 43,5cm de comprimento, o artista abdicou das grandes dimensões que lançara mão em outras oportunidades, como em *Les Femmes Suliotes,* 261 X 369cm, abandonando assim a tradição das grandes pinturas tal qual a obra máxima de seu mestre Guérin, *Le Retour de Marcus Sextus,* 217 X 243cm. Ao pintar a mãe morta, Scheffer parece ter acionado uma outra memória, muito mais ligada àquela que Paul Delaroche utilizara para retratar sua Ofélia amada, em *Le Jeune Martyre*, que possui dimensões medianas, 170 X 148cm (talvez o mínimo que um artista com formação neoclássica, aluno do grandioso Gros, como Delaroche, conseguiria chegar).

Esta tela de Delaroche, contudo, nos fornece um outro detalhe que aponta para um caráter mais íntimo à pintura, a saber, o formato abaulado da porção superior do quadro que se repete em *Cornélia Scheffer-Lamme sur son lit de mort* e também em *A Morta*, de Victor Meirelles (que, no pequeno quadro de 50,5 por 61,2cm, estenderia o abaulamento para toda a tela, criando um recorte todo ele ovalado).

Esta pintura de Meirelles parece dialogar, portanto, intensamente com as de Scheffer, tanto pela disposição em primeiro plano do rosto da figura feminina, quanto pela simplicidade dispensada aos demais elementos e também pela construção abaulada de seus limites. Assim como nos trabalhos

de Scheffer e Delaroche, trata-se do retrato de uma mulher morta no interior de um quadro cuja moldura apresenta o formato ovalado.

É, portanto, uma pintura completamente divergente de uma certa tradição da pintura haja vista que não apresenta a morte tendo como pano de fundo nenhum grande episódio da história clássica (como na supracitada obra de David, *The Death of Socrates*) ou contemporânea (como em outras telas de Géricault, Scheffer e Delacroix). Se almejarmos abordá-la no interior do gênero de retratos, o tom distoante se aprofundará uma vez que tanto a retratística brasileira quanto a européia, ordinariamente, representavam homens vivos, enquadrados verticalmente de modo que a moldura obedecesse ao clássico formato retangular.

E se, ainda, quiséssemos redirecionar o diálogo para o interior da própria produção de Meirelles, a clivagem acentuar-se-ia ainda mais. *A Morta* não possui título[39], data ou qualquer outra referência narrativa acerca da figura feminina que a protagoniza, o que reforça o seu estranho caráter. É apenas possível ler a assinatura, um tanto dissimulada no mesmo tom obscuro do quadro: Victor Meirelles.

De algum modo, esta tela surge como uma espécie de objeto de estudo que – de alguma forma, ainda que involuntariamente, como queria Walter Benjamin – provoca o abalo do corpus de conhecimento produzido até então sobre o assunto ao qual se relaciona. *A Morta*, situada de maneira secundária na produção pictórica do artista não reforça nenhuma tese muito menos a leitura usual que se faz da posição de Victor Meirelles na história da arte. O que ela faz é abarcar os sintomas profundos e fundamentais capazes de despertar uma leitura diferenciada da obra de um dos mais importantes artistas brasileiros.

Para finalizar, uma breve digressão. O caso damischiano parece exemplar para a demonstração desse ímpeto que *A Morta* é capaz de provocar no pesquisador que, porventura, dedique-se a ela. Em sua pesquisa empreendida em torno do Renascimento – tema absolutamente clássico na história da arte, pelo menos desde Vasari, passando por Jacob Burckhardt, Henrich Wolfflin, Aby Warburg, entre tantos outros – Hubert Damisch foi encontrar não nos elementos usuais das pinturas do período (as figuras bíblicas, a arquitetura perspectivada, etc.), mas sim nas nuvens[40], um sentido descompassado ao que até então era dito e escrito sobre as artes plásticas deste período.

---

[39] O título *A Morta* não se encontra escrito nem na frente nem no verso da obra, ou seja, muito provavelmente deve se tratar de uma atribuição *a posteriori*, provavelmente realizada pelos técnicos do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, instituição a qual pertencia a obra até a criação da Casa Vitor Meireles (atual Museu Victor Meirelles), em Florianópolis, no ano de 1952.

[40] DAMISCH, Hubert. **Théorie du nuage**: por une histoire de la peinture. Paris: Seuil, 1972.

Para tanto, Damisch teve que lançar mão de um termo externo à história da arte – o "sintoma" freudiano – para, com isso "[...] definir a capacidade da nuvem em subverter semiologicamente a hegemonia da representação e a homogeneidade do sentido das imagens". Ora, é possível encontrarmos uma espécie de sintoma em *A Morta* se a considerarmos como uma obra que escapa àquilo que conscientemente sabemos dizer sobre Victor Meirelles. Esta tela parece fornecer uma referência para se pensar a pintura de Meirelles para além da tradicional assinatura capaz de fornecer marcas de autoria tão estáveis.

A que memória cultural da representação da morte remete o quadro *A Morta* de Victor Meirelles? Não é, certamente, a de Pedro Américo em *Tiradentes Esquartejado*, 1893, muito a menos a de *Moema*[41], 1866, do próprio Meirelles, onde a morte também é o assunto central. É sobre estas evidências outras, ou antes, sintomas, que nos dedicamos até aqui.

[41] *Tiradentes Esquartejado* pertence ao Museu Mariano Procópio, de Minas Gerais, e *Moema* compõe o acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.



Figura 1 - VICTOR MEIRELLES: *A Morta*, sem data.
Óleo sobre tela, 50,5 X 61,2 cm.
Florianópolis, Museu Victor Meirelles.
Foto: Eduardo Marques, 2002.



Figura 2 - LEÓN COGNIET: *Le Tintoret Peignant sa Fille Morte*, c. 1843.
Óleo sobre tela, 158 X 178 cm.
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.
Fonte: http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm



Figura 3 - THÉODORE GÉRICAULT: *Study of Truncated Limbs*, c. 1818-19.
Óleo sobre tela.
Montpellier, Musée Fabre
Fonte: www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm



Figura 4 - THÉODORE GÉRICAULT: *Le Radeau de la Méduse***,** 1819.
Óleo sobre tela, 491 X 716 cm.
Paris, Musée du Louvre.
Fonte: www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp



Figura 5 - ARY SCHEFFER: *Les Femmes Suliotes,* 1827.
Óleo sobre tela, 261 X 369 cm.
Paris, Musée du Louvre.
Fonte: www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp



Figura 6 - ARY SCHEFFER: *Cornélia Scheffer-Lamme sur son lit de mort*, 1839.
Óleo sobre tela, 59,8 X 43,5 cm.
Holanda, Musée de Dordrecht.

A exposição artística e industrial e as iniciativas de fomento às belas artes em Belém do Pará no final do século XIX

Gidalti Oliveira Moura Jr*



s primeiros registros gráficos que se encontram nas pinturas rupestres nas cavernas dos municípios de Monte Alegre e Alenquer indicam a existência de civilizações pré-históricas na Amazônia. Os arqueólogos, que estudam os vestígios do passado humano, estimam pelas suas pesquisas que a existência desses povos data de mais de 12.000 anos. Apesar de caçador e coletor de bens naturais, esse homem primitivo deixou muitos elementos importantes da sua cultura nas terras firmes. Os artefatos feitos em osso, pedra lascada e utensílios como machados, amassadores, cortadores e projéteis são um bom exemplo de sua longa evolução tecnológica e cultural.[1]

Embora existam outras suposições arqueológicas sobre os primeiros habitantes da Amazônia, é a cerâmica fabricada pelos indígenas que nos dá a informação mais objetiva e mais concreta sobre os grupos que habitavam a Ilha de Marajó, pois praticavam uma agricultura mais aperfeiçoada. Isso facilitou a aglutinação de populações e promoveu o surgimento de uma complexa organização política e social. Segundo Eduardo Galvão e de acordo com o método Carbono 14, a mais antiga cultura ceramista que se conhece nessa região é de 2.500 anos. Datam de 400 a.C. os primeiros indícios da chegada dos povos do período marajoara.

As cerâmicas pré-históricas refletem a complexidade da divisão social dos grupos indígenas e guardam informações sobre as técnicas decorativas extremamente refinadas. Os índios marajoaras, com seus recursos naturais e culturais, produziam vasos, tangas de barro e estatuetas representando animais e divindades. Até mesmo as urnas funerárias recebiam traços decorativos.

A cerâmica tapajônica, tão rica quanto à dos marajoaras, diferenciava-se em termos de formato e de detalhes ornamentais. A escultura também possuía idêntica originalidade. Veja o caso do muiraquitã, por exemplo: objeto lítico na cor verde, que representa um pequeno sapo. O muiraquitã, por sua beleza visual tornou-se o mais representativo objeto cultual e cultural do

* Mestrando em artes pelo Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará e bolsista da CAPES.
[1] MONTEIRO, Benedicto. **História do Pará.** Belém: Editora Amazônia, 2006.

Tapajós, usado ainda hoje como um poderoso talismã da sorte. Note-se que o povo de origem tapajônica foi dentre tantos outros grupos, um dos que sobreviveram à época da colonização. Junto com eles, os descobridores encontraram inúmeras tribos indígenas, em sua maioria nômade, como os tembés, pacajás, jacundás, mundurucus, aruãs, gaviões, e centenas de outras tribos que nem sempre falavam a mesma língua.

Nos estudos da imagem primitiva brasileira, podemos observar a grande relação dos nossos antepassados com a questão da grafia e da ornamentação, Os índios foram, sem dúvida, os primeiros a desenvolver gráficos e ícones na nossa região, o que nos permite conhecer mais sobre suas origens e a cultura dos povos que habitavam a região norte do Brasil.

A (demorada) chegada da tipografia no Brasil

Por volta de 1400, o alemão Johannes Gutenberg associou a prensa aos tipos móveis ao conseguir a liga ideal para a fundição dos mesmos, o que aperfeiçoou a utilização do conjunto no sistema de impressão. Essa associação representou mais do que um passo adiante no processo de acumulação tecnológica através das eras. Numa Europa alheia à novidades, onde a urbanização acentuava-se, o sistema produtivo prenunciava a transformação das corporações em unidades pré-industriais (das obras únicas à produção em série) o que provocava uma enorme expansão cultural no ocidente: a prensa de tipos móveis representou assim, uma revolução. Essa revolução trouxe a facilidade de reproduzir o conhecimento em escala, o que significou expansão da informação para novos segmentos sociais, como o atendimento à demanda já notada das primeiras universidades. A impressão viajou ao longo da principal rota comercial alemã, o Reno, implantando-se em mais ou menos sessenta cidades até o final do século XV. Os impressores alemães, por sua vez, encarregaram-se de espalhar a nova técnica pelo resto da Europa, fosse porque precisavam migrar para evitar a concorrência local, fosse porque eram atraídos por patrocinadores estrangeiros.[2] [3]

Na Itália, a primeira tipografia se instalou em Subiaco, perto de Roma, em 1464, no ano seguinte, estabeleceu-se uma em Basiléia, Suíça. Impressores trabalhavam em Paris, França, em 1470; na Espanha e na Hungria, em 1473; na Inglaterra, em 1476; na Suécia, em 1483. Os assuntos das publicações, em sua maioria, eram jurídicos, teológicos e litúrgicos, mas havia também clássicos gregos e latinos e obras locais.

[2] CAMARGO, Mario de. Gráfica. **Arte e Indústria no Brasil** – 180 anos de história. São Paulo: Edusc, 2003.

Os livros ganharam elegância e sofisticação a partir da utilização de imagens reproduzidas por meio de matrizes xilográficas ou de cobre. Foram criados os acentos e sinais de um sistema ortográfico necessário à universalidade. Também foi estabelecida uma escala para dimensionar as letras, com regras derivadas das proporções do corpo humano.

Portugal viveu o apogeu de sua expansão cultural e econômica no século XV, irradiando da Escola de Sagres os mais avançados conhecimentos de tecnologia naval da época. Mas, somente em 1487 é que surge o primeiro livro impresso em Lisboa, em hebraico. Ricos e cultos, os judeus instalados em Portugal imprimiram obras gráficas em Lisboa, *Leiria* e *Faro*, datadas de 1487 a 1494.

O fato histórico não é mera curiosidade ou coincidência, mas Portugal não chegaria a se apropriar inteiramente da nova tecnologia. Interessada em proteger as conquistas realizadas por mares nunca dantes navegados, a nação portuguesa tendeu a fechar-se, enquanto o mundo europeu caminhava célere rumo aos tempos moderno. Nesse movimento de manutenção do império e dos privilégios da Igreja e da aristocracia, ligadas ao poder colonial, Portugal vai se retrair, selando uma longa inimizade para com as novas idéias.

Uma nação adversa à imprensa. Foi assim que Portugal se posicionou, e, foi assim que manteve o Brasil à margem da História, exatamente quando ela começava a ser escrita em letras de fôrma.

Estabelecida por toda a Europa durante o século de sua invenção, a imprensa iria chegar rapidamente à América nos galeões dos conquistadores espanhóis. A primeira universidade nas colônias espanholas da América foi fundada em São Domingos em 1538. A primeira oficina tipográfica instalou-se na capital da Nova Espanha, a Cidade do México, para onde o impressor de Sevilha, Johann Kronberger, mandou prelos, tipos e o artífice Giovanni Paoli — ou Juan Pablos. Detentor do monopólio da venda de livros, Kronberger produz em 1539, o primeiro livro americano: *Breve y más compendiosa doctrina Christiana.* No México, foram instaladas duas universidades — uma em 1540 e outra em 1551. Nesse mesmo ano, fundou-se a universidade de São Marcos, em Lima, no Peru, e, antes do final do século XVI, mais quatro foram criadas.

Na América do Sul, a primeira tipografia nasceu como um embrião da matriz mexicana. Ao morrer Kronberger, sua oficina, bem como sua carta de monopólio, ficaram para Giovanni Paoli, o impressor, que teve por sucessor seu genro, Pedro Ocharte, cujo sócio foi Antonio Ricciardi. A tipografia espalha-se pela América espanhola até o final do século XVIII. Na Guatemala surge em 1660, em Havana em 1720, em Bogotá em 1738, em Santiago em 1776, em Buenos Aires em 1780. Com a tipografia surgem as gazetas noticiosas e as propagandas políticas. O Brasil, infelizmente teria

de esperar até 1808, devido às rígidas proibições impostas pela Coroa Portuguesa em matéria de difusão de idéias.

O *Correio Braziliense*, mensário que o brasileiro Hipólito da Costa começou a ser impresso em Londres a partir de 1º de junho de 1808, e que durou até 1822, representou o ato de fundação da imprensa brasileira.

Quando se compara a situação das colônias espanholas com o Brasil, em termos de tipografias, jornais e universidades, percebe-se que a Espanha desenvolvia uma política mais moderna e liberalizante. Nota-se que, a virulência da Inquisição espanhola, ainda no fim do século XV e a força da ordem dos jesuítas de Ignácio de Loyola, amplamente apoiada pela Coroa em sua missão de combate às idéias modernas, não impediram tal política. A diferença entre Portugal e Espanha estava, simplesmente, nas características da construção de seus impérios.

De imediato Portugal não encontrou ouro nem especiarias no Novo Mundo. Apenas contatou com indígenas primitivos, em geral amigáveis, e pouco o que explorar. Porém continuava a operar com bens mais valiosos em outras colônias: no Oriente e no Brasil era suficiente guardar a costa e promover uma ocupação que lhe garantisse a posse do litoral.

No Novo Mundo, os espanhóis precisavam construir a continuação de seu reino, um utópico território modelar da cristandade. A operação administrativa, portanto, era voltada para a ocupação efetiva. Quanto à organização, apresentavam-se dificuldades extraordinárias, na medida em que havia ouro e prata em abundância, para extrair e fiscalizar, além das estruturas sociais e políticas de impérios a dominar. O contrário do que aconteceu, por exemplo, na América do Norte, que recebeu a tipografia e em que se criaram universidades pelo menos um século depois da Nova Espanha, mas colocou-as, desde o início, a serviço da educação e da politização de seus cidadãos.

Fosse como fosse, os vice-reinos espanhóis na América dispunham, pelo menos, do instrumental tipográfico. No Brasil, nada existe a demonstrar essa presença antes do início do século XVIII. Documentadamente, sabe-se da existência de uma tipografia em Recife em 1706. Imprimia orações e letras de câmbio, mas, foi fechada pela Coroa.

Aparentemente, foi com o consentimento do governador Francisco de Castro Menezes que se estabeleceu o tipógrafo anônimo de Recife, a despeito das proibições da Coroa. Também com a licença do governador Gomes Freire, Antônio Isidoro da Fonseca instalou sua oficina no Rio de Janeiro, com corpos, famílias de tipos, impressora e papel trazidas de Portugal. Mas a Coroa, considerando a atividade nociva aos interesses do Reino, mandou fechar a tipografia de Isidoro da Fonseca, reafirmando sua determinando de que tudo fosse impresso em Lisboa.

A proibição era absoluta. As dificuldades existiam. Mas, ao que tudo indica, não eram intransponíveis. Afinal, tórculos e matrizes xilográficas eram usadas, na colônia, para imprimir cartas de jogar. Em 1770, um alvará régio concedeu privilégios e isenções às pessoas que se ocupavam de uma fábrica de baralhos na Bahia. E, em 1802, já que falsificar cartas podia ser tão rendoso quanto falsificar moedas, o governo português recomendava a severa punição dos falsificadores da Bahia e do Rio de Janeiro. A impressão de cartas de jogar foi monopólio da Coroa até 1821. Além disso, existe um livro, *Canto Encomiástico* de Diogo Pereira de Yasconcellos, impresso em 1806 em Vila Rica pelo padre José Joaquim Viegas de Menezes, a comprovar que nem a inexistência de tipos móveis podia evitar que as leis fossem burladas.

Se *O Canto Encomiástico'* não faz do padre Viegas, o primeiro nome da tipografia nas províncias, certamente lhe reserva um papel pioneiro nas artes gráficas do país. Depois dele, em Minas Gerais, e de Isidoro da Fonseca, no Rio de Janeiro, o Brasil iria entrar definitivamente na era da impressão. Por um lado, devido à publicação do *Correio Brazilienise* em Londres — um ato de desobediência de Hipólito José da Costa, por outro, devido à precipitada fuga da família real para o Brasil. Os dois fatos marcaram o ano de 1808.

Até o final do século XIX, as artes gráficas eram essencialmente produzidas em branco e preto e impressas em papel. O suporte mais comum era papel.

O papel é algo que o homem não pode mais prescindir. Poetas e escritores já se valeram dele para manifestar suas mais belas inspirações, historiadores para documentar o passado do mundo, porém, nunca, como em nosso século, o papel se prestou a tantas tarefas. Tomando a forma de um simples brinquedo educativo ou servindo à decoração de um ambiente, o fato é que o papel se faz presente sob os mais diversos aspectos do nosso cotidiano. O *Jornal do Brasil* considerou certa feita que 30% dos habitantes de uma grande cidade se ocupavam em escrever, imprimir, catalogar ou arquivar palavras. E fez uso ainda das palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade para expressar a importância do papel: "Não compreendo civilização sem papel. Ele se presta aos mais tristes e ignóbeis fins, mas isto não lhe macula a honra intrínseca".

O papel foi fundamental como suporte da cultura, possibilitando a invenção da imprensa. A partir daí o papel foi plenamente aceito, tornando-se cada vez mais necessário.

Devemos a D. João o início da manufatura do papel no Brasil. O fato ocorreu em 1808, quando o príncipe regente instalou no país a Imprensa Régia. Ao que tudo indica, porém, só por volta de 1843 é que se fundou no Brasil, mais exatamente na Bahia, a primeira fábrica de papel, que utilizava como matéria-prima fibras de bananeira. Uma segunda fábrica foi montada no Rio de

Janeiro, e funcionou durante 10 anos, trabalhando primeiro com trapos e depois com plantas. Foi essa fábrica que forneceu papel para impressão dos jornais da época.

No Pará, destacamos Felipe Alberto Patroni Martins Maciel, que fundou o jornal *O Paraense* em 1822, sendo preso por defender idéias abolicionistas. Logo após, o jornal foi assumido por Batista Campos que produz propaganda subversiva. Batista Campos foi até agredido sobre mando do Brigadeiro José Maria de Moura que mandou assaltar as oficinas do jornal. Em Janeiro de 1823, a guarnição militar dissolve a câmera e passa a direção da província para Dom Romualdo de Seixas. *O Paraense* é confiscado e *O Luso Paraense* é instaurado. Em 15 de agosto de 1823 ocorre a Adesão do Pará.

Em 1834, o jornal *Correio Oficial* ataca Batista Campos. No jornal *A Inquisição*, o Professor Teodoro Saraiva da Costa escreve artigos abolicionistas que originaram núcleos de combates como *A liga redentora dos Cativos da Província do Pará*, *A União Redentora contra a Escravidão* e a *Sociedade de senhoras Auxiliadora da liga redentora*. Logo após os cabanos assumem o poder de forma violenta. Destaque para a bandeira dos cabanos: iingida de vermelho com tintura do muruxi, fruta amazônica. O tom vermelho ainda é bastante utilizado por políticos que desejam fazer analogia ao movimento no Pará.

Lavor Papagaio e Angelim também se destacam por seus protestos a favor da democracia: nos folhetins *Sentinela Maranhense* e *Guarita do Pará* e o surgimento viral dos *pasquin*s ocorre nas capitais do Norte.

Podemos citar alguns jornais que circulavam na metrópole da Amazônia, que chegou a ter mais de 200 publicações entre1870 e 1910. Em 1853, o *iário do Grão Pará*, o jornal *13 de maio* (que foi substituído pelo *Jornal do Pará* em 1862), a *Folha do Norte* (Circulação Diária), *O Diário de Belém* em 1868 e *O Liberal em 1869*, que se destaca por ser o primeiro jornal do Brasil a ter a primeira página totalmente colorida, fato ocorrido em 1983. Os Semanários *A luz da verdad*e, *Boa Nova* (Católicos), *A lanterna* (Humorístico, critico e literário), *A constituição* (diário do partido conservador) e *A Aurora* (Exclusivamente Literário) também merecem ser citados. Em 1873, *A constituição* (diário do partido conservador) e *A Aurora* (Exclusivamente Literário) são publicados, seguidos em 1876 pela *A província do Pará* (145º jornal da capital). Os Conflitos Oligárquicos entre Lemistas x Lauristas, ou seja, Antonio Lemos x Lauro Sodré eram retratados nas charges de Theodoro Braga. Em 1820, a Revista *Belém Nova* aborda temas de artes e mundanismo, trazendo sob a liderança de Bruno de Menezes o modernismo para o Pará, e por seguinte, outras revistas expressivas da época como *Revista Novidade* e *Revista Pará Ilustrado*, de 1942.

Os institutos de fomento cultural no Pará no final do século XIV

O desenvolvimento do conhecimento, da cultura e do cenário das artes gráficas no Pará teve relação direta com a expansão do comércio da borracha no período de 1850 a 1920, quando a Amazônia era a maior produtora de borracha do mundo. A capital Belém cresceu em média 3,5% ao ano. O "afrancesamento" de Belém e a solidificação de uma elite intelectual contribuíram para a existência de mais de 200 publicações no Estado nesta época.

Em1891, o então governador Lauro Sodré cria a Sociedade Propagadora do Ensino, instituição de que resultou de imediato na criação do Liceu de Artes e ofícios com a denominação ''Liceu Benjamin Constant'', cujo lema era "estudar todas as questões cuja solução possa trazer qualquer Amazônia". Eram realizadas aulas noturnas para atender a o objetivo sociedade que consistia em divulgar o ensino teórico e prático, sobretudo às classes proletárias. Ofertas e donativos resultaram na primeira diretoria da sociedade, que tiveram em seu corpo administrativo Gentil Bittencourt e Barão de Marajó, este que foi presidente em 1894. A presença Feminina no liceu também era notável. As irmãs Diana Martins e Aurelina Martins, filhas do conselheiro Nicolau Martins foram expositoras na Exposição Artística e Industrial em 1895, realizada no liceu. Eram ministradas diversas disciplinas no Liceu Benjamin Constant, entre elas português por Raimundo Espíndola, francês por Dr. Otaviano Paiva, aritmética por Sabino da Luz, álgebra por Inácio Batista de Moura, geometria e Desenho Geométrico por Henrique Santa Rosa, contabilidade por Roberto Moreira, geografia e História por Bernardino Marques, música pelo maestro José C. da Gama Malcher, desenho por José de Castro Figueiredo, taquigrafia por Zeno Cardoso, química e física pelo Dr. Antonio Marçal e Dr. Hildebrando B. de Miranda e por fim, história Natural pelo Dr. José Antonio Pereira Guimarães.[3]

A Sociedade de Estudos Paraenses foi outra instituição que, no final do século XIX, teve como finalidade desenvolver o estudo da Amazônia, particularmente do Estado do Pará, sob os seus diversos aspectos, com especialidade o da Geografia, História, Etnografia, História natural e Arqueologia. Publicou sistematicamente, com a crítica e os esclarecimentos necessários, documentos inéditos relativos à região Amazônica. Reimprimiu os trabalhos nacionais e estrangeiros sobre o país, porém acompanhando-os de notas explicativas e comentários críticos. Apresentou e discutiu em seu grêmio teses e pontos sobre as diferentes ordens de estudos que constituem o seu fim, de preferência

[3] Informações encontradas no documento histórico de autoria de Ignácio Moura: **As exposições artísticas e industrial do Liceu Benjamin Constant**: os expositores de 1895. Disponível na biblioteca pública Arthur Viana na sessão de obras raras

àquelas cuja atualidade interessou mais imediatamente o progresso do Pará. Promoveu concursos e conferências públicas sobre esses textos e pontos, bem como exposições de trabalhos científicos e literários sobre o Brasil, especialmente sobre a Amazônia. Estabeleceu com os fundos sociais ou com o auxilio do Estado prêmios que foram conferidos aos autores das duas melhores obras apresentadas nos concurso e exposições.

A Sociedade editava a publicação trimensal *Revista de Estudos Paraenses*, que teve como redator a Bertino Miranda, um estudioso bibliotecário ilustrado, colecionador de obras raras e antigas com foros de bom escritor, jornalista. Também era redator da publicação *O Comércio do Amazonas* de Manaus e colaborador do jornal *A Província do Pará*. Era da mesma época a *Revista do Ensino* fundada em 1891, por José Veríssimo.

O governador Lauro Sodré Homenageou pessoalmente estes fomentadores da cultura: Drs. Ignácio Moura, Luiz Estevam de Oliveira, Henrique Santa Rosa, João de Palma Muniz, Luiz Barreiros, Américo Campos, Eládio Lima, o brilhante oficial do Exército Luiz Lobo (autor da História Militar do Pará), Theodoro Braga, Antonio Leite Chermont, João Batista de Figueiredo Tenreiro Aranha, Ofir Pinto de Loiola, e Padre Antônio Cândido da Rocha.

No Governo de Paes de Carvalho, em 1900 foi instalado na noite de 3 de maio o primeiro Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Pará. Os Srs. Barão de Guajará, Barão de Marajó, Drs. João Coelho, Henrique Santa Rosa, Manoel Baena, João Lucio de Azevedo, Drs. Emílio Goeldie, Arthur Lemos, Justo Chermont, *monsenhor* Andrade Muniz e Arthur Vianna foram incumbidos da fundação do Instituto. Criação dos Drs. Ignácio Moura e Luiz Barreiros, os fins do Instituto se concretizam em estimular o estudo geográfico de todo o vale amazônico; analisar devidamente o movimento histórico do nosso Estado, biografando a atividade social dos seus maiores homens, em qualquer posição civil, militar ou religiosa para que tivessem trabalhado e publicar mensalmente uma revista, em que venham exarados trabalhos inéditos sobre esses assuntos. Também cabia ao instituto a instrução em local próprio o "Museu Histórico e Geográfico da Amazônia", para onde sejam recolhidas as relíquias de homens notáveis nas ciências, letras e artes, que aqui tenham morado ou contribuíssem, por outro modo para a nossa evolução; o desenvolvimento de mapas estatísticos e geográficos da nossa região, ou referentes às nossas indústrias e lavoura, e tudo quanto possa representar o nosso passado.

O instituto Lauro Sodré, chamado de Instituto dos educando artífices, criado originalmente para atender crianças pobres e órfãs surgiu 1870 buscava alternativa de desenvolvimento para a região, além da borracha, e foi considerado uma das demonstrações mais eloqüentes do grande progresso do Estado do Pará. Era inicialmente dirigido pelo Sr. Ernesto Mattoso. A citação de *M.*

Churchill, cônsul da M. Britânica nos ilustra o respeito e a magnitude desta instituição: "O país que tem a felicidade de possuir um instituto d'esta ordem, é, na verdade, um grande país. Pois, fazendo progredir a agricultura, as artes e as indústrias, promove a felicidade e bem estar de todos os cidadãos e concorre para elevar o seu nível moral e social."

O Colégio do Amparo foi inaugurado em 1824 e inicialmente funcionava como um asilo para educar crianças indígenas por iniciativa do 7º Bispo do Pará, D. Manoel de Almeida Carvalho. Em 1865 funcionava com sede própria e com o nome de colégio Nossa Senhora do Amparo. Em1885 o presidente da província constatou que o prédio não supria as necessidade das abrigadas, e em 1897, por decreto do governador Paes de Carvalho, o nome do colégio muda para Gentil Bittencourt e em 1906, inaugura-se o edifício que foi entregue às filhas de Sant'Ana, que rapidamente fizeram o progresso do instituto.

Duzentos e quarenta meninas pobres asiladas receberam uma educação mais que compatível com sua condição de pobreza. Além das matérias que constituem o ensino primário, elas aprendiam trabalhos domésticos, bordados, música, canto, piano e desenho. Também foi oferecida uma educação profissional na oficina de flores, de tecidos e de tipografia. Oficinas estas, montadas com todos os equipamentos, como por exemplo, a de tipografia que tinha para impressão um pequeno prelo.

As exposições artísticas e industriais

O elo e ligação entre alguns dos mais importantes institutos de ensino de artes e ofícios foram às exposições artísticas e Industriais, segundo o relatório de Ignácio Moura: Liceu Benjamim Constant – Os expositores em 1895. Documento impresso na tipográfica do Diário Oficial. A exposição de 1876 ocorreu no colégio Gentil/Amparo, do qual foi presidente Frutuoso Guimarães. Em 1877 ocorre a segunda exposição no Palácio do governo, realizado pela Sociedade Artística Paraense. Em 1895 no Liceu Benjamin Constant e 1900 no Paes de Carvalho. Segundo Ignácio Moura, as exposições "contribuíam para o engrandecimento do Estado e desenvolvimento artístico industrial, informado numa revista anual das artes e indústria". Tinham como finalidade "[...] Compreender a marcha evolutiva das nossas energias industriais e do bom gosto artístico... '' e ''Estimular os artistas pobres e ignorados". Em 1889 ocorre por influencia da revolução, uma nova corrente de idéias "proficuase e activas", que contribuem para instalação da Sociedade Propagadora do Ensino no Pará, que criou o Liceu de artes e ofícios Benjamin Constant, ocorrendo assim exposições anuais de trabalhos de alunos do liceu, de artistas e industriais de todo o Estado.

O jornalista Antônio Lemos também é citado no relatório de Ignácio Moura por aproveitar a tribuna do Senado paraense e propor, em 1893, uma verba precisa para organizar uma exposição interestadual que figurassem os produtos da Amazônia, Pará e Maranhão. Também é citada a boa vontade do presidente Dr. José Antônio Pereira Guimarães e as propagandas do jornalista Senador Lemos e as medidas do Estadista Lauro Sodré. A humilde gratidão a Ignácio Moura (auto-reconhecimento do autor do documento), por seus artigos na *Província do Pará* e n'*A Pátria Paraense.*

A exposição artística industrial procura desmentir o atraso da região e convidar o mundo a apreciar o que a Amazônia tem e o que de melhor fazer com os recursos da natureza. Também se objetiva levar ao mundo a boa higiene e as boas condições de vida da região e nivelar o norte com o resto do Brasil e Europa. A exposição também pretende projetar-se para as grandes exposições que ocorriam, com a Americana no Rio de Janeiro e para a exposição Universal em Paris.

O local da Exposição de 1895, o palácio onde funcionam as aulas do Liceu Paraense e do Liceu Benjamin Constant, ocupava 11 salas com obras novas e modernas. Ignácio Moura se refere ao Barão do Marajó (este que fez parte da segunda diretoria do Liceu de arte) em agradecimento pelo esforço em aformosar aquele trecho da cidade em que se realizou a exposição. Os trabalhos apresentados na Exposição eram variados. Entre estes publicações como *A Província do Para*, *O Diário Oficial*, *A República*, revistas e outros. Também eram expostos recursos minerais, vinhos, xaropes; no segmento musical, os músicos Elpídio Pereira, Alípio Cesar, Maestro Gama Malcher e outros. Na literatura, Vilhena Alves e nas artes visuais, desenhos de José de Castro Figueredo, pinturas de Manoel Simplício Torres (pintor do retrato de Carlos Gomes), litografias do alemão Carlos Wiegandt, xilos de George Minchin, fotografias de Antonio de Oliveira, trabalhos de Domenico de Angelis, a galeria Windehopft e outros.

Observa-se então a existência de uma a intensa e longa relação do povo amazônico com a tradição gráfica, levando em consideração os grafismos primitivos e o longo caminho até o surgimento da imprensa no Pará. E, ainda é possível perceber no cenário cultural de Belém no final do século XIX, uma forte expansão dos meios de comunicação, em especial o impresso, como uma conseqüência das atividades política e intelectuais do período que favoreceram para o desenvolvimento de instituições como o instituto Lauro Sodré, o Liceu Benjamin Constant, o instituto Histórico e Geográfico e outros que eram comprometidas com o fomento cultural e intelectual no Norte do Brasil. As exposições artísticas industriais coroam essa fase ímpar das belas artes e na produção de conhecimento na região, afinal tinham como objetivos principais, levar ao

Brasil e ao mundo todo o progresso e qualidades das produções industriais e artísticas que se tinha no norte nesta época.

A polêmica identidade de viajante para Jean Baptiste Debret

Heloisa Pires Lima*



s analistas do material deixado por Jean Baptiste Debret têm que lidar com o fato dessa autoria reunir um arsenal de pinturas a óleo, aquarelas, esboços e litografias que multiplicam possibilidades para exame. Além do mais, os produtos resultam de momentos distintos na sua dimensão histórica, concorrem com efeitos diversos no plano estético e conformam arranjos singulares como medida de contextos culturais na dinâmica associação franco-luso-brasileira. O fenômeno revela oras o missionário francês, o funcionário da Corte portuguesa, o provedor de uma pintura histórica, o professor a formar o gosto na cidade do Rio de Janeiro, o criador de ícones nacionais do Brasil independente e, recorrentemente, o primo de David posicionado nos eventos de uma Europa de onde parte em 1815 e retorna em 1831.

Estas facetas mais conhecidas tendem a adensar o conhecimento acerca do percurso de Jean Batiste Debret a expor, do ponto de vista cultural, uma tripartide aliança franco-luso-brasileira. Por sua vez, ela deixa muitas interrogações. Por meio dela podemos focalizar a figura do professor francês da aula livre de pintura que as ministra sem auxílio oficial do governo português instalado no país. Mas também a dos alunos brasileiros que acompanharão o mestre no seu retorno à Paris. Ou por outro ângulo, o seu relacionamento com artífices do Rio de Janeiro pressupondo toda a história artística que trazia do circuito da *Académie de France*. Explorar, por exemplo, a previsão de cursos públicos no estatuto por ele proposto para a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, no ano de 1824, oferta momentos desse diálogo. Compará-las com as propostas de Taunay, quando diretor da instituição, perfila as concepções do relacionamento com a realidade brasileira, para um e outro francês.

Porém, dentre os muitos os aspectos para adentrarmos no Oitocentos perseguindo o percurso do personagem, selecionamos aqui um certo debate detectado a respeito de tratar Jean Baptiste Debret como viajante. Entre outros, destacamos o artigo de Luis Felipe Alencastro quando faz um

* Doutora em Antropologia Social titulada pela Universidade de São Paulo com a tese **Negros debretianos**: representações culturais presentes na obra *Voyage pitoresque et historique au Brésil* [1816-1839] sob a orientação da profª Drª LiliaM. Schwarcz, defendida em março de 2006. Email: hpires@usp.br

alerta para não considerá-lo um viajante estrangeiro no Brasil[1]. Suas alegações se centram no caráter pedagógico da obra a serviço da propaganda política a favor da única e jovem monarquia na América. O mesmo se deu com a pesquisadora Elaine Cristina Dias quando em sua dissertação de mestrado[2]. Ela argumenta não ser ele um "viajante", pois o atestado de residente lhe daria legitimidade como "criador de uma iconografia política", sua tese. Esses autores tomam, sobretudo, a perspectiva da relação de Jean Baptiste Debret com a corte portuguesa.

Mas, por novo ângulo, ao assinar um livro de viagem - *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil* (1834-39) - esse autor chama para si a identidade de viajante. E é a respeito dela que pretendemos realizar algumas considerações.

Em primeiro lugar, a inserção na sociedade brasileira não tiraria, no entanto o dado de seu *sejour* e o fato da obra que assina ter viagem como título. Jean Baptiste Debret não foi apenas redator do livro. A tarefa incluiu a seleção das cenas litografadas dentro de um conjunto maior produzido ao longo da estadia. Ele cria legendas para destacar um ou outro assunto a organizar a percepção do leitor do trabalho. Também define as prerrogativas de não ser qualquer viagem e sim a histórica e pitoresca. As técnicas de produção ou os editores dessas publicações aos quais se associou contribuem para a definição pretendida.

Portanto, se há algo de explícito nessa realização, como uma mensagem ordenada, ou seja, trata-se da história de uma viagem, há também outra dimensão, não tão fácil de ser percebida: os significados culturais desse viajar e produzir conhecimento. Portanto mais importante do que o veredito apressado de ser ele viajante ou não, é a noção de livro de viagem, da qual o projeto debretiano se serviu, o mais relevante a destacar.

A viagem e os habitantes negros da América

Um aspecto mais específico dessa construção, a presença negra na fórmula que apresenta o Brasil, acabou sendo um mote elucidador da interlocução entre as obras contemporâneas à de Jean Baptiste Debret referida. Conceitualmente, partimos da noção semiótica de representação[3]. Portanto, não é sobre como os habitantes negros são ou viveram na realidade, o tratamento que damos ao

---

[1] ALENCASTRO, Luis Felipe. Pena e Pincel. In: **Rio de Janeiro**: cidade mestiça. Straumann, Patrick (org). São Paulo. Companhia das Letras, 200, pág.143

[2] DIAS, Elaine Cristina. **Debret, a pintura de história e as ilustrações da corte da Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Dissertação de mestrado sob a orientação do prof. Dr. Luciano Migliaccio. Departamento de História,IFCH-UNICAMP, Fev 2001

[3] A semiótica – como prática de descrição e análise da significação – desde Saussure como fundamentalmente social pois definido na convenção.

tema é sobre o modo como foram percebidos e representados nos acervos que enunciam um certo passado do país. No nosso entendimento o estudo do caso das imagens disponibilizadas na obra debretiana, seja redação ou desenho, amplia a compreensão sobre a época na qual foram confeccionadas. Apesar da ênfase na resposta singular ali encontrada, os habitantes negros não foram objetos exclusivos desse relato. O assunto foi retratado por outros tantos "viajantes", que registraram diferentes pontos de vista sobre mesmas cenas alocadas na cidade. Cada uma dessas construções oferece como perspectiva os meandros culturais do observador e da sociedade de onde ele vem. Buscar demais relatos franceses e as figuras negras nesses repertórios poderia ser uma profícua vertente investigatória ao detectar, por exemplo, quais idéias de Brasil prevalecem, e quais foram, de certo modo esquecidas. Mas é certo ser a presença negra no Brasil um tema recorrente para os intérpretes da sociedade brasileira que circularam no século XIX, não apenas para os franceses.

A temática acerca dos habitantes negros propicia perceber a atividade do desenhista implicada na de seus modelos negros. Isto quer dizer que nos chamou a atenção a convivência de Jean Baptiste Debret com os modelos vivos negros que lhe sugeriram concepções de ordem artística ou política. A postura e a expressão dos personagens, a maneira como aparecem vestidos, os lugares onde foram posicionados nas cenas, as inter-relações com os demais elementos do cenário, todos esses códigos ou arranjos remetem a certas singularidades da ordem cultural. Em trabalho anterior já procuramos demonstrar o quanto podem funcionar como meio para isolar e analisar as imagens.

E essa presença negra que carrega significados específicos ao longo dos compêndios, passíveis de serem levantados, se somam a outro aspecto relevante; o Brasil inserido na América. Ampliando para o tema das representações sobre a América, por quê informar a organização humana do país descrito? A coleção é ordenada cronologicamente. Primeiro a história particular dos *selvagens* nos seus termos. O fornecimento do material, está dito, começou há dois dias apenas de sua chegada. "Um viajante o levou para ver um indígena botocudo recém trazido do Rio de Janeiro além de passar-lhe informações" tão fidedignas quão interessantes", acerca dos costumes. Começar pela história do índio selvagem, seguindo "uma ordem lógica" estava justificada por ele ser o "primeiro habitante desta parte do globo" cheio de interesse para o "naturalista observador"[4]. E entre esses, a mais antiga era a "grande raça dos Tapuias" rechaçadas pelos Tupis.[5]

---

[4] DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1972, v1, p. 9.
[5] Idem, ibidem, p. 14.

A relação portugueses “enraizados no Brasil” e “população indígena”, inicia o volume 2, que segue o plano ditado pela lógica de acompanhar a marcha da civilização no país. O nexo entre eles se dá pelo tema da escravidão. O volume 1 chega a trazer um decreto sancionado pela Assembléia Legislativa em 1830 sobre a abolição dos índios selvagens prisioneiros de guerra. A matéria da escravidão tem importância por apresentar o relacionamento entre as populações dessa sociedade. O relato mais do que fazer ressaltar as categorias que identificam os habitantes, avalia as relações sociais pelo critério civilizatório. O texto da introdução contrapõe ao “ covarde emprego da força”, o “império da lei”. O mote da desistência em escravizar o indígena, posiciona o escravo negro, sobre quem tudo assenta.

Ao menos não há uma clivagem racial explicitada pelo autor. Todavia, o lado visual dos temas consolida o esboço dessa idéia. Um bem delimitado conjunto concentra os índios, como raça e como referência sobre o Brasil. Na seqüência, está dito que o objeto são as atividades exercidas na sociedade. A formação do país interessa pelo âmbito de sua civilização. E os “elementos” que contribuem para essa metamorfose, a passagem de um estado para outro, são os portugueses, uma participação nem sempre positivada. Os franceses é que aparecerão como ponta da marcha civilizatória. Esta sim, é uma das clivagens evidenciadas no texto nativo.

Os nexos entre a obra e a sociedade que a produziu representam um esforço necessário para fundamentar algumas das interpretações sobre os intentos originais do relato. Procurando recuperar o viajante vamos ao encontro de Jean Baptiste Debret, quando ainda está a bordo do Calpé, pequeno “três mastros” americano, fretado de Nova Iorque, para conduzir passageiros ao Brasil. Ao mesmo tempo em que se prepara para a travessia de uma linha imaginária que divide os hemisférios terrestres, o navegante faz anotações e croquis que registram o momento. O próprio registro vai expondo o passageiro observador da cena. Numa delas, a descrição de um banho e a hora de ter as faces lambuzadas com gordura preta, como batismo na passagem entre os trópicos. Os detalhes do cenário relatados sugerem ter sido o texto redigido próximo ao acontecimento e existe ainda, um croqui da situação deixado pelo autor [F**igura 1**].

Ao narrar o sucedido com os companheiros de viagem também narra como se deu a sua vez no processo do enlambuzamento. Chegamos a enxerga-lo em meio ao seu esforço, mesmo participante da “tragédia”, não deixar de realizar os croquis da cena. No entanto, ele não foi selecionado para entrar no *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

Esse exercício de alteridade, ao examinarmos a obra, precisa abandonar significados anacrônicos e requer diligência na travessia de ir além dos sentidos já naturalizados. Cada imagem isolada, por um momento, faz parte de um conjunto bem mais extenso de relatos da longa viagem de

Jean Baptiste Debret ao Brasil. Ao todo são 139 pranchas cujos assuntos aparecem enunciados por uma legenda, ilustrados por litografias acompanhadas por redação explicativa. Esse material foi reunido e publicado, entre 1834 e 1839 chegando até a atualidade com o título *Voyage pittoresque et histórique au Brésil*. A obra é marcada por uma divisão em três volumes, duas das quais ressaltam a presença negra num país americano.

Livros e viagens

A inscrição na capa de um livro, geralmente, oferece uma idéia de seu conteúdo ou sintetiza a intenção da proposta, uma espécie de rótulo para o que se pode encontrar na leitura. A *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil,* afinal, é um livro que se identifica como de viagem. Mas não qualquer viagem e sim uma viagem pitoresca. No entanto também histórica. Somadas não trazem um tema qualquer. É sobre o Brasil que o título assina sua autoridade. Para nos aproximarmos de alguns dos significados aplicados na obra, tivemos que ampliar as informações sobre o uso dos termos naquela época.

Cada vez mais, o exemplar em nossas mãos foi sendo percebido como parte de um conjunto de livros denominados "de viagem", distinto de outros que circulavam na sociedade onde foi publicado e que tinham o Brasil como assunto no período.

Jean Baptiste Debret participava do circuito do *Institut de France*, foi membro da corte portuguesa no Brasil e ativo na execução dos novos símbolos do império brasileiro. Ao correr das diferentes situações realiza seu livro de viagem. Debulhando um pouco mais as categorias impressas no título do relato publicado, originalmente, em território francês comecemos pela que leva a qualificação de ser pitoresca. As concepções daquele contexto que o informam para a definição precisam retomar o século XVIII. Sobretudo a idéia de natureza como uma chave para compreender os parâmetros para pensar a política e a moral no devenir dos homens em sociedade. A lógica que preside o processo de apropriação da natureza, ordenar e designar as propriedades segue os critérios orientados pelos desígnios das ciências. Dessa forma, o estilo pitoresco da arte dos jardins compartilha com a pintura de paisagem e também se desdobra para a literatura de viagem.

Na sociedade francesa, a noção de pitoresco pode ser encontrada na obra *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). O autor da definição é Jean Baptiste Dubois que lhe atribui um significado base para contraponto ao longo de todo o século. O termo transferido para a caracterização de um tipo de viagem cria um padrão de relato para concluir a educação artística de um pintor ou de um artista.. Associados às viagens de observação pressupõem que o observador

encontre no vasto panorama, a cena, o detalhe do jardim ou do edifício, os personagens locais e os costumes regionais. Portanto, os belos efeitos das paisagens devem sugerir harmonia

O álbum de viagem "pitoresco" possuía uma característica básica para ser identificado; deveria ser ricamente ilustrado. A seleção do pitoresco deveria provocar a paixão pelo belo. Por esse princípio, as ilustrações não apenas descrevem, mas criam um clima que engendra um ponto de vista, ou seja, uma visão subjetiva e estetizante. Como produzir uma fisionomia particular dos fenômenos é uma das questões de fundo do período. Uma visão com a valorização de "si", que no decorrer da viagem de observação, se torna fundamental para a valorização do "outro". A prioridade dada à experiência direta, quando o observador se faz estrangeiro tem a consciência de que parte de uma elite cosmopolita e deve mostrar uma gama de sentimentos face ao objeto descrito e admirado. Ele não pode ser retratado de forma passiva. Nessa perspectiva pitoresca o sujeito criador seleciona o observável de acordo com os valores humanos. Os registros não deveriam ser imitações servis da natureza como eram acusados pela crítica s holandeses e flamengos e suas naturezas mortas. A crítica também era dirigida aos próprios franceses como Boucher e Watteau. O pitoresco é um instrumento de pesquisa e um modo de olhar ou observar e informar. Nesse sentido o relato de viagem reúne sensibilidade e conhecimento. Não há, todavia, cisão entre a "utilidade" no sentido positivo e científico, e a esfera dos sentimentos onde a qualidade estética é indissociável da qualidade moral. O gosto pitoresco, por sua vez, é uma modalidade que se adeqüa perfeitamente aos paradigmas das ciências.

Caroline Becker-Jean-Jean[6], na sua tese sobre o tema, levantou que a produção de viagens pitorescas é significativa entre os anos de 1770 até 1855, que apresenta um crescimento irregular até 1815, sendo o apogeu entre 1820 e 1838 até ir desaparecendo progressivamente entre 1838 e 1855.

Além da própria sociedade a observação ao natural passa a incluir novas cidades sendo as mais freqüentemente visitadas, a Itália, a Suíça, e Constantinopla. O conhecimento estruturado esteticamente pelas temáticas iconográficas enquadrava monumentos, costumes, topografias, fauna e flora. Pois nessa perspectivas, podemos ir ao encontro de Jean Baptiste Debret quando ele realiza a viagem à Itália, com fins documentais, pois esboça um livro intitulado *Costumes italiens dessinés à Rome en 1807* finalizado no ano de 1809. Na verdade, é um conjunto de gravuras, a maioria de tipos humanos.

---

[6] BECKER-JEANJEAN, Caroline. **Les récits illustrés de voyages pittoresques publiés en France entre 1770 et 1855** , Thèses de l'École nationale des Chartes (1999).

Para além de situarmos o autor a tradição das viagens iluminadas como repertório a circular na sociedade francesa dos Setecentos, precisamos considerar a intenção histórica da viagem. Mas é a História Natural que desponta.

As redes tecidas entre os naturalistas, as viagens e as instituições de ensino e pesquisa, como museus, jardins botânicos e zoológicos, para a produção de viagens e sua literatura, produziram vínculos significativos a partir da metade do século XVIII. Lorelai Kury[7] examina as razões que puseram os franceses a viajar relacionadas aos resultados efetivos que orientavam desde a preparação da viagem, as expectativas dos meios científicos sobre a integração da natureza exótica em terra francesa. Seu estudo recobre um período onde a história natural adquire importância por ser a intérprete privilegiada dos fenômenos da natureza e por sua vez, um campo de estudo dirigido à aplicação utilitária. A autoridade viria pela eficácia para soluções de problemas frente às guerras, a questões sociais e às dificuldades econômicas. A proposta de uma abordagem empírica, um método experimental e um modelo de classificação das ciências, a atitude de descrever e classificar as milhares de espécies engendrava colossais empreendimentos editoriais. Buffon começa a publicar, em 1749, a sua monumental *Histoire Naturelle*, em quarenta e oito volumes. A multiplicidade produzida pela natureza que se oferecia à curiosidade do espírito humano precisava ser entendida como uma história imensa.

São as viagens de expedição apoiadas por sociedades científica que fornecem a possibilidade das espécies serem observadas com rigor e método, cujo estudo apropriado só podia ser remetido à especialistas. Nesse sentido, o diário de viagem terá como público ávido os exigentes leitores membros das sociedades científicas. Lorelai examinando o *Muséum d´histoire naturelle de Paris* revela que foram exatamente as instruções de viagem — que "orientaram o olhar e moldaram os gestos" — e as viagens em si — com suas "missões de apropriação física e intelectual do mundo que misturava utopia, ciência, lucro pessoal, utilidade pública e espírito de conquista" — Essas orientações precisas e minuciosas destinavam-se não só aos naturalistas, mas ao conjunto de profissionais envolvidos nas expedições. Os "gabinetes de curiosidades" dos príncipes que acumulavam "maravilhas" preparam portanto, os museus de História Natural. Os "jardins das plantas" acrescidos do prestígio que Rousseau lhes deu, frutificarão os Jardins Botânicos reais ou particulares marcantes na história dos países "civilizados". As plantas, os animais e qualquer objeto representativo do habitat tornam-se, cada vez mais, presença nas ciências, artes, religião, comércio,

[7] KURY, Lorelai. **Histoire naturelle et voyages scientifiques (1780-1830).** Paris, L´Harmattan, 2001

etc. E, o veículo privilegiado para os dar a conhecer era o relato científico de viagem. O desenho complementava o que as palavras não conseguiam traduzir.

As novas viagens de descobrimento, agora em busca do potencial das colônias, também vão tornar os navios modelos de ordem e saúde. Os desenhos científicos eram feitos em larga escala e detalhados em placas de cobre, o que pressupunha investimentos significativos de tempo e materiais que não poderiam ser produzidos sem o substancial apoio oficial. As obras que viriam resultar desses esquemas poderiam ter razoáveis vendas antecipadas. Diversos eram os fatores, científicos, sociais e políticos, que tornavam alto o custo do empreendimento. Por sua audiência potencial, as publicações se tornaram extensões obrigatórias. O empreendimento editorial é conduzido por motivações imperiais e produz uma imagem desses impérios. A oportunidade imperial desencadeou as especulações filosóficas sobre a natureza da natureza; a natureza das sociedades humanas. A urgência em medi-la, classifica-la, representa-la e explora-la refletia e refratava uma reavaliação de si ao mesmo tempo em que implantava centros de controle desse conhecimento. E nesse ambiente corre um paradigma absoluto.

Aos finais do século XVIII Humboldt e seu retrato dos trópicos será o modelo irradiado por todo o ambiente europeu. Ele viaja para explorar a América do Sul e a Central o que faz por 5 anos, entre 1799 e 1804. Quando retorna havia transformado a noção de viagem científica e passa a apontar as novas direções da História Natural. Nos argumentos da nova corrente, mais do que descrever era preciso entender o fluxo dos fenômenos da natureza. Para além das coleções, era preciso buscar as leis da grande física. O objetivo global, reunir os dados esparsos e reconstruir esta totalidade e unidade do mundo, demandava a exigência de se instruir em todas as disciplinas empíricas. Numa das cartas para seu editor Humboldt diz que para conceber a conexão de todos os fenômenos, uma conexão que chamamos natureza, é necessário primeiro discernir as partes, e então reuni-las organicamente, sob o mesmo ponto de vista.[8] Procurava, assim, responder qual a unidade que reúne dados aparentemente isolados a partir de observações simultâneas entre diferentes regiões.

Apesar da nacionalidade alemã de Alexandre von Humboldt (1769- 1859), sua biografia revela fortes vínculos com a sociedade francesa, pois lá viveu por 23 anos, sua mãe era francesa e,adulto Humboldt e muda para Paris (1790) após suas primeiras publicações sobre fisiologia vegetal (1797) quando conhece o naturalista Johann Forster, que havia participado da segunda viagem do capitão Cook. Lá, Humboldt freqüenta a classe das ciências do *Institut de France*. Em 1798 tem uma proposta de expedição aprovada pelo Diretório, para explorar a América do Sul, a

[8] Humboldt to Marc-Auguste Pictet, Berlim, 3 jan 1806.

Guiné e Madagascar. No entanto, a guerra continental arruina este projeto. Mas, foi nessa época que ele se associa ao naturalista e médico e botânico francês Aimé-Jacques Bonpland (1773-1858) com quem realiza as viagens e boa parte de suas obras. Os dois levam os planos à Madrid obtendo especial permissão e passaportes do rei Charles II para explorar a América espanhola. Em 5 de junho de 1799, os dois embarcam à bordo do *Pizzarro*. Desse périplo americano resultaram inúmeras obras científicas que ampliaram as informações sobre a realidade americana em muitas de suas vertentes.

Humboldt vai se tornando membro honorário ou correspondente de muitas instituições científicas dos "velhos e do novo continente" reconhecido pelo rigor científico com que prepara suas expedições e os respectivo resultados destas. E, na introdução do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, ele será citado por como um dos responsáveis pela viagem do grupo francês ao Brasil.

A ilustração das obras, complementando as descrições sob critérios científicos reforçavam mais ainda a peculiar reunião entre estética e ciência tão característica da virada Seteccentos-Oitocentos. As artes não estarão, no entanto, separadas das ciências.

Na virada dos séculos a novidade está na introdução da litografia que será o suporte preferido desses registros, e aparece referida na capa das obras. Até então, o meio mais utilizado na reprodução de uma imagem era a gravura. A simplicidade e rapidez da técnica se torna o meio eficiente de comunicação para a época impulsionou a indústria da impressão e contribuiu decisivamente na divulgação e popularização de imagens. A partir de 1816 começam a se instalar as *imprimeries lithographiques* na cidade. E será uma *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France* (1820), de Taylor e Nodier, que tornará a técnica bastante conhecida por toda Paris. As ciências naturais utilizarão com fartura a nova linguagem litográfica.

Também coaduna para a percepção do livro de viagem de Jean Baptiste Debret a existência, no ambiente francês, apesar de efêmera, da *Société des Observateurs de l'homme* (1799-1804). Os membros propõem fundamentos teóricos e institucionais para um novo domínio do saber, ao qual atribuem o nome de Antropologia. A idéia de Europa como uma comunidade intelectual vinha acompanhada de outra: a da missão civilizadora diante dos povos considerados não civilizados. Os observadores deveriam subordinar seus objetivos científicos a uma obrigação moral. O pensamento filantrópico, que se afirma nesse contexto, enfatiza a amizade ou o amor ao outro, então considerado um semelhante. Lorelai Kury também contribui para a problemática da filantropia, como um valor aos olhos da elite européia de fins do século XVIII e início do XIX. Como uma espécie de pano de fundo, em inúmeros casos, de consolidação da produção científica, a ciência seria o instrumento maior do exercício da missão do viajante.

A relevância particular do debate em torno da prática da observação e do discurso científico sobre os não-Europeus oferece inúmeras circunstâncias para exame. Uma delas, o debate acerca da abolição e da escravidão nas sociedades americanas.

A autoridade sobre o Brasil

Dos primeiros esboços registrados no navio até o momento em que o material é selecionado e publicado em Paris se passam mais de 20 anos. Percebamos as distintas fases de produção até a obra ser concluída no formato que consideramos fonte desta reflexão. No entanto o projeto parte de Paris e para ela retorna.

O Brasil representava uma das lacunas das "Sciencias" sobre a América. E logo após o restabelecimento das relações diplomáticas entre o Brasil e a França, é Auguste Saint-Hilaire o primeiro jovem naturalista que percorre o interior do Brasil para descrevê-lo cientificamente. Estudioso de botânica, ele já havia colaborado com Humboldt. Na qualidade de viajante naturalista Saint-Hilaire ele foi o eleito para receber o apoio oficial. Integrando a comitiva do duque de Luxemburgo, embaixador extraordinário de Luis XVIII, que fora nomeado para representar a França junto à Corte portuguesa no Rio de Janeiro parte de Brest em 1º de abril de 1816, à bordo da fragata Hermione. A definição do nome de Saint-Hilaire, pelo Ministro do Interior francês, exigiu o respaldo de um parecer dos naturalistas do Museu de História Natural de Paris. Como enviado, recebe do governo, inicialmente, a soma de três mil francos por ano, aumentada logo em seguida para seis mil. A contrapartida do botânico deveria ser submeter as instruções aos professores do Museu e enviar para lá toda a correspondência científica bem como objetos de história natural que coletasse.[9]

As primeiras informações divulgadas na França foram as enviadas por Saint-Hilaire, em novembro de 1819. Em agosto de 1820 se deu a publicação do relato do naturalista.

Relembrando a situação política dos bonapartistas constrangidos a emigrar logo em seguida às listas de proscrição, publicadas na França em junho de 1815, entre eles está o bonapartista Lebreton que convida Jean Baptiste Debret para compor a sua comitiva. Os tratados comerciais e diplomáticos, entre os dois países haviam sido reatados na assinatura de um acordo de paz no ano de 1814. O coronel Jean-Baptiste Maler nomeado cônsul-geral da França no Brasil, desembarca no Rio de Janeiro, no mês de abril de 1815. Exercendo seu cargo até 1822, ficou marcado como "o inimigo

[9] KURY, Lorelai. Auguste de Saint-Hilaire, viajante exemplar. **Revista Intellectus** Ano II, nº 1, p. 5.

mais renhido" dos antigos bonapartistas que desembarcam no país e como perseguidor, em particular, do grupo de artistas franceses chefiados por Lebreton.

A empresa da qual Jean Baptiste Debret tomou parte havia obtido a ajuda financeira de um comerciante do Rio de Janeiro, que estava, naquele momento, em Paris. O *Calpe* teria sido preferido pela modicidade dos preços da passagem.[10]

Mas o ângulo que revela os fugitivos de um contexto político francês, também mostra que esta mesma comitiva é oficial em relação ao Estado português, mediada pelo Conde da Barca, pois a ele deve sua formação e está a seu serviço.

Sair em 1816 e voltar em 1831 forma dois pólos da biografia, da obra. A publicação de VPHB significou uma via de retomada do vínculo de Jean Baptiste Debret com o *Institut de France.* Decididamente, a imagem negra, a índia e um pouco da monarquia americana representam o fruto recolhido durante a expedição e que é, levado para os membros do instituto como um empreendimento patriótico. A história que o autor privilegia não é a da família real, pela quantidade pequena de pranchas que mereceu. Portanto ela não é o endereço principal para cuja autoridade o trabalho de Jean Baptiste Debret se apresenta. O conteúdo maior exibido é o de uma sociedade americana e seus habitantes anônimos e típicos. Desse exercício resulta, além de uma visão sobre o país, a própria imagem do autor.

Nesta chave, o modo como o olhar debretiano se estende aos habitantes negros sugere a busca de uma humanidade, onde ela não era reconhecida. É deste contexto os debates abolicionistas, em voga e sob a égide da perda da mais importante colônia francesa da América, o Haiti.

Jean Baptiste Debret retorna à pátria e para o *Institut de France* tentando legitimar sua autoridade no conhecimento sobre o Brasil. O testemunho como viajante constrói um discurso didático ordenado, que se pretende apto a dar conta da diversidade presente numa América chamada Brasil.

[10] PRADO, João Fernando de Almeida. **Jean Baptiste Debret**, São Paulo, Nacional/Edusp 1973, p. 40

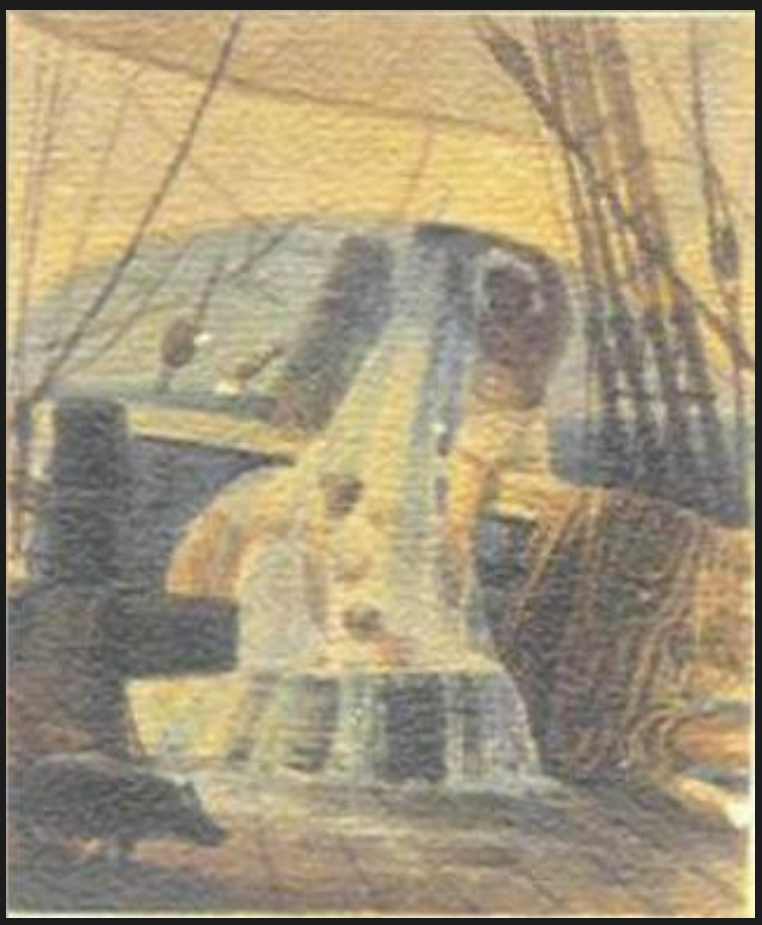


Figura 1 – JEAN BAPTISTE DEBRET: *Banho no Calpe*, 1816.
Aquarela 11, 6 x 8,7 cm.

A pintura de paisagem em Porto Alegre, c.1890 – c.1950

José Augusto Avancini*

Com o afluxo de imigrantes em número crescente até a I Guerra, a capital e o estado receberam além de trabalhadores braçais um contingente razoável de homens ligados a prestação de serviços especializados, entre eles os artísticos, como a artes plásticas e a fotografia. O meio influenciado por esses novos integrantes acolheu com interesse o gosto pelas artes visuais, valorizando a pintura de paisagem, como suporte apto a fixar os lugares e espaços significativos para a construção de identidade visual brasileira, e no nosso caso sul-rio-grandense. Fixar os lugares e espaços da nação e de cada estado passou a fazer parte de uma nova descoberta do país e da construção republicana de sua imagem. Logo a demanda por pinturas com esse tema aumentou sensivelmente nos renovados centros urbanos.

Soma-se a esse fatos o desenvolvimento do gênero paisagístico no ocidente que vindo do século XV, atinge no XIX um extraordinário desenvolvimento técnico e temático, alcançando todos os rincões da civilização ocidental, da Rússia à América Latina. Todos os países integrantes dessa comunidade tiveram suas escolas e pintores renomados na pintura de paisagem. Este gênero assumiu foros de expressão universal simbólica nas lides da construção dos novos estados-nação.

A visão geográfica que as novas nações americanas fizeram de si no século XIX foi fator preponderante na constituição de uma auto-imagem nacional. As expedições científicas européias e nacionais revelaram às elites cultas, o país que emergia das guerras de independência e lhes forneciam subsídios para pensarem seus respectivos projetos de nação. A geografia, mais que a história, foi o conhecimento fundante da nova ordem social burguesa subalterna aos centros hegemônicos do ocidente, com destaque para a Inglaterra e a França.

A partir da segunda metade do século XIX as viagens de estudo de nossos artistas constituíram a consagração de uma formação que se fazia mirando os padrões vigentes em Paris e por extensão presentes em Roma e posteriormente também na Alemanha. Disso não escaparam os artistas gaúchos que examinaremos, uma vez que quase todos estagiaram na capital francesa, após

* UFRGS/CBHA/CNPq.

formação às vezes completa, outras incompletas, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que seguia como sabemos, as orientações vigentes na Europa.

Também não houve para nós uma precedência da pintura e das outras artes plásticas sobre os novos meios de reprodutibilidade mecânica da imagem. Todos chegaram juntos praticamente. Simultaneidade de tempos e de técnicas caracterizaram as sociedades novas e subalternas da América Latina. Foi dentro desse espírito que podemos compreender o desenvolvimento e a prática de uma pintura de paisagem que buscou fixar lugares e espaços significativos de nosso panorama geográfico e cultural.

Foi nesse cenário de transformações que se desenrolou a história da implantação e consolidação do sistema de artes visuais em Porto Alegre e no estado do Rio Grande do Sul centrado na criação do Instituto Livre de Belas Artes (ILBA) em 1908 e que só após longa e tortuosa trajetória foi integrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 1962. O período que medeia entre 1890 e 1952, pode ser apreciado em três blocos menores que em etapas traçam o desenvolvimento dessa implantação entre nós. Num primeiro momento o período inicial de uma quase proto-formação com o chamado Grupo dos Novos, grupo que reuniria literatos e artistas que buscavam espaço na sociedade acanhada de então.

Alguns desses pintores tinham seus próprios ateliês de pintura onde lecionavam, em particular para moças, e muitas vezes também trabalhavam como fotógrafos para poderem complementar os seus minguados orçamentos. Foi o caso de Ricardo Albertazzi, artista italiano que se radicou entre nós a partir da década de 1860 e obteve reconhecimento e aceitação no meio, tendo sido professor de Libindo Ferraz.

Libindo destacou-se por sua dedicação ao ensino regular de pintura em Porto Alegre, seja por sua atividade isolada nos anos de 1890, como também após sua volta da Europa, retomando suas atividades e se comprometendo com o projeto de implantação do ILBA, capitaneado pelo médico Olímpio Olinto de Oliveira, homem dotado de variadas capacidades intelectuais e de formação humanística e praticante amador de esportes.

Com o Instituto criado em 1908, mas só funcionando a escola de música, a de artes plásticas só foi ativada em 1910, assumiu Libindo todas as funções administrativas e pedagógicas, tornando-se um professor polivalente. Ali permaneceu até a reformulação profunda que o Instituto passou em 1936. Sua formação acadêmica no Rio e após na Itália lhe habilitou para exercer uma liderança de acordo com seu temperamento empreendedor. Foi ele, personalidade ainda pouco estudada, que fez a ligação temporal e necessária entre o primeiro (1890-1910) e o segundo (1910-1936) período.

Esse momento foi mais de preparação e arregimentação de vontades que em sintonia com os novos tempos republicanos e positivistas queriam a modernização da sociedade em todas as esferas, e em cujo projeto a educação ocupava lugar de destaque. A produção pictórica desse período continuou o padrão acadêmico vigente, trazendo a novidade da fixação dos tipos e paisagens locais, dentro ainda da prática romântica e que a república continuou incentivando, de se construir um imaginário nacional com o repertório dos tipos e lugares significativos do país.

O segundo período se desenrolou entre 1910-1936, com a consolidação do ILBA e acompanhando o desenvolvimento da cidade, o alargamento do campo artístico com iniciativas que visavam colocar a cidade em contato com produções culturais como a literatura e as artes. Após a I Guerra Mundial o surto de progresso econômico foi marcante até a crise geral de 1929. É ao longo dessa década que se registraram as mais importantes alterações na vida cultural da cidade, e no caso específico das artes visuais registra-se as primeiras tentativas de organização do meio através da montagem de salões e mostras, como as de 1925 e de 1929.

Os críticos dominantes entre 1925-47, se pautaram por um pensamento marcado pelas idéias do movimento intitulado de *Retorno à Ordem*, que objetivava entre outras diretivas fundir a tradição com as aquisições dos movimentos de vanguarda, naquilo que tinham menos radical. A exposição de artes decorativas de Paris em 1925 deu o tom a esse movimento já atuante desde 1917, em publicações como a Nouvelle Revue Française, na qual o crítico e pintor André Lhote pontificava.

Os principais pintores de paisagem do período podem ser organizados em grupos geracionais: o primeiro mais atuante entre 1890-1936, composto por Pedro Weingartner, Libindo Ferraz, Oscar Boeira e Francis Pelicheck. O segundo grupo geracional ativo a partir de 1925, foi formado pelos pintores Ângelo Guido, Benito Castañeda, João Fahrion e Luiz Maristany de Trias. Também nesse grupo atuou Leopoldo Gotuzzo, natural de Pelotas e que fez longa carreira no Rio de Janeiro, onde veio a falecer. Gotuzzo veio esporadicamente a Porto Alegre realizando exposições, mas não procurou aqui se estabelecer, uma vez que tinha amplo espaço de trabalho no Rio.

Na primeira fase só atuaram constantemente no ambiente local Libindo Ferraz e mais adiante Francis Pelischek, que veio fazer-lhe companhia nas lides do ILBA. Já o patriarca de nossa pintura, Pedro Weingartner, pouco ficou por aqui e somente no fim de sua vida voltou a residir em Porto Alegre. Na segunda fase temos uma verdadeira revolução cultural com a reforma do ILBA em 1936, visando integrar o Instituto na recém criada Universidade de Porto Alegre (1934), para dar-lhe maior expressão e certamente dotar-lhe de uma infraestrutura mais ampla e moderna. Para tanto foram contratados novos professores nos setores de música e artes plásticas, buscando profissionais com boa formação e experiência consolidada.

Todos os pintores da segunda geração se mostraram conhecedores das novidades estéticas e formais largamente acessíveis por revistas e livros, contudo delas se apropriaram de maneira cautelosa, adaptando as novidades conforme eles e o público, aceitavam as inovações. Tanto os artistas como o ambiente cultural de então não sentiam necessidade de se expressarem e identificarem com as novas linguagens estéticas do modernismo internacional. Suas modernidades moderadas e conservadoras lhes bastavam e ao meio.

Todos os pintores mencionados tiveram uma formação acadêmica tradicional, tantos os formados no Brasil com passagens pela ENBA e escolas européias, como os europeus que vieram se radicar entre nós. Todos passaram por um período de aprendizagem numa academia nacional ou provincial de seus países de origem. Também é notório ao percorrer suas biografias, que procuraram estudar com mestres de prestígio na época e naturalmente, inseridos no meio e na tradição acadêmica consolidada ao longo do século XIX.

O conjunto das pinturas de paisagem, executadas por esses grupos de pintores, apresenta a característica comum de vincularem suas paisagens à temática ampla da identidade regional e nacional, buscando fixá-las em padrões ou protótipos que definiriam o elemento propriamente nacional e específico. Como segunda característica desse conjunto de pintores, surge, especialmente na segunda geração uma preocupação com os elementos de modernidade, sejam nas técnicas e nas formas, sejam nos temas, onde a cidade aparece como centro dominante. Contudo as telas com temática urbana são ainda minoria, predominando uma visão bucólica e singela da natureza, veiculada pelo regionalismo tardio.

Quase toda a produção paisagística foi feita em *tom menor*, isto é, os cenários escolhidos sempre estavam referidos as vivências dos artistas ou ao em torno de Porto Alegre, com seus arrabaldes e zona rural adjacente. Predominam as visões evocativas e afetivas da natureza, onde não falta a presença humana indireta, lembrada por uma choupana ou pequena casa de fazenda.

Esse conjunto de obras nos revela além do nível técnico e estético de nossos pintores em exame, o valor simbólico que atribuíam à paisagem, isto é, a natureza e a terra, revelando os conteúdos sociais que as telas traziam à tona. Revelam o modo peculiar da sociedade rio-grandense da primeira metade do século XX se relacionar com os dois temas e problemas centrais da história brasileira: suas visões da natureza e suas formas de apropriação da terra.

No registro pictórico estão presentes dois mundos paralelos e complementares, o do colono imigrante europeu, recém chegado, e do gaúcho com os amplos espaços por onde circulava, O planalto e o pampa, foram os espaços geográficos, juntamente com Porto Alegre fixados pelos pintores dessas duas gerações. Apesar de ambientes geográficos diferentes, o planalto e o pampa,

esse com as possibilidades das amplas vistas, das grandes tomadas e de cenas alargadas, teve sua representação feita por Pedro Weingartner em *tom menor*, como se o pintor transpusesse para essa imagem a mesma escala que usou para mostrar o ambiente colonial do planalto e da serra, com o espaço mais circunscrito e fechado pela ampla mata que ainda existia nos fins do século XIX. Em *Paisagem Derrubada* [**Figura 1**], podemos perceber essa visão circunscrita da mata já penetrada pelo trabalho humano, testemunhado pela derrubada de arvores e abertura de clareira, indicando que logo essa terra poderia ser cultivada, este mesmo cenário foi apropriado para mais dois quadros do pintor: o primeiro é o famoso *Tempora Mutantur* de 1898 [**Figura 2**], cujas dimensões o aproximam do quadro épico histórico. Fixa aí o momento da luta do colono com o ambiente natural e a paulatina penetração das terras cultivadas no espaço da mata virgem; e o segundo quadro é *Gaúchos Chimarreando* de 1911 [**Figura 3**]. Em todos os três notamos o uso do mesmo espaço de clareira aberta na mata, cortada por um ribeirão que corre ao lado da cena. Terra, céu, águas e homens estão reunidos numa composição harmoniosa, onde trabalho e descanso após longa fadiga estão entrelaçados.

A paisagem *A Paineira*, de 1928, de Oscar Boeira[1], fixa uma árvore comum e de forte apelo afetivo para a região, famosa e querida por sua bela floração outonal e pela paina que solta no inverno, simulando flocos de neve. Boeira a fixou também como uma arvore hospedeira, dessa que abrigavam os gaúchos e os índios da chuva e da noite, como o umbu, um dos símbolos maiores do Rio Grande do Sul. Na composição ela não só é a personagem principal, como também por sua altura, abriga a própria casa, logo a sua frente. O pintor optou por uma tomada ampla da cena, mostrando a amplidão do espaço campeiro, centralizando na casa e na paineira os dois elementos formais principais da composição. A casa reforça a horizontalidade da tela e da composição que é contrabalançada pela verticalidade da enorme paineira; também há o jogo formal da geometria clara da casa contraposta às formas orgânicas e sinuosas da árvore, para criar uma tensão controlada. Toda a composição é orquestrada entre a linhas retas da arquitetura da casa com as curvas da natureza, seja a grande curva que separa céu e terra, como as do barranco do primeiro plano, ou as presentes nas árvores em torno da casa.

O mesmo ocorre com as paisagens de Leopoldo Gotuzzo, onde o despojamento da paisagem é compensado pela riqueza das pinceladas pastosas e pelo uso de verdes em variados tons. No quadro *Paisagem, Monte Bonito*, dois terços da tela foi ocupado pela representação dos campos ondulados com suas acentuadas inclinações de terreno, que propiciam o movimento e o ritmo das

linhas da composição, é complementado com o uso de uma gama de cores dentro do espectro dos verdes e vermelhos terrosos. A pincelada é solta e espessa, bem diferente dos quadros ainda acentuadamente acadêmicos de Libindo Ferrás e de Pedro Weingartner.

A riqueza de colorido não oculta a pobreza das construções. E o campo lavrado está despojado de qualquer presença humana e técnica, apenas as marcas da lavra são perceptíveis. Já em *Vila de Piratini* [**Figura 4**], a personagem central é uma enorme árvore que avança pelo arruamento, ocupando o centro da composição, talvez uma outra paineira que com sua massa de galhos e folhagens se contrapõe à simétrica geometria das casas dispostas num aprofundamento do ponto de fuga único. O pintor soube usar o jogo de luzes, e incorporar à tela o princípio impressionista das sombras coloridas, das pinceladas largas para caracterizar a grande árvore e um certo empastamento, criando uma textura espessa em toda tela. O resultado expressivo é forte pelo contraste entre a animação dos céus e àrvore, contraposto ao volume pesado das casas.

As marinhas também estão presentes no conjunto de pinturas desse período, eram um subgênero, cultivado com menos freqüência, talvez porque ainda não estava na moda o culto ao mar e a vida nas suas margens. A produção brasileira de pinturas de paisagens marinhas cresceu a partir dos anos vinte juntamente com o interesse e a valorização das praias brasileiras.

A descoberta do mar e dos esportes aquáticos a partir da década 1880 pelos brasileiros se inseria num movimento mais amplo de expansão da vida urbana e das novas modalidades de controle social e lazer. As marinhas adquirem visibilidade e aceitação no meio artístico nacional, seguindo modelo europeu desenvolvido desde os pintores holandeses. Vale lembrar a obra e a aceitação de João Batista Castagneto. Esse subgênero da pintura de paisagem se desenvolveu por todo o país, a exemplo de Telles Júnior no Recife e Mendonça Filho na Bahia.

Dentro dele se destacam no início do século Libindo Ferrás e Francis Pelichek, colegas e companheiros no ILBA. Libindo sempre praticou a pintura ao ar livre, levando seus alunos para pintar nos morros de Porto Alegre. Executou diversas paisagens tendo o Guaíba como personagem principal, fixando suas margens contornadas com morros baixos e pequenas enseadas.

Nossos pintores não ficaram indiferentes a essas belezas paisagísticas, e as fixaram diversas vezes com seus pincéis. Libindo produziu algumas telas tendo o Guaíba e suas margens com tema de eleição. A tela intitulada *Marinha* [**Figura 5**], nos parece a paisagem lacustre de Porto Alegre, pela placidez das águas e pelas margens ondeadas de pequenas coxilhas e colinas e também pelo tipo de embarcação fixada pelo pintor. O centro de atenção da composição é as águas e o céu expandido. A

luz e seus reflexos são o verdadeiro tema da composição, realizada com inclusão do tratamento de palheta clareada. A intensa luminosidade da tela nos revela a beleza das nuvens e sua grandeza em relação aos outros elementos da composição.

Já na *Marinha* de Pelichek [**Figura 6**] percebemos um tratamento diferenciado do espaço. As falésias de Torres são vistas quase em close, contrastando-as com o mar e o céu. Em comum com a tela de Libindo é o tratamento de base acadêmica, mas liberto das amarras de fidelidade ao tema no desenho e na pincelada. A pincela é mais espessa, acentuando uma expressividade mais próxima ao instantâneo e o contraste das cores, com predominância dos azuis, verdes e marrons enfatiza o contraponto entre a água, o céu, as rochas e a areia, dando-nos diferentes texturas das matérias apresentadas. O foco da tela é sem dúvida o contraste entre o peso das rochas e a fluidez dos outros elementos, nisso reside o centro da atenção e da tensão plástica da obra.

Seguindo a senda de Pelichek de um tratamento mais inovador dos temas, a tela de Oscar Boeira, *Boi no Capão* [**Figura 7**], é sem dúvida a mais ousada no uso da pincelada próxima ao pontilhismo que Boeira recebeu do seu contato com Eliseu Visconti, quando seu aluno no Rio de Janeiro. A organização dos elementos no espaço – o boi no primeiro plano deitado de costas para o expectador, no centro luminoso da tela, e o capão de mato cortado no alto do arvoredo, permitindo se ver seu emaranhado de troncos e as manchas de luz entrevistas nesse espaço fechado – jogam com os volumes e a luz que está presente em todos os planos em diferentes intensidades.

A pequena paisagem de Fahrion nos dá uma cena bucólica com açude ou rio, animais pastando e casas entre o arvoredo. O tratamento do tema é mais simbólico do que realista, mostrando a matriz expressionista desse grande pintor de retratos e dotado artista gráfico. Nessa pequena paisagem vemos a passagem de um padrão realista para um padrão mais ligado à representação simbólica dos movimentos fovista e expressionista. A paisagem de Fahrion nos prende a atenção pela beleza como o artista jogou as cores sobre o fundo marrom do cartão. A sensação de harmonia é tensa pelo desenho contorcido do arvoredo, pelo uso da diagonal que divide a cena na forma de uma cerca de estacas que divide o terreno em duas partes desiguais, e pela presença da água em contraponto à massa de arvores e casas no fundo da paisagem.

O pequeno trabalho de Benito Castañeda nos dá um recorte de paisagem com pinceladas fortes e amplas, num enquadramento de close fotográfico. Castañeda é de todos os pintores examinados o mais ousado, buscando dentro da tradição representativa e sem romper com ela, uma solução expressiva muito pessoal, próxima da idéia de esboço que a arte moderna consagrou. Anotação instantânea para captar a efusão de sentimentos em estado quase puro, e comunicá-los de igual maneira. Esses dois pequenos trabalhos de Fahrion e Castañeda já apontavam para uma

mudança de padrão estético e de abertura para um gosto mais de acordo com os novos parâmetros que se afirmavam entre nós.

A paisagem urbana foi tratada principalmente através de alguns locais significativos de Porto Alegre, como principalmente, a Ponte de Pedra sobre o então traçado do arroio Dilúvio, o Guaíba e o centro da cidade que se transformava rapidamente nos anos 30 e 40 do século passado.

Pelichek e Libindo fixaram a Ponte quase do mesmo local e na técnica da aquarela. Ao fundo da cena vemos as torres da igreja de Nossa Senhora das Dores, que por longo tempo, foi a igreja maior e mais popular da cidade. Nas duas aquarelas ainda temos uma cidade de aspecto bem provinciano e quase rural.

Os dois pintores se revelam mestres na técnica da aquarela e fixam o cenário em toda a sua extensão e com riqueza de detalhes. Ambos ressaltam a volumetria simétrica da Ponte em contraponto com as margens irregulares do riacho, a mata em torno e o casario adjacente que vem reforçar as linhas ortogonais da Ponte. Nas duas composições predominam os marrons claros e os amarelos, produzindo uma luminosidade intensa com uma vibração colorística que anima toda cena.

Esse tema também foi tratado, nos anos 40 por Ângelo Guido e Luiz Maristany Guido optou por enquadrar a Ponde do Riacho com distância e seguindo o arruamento que vemos a direita da tela, e nessa mesma posição nos coloca uma grande árvore inclinada que se projeta para o riacho e encobre uma parte da ponte. Novamente temos o contraponto entre o volume simétrico e ortogonal da ponte e o volume orgânico e sinuoso da árvore. A palheta é clara, predominando os amarelos, os azuis e os verdes. Apesar de se ater à maneira acadêmica de apresentar a imagem, Guido mostra a fatura de suas pinceladas e trabalha com sombras coloridas. Guido e Maristany foram os que melhor incorporaram as novidades modernas as suas formações tradicionais.

Outro sítio bastante fixado pelos pintores foi o centro da cidade com suas transformações trazidas pelo progresso urbano e com a verticalização conseqüente. Ângelo Guido [**Figura 8**] fixou esse momento dos anos 40, registrando os primeiros arranha-céus do centro da cidade. Do alto da colina da Matriz, com o primeiro plano na sombra, mostra em plena luz o edifício rosa do Clube do Comércio, ainda existente. Os edifícios sobressaem soberanos no céu de intenso azul que ilumina o casario em torno e opõem suas linhas verticais as horizontais das casas que estão no plano mais próximo. O jogo de linhas verticais e horizontais e o intenso colorido movimentam a cena tomada pela arquitetura dos prédios e atenuada pela vegetação em primeiro plano. A tela de Guido nos mostra o moderno junto do tradicional, o novo rodeado pelo velho, a natureza superada pelos artifícios da cidade. Já a tela de Fahrion nos mostra um dos pontos de maior movimentação de pessoas de Porto Alegre, a Praça XV de Novembro, com sua antiga estação de bondes. Nessa

pintura o espaço está mais claustrofóbico e a vegetação da praça está cercada de concreto e em escala menor do que os edifícios circundantes.

A pequena aquarela de Pelichek, com alto valor documentário, nos revela uma pequena localidade do interior, provavelmente de colonização italiana, por suas casas de madeira de dois ou três pisos. Cena registrada em suas viagens pelo interior do Rio Grande, capta uma urbanização incipiente a contrastar com a modernidade de Porto Alegre dos anos 40 e 50. A pequena obra de Pelichek nos fala de um mundo ainda rural, no qual as máquinas ainda não tinham penetrado. Composição em diagonal ascendente, da esquerda para a direita, com a rua que vai até o cimo da colina onde está a Igreja de alvenaria, ao fim de um correr de casas de madeira, ricamente detalhadas, contrastam com os anônimos prédios de apartamentos das grandes cidades. O contraponto entre as obras de Pelichek e as de Guido e Maristany nos dão diferentes tempos e estágios de desenvolvimento social e econômico dos espaços urbanos.

Outro grande símbolo da cidade foi e é o Guaíba. Maristany nos anos 40 o focalizou de diversos ângulos. Em Barco no Estaleiro nos mostra o lago e a cidade ao fundo desde a ilha da Pintada, local onde se instalaram vários pequenos estaleiros para consertos e reparos dos barcos que trafegavam por esse conjunto hidroviário. Nessa tela o pintor escolheu um enquadramento frontal e de cima para baixo. O olho do espectador se confronta com a massa da quilha do barco que avança para fora do quadro, criando uma forte diagonal desestabilizadora. A estrutura que suporta o barco, formada por troncos dispostos numa armação sucessiva, reforça essa linha dominante. Ao fundo há uma grande horizontal formada pelas águas do Guaíba e pela linha costeira da cidade e por seu perfil de altos edifícios. À solidez do barco o pintor contrapôs a fluidez e a leveza das nuvens e dos céus que pelos tons claros se opõem aos tons marrons do estaleiro no plano inferior. É uma paisagem da cidade com seus trabalhadores em atividade, as diminutas figuras humanas que aparecem no canto esquerdo junto ao casco do barco, são mostradas em sua lida de restauração e conservação da embarcação. Sua afiliação a um gosto pós-impressionista é evidente pelo tratamento da cor e pela escolha e organização do tema na tela.

Sua outra tela, mais famosa e de maiores dimensões, *Vendedores de Laranja – Navegantes* [**Figura 9**], nos mostra o rio e a cidade a partir do cais em curva, deixando entrever ao fundo a cidade em perfil junto da linha d'água . Nos dois quadros o pintor arranja a composição com linhas diagonais que acentua o movimento e esse é complementado por uma palheta quente e vibrante de cores. A presença de trabalhadores braçais em primeiro plano é uma novidade para época, o aspecto documentário é superado pela beleza estética das obras compostas com seguro e firme propósito de um rendimento formal de mestria. Em Vendedores de Laranja, Maristany

organizou os barcos em diagonal com o plano da tela, criando sucessivas faixas de cor e luz, acentuando a profundidade e conseguindo transmitir os movimentos da água. Como Guido, Maristany apresenta ousadias na composição e na escala cromática, não ultrapassando os limites da representação, conservando-se fiel aos ensinamentos que recebeu.

A paisagem de Benito Castañeda, uma vista do delta do Jacuí desde algum prédio da Praça D. Feliciano [**Figura 10**], apresenta o tratamento mais inovador desse conjunto de vistas da cidade com o Guaíba. A tela é uma anotação livre sem uma estrutura prévia, verdadeiro esboço colorido, onde azuis, vermelhos e brancos estruturam a cena, onde rio e cidade são o personagem único. Chegamos quase a composição abstrata, estamos no limite entre figuração e abstração na qual não há nenhuma intenção documental. O quadro é pura pintura e as referências ao motivo são mínimas. Essas são as indicações para a nova pintura que seria praticada já nos anos 50 em Porto Alegre.

Num balanço parcial e provisório das repercussões da pintura de paisagem no meio rio-grandense podemos afirmar que entre outras contribuições, essa prática colaborou para uma consolidação do metiê artístico através do domínio técnico necessário à internalização das práticas pictóricas entre nós; contribuiu também para a incorporação paulatina das novidades modernistas, disseminando-as no meio cultural local; colaborou para a consolidação das instituições de ensino e do meio artístico através principalmente da prática pedagógica das aulas ao ar livre, nas quais se exercitava a fixação das cenas e cenários locais mais significativos para a comunidade, e que lhe serviam de referencias culturais e simbólicas; a prática da pintura de paisagem trouxe sua contribuição para a construção da identidade regional e nacional nas artes e testemunhou as mudanças sociais e econômicas, como o avanço da urbanização e os processos de apropriação e uso da terra.

Ao final de nosso pequeno percurso a pintura de paisagem em Porto Alegre, nos finais dos anos 40, aproxima-se da produção nacional e internacional, servindo como índice de nosso processo de integração ao mundo moderno e cosmopolita da arte e à sociedade capitalista em expansão.



Figura 1 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Paisagem derrubada ,* 1898 (Roma).
Óleo sobre tela, 58 x 98 cm.
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Pinacoteca APLUB.
Fonte: **Pedro Weigärtner (1853-1929)**: Um artista entre o velho e o novo mundo / Ruth Sprung Tarasantchi ... [et al].
São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.



Figura 2 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Tempora Mutantur*, 1898 (Roma).
Óleo sobre tela, 110,3 x 144 cm.
Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Fonte: **Pedro Weigärtner (1853-1929)**: Um artista entre o velho e o novo mundo / Ruth Sprung Tarasantchi ... [et al].
São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.



Figura 3 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Gaúchos chimarreando,* 1911.
Óleo sobre tela 101 x 200 cm.
Rio Grande do Sul, Pinacoteca Ado Malagoli, Secretaria Municipal da Cultura, Prefeitura de Porto Alegre – RS.
Fonte: **Pedro Weigärtner (1853-1929)**: Um artista entre o velho e o novo mundo / Ruth Sprung Tarasantchi ... [et al].
São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.



Figura 4 - LEOPOLDO GOTUZZO: *Vila de Piratini*, 1935.
Óleo sobre tela, 29 x 37cm.
Acervo particular.
Fonte: **Catálogo da Exposição Leopoldo Gotuzzo.** Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2001.



Figura 5 - LIBINDO FERRÁZ: *Marinha,* 1924.
Óleo sobre tela.
Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
Fonte: **Catálogo da Exposição Libindo Ferraz e Francis Pelichek.** Galeria da Caixa – CEF/RS- Projeto "CEF Resgatando a Memória", 1998.

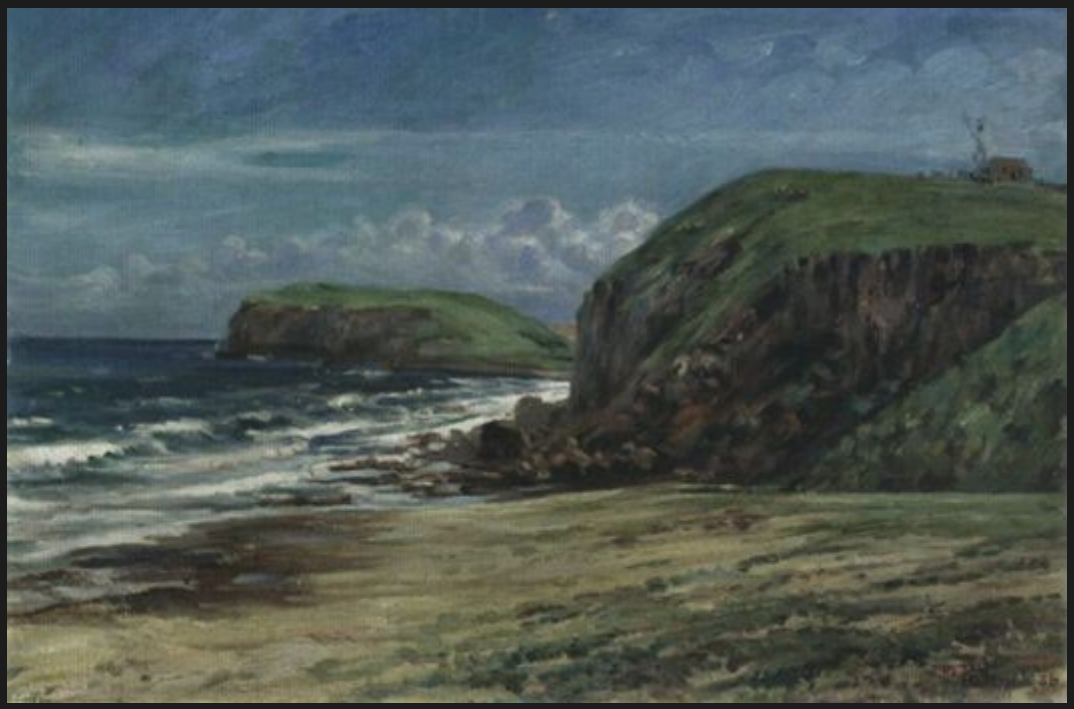


Figura 6 - FRANCIS PELICHEK, *Paisagem de Torres,* 1936.
Óleo sobre tela.
Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
Fonte: **Catálogo da Exposição Libindo Ferraz e Francis Pelichek.** Galeria da Caixa – CEF/RS- Projeto "CEF Resgatando a Memória", 1998.



Figura 7 - OSCAR BOEIRA: *Boi no capão,* 1934.
Óleo sobre tela, 53,5 x 69,5 cm.
Acervo Particular.
Fonte: **Catálogo da Exposição Oscar Boeira.** Galeria da Caixa – CEF/RS- Projeto "CEF Resgatando a Memória", 1997.



Figura 8 - ÂNGELO GUIDO: *Clube do Comercio,* 1941.
Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes da UFRGS.
Fonte: **Catálogo da Exposição Artistas Professores da UFRGS**, 2002.



Figura 9 - LUIS MARISTANY DE TRIAS: *Vendedores de Laranja – Navegantes*, s/d.
Óleo sobre tela, 90 x 120 cm.
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes da UFRGS.
Fonte: **Catálogo da Exposição Artistas Professores da UFRGS**, 2002.



Figura 10 - BENITO CASTAÑEDA: *Sem título*, 1947.
Óleo sobre tela, 24 x 30 cm.
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes da UFRGS.
Fonte: **Catálogo da Exposição Artistas Professores da UFRGS**, 2002.

Projeto Victor Meirelles – Memória e Documentação

Leticia Bauer*

Falar em tecnologias digitais aplicadas aos processos de pesquisa já não concentra atenções como ocorria há algum tempo. Também já é lugar comum admitir as ilimitadas possibilidades que sistemas informatizados oferecem aos pesquisadores, eliminando atendimentos, prazos, horários de pesquisa e temporalidades características dos sistemas manuais de recuperação de informações. Entretanto, algo não mudou. Essa permanência, que poderia parecer rivalizada frente às novas possibilidades digitais, ainda corresponde ao processo fundamental de investigação nas fontes primárias, inquiridas e reinquiridas pelo processo repetitivo de levantamento, leitura, classificação e interpretação realizado em acervos museológicos, arquivísticos e bibliográficos.

Em 2006, o Museu Victor Meirelles deu início ao levantamento de coleções públicas e particulares que possuíam em seu acervo obras e documentos produzidos ou relacionados ao artista Victor Meirelles (1832-1903). Essa ação marcou o início do Projeto Victor Meirelles – Memória e Documentação, uma iniciativa institucional de longa duração que tem como objetivo geral catalogar a obra completa do artista. Na medida em que o Projeto está em sua fase inicial e ainda muito distante de conclusões finais, parece ser mais produtivo dividir parte das experiências vividas no processo reflexivo que é inerente ao desenvolvimento objetivo de uma pesquisa. Um projeto desenvolvido por uma equipe multidisciplinar dividida em dois estados e com a atenção voltada para mais de 40 instituições/coleções implicou, sem dúvida, em questionamentos consistentes sobre os limites e as possibilidades da pesquisa, desdobrada em catalogações, fotografias, fichas, formulários e sistematização de informações. Nesse sentido, a proposta que ora segue é a de relatar parte desse trabalho ainda em curso. Isso significa comunicar alguns resultados mas, também, compartilhar lacunas e dúvidas inerentes ao processo desenvolvido.

O patrocínio da Petrobras, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura, foi fundamental para a realização da primeira etapa do Projeto, concluída em 2009. A formação de uma equipe[1], cuja

* Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atuou como pesquisadora e coordenadora executiva da primeira etapa do Projeto Victor Meirelles – Memória e Documentação .

[1] Fizeram parte da equipe técnica da primeira etapa do Projeto Victor Meirelles – Memória e Documentação, por ordem alfabética: Aline Dias, Angela Maria Pinto da Silva, Fernando Boppré, Leticia Bauer, Lourdes Rossetto (Coord.

dedicação em todas as áreas merece sincero e grato reconhecimento, foi o início para o intrincado processo de equilíbrio entre a objetividade das metas a serem cumpridas e os delicados meandros de aquarelas, cartas, retratos, relatórios, datas e personagens históricos que merecem cuidadosa atenção. Esse trabalho vincula-se, diretamente, às leituras críticas necessárias ao início de um projeto de pesquisa, quando valiosas informações confundem-se com afirmações sem o devido respaldo documental, tornando a empreitada inicial de revisão bibliográfica um esforço de cruzar informações e retraçar caminhos de investigação. Importante salientar que esse processo, desenvolvido no início dos trabalhos, mantém-se ao longo de toda a pesquisa, tendo em vista que frequentemente a equipe é impelida a voltar e reposicionar informações.

Ao levantamento bibliográfico inicial procedeu-se, paralelamente, o envio de correspondência para cerca de 500 instituições culturais brasileiras, além de todas as Superintendências Regionais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, numa tentativa de ampliar, na medida do possível, o espectro de pesquisa, eliminando possibilidades. Como alguns resultados iniciais do Projeto, é possível citar a catalogação de 31 instituições, 5 coleções particulares e realização de fotografias em alta resolução de cerca de 70% do acervo catalogado. Os gráficos da **Figura 1** traduzem e sintetizam alguns números do Projeto.

A possibilidade de conhecer as instituições detentoras de acervos produzidos ou relacionados ao artista, especialmente no Brasil, foi valiosa para a conformação de um conhecimento específico sobre a trajetória das obras catalogadas. Encomendas que se transformaram em doações. Heranças de famílias que foram cedidas a instituições públicas. Além destes, diversos outros caminhos percorridos pelas obras de Victor que hoje se colocam como questões a serem decifradas, explicadas, detalhadas. Esbarrando nos caminhos da documentação museológica, entramos em contato com personagens decisivos na história desses acervos e ampliamos as informações sobre as obras, cercando-as com dados de diferentes instâncias temporais.

Concomitante ao denso processo de pesquisa nos acervos brasileiros, desenvolveu-se uma série de recursos informatizados responsáveis pelo diálogo entre o público e o Projeto Victor Meirelles – Memória e Documentação. A criação de um site sobre o Projeto, disponível em www.museuvictormeirelles.org.br, teve como finalidade a promoção e difusão da iniciativa e, ao mesmo tempo, atualização do público sobre o andamento das pesquisas, por meio do *link Notícias*. Além disto, *links* de conteúdo foram elaborados para serem paulatinamente alimentados com informações. É o caso dos itens *biografia, exposições, cronologia* e *bibliografia*, cuja proposta é

> Geral), Maria Inez Turazzi (Coord. Técnica), Michael Duarte, Renata Santos, Sandra Checluski. Foram importantes também as parcerias com o Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro/ RJ) e o Museu Imperial (Petrópolis/ RJ).

subsidiar os interessados com dados, incluindo amplo levantamento bibliográfico sobre o artista e suas obras. Finalmente, disponibilizou-se no site uma lista com as obras de Victor Meirelles não localizadas pela equipe de pesquisa, uma medida que já resultou na localização de três retratos produzidos pelo artista por meio do contato realizado por parte dos proprietários. Essa listagem foi produzida a partir das obras de Victor Meirelles mencionadas nos Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes, do Catálogo da Exposição de História do Brasil de 1881 e da publicação de Rangel de S. Paio[2], além de referências bibliográficas pertinentes.

Nessa seqüência de ações para aproximar o Projeto e suas pesquisas do público, foi desenvolvido o sistema de gerenciamento de informações denominado Banco de Dados e Imagens sobre Victor Meirelles (BDI). Acessado a partir do site do Museu Victor Meirelles, esse instrumento de pesquisa foi idealizado visando à democratização do acervo pesquisado pelo Projeto. O BDI busca atender às demandas da equipe de pesquisa e do consulente e foi disponibilizado no site do Museu Victor Meirelles em 4 de dezembro de 2008.

No que se refere ao público consulente, teve-se a preocupação de atender aos diferentes níveis de pesquisa, desde informações básicas sobre uma obra, como título, data, dimensões, material e técnica, até dados mais precisos e detalhados. Além disto, as possibilidades de busca foram desdobradas em 15 opções diferentes além da busca rápida pelo título ou palavras contidas no título da obra ou documento. Essa medida tem como objetivo possibilitar o agrupamento de resultados sob diferentes interesses como tipologia documental, autoria, período, ano, material/ técnica, dimensões, instituição detentora de acervo e local de execução. Além destes sistemas de busca, é possível conhecer todas as obras catalogadas sem critério específico de busca. Um último recurso utilizado localiza-se no link *Obra em Destaque*, onde, além das informações sobre a obra, está associado ao registro o texto crítico de algum pesquisador convidado. As imagens receberam atenção especial, tendo em vista que a maior parte dos registros inseridos no BDI refere-se a obras de arte e requerem qualidade na visualização. Além da possibilidade de ampliar a imagem, obras com assinatura, data e outras inscrições relevantes possuem estes detalhes fotografados separadamente em alta resolução. Ao final da pesquisa do registro selecionado, o consulente ainda tem a possibilidade de extrair um relatório com as imagens e informações disponibilizadas no BDI.

Esse processo de criação do Banco de Dados e Imagens propôs reflexões pertinentes. Por um lado, houve a preocupação de disponibilizar as informações de maneira adequada aos hipotéticos consulentes. Por outro, a adequação entre as demandas da equipe e as possibilidades oferecidas pelo

---

[2] PAIO, Rangel de S.. **O quadro da Batalha dos Guararapes**: seu autor e seus críticos. Rio de Janeiro, Typographia de Serafim José Alves, 1880.

software utilizado e os limites da programação. Muitas vezes, longas conversas foram necessárias para resolver da maneira mais adequada possível dissonâncias entre o que se imaginava ideal e o que era possível fazer. Estes "incômodos" foram resultado do difícil acerto necessário entre a linguagem restritiva e lógica da informática e as múltiplas possibilidades de informação oferecidas por cada um dos suportes pesquisados [**Figura 2**].

Se as fichas preenchidas à mão comportam anotações nas margens e verso do papel, os formulários do BDI muitas vezes não solucionam tais situações, redobrando desafios. Essas "provocações" ao reino lógico das plataformas, programações e sistemas converteram-se em um importante instrumento de reflexão, na medida em que direcionaram a atenção da equipe para o macro universo desse acervo, traduzido num esforço de atender a todas as especificidades contidas na multiplicidade de suportes de informação sem perder de vista a necessidade de converter a diversidade a uma forma legível e acessível de informação ao público.

O Banco de Dados e Imagens oferece uma possibilidade ímpar ao colocar em um único suporte informacional obras e documentos do acervo produzido e/ou relacionado a Victor Meirelles que se encontram fracionados em diferentes instituições, coleções e estados. Mais do que reuni-los, o Projeto propõe, por meio do BDI, inúmeras possibilidades de comparações e relações que, esperamos, gere novos conhecimentos. No processo de trabalho até então desenvolvido a aproximação de acervos de diferentes instituições já gerou excelentes resultados. A seguir, dois exemplos dessas aproximações iniciais.

O retrato de Anna Nery [**Figura 3**], exposto na Câmara Municipal de Salvador, pode ser inserido no contexto de produção de Victor Meirelles vinculado à Guerra do Paraguai. A obra foi encomendada pela Câmara soteropolitana para homenagear a voluntária que trabalhou nos campos de batalha como enfermeira e instalada, na época, em uma das salas do edifício. Além da catalogação, foi possível obter informações sobre as diversas restaurações realizadas na obra e a pesquisa foi estendida ao Arquivo Público da Cidade, sediado na Fundação Gregório de Mattos em Salvador, onde se encontram as atas da Câmara Municipal. Desse modo, além das informações obtidas a partir da obra e dos dados sobre as restaurações, a trajetória da obra foi completada pela referência à instalação da obra no edifício, em 1873[3].

Este processo de pesquisa, aparentemente encerrado, foi reaberto ao ser finalizada a pesquisa no acervo de desenhos do Museu Nacional de Belas Artes. Dois estudos correspondiam muito

[3] "A Camara Municipal desta Leal e Valorosa Cid.^{de} do Salvador julga pagar um tributo de merecida gratidão collocando hoje n'uma das Salas de seu Edifício o retrato da Ex.^{ma} Sen.^{a} D. Anna Justina Ferreira Nery". Acta da Sessão extraordinária em 28 de Setembro de 1873. Arquivo Público da Cidade. Fundação Gregório de Mattos. Salvador/ BA.

possivelmente ao retrato de Anna Nery. Um deles, claramente relacionado à temática da Guerra do Paraguai, representava um soldado de costas, e o outro continha, no mesmo suporte, dois estudos de mão. A colocação dos dois estudos lado a lado com a imagem do retrato de Anna Nery fornece indícios interessantes.

Assim, ao longo da pesquisa, outras obras e documentos foram cercando o retrato, enriquecendo o sistema de informações sobre a obra, relacionando o Memorial da Câmara Municipal de Salvador, o Arquivo Público da Cidade de Salvador e o Museu Nacional de Belas Artes. Entretanto, cabe averiguar se o estudo da figura masculina não foi, também, utilizado em outras obras relacionadas ao tema da Guerra do Paraguai.

Como o ocorrido com o retrato de Anna Nery, é bastante provável que diversos outros estudos sejam identificados e relacionados às obras finais. Os retratos catalogados na Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro também possuem estudos no acervo do MNBA. Dentro do BDI esses relacionamentos são possíveis por meio da opção *Obras relacionadas*, onde o consulente acessa dentro do Banco outros registros que podem auxiliar no estudo da obra selecionada.

Um outro caso, em especial, merece destaque. Entre os retratos dos provedores da Santa Casa, a equipe de pesquisa identificou duas obras expostas na instituição retratando o Marquês de Abrantes. Uma delas estava assinada por Victor Meirelles e a outra estava sem indicações [**Figura 4**]. Ambas foram fotografas, porém apenas uma foi inserida nos arquivos relativos à Santa Casa

Mais uma vez a pesquisa nos desenhos no MNBA foi de grande auxílio para o esclarecimento de dúvidas. Entre os diferentes estudos para retratos existentes no acervo, havia um desenho que poderia corresponder ao retrato não assinado do Marquês de Abrantes. Entretanto, certos indícios que poderiam ser decisivos eram demasiadamente genéricos para qualquer afirmação. O prosseguimento da pesquisa chegou a um terceiro desenho que pode ser tomado como indício pertinente para o processo de atribuição de autoria [**Figura 5**].

Até o momento, o que se ensaia é uma possibilidade de processo de atribuição de autoria. Entretanto, é cedo para que a questão seja encerrada, tendo em vista o numeroso acervo que ainda se encontra em estudo. Interessante mencionar também que o universo de obras em posse de particulares ainda está no início, levando-se em consideração a produção de retratos constante e numerosa realizada por Victor Meirelles.

Além do Banco de Dados e Imagens, a primeira etapa do Projeto buscou difundir novas produções sobre o artista. A publicação do livro *Victor Meirelles – Novas Leituras*[4] buscou ser um

[4] TURAZZI, Maria Inez (Org.). **Victor Meirelles** – novas leituras. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

rimeiro passo nesse sentido. O convite a oito pesquisadores buscou retraçar novos caminhos para a leitura da vida e obra do artista, desdobrando sua trajetória em múltiplas facetas. Essa proposta busca contrapor-se a uma tendência, muitas vezes repetida, de engessar a produção e a pessoa do artista numa sequência unívoca e infinitamente repetida nas biografias introdutórias na maioria das vezes presentes quando se fala em Victor Meirelles. Ao analisar estes discursos, percebe-se a utilização, quase sempre indireta, de um discurso biográfico genérico e idealizado vinculado amplamente ao nome do artista. Se, em parte, as informações veiculadas não são errôneas, por outro lado, impõem limites imaginários ao estudo da vida e obra de Victor, restringindo-as ao discurso biográfico pronto.

A publicação, organizada por Maria Inez Turazzi, coordenadora técnica do Projeto, conta com artigos de Alba Bielinski, Jorge Coli, Maria de Fátima Moraes Argon, Mário César Coelho, Monica Xexéo, Paulo Roberto de Oliveira Reis, Renata Santos e Sonia Gomes Pereira. No final do livro, sob responsabilidade das pesquisadores Angela Maria Pinto da Silva e Leticia Bauer, três apêndices correspondem à cronologia documentada de Victor Meirelles, à transcrição dos Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes de 1846 a 1884 onde consta a participação do artista e à transcrição da participação de obras de Victor Meirelles na Exposição de História do Brasil de 1881. Finalizando a edição, apresenta-se o levantamento bibliográfico sobre a vida e obra de Victor Meirelles realizado pelo Projeto.

De acordo com a proposta inicial, este texto não possui um final declarado e, menos ainda, conclusivo sobre Victor Meirelles e sua produção. Também não relata uma experiência de pesquisa em suas considerações finais, mas, ao contrário, iniciais. E, é claro, um convite ao uso da pesquisa e dos instrumentos por ela desenvolvidos.

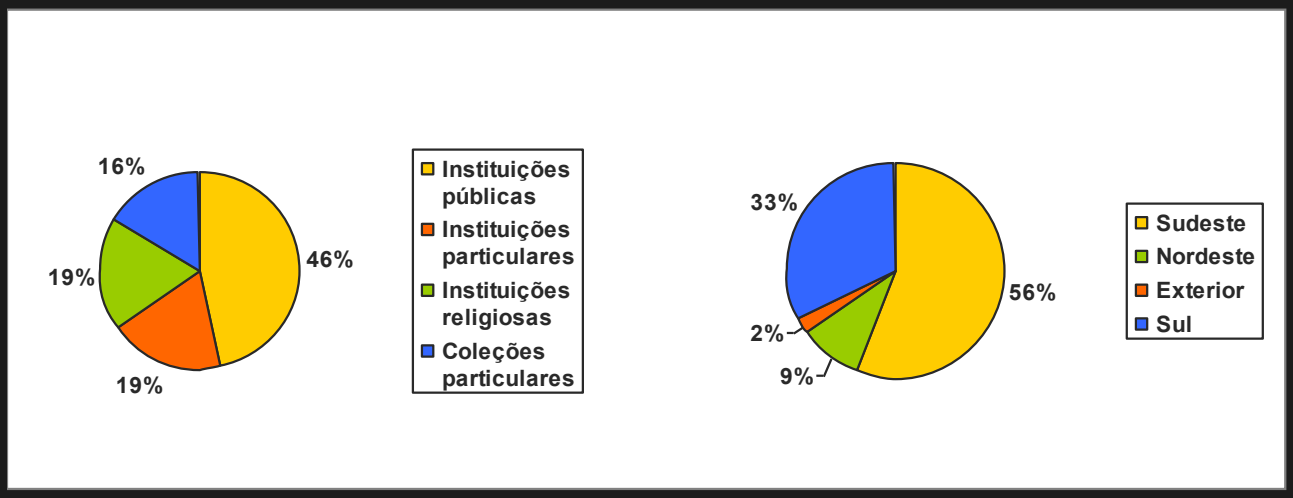


Figura 1 - Concentração de acervo produzido por Victor Meirelles ou a ele relacionado de acordo com o tipo de instituição e localização geográfica, 2009.
Gráficos digitais.
Florianópolis, Museu Victor Meirelles.

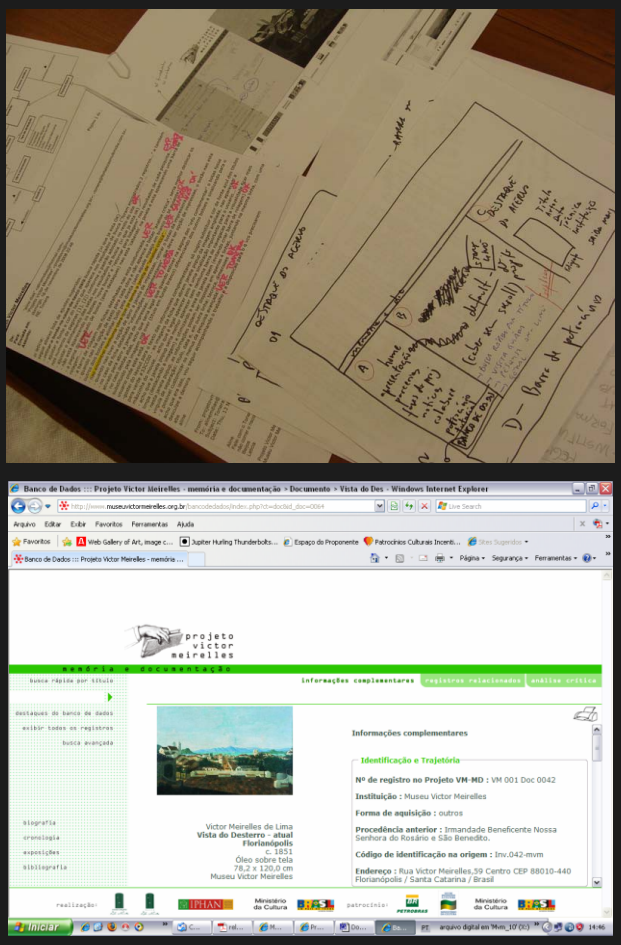


Figura 2 - Primeiros esboços sobre forma e conteúdo do Banco de Dados e interface gráfica do Banco de Dados e Imagens sobre Victor Meirelles 2008.
Arquivos digitais.
Florianópolis, Museu Victor Meirelles.
Foto: Leticia Bauer, 2008.

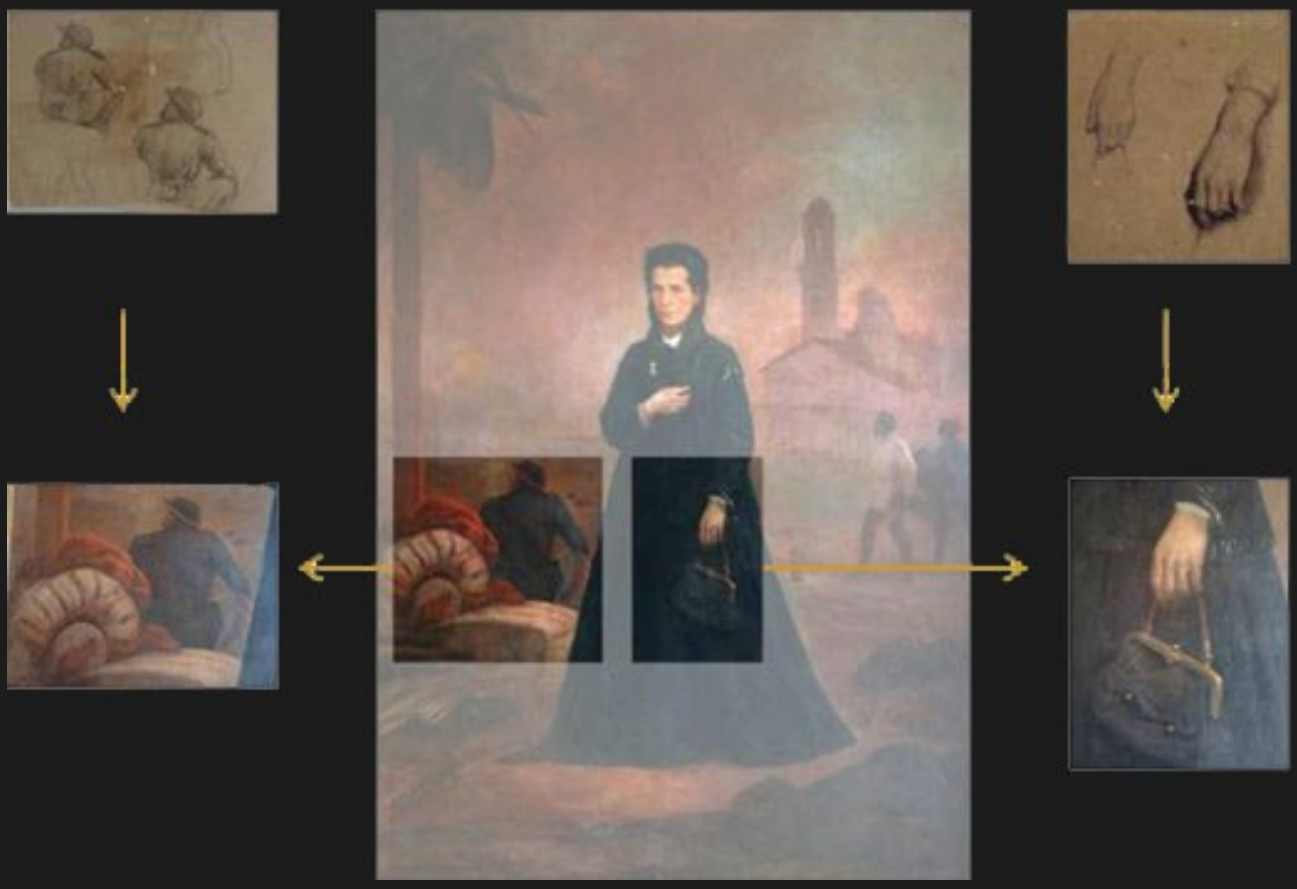


Figura 3 - Esquema de correlação de acervos.

No centro: VICTOR MEIRELLES: *Ana Justina Ferreira Nery*, c. 1873.
Óleo sobre tela, 275,0 x 177,0 cm.
Salvador, Memorial da Câmara Municipal de Salvador.
Fonte: Imagem cedida pela instituição.

À esquerda: VICTOR MEIRELLES: *Estudo para "Passagem de Humaitá"- homens*, 1868-1871.
Grafite sobre papel, 16,5 x 21,8 cm.
Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: Imagem cedida pela instituição.

À direita: VICTOR MEIRELLES: *Estudo de mãos*, sem data.
Carvão e grafite sobre papel, 19,5 x 16,0 cm.
Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: Imagem cedida pela instituição.



Figura 4 - À esquerda: VICTOR MEIRELLES: *Miguel Calmon du Pin e Almeida. Marquez de Abrantes,Conselheiro D'Estado Ordinario. Senador do Imperio. Provedor da Sta Casa da Misericordia, N. em 1796 F. em 5 de Outubro de 1865*, 1866.
Óleo sobre tela, 175,0 x 100,0 cm.
Rio de Janeiro, Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro.
Foto: Jaime Acioli, 2009.

À direita: AUTOR DESCONHECIDO*: Sem título*, s/d.
Óleo sobre tela, 175,0 x 100,0 cm. (dimensões aproximadas)
Rio de Janeiro, Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro.
Foto: Jaime Acioli, 2009.

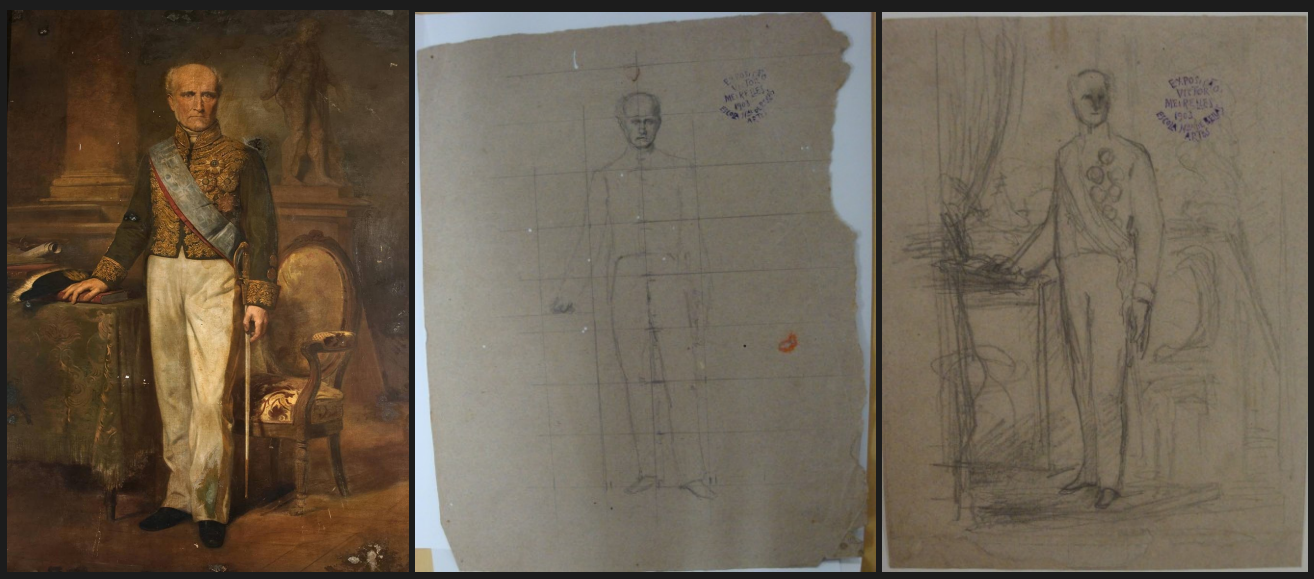


Figura 5 - Da esquerda para a direita:
AUTOR DESCONHECIDO*: Sem título*, s/d.
Óleo sobre tela, 175,0 x 100,0 cm. (dimensões aproximadas)
Rio de Janeiro, Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro.
Foto: Jaime Acioli, 2009.

VICTOR MEIRELLES: *Esboço para retrato de homem*, s/d.
Grafite sobre papel, 31,5 x 26,0 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: Imagem cedida pela instituição.

VICTOR MEIRELLES: *Retrato de homem*, s/d.
Grafite sobre papel, 26,0 x 20,0 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: Imagem cedida pela instituição.

Perspectivas no estudo da cultura visual brasileira do século XIX

Luciano Migliaccio

Estas considerações desenvolvem-se a partir de uma nova leitura de um texto de Alexandre Eulalio publicado no catálogo da exposição *Tradição e Ruptura. Síntese de arte e cultura brasileira*, realizada pela Bienal de São Paulo em 1984, com a curadoria geral de João Marino[1]. Muita coisa mudou desde então no panorama dos estudos sobre o século XIX. A prova mais evidente disso é o evento de que estamos participando. No entanto, algumas sugestões contidas naquele escrito talvez continuem mantendo uma atualidade premente que cabe reafirmar nesta ocasião. Baseado numa inteligente interpretação aos fenômenos figurativos da teoria da recepção, o texto de Eulálio apontava para novas direções de pesquisa e para uma abordagem mais abragente ao tema da história da cultura visual no Brasil do século XIX, que não se limitasse apenas às categorias de imagens tradicionalmente incluídas no campo da arte, mas focasse as inéditas transformações da fruição estética que as dramáticas mudanças científicas, ideológicas, técnicas, políticas, ocorridas na época, introduziram num ambiente ainda caracterizado pelos vestígios do sistema colonial escravista e mercantilista, devido a um processo acelerado de modernização .

Para o Brasil, o século XIX é, de fato, um período no qual se sucedem diversos impactos tecnológicos e onde, subitamente tirada da esfera religiosa, a experiência estética começa a ser encarada pelas elites como fator constituinte da identidade política e cultural da nação e como fator de prestígio. A produção de imagens visará, portanto, em muitos casos, refletir a adesão do país aos tempos novos, adotando os gêneros praticados nos principais centros culturais europeus, mas carregados de significados locais. Essa receita de transformação tanto vai influir sobre os centros urbanos mais expressivos e as regiões dependentes deles, como ainda toca e altera de algum modo a retalhada trama do tempo social brasileiro. "Um tempo diversificado em vivências, em elaborações, em tipos de fruições estéticas contíguas e opostas, umas precedentes, outras coetâneas, outras ainda posteriores ao inevitável processo modernizador, que transforma todas as realidades quotidianas"[2].

[1] EULÁLIO Alexandre, O século XIX. **Tradição e Ruptura, Síntese de arte e cultura brasileira**. São Paulo, Fundação Bienal, 1984.
[2] Idem, ibidem.

No que diz respeito especificamente às artes visuais é preciso destacar uma série de fenômenos os quais urdem a complexa trama do campo da arte nesta parte do continente americano:

- As transformações da cultura de origem lusitana sob o impacto das novas condições impostas pelo desenvolvimento do Brasil no sistema colonial e pelas novas concepções de governo oriundas do dispotismo ilustrado durante os reinos de Dom José e de Dona Maria.
- A persistência das modalidades de produção da arte religiosa do período colonial, ao longo de todo o século XIX, não só nos contextos provincianos, mas até na sede da corte e nos centros principais do país. Estas modalidades buscam um diálogo difícil com as novas formas introduzidas pela modernização, adquirindo significados novos em relação à nova situação cultural gerada pela independência nacional e pela política cultural da corte.
- A transformação do ensino artístico, estimulada pela presença da corte, provoca o surgimento das estruturas típica das instituições artísticas da modernidade, as exposições, a crítica de arte, o começo da formação de um mercado, o desenvolvimento, ainda que restrito, de um público e de colecionadores.
- Surgem então técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem: o caso da litografia e da fotografia, que põem em discussão algumas das funcões tradicionais da pintura, da escultura e atividades afins, sobretudo como meio de registro e fixação dos tipos humanos e ambientes sociais. Estas formas de reprodução e circulação da imagem adquirem, no Brasil, uma relevância política frequentemente maior das formas artísticas tradicionais, colocando ao historiador o problema de seu peso e de suas relações com as formas de arte consagradas.
- A pintura sofreria o impacto destas novas técnicas de difusão da imagem, mas ao mesmo tempo influenciaria atitudes, procedimentos, partidos do lápis litográfico e da objetiva do artista fotógrafo. Este, aliás, diversas vezes desdobrado em pintor, ou trabalhando associado ao pintor, recobriria a óleo tanto vistas como retratos e roupagens em fotos ampliadas até o tamanho da pintura ao vivo.
- A difusão da imprensa ilustrada e da fotografia mudaria radicalmente as relações entre artistas, imagem e público. Este fenômeno não é somente brasileiro, é claro, mas nas condições peculiares do Brasil é decisivo analisar as transformações provocadas por estes novos contextos ao nível local.
- O impacto de Paris como centro da editoria ilustrada e posteriormente do mercado internacional da arte, durante a Terceira República, nas escolhas dos artistas e na criação de uma pauta para a arte no Brasil. Contudo, é preciso entender a função de outros centros

europeus, em particular Roma e os outros centros italianos, como elementos de mediação entre a cultura parisiense e os artistas brasileiros que ali se formaram.

- Finalmente, é impossivel falar de uma história da cultura visual brasileira sem considerar também aquela das classes subalternas, o consumo e a utilização das imagens por parte das camadas populares e dos afro-brasileiros. Tampouco é possível desconsiderar as interações da pintura e da escultura com a etnografia e o desenho científico. As complexas interações entre estes fatores formam o pano de fundo de qualquer tentativa de uma reconstrução das relações entre cultura visual e sociedade no Brasil do século XIX.

Os resultados apresentados ao longo destes dias demonstram que muito está sendo feito em vários campos, desde os estudos sobre iconografia, a fotografia e a imprensa ilustrada, àqueles sobre instituições, colecionismo, público. Contudo, vale a pena destacar algumas diretrizes, já presentes no texto de Eulálio, que ainda podem ser ampliadas e aprofundadas por pesquisas futuras, buscando estender nossos conhecimentos históricos além da análise estilística, da história das instituições artísticas, da busca das fontes e das importações européias e de suas transcrições locais. Além estes elementos, cabe investigar aqueles que denotam a destinação da imagem: desde a técnica às medidas escolhidas para uma pintura, ou uma cópia de um retrato mais famoso, ao lugar de edição de uma gravura, ao jornal ou ao álbum em que foi publicada; em suma, todos os elementos formais e materiais dos objetos estudados formam parte do discurso proposto pela imagem, do seu conteúdo ideológico e histórico, são um indício para poder identificar a sua finalidade social.

Paula Vermeersch ao examinar a releitura da arte colonial realizada por Gonzaga Duque na inacabada revisão de *A Arte Brasileira*, aponta para a necessidade, percebida pelo crítico, de aprofundar as transformações do meio artístico luso-brasileiro anteriores à chegada da Missão Francesa, no Rio de Janeiro e em outros centros[3]. Ao lado da criação das primeiras formas de ensino artístico fora da transmissão das práticas do ofício nos ateliês, com as chamadas aulas régias de Manoel de Oliveira o Romano, houve a tentativa de introduzir uma concepção utilitária do desenho e uma função pública da arte no contexto urbano que iniciou uma primeira laicização do campo. Uma tentativa que se afirmou claramente dentro do círculo do vice-rei Luiz de Vasconcelos e Souza, patrocinador de um programa de decorações urbanas destinadas a destacar o papel do Rio como nova capital dos territórios do império lusitano, em paralelo à existência de um partido favorável à

[3] VERMEERSCH Paula Ferreira, *Historiografia da arte colonial na "Arte Brasileira" de Gonzaga Duque*, comunicação apresentada no Segundo Colóquio Nacional de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 22 de fevereiro de 2010.

transferência da corte para o Brasil já no final do século XVIII, como documentado pelos escritos do marquês de Lafões. A exaltação paternalista do bom governo da coroa acompanharia aquela da natureza brasileira e da importância dos seus recursos naturais e humanos. Se manifestaria numa série de obras públicas incluindo a reconstrução do chafariz da Praça do Paço Imperial junto ao antigo cais, o novo chafariz das Marrecas, a Cascada dos Jacarés dentro das obras do Passeio Público.

Estas últimas seriam ornadas com os primeiros bronzes fundidos no Brasil por Mestre Valentim. Um conjunto epigráfico e imagético relacionado com os temas da arcádia poética e da mitologia clássica, seria exposto nos lugares estratégicos da cidade em função da comemoração da ação concreta da monarquia portuguesa.

A este episódio estaria vinculado também o surgimento das primeiras telas com vistas da cidade do Rio de Janeiro. John Barrow em 1792, relatando a sua viagem à Conchinchina, nos dá uma detalhada e extensa descrição dos mesmos:

> *Em cada extremidade do terraço existe um pavilhão quadrangular cujas paredes internas estão cobertas por pinturas. Como especimen de arte, não merecem notícias, porém os assuntos pintados longe estão de serem desprezados. As vistas, num destes pavilhões são todas dedicadas a cenas do porto; o teto é coberto com trabalho de conchas; e ao redor da cornija estão representados peixes peculiares à região executados com pequenas conchas. O teto do outro edifício tem a mesma decoração, porém trabalhado com penas, e desenhos de pássaros nativos ornamentam a cornija, cada um com suas respectivas plumagens. Neste, oito pinturas descreviam o que eram, então, consideradas as oito produções mais importantes do Brasil.* [4]

Gilberto Ferrez sugere que os seis paineis ovais hoje conservados no acervo do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes sejam os mesmos que se encontravam num dos dois pavilhões do Passeio Público, criado por Luis de Vasconcelos e Sousa em 1783, aterrando a Lagoa do Boqueirão, que foram demolidos em 1817[5]. Com certeza, os temas daquelas pinturas são afinados com a exaltação dos recursos naturais e das riquezas da colônia brasileira que se encontram nos poemas dos árcades mineiros e nos documentos da Academia de Ciências do Rio de Janeiro, fundada pelo marquês do Lavradio. Nas imagens, como nos escritos dos literatos e dos cientistas, fica evidente a percepção de novas relações com Portugal e do novo papel do Brasil e de sua população.

---

[4] Citado em FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da Cidade. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 17, 1969, p. 221

[5] FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da Cidade. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 17, 1969, p. 219-237; MENEZES DE OLIVA, Leandro Joaquim e os painéis do Museu Histórico Nacional. **A Santa do Pau Oco**. Rio de Janeiro, 1957, p. 57-73.

Leandro Joaquim, retratista de Luis de Vasconcelos e Sousa, executaria as primeiras vistas históricas do país figurando o *Incêndio* e a *Reconstrução do Recolhimento do Parto*, em que apareceriam, ao lado do vice-rei, vários tipos raciais, os fidalgos, os oficiais, os artistas e artífices, o povo em seus trajes característicos. Não deixa de despertar ao menos curiosidade o fato de que, para executar tais obras, o vice-rei não chame algum artista experiente da Europa, mas as encomende a dois artistas nativos de origem africana. Por outro lado, ele protegeu o literato mestiço Silva Alvarenga, que se tornaria professor régio de retórica e poética, e fundaria a Sociedade Literária do Rio de Janeiro. É bem possível que a preferência pelos artistas locais traduzisse uma determinação política dirigida a destacar os progressos realizados pelos súditos da colônia.

Dentro das transformações da pintura de matriz lusitana, outro elemento a ser considerado é a continuidade da tradição do retrato com destinação pública destinado às salas das irmandades a às sacristias. Este gênero se transforma a contato dos modelos lusitanos ou franceses introduzidos pela corte, mas continua durante todo o século XIX e mais além, com a participação de atores insuspeitados como Manoel Araújo Porto Alegre, Vitor Meirelles e até Angelo Agostini, que pinta um retrato de um protetor da Ordem Terceira de São Francisco no Rio de Janeiro. A presença de um artista declaradamente racionalista e maçom entre os escolhidos para pintar retratos públicos sugere uma reflexão sobre o significado das escolhas de gosto da irmandade. Esta, mesmo possuindo um dos conjuntos decorativos de pinturas setecentistas mais prestigiosos da cidade, adotou as severas formas neo-classicas para a reforma do seu cemitério e o retábulo de altar à italiana na capela do mesmo espaço funerário; inseriu um lavabo de formas romanas importado da Itália no meio da decoração e do mobiliário rococo da sacristia.

Em Salvador, José Teófilo de Jesus e Antonio Joaquim Franco Velasco representam a passagem da decoração religiosa a uma pintura de história e de retrato de modelo europeu, voltada para o exemplo moral e a representação da vida íntima. Exemplar neste sentido é o *Retrato de Mulher* de Antônio Joaquim Franco Velasco, do Museu de Arte da Bahia. Não é fácil encontrar um paralelo para esta imagem no universo das representações femininas no Brasil anteriores ou contemporâneas à chegada da Missão Francesa. Talvez, apenas o retrato da Marquesa de Belas da Coleção Brasiliana na Pinacoteca do Estado de São Paulo possa estar ao seu lado pela naturalidade da pose e pela feliz tradução do caráter feminino com os meios da cor.

Os documentos que vão emergindo sobre as reformas das igrejas históricas do Rio de Janiero mostram com força o papel de um escultor como Antonio de Pádua e Castro, membro da Academia Imperial de Belas Artes, autor ainda nos meados do século XIX das decorações da igreja de Santa Cruz dos Militares, de São Francisco de Paula, de Nossa Senhora Mãe dos Homens em que os

modelos decorativos do período de Dom José se fundem com motivos e insertos narrativos de derivação classicista. Nos relevos da igreja de São Francisco de Paula e da Matriz da Glória cabe destacar a colaboração entre Pádua e Castro, o professor da Academia Imperial, Chaves Pinheiros, e seus alunos mais promissores, talvez o próprio Cândido Almeida Reis, que mais tarde se tornaria arauto do positivismo e um dos escultores mais originais do panorama brasileiro[6]. O número de encomendas executadas por Pádua e Castro mostra que foi talvez o escultor local mais ativo no Rio na primeira metade do século XIX. É significativo que Araújo Porto Alegre, ao elogiar a talha em madeira do período colonial, como sendo uma das feições originais da arte nacional, em antítese à condenação radical proferida pelos mestres neo-clássicos, lamente a falta de herdeiros de Antonio Pádua e Castro, único artista que poderia continuar a tradição da toréutica ou, ao menos, criar uma escola que permitisse a conservação e a manutenção do patrimônio existente. Mesmo assim, ainda na década de sessenta, a execução da talha da catedral de Campinas utilizou modelos de matriz barroca e rococo importados de Salvador da Bahia onde a tradição da decoração religiosa deste tipo persistiu irradiando-se em centros periféricos como Maceió e a Paraíba.

Estendendo um pouco mais o leque das questões a serem examinadas para uma exata visão da recepção dos modelos artísticos, Renato Palumbo, numa tese de doutorado recentemente defendida na FAU USP, estudou a difusão de manuais de ensino do desenho no Brasil da primeira metade do século XIX[7]. A pesquisa tem demonstrado a circulação de textos editados pela tipografia do Arco do Cego de Lisboa, e de repertórios de modelos gravados anteriores ou contemporâneos à Missão Francesa. Por exemplo, a publicação do manual de desenho de Ferreira da Silva, em 1817 no Rio, apenas um ano depois da chegada dos artistas franceses, poderia ser vista como mais uma peça da luta do meio artístico português contra o modelo importado. A edição, anterior aos projetos de manuais de anatomia por Debret e às traduções de textos franceses e ingleses realizadas por Félix-Émile Taunay, estudadas por Elaine Dias, reafirmaria a utilidade da formação das escolas lusas retomando o modelo da Tipografia do Arco do Cego, de que a Imprensa Real parece representar uma continuação. A vantagem dos portugueses é o domínio da imprensa e da língua. O fato de que o texto de Ferreira seja reeditado em 1841, me parece significativo da longa duração deste contraste na cultura figurativa local antes de que a ação de Félix-Émile Taunay consolide a supremacia do

---

[6] ALFREDO, Fátima. Francisco Manuel Chaves Pinheiro e a sua contribuição à imaginária religiosa carioca oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/fmcp_fa.htm

7 DÓRIA, Renato Palumbo. **Entre o belo e o útil**: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil do século XIX. Tese de doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004.

modelo acadêmico. Sabemos, por outro lado, que a Imprensa Real disputou até espaço físico da Academia Imperial de Belas Artes até a década de quarenta.

Fora da capital, a difusão da nova concepção do desenho, que surgiu das instituições de ensino oriundas da Missão Francesa deve-se também à interação entre artistas e naturalistas viajantes e artistas locais. Itu tem a sua escola com Miguel Benício Dutra, Belém com Joseph Leon Righini e Bernardes Santarém, São Paulo com Pinto Vedras. Os documentos descobertos sobre a escola deste último permitem perceber um primeiro interesse em relação à pintura de retábulos de matriz italiana na cidade. No Museu de Arte ainda está visível um retábulo com derivações de Rafael, procedente do Mosteiro da Luz que poderia ser atribuído a esta escola, assim como algumas das figuras de evangelistas e santos, claramente derivados de originais do século XVII italiano, documento de um ensino que se inspirava ao classicismo acadêmico. Além dos resultados modestos do ponto de vista da qualidade, o que é importante neste tipo de pintura é a compreensão de um modelo de imagem histórica e monumental que busca se distanciar das modalidades decorativas lusitanas e instaurar outras funções sociais da imagem pintada. Esta não é mais utilizada na tentativa de recriar o fastuoso aparato da corte para os ambientes destinados às reuniões e às cerimônias da elite, mas visa à narração com intenções morais, mediante as dimensões e a clareza da composição, à construção de uma galeria de homens ilustres pela sua fé, como acontece nas grandes figuras de santos carmelitas pintadas por Padre Jesuíno do Monte Carmelo para a Igreja do Patrocínio de Itú, ou uma descrição da realidade social e do costume, inspirada nas ilustrações dos viajantes, no caso de Miguel Benício Dutra.

A mesma evolução pode ser percebida em Minas Gerais num pintor como Manoel da Costa Athayde, certamente um artista erudito, capaz de transpor para a clientela local os complicados esquemas perspectivos do ilusionismo barroco europeu, finalizados a recriar o fausto do cerimonial da corte e da igreja para o público das irmandades da província. No entanto, na última parte da sua trajetória, Athayde busca instituir uma escola de desenho, se dedica à pintura monumental numa obra como a *Última Ceia*, pintada para o círculo religioso e erudito dos Lazaristas do Seminário do Caraça, partidários de uma espiritualidade severa e de uma educação religiosa ilustrada. Pesquisas recentes realizadas no âmbito do CECOR e da UFMG tem destacado o papel relevante da circulação dos manuais e dos modelos de caligrafia na cultura artística da região mineira. O estudo dos estatutos manuscritos das irmandades revela a persistência de práticas gráficas que retomam os modelos da iluminura, mas também dos repertórios de caligrafia impressos em Portugal.

O curso progressivo de desenho, publicado em Recife em 1844, pelo contrário, dá ênfase aos meios de reprodução da imagem, à introdução do método de desenho do natural e premissas

cientificas de ótica e sobre a visão. Abordagem mais moderna. Índice de uma cultura local aberta em direção da indústria artística do que no próprio Rio. A instituição do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro é de 1857, enquanto a escola do Recife é fundada alguns anos antes, sendo estimulada por uma visita do imperador Dom Pedro II.

É dificil entender a posição do Recife se pensarmos apenas na produção pictórica e nos meios artísticos tradicionais. Cabe então lembrar da força que em Pernambuco parece ter a indústria litográfica, a passagem por Recife de fotógrafos como Stahl e Leuzinger.

A popularização da litografia constitui decisiva ponta de lança de uma divulgação iconográfica em grande escala, cuja função, num país como o Brasil necessita ser devidamente analisada. Através dessa via privilegiada a caricatura adquire, de imediato, importância decisiva no século XIX, seja pela expressividade agressiva das formas visuais que assume, seja pela urgência das questões que encaminha. Seja através do desalinho insolente da paródia gráfica, paródia que se tornará um *leitmotiv* da cultura brasileira da segunda metade do século, seja através do prodigioso poder de convicção da fantasia, o desenho caricatural pôde indicar caminhos sugestivos para desvincular a imagem das constrições dos gêneros convencionais. Não isenta de certa ambigüidade, a força paródica e desmistificante da caricatura e da gráfica jornalística penetrou freqüentemente na atividade mais séria de artistas como Belmiro de Almeida (veja-se *Os Descobridores* no museu do Imaraty ou *Nu de mulher,* no MNBA do Rio de Janeiro) ou como Rodolfo Bernardelli, (*Faceira, A Comédia*, para a decoração externa do Teatro Municipal do Rio). É interessante esta circulação de vários artistas brasileiros entre a sátira e a gravidade da pintura de história. Contudo, neste último gênero também, a gráfica, bem como a fotografia, deu modelos importantes para a criação de um realismo, que buscou distanciar-se das convenções do gênero em direção da representação dos costumes e dos hábitos sociais. É o caso da pintura de temas indígenas ou de costume de Angelo Agostini, estudada por Rosangela de Jesus Silva, onde a tentativa de criar uma linguagem educativa de forte apelo popular passa pela apropriação de modelos da gráfica jornalística. De forma diferente, é possível encontrar vestígios destes interesses também nas pinturas históricas de tema *caipira* de Almeida Junior, onde se manifesta o uso da fotografia na abordagem ao modelo vivo .

Isso nos leva ao tema da imagem fotográfica e da sua relação com a pintura. Todos sabem que a fotografia aparece nas exposições acadêmicas do Rio de Janeiro desde 1842, e que continuou presente e recebendo distinções nestes eventos artísticos seja na sua forma mais mecânica, seja sob a espécie da foto-pintura, em que se destacaram fotografos-pintores da Casa Imperial como Papf e Langerock. Talvez valesse a pena de se interrogar um pouco mais a fundo sobre o sentido desta presença da fotografia, da foto-pintura e das inter-relações entre as duas e a pintura no meio

brasileiro do século XIX. É interessante por exemplo que na primeira exposição nacional de 1861, enquanto realizava o projeto do "Brasil Pitoresco", tocasse ao fotógrafo Vitor Frond ser membro do júri da competição na seção de belas artes e não ao pintor de história da academia, Vitor Meirelles. Este, por sua vez, analisou como membro do júri oficial da academia a participação da fotografia na exposição geral de 1866, publicando um texto sobre o tema. Entretanto, a defesa da verdadeira arte redigida pelo pintor de Florianópolis não parece muito segura. Meirelles, percebendo o grande potencial público e político da imagem fotográfica, parece apostar numa aliança, mais que na oposição entre os dois meios. Para confirmar esta sensação, o próprio artista converte-se à transposição pictórica da imagem fotográfica vinte anos depois no panorama do Rio de Janeiro, realizado em colaboração com Langerock. Recentes estudos de Vladimir Machado tem revelado o interesse para a utilização de técnicas e modelos derivados da fotografia por parte de Pedro Américo, por exemplo na execução da Batalha de Campo Grande, embora sem que o pintor publicasse reflexões relevantes para o debate. Por outro lado, Pedro Américo vivia e pintava em Florença: a utilização da fotografia como modelo devia lhe parecer um atalho confortável utilizado por muitos outros profissionais da pintura[8]. Mas no Brasil a foto-pintura possuía outro destaque e outro status no mercado interno: é suficiente pensar que aderiram às diversas variantes desta técnica artistas como Louis-Auguste Moreau, Miguel Cañizares e Ernst Papf, sobretudo nas modalidades do retrato.

Mas talvez a forma mais importante de diálogo entre fotografia e imagem foi a foto-litografia "um gênero que encontra alguns dos mais altos momentos da nossa iconografia oitocentista nas vistas brasileiras fixadas pela objetiva de Victor Frond e litografiadas pelos melhores mestres da Paris de Napoleão III. Precedem-na de uma década o panorama da capital do império encomendado pela Casa Leuzinger em 1852 a que os lápis litográficos de Benoist e Ciceri deram relevo todo especial"[9].

Assim Eulálio. As pesquisas recentes de Maria Antonia Couto tem revelado o grande relevo cultural e político da obra editorial de Frond acompanhada pelos textos de Rybeirolles[10]. Numa carta de Victor Hugo ao exilado francês, o escritor afirma "vocês ergueram um verdadeiro monumento ao Brasil, este país ao mesmo tempo tão arcaico e tão moderno". É difícil não pensar que naqueles

---

[8] MACHADO, Vladimir. A Fotografia na Batalha de Campo Grande de Pedro Américo, Rio de Janeiro, 2006; MACHADO, Vladimir. Fotografias para o Barão do Rio Branco: o Pintor Pedro Américo como Diretor da Fotografia em Itália (1889-1898), **19&20**, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/pa_brb.htm

[9] EULÁLIO, Alexandre. **Tradição e ruptura**, op. cit. Cabe lembrar os panoramas fotográficos de Pernambuco durante a visita de Dom Pedro II, realizados por Leuzinger nos mesmos anos.

[10] Ver COUTO, Maria Antonia. As relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: Considerações acerca do álbum "Brasil Pitoresco" de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. **Fênix** - Revista de História e Estudos Culturais v.4, Ano IV, n.2, Abril/Maio/Junho 2007. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/vol11Mantonia.php

mesmos anos Louis Rochet realizaria e exporia em Paris o monumento a Pedro I, enquanto Meirelles mostraria ao público da capital francesa o primeiro quadro histórico de tema brasileiro. É possível, então, que Hugo comparasse indiretamente, o monumento, que ganharia dos opositores da monarquia o apelido de "mentira de bronze", com a iconografia fotográfica muito mais adequada à circulação democrática da imagem no mundo contemporâneo depois dos eventos de 1848. Entretanto, é preciso lembrar que o projeto de Frond também era promovido pela corte, consciente da importância da difusão da imagem do país, através da imprensa, junto ao público dos possíveis imigrantes europeus. Emerge então a necessidade de compreendermos as estratégias do poder político em relação à utilização da imagem em todos os campos.

Finalmente poucas palavras sobre um tema que também merece um estudo e uma reflexão mais profunda, a partir das excelentes contribuições de Paulo Knauss: a presença dos brasileiros ao lado dos colecionadores norte-americanos que dominavam o mercado da arte na capital da Terceira República. É evidente que Zeferino da Costa ao trabalhar nas pinturas da Candelária, ao lado da sua formação romana, foi buscar inspiração nas pinturas de Puvis de Chavannes, ou de Henri Laurens no Pantheon. Fundaria assim uma tradição de decoração mural pública que seria uma preocupação dominante para os pintores brasileiros durante o período republicano, apesar dos protestos dos críticos partidários do individualismo da pintura de cavalete, como Gonzaga Duque. É conhecido o encantamento dos barões de São Leopoldo pela pintura de Boudin, que originou a famosa coleção hoje no MNBA, são conhecidos os contatos meio tempestuosos de Eduardo Prado com Rodin. Mas qual foi o papel de Eduardo Prado em patrocinar os artistas luso-brasileiros de passagem na capital francesa? Sabemos das suas relações com Almeida Junior, do apoio financeiro dado às iniciativas editoriais de Ramalho Ortigão com Eça de Queiroz. Mas houve a construção de uma relação dos pintores brasileiros com as contemporâneas tendências portuguesas, começando pelo realismo do Grupo do Leão, para terminar com a nova pintura narrativa de representação da cultura popular e de matriz sociológica proposta por Malhoa. Não terá passado pelos círculos dos embaixadores dos cafeeiros paulistas em Paris? É conhecido o interesse do Conde De Figueiredo pela pintura simbolista, o joalheiro e colecionador Luiz de Rezende participa da vida artística parisiense fazendo-se retratar por Aman-Jean e eventualmente patrocinando os Salões dos Rosa-Cruz. Talvez seja por isso que o MNBA possui um desenho do primeiro cartaz das exposições da irmandade, obra de Carlos Schwabe. A orientação simbolista destes colecionadores certamente contribuiu para a formação de um Alvim Corrêa, que começa como pintor de panoramas de batalhas para depois se orientar em direção da gráfica dos simbolistas Rops e Redon. Eulálio justamente reconhecia nesta

passagem um dos caminhos para a renovação da arte brasileira no século XX[11]. Contudo, o gosto destes colecionadores talvez contribuísse de forma decisiva para orientar as escolhas de Amoedo, de Visconti em direção da pintura de Aman-Jean e de Grasset. Talvez eles colocassem em pauta para os jovens pintores brasileiros o tema de uma pintura decorativa moderna, de grande apelo público e cenográfico em estreita relação com a arquitetura, como sugere Arthur Valle[12], baseada no valor construtivo e emotivo da cor, em alternativa às propostas naturalistas, mas também à mística pre-rafaelita dos murais romanos de Burne-Jones em San Paolo fuori le Mura e dos seus seguidores do movimento italiano *In Arte Libertas*, fomentado por D'Annunzio, admiradíssimo no Brasil. Neste sentido, quadros como o *Último Baile da Monarquia* de Aurélio Figueredo adquiriria um papel precursor de uma pintura que só afirmaria a sua presença de forma madura no pano de boca e nas outras decorações do Teatro Municipal do Rio de Eliseu Visconti, plenamente integrada no conjunto da arquitetura e num coerente programa imagético de matriz racionalista.

Tampouco deve ser esquecido o mecenato da família Guinle que teve um papel decisivo na participação brasileira à Exposição de Turim de 1911, que foi muito relevante para os desdobramentos da arte decorativa no Brasil, e ainda precisa ser estudada com profundidade. A mesma família patrocinou as importantes decorações murais da sede do Fluminense Football Club por Arthur Timotheo e João Timotheo da Costa.

Uma tecela importante no mosaico ainda lacunoso da história dos colecionadores brasileiros é a ação de Alfredo Ferreira Lage em Juiz de Fora. A família teve um papel importante na aquisição de obras de artistas de origem portuguesa, francesa, de objetos de arte decorativas e na promoção de artistas brasileiros, que Alfredo colocou dentro de um quadro coerente de colecionismo, seguindo o padrão dos museus artísticos industriais presentes na França, na Áustria, na Itália. A reunião de modelos do passado e de culturas exóticas significava a busca de exemplos para uma cultura decorativa moderna vinculada ao desenvolvimento da indústria têxtil que ia se formando na região. Certamente Ferreira Lage representa uma figura singular de colecionador que merece ser estudada não apenas em razão da constituição do acervo, mas também pelo interesse em fomentar a construção de um dos primeiros edifícios a destinação museal do país e pela articulação das diversas facetas do seu colecionismo[13].

---

[11] Ver EULÁLIO, Alexandre. **Henrique Alvim Corrêa**: Guerra e Paz. Cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1981.

[12] VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponíivel em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_pint_dec.htm

[13] MIGLIACCIO, Luciano. **O Museu Mariano Procópio**. Rio de Janeiro: Banco Safra, 2009.

O interesse dos brasileiros em relação à arte portuguesa contemporânea é documentada ainda pelas doações de dois colecionadores brasileiros, Cunha Porto, em 1902, e Luiz Fernandes em 1926. A coleção Cunha Porto parece ter formado o núcleo mais importante e consistente de autores portugueses no acervo sendo dividida entre o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o acervo do Museu do Itamaraty também no Rio e uma parte que ficou, ao que se diz, em Portugal, onde Cunha Porto viveu como funcionário da legação diplomática brasileira. Provavelmente grande parte da coleção se deve a Joaquim Augusto da Cunha Porto, que foi, entre outras coisas, o primeiro secretário e o segundo diretor do Gabinete Português de Leitura do Rio e conselheiro da Sociedade Portuguesa de Beneficência; primeiro secretário, bibliotecário e diretor das aulas do Liceu Literário Português.

Luiz Fernandes, nascido na Bahia, mas criado em Portugal, viveu longos anos em Paris onde se dedicou aos seus gostos de colecionador, reunindo um grande acervo de cerâmica, de pintura e de libretos de óperas representadas em Portugal ou de assunto português. Legou as suas coleções ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, à Academia de Belas Artes do Rio e ao Instituto Histórico e Geográfico de Salvador da Bahia. A reconstituição desta importante coleção ainda está por ser feito.

Graças aos estudos de Roberto Conduru, a produção visual dos afro-brasileiros começa a ser objeto de uma reflexão histórica mais abrangente. O mesmo não pode ser dito, contudo, tirando o caso da atividade de Reis Carvalho, tema de pesquisas em desenvolvimento, relativamente ao estudo sistemático das relações entre arte, ilustração científica e etnográfica, e à arte popular. Uma história da cultura artística brasileira do século XIX não pode se fazer prescindindo de todas estas diretrizes que compõem um mosaico complexo e quase inextricável de temas, questionando os próprios limites da história da arte como disciplina, e tornam por isso a tarefa dos estudiosos futuros sumamente fascinante.

Arte em revista: obras de arte publicadas na revista *Ilustração Brasileira**

Luciene Lehmkuhl

> *Ilustração Brasileira" realizou um belo programa de cultura. É uma revista de esplendor literario e sonora brasilidade. E é um florão heraldico das nossas artes graphicas*.
>
> Pedro Calmon



autor da frase expressou sua opinião nas páginas da *Ilustração Brasileira*, em maio de 1935, quando da divulgação de um inquérito a respeito da opinião dos intelectuais e artistas sobre a publicação. Pedro Calmon, jornalista de renome já naquele momento, reconheceu na revista suas qualidades de órgão responsável pela propagação e divulgação da cultura no país, além, é claro, e este talvez seja o ponto mais relevante para este artigo, o reconhecimento da qualidade da apresentação gráfica da revista, tratada como "um florão heráldico" das artes gráficas no país. É neste viés que abordaremos *Ilustração Brasileira*. Interessa-nos apresentar e discutir sua presença na imprensa brasileira do período, especialmente no âmbito das revistas ilustradas, cuja peculiaridade é a publicação de reproduções de obras de arte e também de críticas, notícias e comentários sobre artes e artistas.

No mesmo número de maio de 1935 são anunciadas com destaque as características que enquadram o periódico no campo da cultura e o vinculam às propostas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, nascido no ano de 1838, no âmbito da construção da nação que se havia tornado independente.

> *Formato imponente, impressão acurada, papel selecto, impressão caprichosa, e os demais requisitos que a tornaram o orgão preferido para as magnas comemorações promovidas pelo 'Instituto Histórico' (centenários do Brasil, da Confederação do Equador, do nascimento de D. Pedro II, do 2 de julho baiano, da plantação do café em nosso sólo) – não desmentirão o seu passado de intuitos culturais e escrupulosa execução, de modo a reconquistar-lhe a influência entre as mentalidades de genuína elegancia mental e moral.*[1]

---

* Este texto apresenta o percurso de realização do projeto de pesquisa - Documentos para ler e ver: a coleção da revista Ilustração Brasileira no acervo do CDHIS - que vem sendo desenvolvido com recursos da FAPEMIG, Edital Universal 2009, visando diagnosticar o estado de conservação da coleção da revista *Ilustração Brasileira* existente no acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História – CDHIS, da Universidade Federal de Uberlândia e instaurar ações para sua conservação preventiva, bem como propor ações para o acondicionamento e a viabilização do acesso de pesquisadores à coleção em condições adequadas de uso e manuseio, além do estudo do seu projeto gráfico, buscando

O texto registra ainda um posicionamento político/acadêmico/literário, pretensamente neutro, imputando aos seus colaboradores as responsabilidades por suas escolhas e decisões com relação ao uso da língua portuguesa, a qual naquele momento estava em pauta nas discussões entre Portugal e Brasil para a assinatura de acordos visando à convergência das ortografias de ambos os países. Este processo, iniciado em 1931 com a assinatura de um acordo preliminar, tem continuidade de maneira acirrada ao longo das décadas de 1930 e 1940, quando foram assinados acordos distintos que não levaram a uma unificação da língua portuguesa.

> *"Sendo um orgão de diffusão cultural e o espelho do nosso momento literário, a 'Illustração Brasileira' não tem partidarismos de escolas nem impõe restrições aos seus colaboradores, dando lhes ampla liberdade, que se extende ainda ao uso da forma de graphar que mais lhes agrade.*[2]

> nas soluções estéticas encontradas e na organização visual proposta por seus editores e artistas gráficos, a pluralidade de projetos e relações estabelecidas entre imprensa, poder político, cotidiano e modernidade.

A coleção existente no CDHIS é composta por cento e quatro exemplares, não encadernados, publicados entre maio de 1935 e janeiro de 1944 e por três números, encadernados em dois volumes, de edições especiais, comemorativas ao Centenário da Independência, do ano de 1922. Sabe-se, até o momento, que a coleção entrou no acervo do centro de documentação na década de 1990, doado pela família de um médico da cidade de Uberlândia, então falecido. A presença dos exemplares da revista na cidade pode ser lida como indício da sua circulação pelo país, uma vez que era editada na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, era comercializada com a venda de exemplares avulsos e por assinatura.

A partir do ano de 2006, com a identificação da coleção no interior do acervo do CDHIS, três trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação e três relatórios de Iniciação Científica foram finalizados abordando a coleção da revista, de Geanne Paula de Oliveira Silva, Karina Paim Teodoro de Souza e João Batista Claudino Júnior, alunos do curso de graduação em História. Atualmente cinco alunos desenvolvem suas pesquisas fazendo uso da coleção, entre eles uma dissertação de mestrado, de Geanne Paula de Oliveira Silva e cinco monografias de conclusão de curso, Luciane Felipe Santos, Márlon de Oliveira Borges Carneiro, Lara Lopes, Aline Ferreira de Vasconcelos graduandos do curso de História e Lizandra Califfe Soares, do Curso de Artes Visuais.

Especificamente para o desenvolvimento do atual projeto, formou-se uma equipe composta por pesquisadores e estudantes da área de História, cujo interesse pelos documentos tem marcado suas atuações acadêmicas, com o intuito de abarcar as necessidades técnicas, teóricas e metodológicas que esta pesquisa exige. Coordenadora Luciene Lehmkuhl, professora do Instituto de História da UFU; colaborador, pesquisador e orientador Marcelo dos Santos Abreu professor do Departamento de História da Faculdade de Ciências Integradas do Pontal - UFU; bolsistas de Iniciação Científica Aline Ferreira de Vasconcelos, graduanda em História pela UFU e Márlon de Oliveira Borges Carneiro, graduando em História pela UFU e em Design Gráfico pela ESAMC.

Por pretender apresentar as pesquisas até então desenvolvidas e as pesquisas em andamento, este texto se reporta às monografias de conclusão de curso de graduação em História: SILVA, Geanne Paula de Oliveira. **Estado Novo e imprensa ilustrada**: propaganda política na revista Ilustração Brasileira (1935 - 1944). Instituto de História, UFU, Uberlândia, 2008. SOUZA, Karina Pain. **Brasilidade em cores**: metáforas cromáticas do Estado Novo nas páginas da revista Ilustração Brasileira. Instituto de História, UFU, Uberlândia, 2009. CLAUDINO JÚNIOR, João Batista. **O centenário e a Semana**: 1922 na revista Ilustração Brasileira. Instituto de História, UFU, Uberlândia, 2009. Reporta-se também ao artigo: SILVA, Geanne Paula de Oliveira. **Revista no acervo**: a coleção da Ilustração Brasileira (1935-1944). Cadernos de Pesquisa do CDHIS. n. 36/37, ano 20, p. 43-55, 2007.

[1] **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XII, n.1, maio 1935. (será mantida a grafia original nas citações dos textos da revista)

[2] Idem., Ibidem.

Os colaboradores da revista eram poetas, críticos das artes, romancistas de renome e prestígio como Affonso de E. Taunay, Olegário Marianno, Gustavo Barroso, Afrânio Peixoto, Flexa Ribeiro, Martins Fontes, Pedro Calmon, entre outros, quase todos, ligados à Academia Brasileira de Letras – ABL e também ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB. São escritores que publicam regularmente nas revistas ilustradas e cuja produção responde às demandas e encomendas das instâncias dominantes da vida cultural. Profissionalizados e dentro da lógica do mercado, os escritores praticaram gêneros literários como a reportagem, o inquérito literário, a entrevista e principalmente a crônica, cuja presença nas revistas ilustradas é constante, exercendo

> *vários papéis, ocupando o lugar do artigo de fundo, fazendo as vezes do que hoje se denomina editorial ou lançada no interior da revista, em seção exclusiva. Aproximava-se do artigo, sobretudo na característica comum de voltar-se para as ocorrências contemporâneas, no seu fazer imediato. Marcada pela reflexão despretensiosa, redundou na forma ideal do trato literário de eventos cotidianos, driblando seu caráter efêmero.*[3]

Proprietários e colaboradores das revistas ilustradas controlavam um capital simbólico que os habilitava à participação na vida política do país. Eles tinham interesse tanto em manter quanto em ampliar esse capital simbólico e conseqüentemente seu prestígio para que tivessem garantidos seus lugares na dinâmica social. Por isso, as páginas das revistas eram espaços disputados por escritores já renomados e também por aqueles desejosos em recuperar ou encontrar lugar na vida social e política do país, como bem analisou Ana Maria Mauad, em artigo publicado[4].

A revista *Ilustração Brasileira*, uma entre as muitas publicações da imprensa ilustrada brasileira da primeira metade do século XX, é um mensário editado pela *Sociedade Anônima O Malho* (a mesma editora de: *Cinearte*, *O Tico-Tico*, *Alamach do O Tico-Tico*, *Moda e Bordados*, *A Arte de Bordar*, *Annuário das Senhoras* e *O Malho*), no Rio de Janeiro [**Figura 1**]. Revista de grande formato, 36 x 27 cm, possui entre quarenta a sessenta páginas, salvo edições especiais, que costumam passar de cem páginas.

A revista passou por três fases de publicação: a primeira iniciou-se em 1909 e foi até 1915; a segunda fase iniciou-se em 1920 e foi até 1930; em maio de 1935 iniciou-se a terceira fase que, se estendeu até fins da década de 1950. O Catálogo da Biblioteca Nacional, por exemplo, considera que a revista editada em Paris, com o mesmo nome, entre 1901 e 1902 é a mesma que viria a ser editada

---

[3] MARTINS, 2001, Ana Luiza. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de República. São Paulo: Edusp. p.154.

[4] Cf. MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Disponível em: http://www.tau.ac.il/eial/X_2/mauad.html Acesso em 07 ago. 2006.

no Rio de Janeiro, ressurgida em 1909. No entanto a própria revista *Ilustração Brasileira*, indica sua origem a partir de junho de 1909, em seu número de abertura da terceira fase.

As capas [**Figura 2**] marcam a identidade visual da revista. Em geral as edições apresentam capas de fundo neutro, na cor do próprio papel ou na cor verde claro com a imagem da mão segurando a tocha dourada, cuja chama é representada em traços vermelhos, e circundada por estrelas também douradas. Há um relevo que só pode ser apreciado ao se manusear as edições (daí a importância do acesso ao documento físico ou de uma boa descrição dele). O nome da revista aparece logo abaixo da mão que segura a tocha, escrito com uma fonte que lembra os tipos "góticos".

As edições especiais exibem ilustração da capa adequada ao tema da edição, conservando apenas a cor do fundo e a fonte do nome da revista. Estas edições, ao contrário das demais, não abordam uma variedade de temas e assuntos nos sumários, tratam de um tema em específico, com textos e autores variados, mas, também há aquelas que não se limitam a um único assunto e trazem um texto em especial, ou uma seqüência de reportagens sobre um determinado tema. Em meses e datas comemorativas como o Natal, em dezembro, ou o aniversário do Estado Novo, em novembro, são também apresentadas edições especiais.

Composta por crônicas, poesias, contos, reportagens fotográficas e abundantes ilustrações, o conteúdo da revista versa sobre artes, letras, doutrinação política e religiosa, questões econômicas, comportamento, moda, decoração de residências e interiores, festas e recepções sociais, aspectos da cidade, monumentos e espaço urbano.

O sumário, apresentado com frequência, indica os principais conteúdos de cada edição. Entre os títulos elencados aparecem as principais seções: *De mez a mez*, *Instantâneos de todo o mundo, Artes e artistas*, *O Rio de hoje e de há 30 annos*, *Mundanismo, Doublés, Trichromias.* Todas as edições seguem uma mesma sequência de assuntos e organização dos conteúdos, com exceção das edições especiais. Sua diagramação é marcada pela presença de muitas imagens, sejam elas fotografias, ilustrações ou reproduções de obras de arte.

Os cuidados com a apresentação gráfica já se anunciaram desde sua segunda fase de publicações, na década de 1920. Para Nelson Werneck Sodré, em meio a tantas revistas ilustradas, dos mais diversos tipos, o "primor gráfico estaria, porém, com a Ilustração Brasileira, revista de luxo, cujos números de setembro a dezembro de 1922 foram copiosamente ilustrados por J. Carlos..."[5] O autor refere-se aos quatro números das edições comemorativas ao Centenário da

[5] SODRÉ, Nelson. A grande imprensa. In: ____. **História da imprensa no Brasil**. 4 ed (atualizada) - Rio de Janeiro, Mauad, 1999, p. 348.

Independência, cujo editor responsável foi justamente J. Carlos. Possivelmente, a presença do renomado ilustrador tenha sido de fundamental importância para os cuidados extremos observados com a diagramação dos textos, com a organização das imagens nas páginas, com a utilização das cores, com os elementos gráficos e com as próprias ilustrações.

De qualquer maneira tais cuidados, o que hoje poderíamos denominar como arte gráfica ou design gráfico da revista, parecem ter se perpetuado nas edições posteriores a segunda fase, mesmo que seja possível perceber alterações na concepção gráfica dos exemplares da terceira fase, quando J. Carlos já não mais assinava como editor responsável. A partir do ano de 1935 é crescente a publicação de fotografias em detrimento da redução do número de ilustrações. As reportagens fotográficas se multiplicam, retratos de personalidades, paisagens e vistas urbanas, especialmente da cidade do Rio de Janeiro, se tornam freqüentes, bem como registros de visitações de exposições e apresentação de obras e artistas. A fotografia foi o destaque, evidente,

> *coube* [a ela] *a dimensão mais abrangente como recurso de ilustração, invadindo progressivamente o periodismo. Era o recurso ideal para documentar a transformação das cidades, as cerimônias de impacto nos âmbitos político e social, a serviço da nova modalidade jornalística: a reportagem fotográfica.*[6]

Considerando que a imprensa ilustrada tem como uma de suas características principais a presença de textos visuais (ilustrações, caricaturas, reproduções de obras de arte ou fotografias), que o próprio Estado Novo usou e abusou do "poder" da imagem e que "a propaganda política vale-se de idéias e conceitos, mas os transforma em imagens e símbolos"[7], as possibilidades de reflexões a partir da revista *Ilustração Brasileira* é bastante promissora aos estudos do período estadonovista (1937-1945).

O anúncio e divulgação do novo regime político e a subseqüente propaganda política do Estado Novo, por exemplo, aparecem na revista desde as primeiras edições da terceira fase, mas a partir de 1937, ano de instauração do Estado Novo, ela se torna freqüente e abundante. Desde então *Ilustração Brasileira* passa a veicular com maior ênfase a imagem de um Getulio Vargas [**Figura 3**] "pai", "chefe da nação", "amigo da juventude", a divulgar as inúmeras inaugurações e exposições promovidas pelo governo, a noticiar com ênfase os atos governamentais, especialmente por meio de fotografias em variadas seções da revista.

---

[6] MARTINS, Ana Luíza; LUCA, Tania Regina de. **Imprensa e Cidade.** São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 46.
[7] CAPELATO, Maria Helena Rolin. **Multidões em cena** - propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, SP: Papirus, 1998.

As fotografias ocupam importante posição em relação ao texto, que diminui consideravelmente, propondo ao leitor estabelecer diálogo com as imagens. Elas são utilizadas com abundância nas seções *O Rio de hoje e de há 30 annos*, *Mundanismo* e, especialmente, *Instantâneos de todo o mundo* [**Figura 4**] e *De mez a mez* [**Figura 5**], que exibem fartura de fotografias, evidenciando a existência da parceria que começava a se delinear entre fotógrafo e repórter e, principalmente, entre texto escrito e texto visual, recurso bastante utilizado nas reportagens fotográficas a partir de fins da década de 1930.

Apesar da forte presença da fotografia as ilustrações, ou os *doublés*, como denominou a própria revista, também preenchem as páginas de *Ilustração Brasileira*. Ilustradores talentosos encontram espaço garantido no periódico, entre eles o consagrado J. Carlos e tantos outros como Calmon, Helmut, Leopoldo, Cortez e Belmonte. Até mesmo os artistas plásticos aderiram ao mercado impresso e passaram a publicar reproduções de suas obras ou ilustrações sob encomenda.

O aspecto mais marcante e talvez uma das características que singulariza a revista *Ilustração Brasileira*, ainda no que se refere ao uso das imagens, é a publicação de reproduções de obras de arte [**Figura 6** e **Figura 7**]. Em todas as edições, com o título de *Trichromias* anunciado no sumário, uma, ou, em sua maioria, duas páginas inteiras, em geral as páginas de número 21 e 31, são dedicadas à publicação, com impressão colorida de excelente qualidade, de reproduções de obras de artistas nacionais ou estrangeiros. Os artistas nacionais em geral vinculados à Escola Nacional de Belas Artes, em sua maioria, atuantes durante o final do século XIX e primeira metade do século XX, com obras incluídas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes e presentes nas principais exposições ocorridas durante o período citado, especialmente os Salões de Belas Artes.

Para Ana Maria Mauad, *Ilustração Brasileira* apresenta uma tendência mais refinada e artística, em meio as demais revistas ilustradas[8]. Pela publicação das *Trichromias* podemos concordar com a afirmação da autora, a publicação freqüente e por longo período de imagens de obras de arte, reproduzidas em cores e com destaque em uma única página, demonstra uma especial valorização da arte e dos produtos artísticos, em atendimento ao "gosto" dos editores e do público leitor.

Percebe-se, portanto, que *Ilustração Brasileira* dedica atenção e importância aos assuntos relacionados às belas artes, o oferecimento de cinco anos de assinatura grátis como "Prêmio Ilustração Brasileira" ao premiado no Salão Nacional de Belas Artes do ano de 1938[9], é exemplo desta atenção. É também, especialmente importante e sinal da atenção da revista para com as artes a

[8] Cf. MAUAD, op. cit.
[9] **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 44, dez. 1938, p. 20.

presença permanente da seção *Artes e Artistas* [**Figura 8**]. Inicialmente dedicada a registrar os acontecimentos musicais, a partir de 1937, aborda assuntos referentes ao campo das artes plásticas, aparecendo subdividida em duas partes que publicam o ocorrido na área da *Música* - concertos e concursos musicais, e das *Belas Artes* - exposições com indicação dos artistas e do público frequentador, premiações concedidas aos artistas nos Salões, presença de artistas estrangeiros no país e as exposições em evidência nas galerias de arte.

A presença de textos assinados pelo crítico e professor da ENBA, Flexa Ribeiro, textos não assinados e, também textos de outros autores como Tapajós Gomes, marcam consideravelmente a importância atribuída à arte e aos assuntos relativos ao campo artístico na revista.

Em novembro de 1941, o poeta e crítico de arte, Tapajós Gomes assina matéria de três páginas dedicada ao pintor Vicente Leite, falecido naquele ano (provavelmente no mês de outubro). A matéria apresenta sete imagens, nas quais, podemos ver as obras e o pintor. Uma fotografia mostra o pintor em ação na realização dos painéis para o salão de recepção do Ministério do Trabalho [**Figura 9**]. Na sua construção, podemos observar uma imagem elaborada do artista e seu método de trabalho, na qual é possível conhecer os equipamentos por ele utilizados, a escada de sete degraus para acessar os painéis de grande dimensão (apoiados em cavaletes), os longos pincéis que permitem pintar a tela mesmo a uma distância considerável, a quantidade de pinceis, a posição de uso da paleta e os estudos dos painéis a serem pintados, afixados em cavaletes, servindo de modelo.

É apresentada, com destaque, a obra *Entardecer*, prêmio de viagem ao estrangeiro no Salão de 1940. O texto se refere ao pintor como um vencedor, tanto por ter conquistado o referido prêmio quanto por ter saído de sua terra natal, Crato, no Ceará, e realizado o seu sonho de pintar e viver da sua arte. Nas palavras de Tapajós Gomes:

> *Cortou-se, assim, em meio uma vida que fora promessa e se fizera realidade. Na fila dos nossos artistas contemporâneos, fez-se um claro irreparável. Não se perdeu apenas um grande paisagista. Perdeu-se um mestre, a cujas mãos o destino confiara o cetro de Batista da Costa! Felizmente, como trabalhara infatigavelmente a obra de Vicente Leite é volumosa.* [...] *Vicente Leite era um apaixonado pelas árvores, e tinha predileção acentuada pelas mangueiras. Onde quer que houvesse uma mangueira chamando por um pintor, Vicente Leite já tinha estado ou devia estar.*[10]

Passagens deste mesmo texto aparecem também em artigo publicado no jornal *Correio da Manhã*, no mês de outubro do mesmo ano, intitulado: "A mangueira na pintura de Vicente Leite"[11], o qual estranhamente não faz menção à morte do pintor que pode ter ocorrido após publicação da

[10] GOMES, Tapajós. Vicente Leite. **Ilustração Brasileira**, ano XIX, n.79, nov. 1941, p.28-30.
[11] GOMES, Tapajós. A mangueira na pintura de Vicente Leite. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 out.1941, s/p. (Pasta do artista no MNBA, n. LE-34).

matéria. No texto, a mangueira é lembrada como a árvore predileta do pintor, da qual ele tira partido e recebe o prêmio de viagem ao estrangeiro.

Quanto à participação de Flexa Ribeiro, o professor de História da Arte e Arte Decorativa da Escola Nacional de Belas Artes é o único autor a escrever em todos os números da revista, sem exceção (nas edições pesquisadas - 1935 e 1944), tratando de assuntos relacionados às artes plásticas (pintores, escultores e suas obras, movimentos artísticos, história da arte, exposições, Salões, premiações), sempre emitindo sua opinião pessoal.

O crítico apresenta os artistas de sua predileção em um texto intitulado "Os pintores da hora da República", publicado em novembro de 1936, no qual defende que "o período alto da arte brasileira está no fim do II Império e começo da República"[12]. Segundo Flexa Ribeiro a metamorfose artística começou a acontecer com Agostinho da Motta, Victor Meirelles, Zeferino da Costa, Pedro Américo e com os "pintores da hora da República", que seriam Almeida Junior, Aurelio Figueiredo, Decio Villares, Rodolpho Amoêdo, Henrique Bernardelli, João Batista da Costa, Eliseu Visconti e Oscar Pereira da Silva, a pintura brasileira teria chegado à sua curva mais ascendente. Observa-se, que se trata do período de atuação de muitos dos artistas, que tiveram suas obras publicadas na revista *Ilustração Brasileira*. Percebe-se, assim, que a revista *Ilustração Brasileira* celebrava uma estética baseada em nomes oriundos da Academia e posteriormente Escola Nacional de Belas Artes, servindo como vitrine para as obras destes artistas.

Na revista de setembro de 1935 Flexa Ribeiro comenta o Salão Nacional de Belas Artes daquele ano, apresentando, com destaque, reproduções das obras de Pedro Bruno, Osvaldo Teixeira, Manuel Santiago, Alfredo Galvão, Manuel Faria. No texto aborda as obras de Visconti, Manuel Santiago, Manuel Constantino, Alfredo Galvão, Haydéia Santiago, Henrique Cavalleiro e Vicente Leite. O crítico assinala a importância do Salão de 1935 por demonstrar que em

> *uma impressão geral alguns aspectos da anarchia plástica tendem vivamente a acalmar-se. Durante várias décadas, mais de meio século, o Brasil não saía de uma terrível rotina, copiava sem muito compreender, ou compreendendo demais o que se fazia na Europa. É somente quando alguns movimentos já haviam perdido o veneno, é que se começava a aplicá-los, naturalmente, como tóxico formidável. Há dez anos porém, talvez menos ainda, tudo se mudou. Chegou aqui a notícia confirmada, de que na Europa, em Paris, quem não sabia pintar é que ganhava a partida. E foi uma corrida vertiginosa, a qual S. Paulo emprestou o seu nome prestigioso... Com o tempo, ficaram espantados e enfarados diante de tanta deformação. Precisamente, por isso, o Salão de 1935 é bem significativo. E talvez, aquele bolchevismo da forma e da cor, trouxesse algum benefício. Cada qual procurou fazer um exame de consciência plástica. Quanta penitência.*[13]

---

[12] RIBEIRO, Flexa. Os pintores da hora da República. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 19, nov. 1936, p. 16.

[13] RIBEIRO, Flexa. Salão Nacional de Belas Artes: aspectos da pintura brasileira. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XII, n.5, set.1935, p.19.

Vale lembrar que Flexa Ribeiro denomina, em seu livro *História Crítica da Arte*, tanto o fauvismo quanto o cubismo como "escolas alógicas" e também "escolas da deformação"[14]. Ao longo do texto crítico publicado na revista, em forma de crônica do cotidiano da arte, o autor salienta questões relativas à "unidade na luz, a matéria pictural e sensualismo da epiderme, riqueza de colorido, matéria espiritual e espírito visível, compreensão dos valores e densidade da matéria"[15], parece interessado na recomposição de uma certa atmosfera na pintura, que passaria sobretudo, pelo domínio no tratamento da cor e da luz. Neste viés lança fortes elogios à paisagem apresentada, no Salão, por Eliseu Visconti, denominada *Minha casa*.

Em outra crônica, intitulada, *Dois evolucionistas da plástica*, publicada em novembro de 1937, dedica-se a refletir sobre a produção plástica de Lucílio de Albuquerque e Da Veiga Guignard [**Figura 10**], dizendo que o primeiro é um artista de meditação e o segundo um artista de pesquisa. Aponta, no entanto, em ambos

> *um ponto de contato, embora radicalmente diferentes: evolucionam dentro do próprio temperamento, correndo de um extremo para o outro, sempre no sentido de suas unidades morais* [assinala que os dois artistas, diferentemente de muitos seus contemporâneos] *não tratam de assimilar as pressas fórmulas da moda, e sim, procuram, embora sob influências à tona, encontrar-se, a si próprios, à ação daquelas novas energias da técnica e mesmo do sentido plástico novo.*[16]

Assim, Flexa Ribeiro tece seu pensamento nas páginas da revista que lhe proporciona generoso espaço e considerável oportunidade para a efetiva formulação de um discurso composto simultaneamente por textos e imagens. O crítico parece saber aproveitar esta oportunidade, uma vez que seus textos podem ser lidos em todos os números da revista, formando, em certas ocasiões, sequências de artigos que permitem conhecer o desenrolar do seu pensamento.

Portanto, com os exemplos elencados neste texto, podemos verificar que a revista *Ilustração Brasileira*, torna-se importante documento, objeto de estudo e sujeito do conhecimento histórico. Questões relativas à temporalidade histórica, especialmente o período estadonovista, motivo primeiro que engendrou o início da pesquisa, remeteram a investigação para aquém e para além da cronologia do Estado Novo. Percebemos a recorrência, nas páginas da revista, de obras e artistas cuja visibilidade na historiografia era diminuta, ao menos a pouco mais de uma década. Sendo assim, as revistas ilustradas e, especialmente, a *Ilustração Brasileira*, são peças fundamentais tanto para o

---

[14] RIBEIRO, Flexa. **História crítica da arte**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura. 1968, v.6.
[15] RIBEIRO, Flexa. Salão Nacional de Belas Artes, op. cit., p.20.
[16] RIBEIRO, Flexa. Dois evolucionistas da forma. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XV, n.31, nov.1937, p.18-20.

acesso a informações quanto para derrubar barreiras (físicas e metafóricas) ao estudo da arte e da cultura do século XIX no Brasil, cuja temporalidade não se limita à cronologia dos anos oitocentos.

Somos instados a pensar o lugar ocupado pela revista na modernidade brasileira. Indagar acerca do seu perfil editorial a partir da presença de seus colaboradores. Seria este perfil conservador e comprometido com o academicismo? Seria reacionário, como sugerem as palavras de Teixeira Leite ao se referir a Flexa Ribeiro?[17] Se o articulista é o único a escrever em todas as edições da revista, seria legítimo supor que seus textos e seu pensamento corroboram e até mesmo definem o perfil da publicação. No entanto, no lugar de conclusões apressadas preferimos pensar que apenas as pesquisas realizadas, paulatinamente, por cada um dos estudiosos dos campos da arte, da política, da economia, da cultura, da música, da literatura, do cotidiano, com o cruzamento de dados e de temporalidades, poderão trazer a tona o interesse em se formular uma definição (sempre provisória) do lugar ocupado pela revista *Ilustração Brasileira* na modernidade.

[17] TEIXEIRA LEITE, **Dicionário crítico de pintura brasileira**. Rio de Janeiro: Artilivre, 1988, p.197 e 198. No verbete dedicado a José Pinto Flexa Ribeiro (1881-1971), o estudioso traça a trajetória de formação e profissional, indica as funções exercidas pelo crítico e professor, além de listar os periódicos nos quais atuou. Finaliza elencando seus livros e enfatizando sua poesia de viés simbolista e conclui dizendo que "foi crítico reacionário, comprometido com o academicismo conservador".



Figura 1- Publicações O Malho.
Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano XII, n.5, set.1935. Contracapa.



Figura 2 - Ilustração Brasileira.
Rio de Janeiro, ano XII, n.6, out. 1935. Capa.



Figura 3 - Fotografia de Getúlio Vargas posando para o escultor Jo Davidson. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, ano XX, n.83, mar.1942, p.44.



Figura 4 - Seção *Instantâneos de todo o mundo* - **Ilustração Brasileira**.



Figura 5 - Seção *De mez a mez* - **Ilustração Brasileira**.



Figura 6 - HENRIQUE CAVALLEIRO: *Está na hora*.
Seção Trichromias. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XII, n.10, fev. 1936, p.21 e ano XIX, n.70, fev. 1941, p.31.



Figura 7 - JOÃO BATISTA DA COSTA: *Sapucaeiros Engalanados*.
Seção Trichromias. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XII, n.3, jul. 1935, p.31, ano XVI, n.34, fev.1938, p.21, e ano XIX, n.80, dez. 1941, p.35.



Figura 8 – Seção Artes e Artistas.
Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano XV, n.31, nov. 1937, p. 26 e 27.



Figura 9 - VICENTE LEITE.
Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano XIX, n.79, nov. 1941, p. 28.



Figura 10 - DA VEIGA GUIGNARD: *Flores d'água*.
Seção Trichromias. **Ilustração Brasileira**, ano XV, n. 31, Rio de Janeiro, nov. 1937, p. 21.

O impacto da Academia de Belas Artes da Bahia na arte Oitocentrista

Luiz Alberto Ribeiro Freire

A dinâmica da cultura na sociedade baiana oitocentista tem inspirado inúmeros trabalhos de pesquisa, que, se não abrangem a complexidade das manifestações, já contribuem para dar relevância aos principais acontecimentos.

No âmbito artístico percebemos um vigor da arte decorativa tradicional, que mantém sua qualidade e se renova nas inúmeras reformas ornamentais dos templos católicos e na segunda metade do século, a institucionalização do ensino da arte, com a fundação do Liceu de Artes e Ofícios em 1872 e da Academia de Belas Artes da Bahia (ABAB) em 1877.

O Liceu conta com um estudo realizado por Maria das Graças Leal como dissertação de mestrado e publicado sob o título: *A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia 1872-1996*. Nele a autora coligiu as informações que pode colher no que sobrou do arquivo do próprio Liceu, incendiado em 1968 e em outros arquivos institucionais, contribuindo para a compreensão de parte importante da história dessa casa, e das circunstâncias sociais que favoreceram a sua fundação.

Até o ano de 2008, quando Vivianne Rummler defendeu a dissertação de mestrado no PPGAV-EBA/UFBA intitulada *Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913)*, a história da Academia de Belas Artes da Bahia, atual Escola de Belas Artes da UFBA (EBA/UFBA), possuía alguns registros de períodos e aspectos de sua história em pequenas publicações no formato de catálogos, separatas e artigos publicados em coletâneas. Destaca-se nessa produção os escritos de Manuel Querino, Otávio Torres, Juarez Paraíso, Selma Ludwig e Maria Helena Flexor, todos eles valiosos, mas de abrangência limitada.

O estudo de Vivianne tem a largueza e profundidade que o tema suscita e foi construído a partir de rigor científico, com uma coleta e confrontação de dados de múltiplas fontes, inclusive nos arquivos particulares das famílias Cañizares e Lopes Rodrigues, em documentos doados pela família de Agripiniano Barros, no arquivo da EBA/UFBA. O estudo revisou muito do que estava escrito, acrescentou em muito os conhecimentos com conhecimento inédito e realizou um levantamento exaustivo da obra artística de Cañizares e João Francisco Lopes Rodrigues.

A pesquisa acima integra um conjunto de esforços que temos feito para fomentar a produção de conhecimentos acerca da história da EBA/UFBA focando a instituição, os docentes, os discentes, a produção artística, os prêmios de viagem à Europa, a pedagogia, as mudanças de paradigmas com os movimentos modernistas e a atualidade. Tais pesquisas são realizadas por bolsistas da iniciação científica, alunos especiais e regulares da disciplina Artes Visuais na Bahia oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA e por mestrandos que ingressam com temática relativa à EBA/UFBA, na maioria das vezes incentivados pelas nossas iniciativas.

Ponto sempre polêmico na abordagem da história da EBA/UFBA é o das motivações da sua fundação. O pintor espanhol Miguel Navarro & Cañizares [**Figura 1**] aportou em Salvador em 1876 juntamente com sua família. Seu destino era o Rio de Janeiro, mas teve que se deter na Bahia em razão de uma epidemia na corte. Durante sua estadia na Bahia ofereceu-se a ensinar pintura no Liceu de Artes e Ofícios, deixando essa instituição em 1877, motivado pela revogação de uma encomenda de um retrato de D. Pedro II em tamanho natural feita pela diretoria do Liceu, que preferiu transferir a encomenda para o pintor José Antonio da Cunha Couto.

Conforme identificou Vivianne[1], existem dois retratos de corpo inteiro de D. Pedro II assinados por Cunha Couto, o da Faculdade de Medicina, datado de 1878, e o do liceu, datado de 1880. Seria mais lógico que o datado de 1878, o da Faculdade de Medicina e o mais próximo da desavença, fosse o do Liceu.

A diretoria do Liceu pretendeu, segundo Sepúlveda[2], homenagear o Imperador Pedro II pela passagem do seu aniversário mandando pintar o seu retrato e introduzindo-o na sua galeria. A importância dessa encomenda era grande em função da visibilidade que o pintor ganharia, sobretudo na corte e para Cañizares representava um ganho monetário compensatório de seu trabalho gratuito no Liceu.

José Antônio da Cunha Couto era pintor natural de Salvador (01.05.1832-05.11.1894)[3], atuante desde 1835, exercia um certo monopólio no mercado artístico, trabalhando muito para as

---

[1] SILVA, Viviane Rummler da Silva. **Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia**: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro & Cañizares (1834-1913). 2008, 452 p. Il. (Dissertação (Mestrado) Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2008).

[2] SEPÚLVEDA, Carlos. O que deu origem a fundação da Academia de Belas Artes da Bahia. In: **Universidade da Bahia. Arquivos da Universidade da Bahia**, Escola de Belas Artes, v. 2. Salvador: Universidade da Bahia, 1954-55. p. 109 (citado por SILVA, Viviane, 2008, p. 55).

[3] QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas Bahianos; indicações biográficas.** 2ª. Ed. Bahia, Officinas da empreza "A Bahia", 1911. 256 p. Il. p. 84-86. Segundo Querino Couto, foi "retratista, pintor e photografo, dotado de talento e gosto pela arte... por vezes, bem feliz no colorido e na physionomia de seus retratos". Computou 11 retratos de bemfeitores de autoria de Couto no salão nobre do Liceu de Artes e Ofícios e outros retratos no Colégio dos Órfãos de São Joaquim, no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e na Escola de Medicina. Pintou Santos e cenas religiosas para Mosteiro de São Bento da Bahia, Ordem Terceira do Carmo.

irmandades, ordens terceiras, instituições educativas e culturais. Possuía domínio na pintura de retratos e muito produziu nesse gênero. Pensamos que para ele, o Liceu que viu nascer, e que lhe encomendava muitos retratos, não podia preteri-lo a um estrangeiro. De seu temperamento Querino informa ser um "gênio reservado e não entretinha relações com os collegas de arte"[4].

É fácil entendermos as razões de Couto, a clientela passou a compará-lo com Cañizares, pesando em favor do último a sua origem européia, a excelência de sua formação acadêmica e o conhecimento artístico que possuía, tanto o literário, quanto o visual, pois na sua formação constava um item precioso aos artistas do século XIX o estudo direto das obras primas do passado preservadas nos museus. Tal formação devia faltar à Couto, provável herdeiro da formação oficinal[5] predominante na Bahia até o penúltimo quartel do século XIX.

Os termos dessa comparação estão em ata da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, quando a mesa administrativa resolveu encomendar os quadros pintados para o teto da capela-mor e para isso aventou a possibilidade de fazer um público convite aos artistas nos jornais,

> *ou se contratar-se independente d'este meio e particularmente com qualquer artista de merito reconhecido este trabalho, e sendo resolvido pela Segunda hypothese, o mesmo Irmão Prior, propôz de preferencia os nomes dos Senr.es Miguel Navarro y Canyzares, e Jose Antonio da Cunha Couto, que por informações insuspeitas que de ambos tem tido achão-se para isso sufficientemente habilitados, sendo que, segundo ainda as mesmas informações, parece ter o primeiro destes alguma vantagem / sobre o Segundo n'este genero de pintura, por estudo especial em diversos paises que percorrêo onde em contacto com os grandes Mestres vesitou pessoalmente não só os primores da arte moderna, como aquelles que ainda se encontrão preciosos legados da anteguidade; por isso, era de parecer que desde já ficasse a Commissão de Obras encarregada de dirigir-se ao mesmo Canyzares, a fim de convidalo a apresentar um plano de trabalho, não só em referencia aos ditos quadros porem ainda do acabamento da restauração do grande tecto e toda mais pintura necessaria da Igreja, no qual plano devem vir descriminados parcialmente os valores estimativos de cada execução, podendo a mesma Commissão, se assim entender, ouvido egualmente o segundo Jose Antonio da Cunha Couto, e avaliados com prudencia as vantagens que possão d'entre um e outro resultar a Ordem, contractar com qualquer d'elles e até mesmo com ambos, se d'isso não resultar prejuiso ao perfeito desempenho, com que deve ser feito o mencionado trabalho*.[6]

A contenda partidarizou os artistas e o Liceu e teve lances irônicos e criativos. Couto

> *produziu um quadro satyrico, no qual, diversos animaes censuravam uma pintura do professor Canysares, e o expoz no bairro do commercio. O professor Lopes Rodrigues, filho, discípulo de Canysares, em justa represália, expoz também outro quadro, em que o professor Couto está pintando uma tela, e diversos animaes fazem-lhe uma manifestação.*

---

[4] Idem, ibidem, p. 85.

[5] Evitamos aqui afirmar a formação oficinal de Couto por faltar dados sobre ela. Querino nada menciona no seu **Artistas Bahianos** e o artista ainda não foi tema de pesquisa científica.

[6] AOTSDG. Livro de Actas das Sessões da Mesa Administrativa da Venerável Ordem Terceira de São Domingos, 1869.05.04 -1882.08.01. 1880, Agosto, 1, Bahia. p. 159 – 160.

> *Assim é que um* Cavallo*, de luneta, cobre o artista com um chapéu de sol, um* burro *apresenta uma cesta de flores, um* macaco*, móe tintas; num chapéo de pello descançam os pinceis, um* cachorro *tem na bocca um numero de* Novo Mundo*, representando o plagio, isto é, donde Couto copiou o quadro, uma cabra põe as mãos num papel, com epigraphe, uma* serpente *roe uma lima de aço como symbolo da inveja.*[7]

Miguel Cañizares retirou-se então do Liceu e colocou anúncio no Jornal *O Monitor* nas edições de 27 de outubro a 28 de dezembro de 1877 comunicando a saída e oferecendo ao público o ensino da pintura[8]. Nesse ínterim, Cañizares associou-se aos professores e alunos que deixaram o Liceu para fundarem a Academia de Belas Artes da Bahia, são eles: professor João Francisco Lopes Rodrigues [**Figura 2**] e seus filhos, o aluno e professor Manoel Silvestre Lopes Rodrigues, o médico João Francisco Lopes Rodrigues e o ex-aluno do Liceu Antonio Lopes Rodrigues e os seguintes alunos do Liceu: Manoel Raymundo Querino, Tito Baptista, Carlos Costa Carvalho, André Pereira da Silva Junior, Januário Tito do Nascimento, João Gualberto Baptista, Boaventura José da Silva e Manoel Rodrigues de Azevedo; o médico e político Virgílio Climaco Damasio; o engenheiro-arquiteto José Allioni, o professor primário Austricliano Francisco Coelho, o político, jornalista e farmacêutico Amaro de Lellis Piedade e o apoio imprescindível do Presidente da Província da Bahia, o Desembargador Henrique Pereira de Lucena (Barão de Lucena em 1888)[9]. A fundação deu-se no dia 17 de dezembro de 1877.

Viviane Silva dá uma interpretação nova ao episódio, diferente daquela que predominou e fundamentada nos documentos pessoais de Cañizares, que teve acesso em primeira mão. A interpretação predominante era de que a Academia de Belas Artes da Bahia era fruto da dissidência entre professores do Liceu de Artes e ofícios e conseqüência da discussão em torno da feitura de um retrato de D. Pedro II.

Viviane vê esse fato como um incentivo, um ânimo para a implantação de um ensino acadêmico, mas percebeu uma intencionalidade calcada no idealismo particular de Miguel Cañizares, cuja formação era sólida, com graduação obtida na Real Academia de San Carlos de Valência (Espanha) e aperfeiçoamento artístico na Real Academia de Belas Artes de San Fernando, onde foi discípulo do pintor Federico Madrazo. Conhecia profundamente o modelo acadêmico. Quando se ofereceu para dar aulas no Liceu, propôs a criação do curso superior de pintura, o que de certa forma já anuncia suas pretensões[10].

---

[7] QUERINO, op. cit. p. 85-86.
[8] SILVA, op. cit. p. 56.
[9] Idem, ibidem, p. 60-61.
[10] Idem, ibidem, p. 57-58

O indício maior da predestinação de Cañizares foi a convocação feita ao pintor, nos idos de 1872, pelo Presidente da Venezuela, General Antonio Guzman Blanco para elaborar os estatutos e tudo mais preciso à fundação de uma Escola de Belas Artes naquele país. O Ministro de Fomento foi designado para contratar o artista para esse fim. Um rascunho de uma Carta de Cañizares datada de 19 de novembro de 1872, e analisada pela primeira vez por Viviane, a ser dirigida ao Ministro, informa as bases para principiar a pretendida escola de artes e orienta sobre a implantação de classe de desenho. Viviane suspeita que os conflitos e guerrilhas internas, e o regime ditatorial de Gusman Blanco tenham frustrado a implantação em Caracas de uma Escola de Belas Artes[11].

Viviane ainda reforça o protagonismo de Cañizares através de citações de autores. Contudo esse protagonismo encontrou na Bahia um ambiente favorável a implantação da Academia de Belas Artes, a criação da Sociedade de Belas Artes (1856), a experiência de instituição do Liceu, o interesses artísticos e culturais dos médicos da Faculdade de Medicina, a existência de intelectuais do porte de Jonathas Abbott, do comendador Correia Garcia, do médico Antônio José Alves (pai de Castro Alves). Em pouco tempo Cañizares estabeleceu relações com personalidades das ciências, letras, artes e política, inclusive com o comendador Correia Garcia, tutor de Querino, conforme afirma um de seus alunos, Oseas Santos[12]. Não sendo casual as boas relações do mestre espanhol com o aluno Manuel Querino, futuro pioneiro na escrita da História da Arte Baiana.

Quanto as circunstâncias sociais, Viviane adota a mesma conclusão de Maria das Graça Leal ao se referir ao contexto que favoreceu a fundação do Liceu de artes e Ofícios. A Fundação da Academia de Belas Artes da Bahia

> *esteve inserida no período de difusão das idéias liberais e positivistas do final do período imperial e implantação da república. Deste modo, na perspectiva de acompanhar a 'marcha do progresso', o governo da Província aceita e apóia a iniciativa particular de Cañizares e demais companheiros co-fundadores, em fundar, em Salvador, uma instituição de ensino artístico em moldes semelhantes aos das academias de arte européias, contribuindo assim para o progresso das artes na Bahia.*[13]

Fica claro, portanto, que a fundação da Academia de Belas Artes da Bahia não podia ser fruto apenas do capricho de uma querela entre artistas, mas de todo um contexto social, de um ambiente artístico, que favoreceu inclusive a continuidade do projeto, já que Cañizares mudou-se para o Rio de Janeiro em 1882 em busca de melhores oportunidades, ficando a cargo dos artistas e intelectuais do lugar, co-fundadores, a tarefa de continuar a obra, tarefa que desempenharam muito

[11] Idem, ibidem, p. 58-59.
[12] Idem, ibidem, p. 59.
[13] Idem, ibidem, p. 61-62.

bem, a ponto de distinguirem ainda no século XIX os desígnios da Academia, que no princípio se confundiam com o do Liceu e que foram cada vez mais se concentrando na formação de produtores e no cultivo da grande arte, das artes belas, fundamentadas nas três artes filhas do desenho: pintura, escultura e arquitetura.

Nos anos que se seguiram a fundação da Academia seus fundadores ocuparam-se em estruturá-la segundo o modelo europeu, contando não só com as possibilidades da terra, como também com o propósito de dotá-la de docência especializada. Cuidou-se ainda da sua estruturação física, administrativa e pedagógica, sendo alvo inclusive da reforma Benjamim Constant em 1894-95, quando passou a designar-se Escola de Belas Artes. Esse período pode ser considerado heróico e decisivo para fazer vingar a instituição recém criada. Segundo Viviane para se alcançar isso a academia contou com razoável auxílio do governo provincial e dedicação dos seus fundadores.

A primeira diretoria, e provisória, por ser a diretoria de instalação, a ser substituída por outra eleita após a aprovação dos estatutos, ficou assim composta: Diretor: o professor Miguel Navarro y Cañizares; Vice-diretor: o professor João Francisco Lopes Rodrigues; Tesoureiro: o professor José Allioni, e por indicação deste, para secretário, o professor Austricliano Francisco Coelho e, ajudante de secretário, o professor Manoel Lopes Rodrigues[14].

Otávio torres informa que a fundação e o início das atividades da Academia ocorreram no próprio atelier de Cañizares, localizado em sua residência "no segundo andar de um grande sobrado situado à 'Praça do Palácio (atual Thomé de Souza) no sítio em que a Rua da Misericórdia forma ângulo com a Ladeira da Praça (atual Visconde do Rio Branco), ocupado atualmente pelo Armazém Triunpho"[15].

No mesmo ano de sua fundação a Academia foi transferida para o andar superior do antigo solar que pertenceu ao médico Jonath Abbott, situado na Rua 28 de Setembro, adquirido aos herdeiros pelo governo provincial entre 1876-77 [**Figura 3**]. O Conselheiro Jonathas Abbott (1796-1868) era natural da Inglaterra e radicado na Bahia desde a adolescência, naturalizou-se brasileiro em 1821. Em Salvador cursou a Faculdade de Medicina e se destacou no meio intelectual, fundando a Sociedade de Belas Artes e legando uma coleção de arte com pinturas européias e brasileiras. Parte dela foi adquirida pelo estado, constituindo-se no embrião do acervo do atual Museu de Arte da

[14] Idem, ibidem, p. 63.
[15] TORRES, Otávio. Resenha histórica da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. P. 191-215. In: **Arquivos da Universidade da Bahia**, Escola de Belas Artes, Salvador, v. 1, 1953 b. p. 192. (Leitura depois de Viviane Rummller da Silva, 2008, p. 64-65.)

Bahia. O espaço do solar era dividido com as escolas do Curato da Sé, funcionando aí os colégios particulares "Sebrão" e " Pantheon Bahiano" de acordo com Otávio Torres[16].

O governo abriu concorrência para a reforma de três prédios adquiridos para o funcionamento de escolas, entre eles o do Solar Jonathas Abbott, ganhou o engenheiro-arquiteto, co-fundador da Academia, José Allioni, que se propôs a reformar as suas custas o pavimento superior do solar, que estava fora do orçamento, e onde funcionava a Academia de Belas Artes da Bahia, despendendo a quantia de cinco contos de reis aproximidamente, tendo obtido a necessária licença do Governador, o Barão de São Francisco.

Enquanto o antigo solar colonial, reconstituído em desenho por Otávio Torres, era reformado e acrescido de um terceiro pavimento, as aulas da Academia funcionaram em um edifício fronteiriço ao solar, depois do término das obras a mudança foi realizada pelos próprios alunos da Academia [**Figura 4**]. O novo pavimento era constituído de dois grandes salões de igual tamanho nas extremidades e uma galeria central com amplo teto de vidro, garantindo iluminação zenital[17].

A referida galeria aparece em fotografia do século XIX (1887-1889) funcionando como sala de aula, onde se vê o pintor carioca Antonio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) entre dois meninos, um deles servindo de modelo vivo [**Figura 5**]. Em outra fotografia, já do século XX, o salão serve de galeria de exibição do acervo de gesso e pinturas [**Figura 6**]. Viviane desfaz um equívoco quanto a identificação da fotografia do século XIX, que, em publicação de Emanuel Araújo, é relacionadao ao Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. A autora comprova pela comparação das duas fotografias que o acervo exposto e as características arquitetônicas do salão e mais a estadia documentada na Academia do pintor Antonio Bandeira entre 1887 e 1889, que se trata de uma das dependências da Academia de Belas Artes da Bahia na sua conformação oitocentista[18].

De acordo com Querino nos primeiros anos de atividade da Academia tudo prosseguia bem, trabalhava-se muito, o número de matriculados excedeu de quatrocentos e, faziam-se anualmente 600 a 800 desenhos, as condições de instalações eram muito modestas a ponto dos alunos mais dedicados fornecerem a mobília escolar, composta de caixões de pinho, lanternas de folhas de flandres e outros pertences[19].

Quanto ao perfil sócio econômico do alunado, a dissertação de Viviane discute e desfaz a afirmação de Maria das Graças Leal de que "a academia fora criada para atender a uma clientela de

[16] TORRES, op. cit. p. 193. (Leitura depois de Viviane Rummler da Silva, 2008, p. 65)
[17] Idem, ibidem, p. 67.
[18] SILVA, op. cit., p. 67-69.
[19] QUERINO, op. cit., p. 121-122.

elite, o que sinalizava a influência de tornar-se uma escola superior, enquanto o Liceu era destinado à atender as classes populares, enquanto *escola do povo*"[20].

Selma Ludwig já havia observado na clientela da Academia de Belas Artes da Bahia, que os "alunos das mais diversas classes sociais freqüentavam os cursos de Pintura, Desenho, Arquitetura, Escultura e Música"[21] [**Figura 8**, **Figura 9** e **Figura 10**] e concluído que a "existência da Academia de Belas Artes como estabelecimento particular, formado por pessoas das classes menos favorecidas, possibilitou a obtenção do nível de terceiro grau a um grupo numeroso, não participante da elite social da época"[22].

Viviane[23] constata documentalmente que mesmo com as dificuldades iniciais enfrentadas, a instituição gratificava alguns alunos com abonos de matrículas parciais ou totais, diante de eventuais prestações de serviços à mesma (carpintaria, pintura, etc.), praticava a gratuidade de matrículas para alunos de baixa renda, sendo aprovada em 1881 a proposta do professor Cañizares de matricular gratuitamente todas as pessoas que provassem pobreza[24].

O assunto foi desde sempre tratado pela Academia com o maior cuidado, a ponto de constar nas Disposições Provisórias da Academia de Belas Artes da Bahia de 1879 no artigo 11, parágrafo único, ser facultado o ensino gratuito aos cursos da academia mediante dois motivos: 1º. Falta de meio alegado e verificado de um aluno ou aspirante; e 2º. Por merecimento de aluno, provado por seu procedimento, assiduidade, aplicação e aproveitamento demonstrado por trabalho notável e digno de animação[25].

Viviane põe fim a discussão observando que "o acolhimeto das classes pobres pelas instituições de ensino não era apenas uma atitude beneficente, mas uma resposta social de apoio financeiro propiciado pelas facções políticas locais"[26]. De fato a Academia desde a fundação era subvencionada pelo governo provincial, a defesa da continuidade e ampliação desse patrocínio na Assembléia Provincial alegava os relevantes serviços que a instituição prestava às classes pobres,

---

[20] LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um ofício**: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia 1872-1996. Salvador: Fundação Odebrecht; Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, 1996. p. 182.
[21] LUDWIG, Selma Costa. **Universidade Federal da Bahia.** Centro de estudos baianos. A Escola de Belas Artes cem anos depois. Salvador *(*Ba): UFBA, Centro de Estudos Baianos, 1977. p. 6.
[22] LUDWIG, Selma Costa. **Mudanças na vida cultural de Salvador 1950-1970.** 1982. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 1982. f. 19. (Citado por SILVA, 2008. p. 71.)
[23] SILVA, op. cit., p. 70.
[24] Arquivo Histórico da EBA/UFBA. ACTA da sessão de 3 de fevereiro de 1881. p. 50-51 In: **LIVRO para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Belas Artes da Bahia 1878-1895.** Salvador (BA): Academia de Belas Artes da Bahia, 1878. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBa, 2007. p. 50.
[25] SILVA, op. cit. P. 70.
[26] Idem, ibidem, p. 70.

dando ensino gratuito ao maior número de seus alunos, conforme foi verificado no discurso do Conselheiro Theodoro Machado Pereira da Silva[27].

Inicialmente a vida da Academia de Belas Artes da Bahia foi regulada pelas Disposições Provisórias, os primeiros estatutos foram aprovados pela Congregação em 04 de agosto de 1880 e pelo Governo da Província da Bahia pelo Ato de 12 de Julho de 1880[28]. No artigo primeiro firma-se o objetivo principal da Academia: "o ensino teórico e prático, propagação e aperfeiçoamento dos ramos de estudo que a constituem, dando aos alunos que os cursarem regularmente habilitações para o exercício das profissões de architecto, pintor e escultor"[29].

O cargo de direção resultaria de eleição dos professores entre si, de quatro em quatro anos, sendo que, em caso de impedimento, servirá um vice-diretor, "do mesmo modo eleito amnualmente" O secretário e o tesoureiro seriam dois professores eleitos anualmente. A partir de abril de 1880 os cargos de presidente e vice-presidente da academia tornaram-se permanentes por proposta do diretor Cañizares[30].

A contratação dos professores dava-se por eleição pelo corpo docente, depois de avaliados através de concursos com provas de habilitação. Havendo por ocorrência de vaga, um profissional de renome e reconhecido mérito, este poderia ser nomeado sem concurso, mediante a obtenção de um escrutínio secreto com pelo menos duas terças partes dos votos do corpo docente. Era normal que tais nomeações fossem feitas por indicação dos membros da congregação ou através de requerimento do pleiteante, acompanhado de documentação comprobatória de habilitação. Ocorriam também as efetivações de ex-alunos que, inicialmente, atuavam como assistentes de professor. Tais pedidos, recomendações ou efetivações, e destituições, eram sempre julgados pela Congregação[31].

No princípio a maioria dos professores trabalhava gratuitamente, começando aos poucos a receberem salários não muito maiores que o do porteiro da academia. Alguns se ofereciam para trabalhar de graça, levando a congregação a decidir pelo impedimento desse tipo de serviço.

De 1878, primeiro ano de funcionamento da academia até 1895, ano da reforma de ensino Benjamim Constant , quando a academia passou a se denominar Escola de Belas Artes, as disciplinas que compunham os cursos oferecidos pela Academia de Belas Artes da Bahia eram: Música, 1ª.

---

[27] FALLA com que o Exmo. Sr. Conselheiro Theodoro Machado Freire Pereira da Silva abriu a 1ª. Sessão da 26ª. Legislatura da Assembléia Legislativa Provincial do dia 3 de abril de 1886. Bahia, Typ. Da Gazeta da Bahia, 1886. p. 33. (citado por SILVA, 2008, p. 71).
[28] Idem, ibidem, p. 73.
[29] Idem, ibidem, p. 73.
[30] Idem, ibidem, p. 74.
[31] Idem, ibidem, p. 74.

Classe de Desenho, Desenho Linear (teórico e prático), Francês, Anatomia, História das belas artes e estética, cadeira de Arquitetura, Desenho do lápis simples e sombreado (3º. Ano prática), Elementos de Arquitetura (2º. Ano – teórica), Aplicações de elementos de arquitetura, desenho de portas, janelas, madeiramento, etc (2º. Ano prática), primeiras letras, Anatomia artística, mitologia e história das artes; Matemáticas; Desenho (classe masculina); Desenho (classe feminina); Canto Coral; Desenho e pintura; 2ª. Classe Magistério; Estudo de gessos e roupagem; Anatomia descritiva; Arquitetura; Máquinas simples, a vapor e hidráulicas empregadas nas construções civis; Composição dos edifícios de arquitetura civil; História da Arquitetura; Aplicações da Arquitetura Civil, projetos de casas e edifícios públicos; instrumentos de palheta (Seção de Música), escultura; Resistência dos materiais e estabilidade das construções (classe 3º. Ano); ; Traços sombreados e estudos acadêmicos; Cadeira do Curso Superior de Desenho e Pintura; Desenho curso de arquitetura ; Curso de pintura (1ª. Seção); Curso geral (1ª., 2ª, e 3ª, seções); Desenho e pintura superior; Desenho do natural e composição.

Os cursos se dividiam em 3 seções arquitetura, pintura e escultura. Na seção de arquitetura o curso durava três anos letivos de 10 meses cada, preparando empreiteiros e arquitetos. No 1º. Ano se ensinava a teoria da aritmética, álgebra, geometria e trigonometria retilínea. Na parte prática abordava-se os desenhos linear, de sombra ou com esfuminho, de ornatos e de figuras. No 2º. Ano era ensinada a teoria de elementos de geometria descritiva e aplicações (corte de pedras, sombra, perspectiva); elementos de mecânica (estática, dinâmica, cinemática); elementos de arquitetura e elementos de maquinas. Para a parte prática eram vistos geometria descritiva e aplicações, elementos de arquitetura (ordens, detalhes de portas, janelas, etc.). No 3º. Ano, ensinava-se topografia e nivelamento, resistência dos materiais e estabilidade das construções; máquinas simples, a vapor e hidráulicas, empregadas nas construções civis, arquitetura civil e história da arquitetura. Na parte prática eram feitos projetos de casas na cidade, no campo, edifícios públicos, etc. compreendendo plano, cortes e elevação; desenho de lápis simples e sombreado.

Na seção de pintura, assim como na de escultura, os cursos não tem tempo limitado, nem prazos fixos. Subdividem-se em estudos elementares e superiores. Os Estudos Elementares compreendiam: uma parte teórica igual a do curso de arquitetura, porém, limitado aos conhecimentos necessários à pintura, perspectiva e anatomia pictórica; e uma parte prática na qual eram praticados o desenho linear, estudos elementares de figura e com sombras, desenho de ornatos, paisagens, flores e animais . Os Estudos Superiores compreendiam, na parte teórica, história das belas artes e estética, enquanto na parte prática, desenho do antigo e roupagens, desenho do natural, colorido e composição.

Na seção Escultura: os estudos seguem as mesmas subdivisões e respectivos conteúdos teóricos e práticos da seção de pintura, diferindo a dispensa nos estudos superiores do estudo do colorido, substituído pelo modelo do antigo, do natural, de roupagens e composição.

Posteriormente foi criada a seção de Música vocal, pois desde o princípio da Academia de Belas Artes da Bahia, que foram instituídas aulas de música.

Ao final do curso os alunos aprovados nos diversos exames, recebiam uma carta de habilitação, assinada pelo diretor e professores da seção, cujos estudos tinham seguido e concluído, exames que eram solicitados pelos alunos através de requerimento encaminhado à congregação.

Viviane notou coincidência do teor da "Seção de Pintura" constante das Disposições Provisórias que regulam a Academia de Belas Artes da Bahia (1879) com as classes frequentadas por Cañizares na Academia de San Carlos, a exemplo das classes de desenho da figura, mecânica, desenho do antigo, desenho do natural e desenho do colorido e composição. Tal constatação reforça a conclusão de que as academias espanholas e a Academia Imperial de Belas artes, do Rio de Janeiro serviram de modelo para a Academia de Belas Artes da Bahia [32].

Após a Reforma Benjamim Constant (1894-95) o programa de cursos consistiu em dois níveis: o do Curso Geral, com três seções compreendendo as chamadas aulas elementares e o de Cursos Especiais (ou superiores) de pintura, escultura e arquitetura e um Curso anexo de Música. Após cumprir o Curso Geral, obrigatório para todos os alunos, eram realizados exames de suficiência para se ter acesso aos cursos especiais, quando então o aluno escolhia um dos cursos oferecidos[33].

Curso Geral:

1ª. Seção: História geral e Mitologia; Desenho linear teórico e prático; Desenho de folhagens e de figura. Cópia de estampas (simples traços); aritmética, Geometria e Álgebra; noções de ciências físicas e naturais.

2ª. Seção: Geometria descritiva com aplicações a sombras, cortes e perspectivas; teoria e trabalhos gráficos; História das Belas Artes e rudimentos de arqueologia; Desenho figurado e ornamentação elementar; Cópia de gesso desde os sólidos até as figuras com indicações rápidas de sombras;

[32] Idem, ibidem p. 77.
[33] Idem, ibidem, p. 79.

3ª. Seção: História das Belas Artes e Estética; Elementos de Arquitetura Decorativa e desenho de ornatos, gesso e naturezas mortas (combinações)

Cursos Especiais:

PINTURA: 1ª. Série – Anatomia e fisiologia artísticas; Desenho de modelo vivo (prática no atelier)

2ª. E 3ª. Séries – Pinturas de naturezas mortas, estudos de costumes e de nu (curso prático no atelier)

ESCULTURA

1ª. Série – Anatomia e fisiologia artísticas; Desenho do modelo vivo, escultura de ornatos, fragmentos de gesso e de natural (curso prático no atelier)

ARQUITETURA

1ª. Série – Trigonometria, Elementos de Máquinas e Máquinas simples; Topografia e Nivelamento (prática no campo); História da Arquitetura

2ª. Série – Resistência dos materiais e estabilidade das construções; Arquitetura civil, programas e composição de edifícios (prática no atelier); Desenho de lavis e com sombra

CURSO ANEXO DE MÚSICA

Aula de canto corais

Aula de piano

Aula de instrumentos de arco

Aula de instrumentos de sopro[34]

Logo no princípio Cañizares incluiu no Programa da Academia de Belas Artes da Bahia a realização de exposições com medalhas de ouro, prata e bronze e menção honrosa. Já em 1878 se realizou a primeira exposição, seguida da de 1880, 1882, 1883, 1885, 1887, 1893, 1897, 1926, 1931[35].

Nos novos estatutos de 1895 foi instituído o Prêmio de Viagem a Europa, que concedia ao aluno agraciado uma pensão de 500$000 de ajuda de custo e 2:800$000 anualmente. O país da Europa seria indicado pelo Conselho. A concorrência no concurso era restrita aos alunos que

[34] Esses estatutos eram desconhecidos até a doação do arquivo particular de Agripiniano Barros, feita por Ângelo Decano Filho em 03/03/2008 à Escola de Belas Artes da UFBA, constituindo-se em documento inédito citado pela primeira vez por Viviane Silva.

[35] SILVA, op. cit., p. 80-81.

tivessem cursando pelo menos um ano e as provas ficavam em propriedade da Escola, que deveria expô-las nos ateliês onde tinham sido feitas até o próximo concurso[36].

O primeiro prêmio de viagem a Europa foi concedido pela EBA em 1896 ao aluno Archimedes José da Silva[37]. A regulamentação com as exigências de prestação de contas dos estudos e um termo de obrigação assinado pelo pensionista nos moldes da EBA do Rio de Janeiro.

Segundo Robson Santana[38] a Archimedes foi requerido enviar oito estudos, dos quais quatro acadêmicos feitas no atelier Julien, devendo freqüentar o curso noturno da Escola de Artes Decorativas, por ser gratuito, e onde muito aprenderá desenho, fazendo todos os esforços para entrar na Escola de Belas Artes de Paris.

No segundo ano o pensionista deveria enviar oito estudos pintados, dos quais algumas academias e uma copia de quadro notável dos Museus do Louvre ou Luxemburgo, para que nesse mesmo ano possa ser admitido na Escola de Belas Artes, apresentando resultado do seu concurso, obrigando-se desde sua admissão a freqüentar o curso da tarde, o principal dessa Escola.

No terceiro ano uma cópia de tela importante, cujas dimensões mínimas em tela nº 80 (1m35/0,95), um quadro original e os estudos que puder, entre eles alguns esbocetos de sua composição, com obrigação de mandar todos os anos um trabalho de *Salon*, sobretudo o quadro original que tiver de mandar no outro ano, obrigado a remeter o documento ou carta de admissão ou recusa dos seus quadros no dito *Salon*.

Nem Archimedes, nem os outros pensionistas conseguiram atender as exigências do termo, haja vista que nenhum deles conseguiu ser admitido na Escola de Belas Artes de Paris. A responsabilidade desse desempenho não deve ser atribuída apenas a conduta dos pensionistas, mas a logística do prêmio, valores baixos, incompatíveis com a carestia da capital francesa, atraso no envio da verba, o que deixava os pensionistas em situação difícil.

A preocupação em dotar a Academia de Belas Artes da Bahia de condições para o desenvolvimento dos estudos de arte nos moldes acadêmicos foi constante e determinou a encomenda de cópias de gesso em Paris. A primeira encomenda foi realizada em 1878, as peças chegaram em julho de 1878. Nessa encomenda constava a Vênus de Milo, preservada no acervo da EBA/UFBA. Em 1897 a EBA faz uma nova encomenda de gessos a Paris, agenciada pelo professor de escultura, Joseph Gabriel Sentis.

---

[36] Idem, ibidem, p. .94.
[37] SANTANA, Robson. Em busca da pintura de Archimedes José da Silva. **REVISTA OHUN**, Salvador, ano 1, n. 1, 2004. Disponível em http://www.revistaohun.ufba.br/html/archimedes.html Acesso em 31/05/2010.
[38] Idem, ibidem, p. 95.

Conforme podemos notar, do ano de sua fundação até o final do século XIX a Academia de Belas Artes da Bahia foi sendo estruturada no plano físico, de equipamentos, recursos pedagógicos e humanos para atender ao modelo europeu de academia e responder com eficiência o desafio de formar bem as novas gerações de artistas.

A tarefa era maior do que as forças arregimentadas, de modo que haverá na história da instituição períodos de fraqueza institucional e períodos de grande fortalecimento. Para não contrariar a história das instituições no Brasil, a Academia de Belas Artes da Bahia foi realizando um ensino da arte possível, compatível com as restrições orçamentárias e a dificuldade de mão de obra especializada para lecionar determinadas matérias, mas sempre atenta ao modelo.

O certo é que a perseguição do ideal determinou gerações de artistas formados pela instituição que se destacaram pela excelência de sua arte, a exemplo de Presciliano Silva, Manoel Lopes Rodrigues, Mendonça Filho, Francisco Terêncio Vieira de Campos e muitos outros que despontaram no século XX e que conquanto não tenham atingido notoriedade, nos deixaram obras de grande mestria. A persistência também contribuiu para a construção do campo artístico na Bahia, constituindo-se em ganha pão seguro para boa parte dos artistas baianos ou que aqui escolheram para viver e produzir arte.

A história dessa que foi a segunda Academia de Belas Artes do Brasil e que juntamente com a Academia Imperial, parece ter sido as duas experiências de institucionalização do ensino artístico como academia no país está por ser revelada, cabendo aos futuros pesquisadores essa tarefa.



Figura 1 - Auto-retrato de Miguel Navarro & Cañizares, 1886.
Acervo da EBA/UFBA



Figura 2 - Retrato de João Francisco Lopes Rodrigues.
Óleo sobre tela de Manoel Silvestre Lopes Rodrigues, 1884.
Acervo da EBA/UFBA.



Figura 3 - Reconstituição do Solar Jonathas Abbott antes da 1ª reforma.
Desenho de Otávio Torres.



Figura 4 - Sede da Escola de Belas Artes da Bahia na Rua 28 de Setembro depois da 2ª reforma - Salvador/Bahia.
Arquivo Histórico da EBA/UFBA.



Figura 5 - Galeria central da Academia de Belas Artes da Bahia - O pintor Antônio Bandeira à esquerda, de paletó, fotografia de cerca de 1887-1890.
Arquivo da EBA/UFBA.



Figura 6 - Galeria Central da Academia de Belas Artes da Bahia – Rua 28 de Setembro
Antigo Solar Jonathas Abbott, fotografia de cerca de 1951.
Arquivo Histórico da EBA/UFBA



Figura 7 - Galeria da Escola de Belas Artes da Bahia – destaque da cópia em gesso da *Vitória de Samotrácia*.
Foto: Oswaldo Vieira – Arquivo Histórico da EBA/UFBA.



Figura 8 - Aula de desenho na Academia de Belas Artes da Bahia – Solar Jonathas Abbott
Rua 28 de Setembro - Salvador/Bahia.
Arquivo da EBA/UFBA.



Figura 9 - Aula de Arquitetura na Escola de Belas Artes da Bahia – Rua 28 de Setembro - Salvador/Bahia. Arquivo da EBA/UFBA.



Figura 10 - Aula de modelo vivo – Escola de Belas Artes da Bahia – Rua 28 de Setembro -Salvador/Bahia. Arquivo da EBA/UFBA.

A violência como elemento distintivo entre a representação do índio no Brasil e México no século XIX*

Maraliz de Castro Vieira Christo

As imagens oitocentistas relativas ao período colonial brasileiro enfatizaram, de início, o altruísmo dos portugueses em efetivar uma civilização nos trópicos; posteriormente, sua conseqüência: o índio morto. No mesmo século, artistas mexicanos não representaram fatos ou personagens concernentes ao passado colonial, elegendo como origem simbólica o período pré-hispânico, produzindo telas contundentes sobre a violência da conquista. Ao compararem-se quadros históricos produzidos no Brasil e no México, percebesse como os artistas brasileiros evitaram expor de forma explícita o confronto e a violência da colonização, denunciando-os sutilmente ao mostrarem a infelicidade de belas índias. Apesar das diferenças, um ponto aproxima Brasil e México: a não representação do índio contemporâneo na pintura histórica do século XIX.

México

Durante a colonização espanhola cenas da conquista foram representadas nos mais variados suportes, mostrando uma luta entre exércitos igualmente aguerridos.

Com a Independência, as disputas de poder entre liberais e conservadores marcaram fortemente a visão de mundo mexicana no século XIX. Para os conservadores, a identidade mexicana se construiria a partir da colonização espanhola, o mais era a barbárie; já, para os liberais, suas origens recairiam no passado pré-hispânico, porém não todo, apenas nos povos da região do altiplano central[1], não se considerando a civilização maia.

Era importante aos liberais enfatizar a crueldade dos colonizadores diante da dignidade dos vencidos, legado necessário ao novo estado independente na construção de sua identidade. Assim, o Estado, a Academia de Belas Artes de San Carlos e mesmo alguns colecionadores, incentivaram a

* O presente texto faz parte da pesquisa desenvolvida com bolsa de pós-doutoramento da CAPES e apoio da FAPEMIG (Edital Universal)

[1] VEJO, Tomás Pérez. Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico. In: AGUAYO, Fernando; ROCA, Lourdes (coord.) **Imágenes e investigación social.** México, Instituto Mora, 2005, p. 64.

representação do indígena de século XVI como dententor de grande civilização, vítima da conquista, restando-lhe como único amparo o cristianismo. Era praticamente vedado representar a reação dos indígenas à brutalidade da conquista.

Obras de expressiva qualidade técnica foram produzidas, expostas, inclusive internacionalmente, premiadas e reproduzidas em gravuras ou fotografias. Eram, de fato, conhecidas e reconhecidas pela cultura oficial, em sua maioria adquiridas para o acervo da Academia de Belas Artes. Ao lado de temas que enfatizam o desenvolvimento da cultura asteca[2], encontramos a representação de cenas ontológicas de violência dos espanhóis.

Félix Parra (1845-1919), ainda aluno da Academia, será um dos primeiros a bordá-lo em *Frei Bartolomé de Las Casas*[3] [**Figura 1**], o artista opta por representa a conseqüência da brutalidade dos conquistadores e não o momento do confronto.

Em grande formato o quadro destaca seu protagonista, colocando-o ao centro, mais iluminado, no vértice de composição piramidal que estrutura a relação dos três personagens. As ruínas e o índio morto consubstanciam a violência, a mulher aos pés do frade -em atitude das suplicantes nas antigas representações clássicas- a submissão e a dependência. O frade situa-se entre a imagem de um ídolo e uma coluna quebrada. Mantendo o ídolo intacto, paralelo ao frade, e a índia abraçada às suas pernas e não ao ídolo, Parra mostra o rompimento em relação às antigas crenças. A posição totalmente ereta de Las Casas o faz assumir o papel da coluna, o cristianismo como novo sustentáculo do povo vencido. Seu olhar angustiado aos céus e os braços cruzados, tendo em uma das mãos um crucifixo, reafirmam, como única resposta possível à violência, a oração e o consolo divino, contrariando a própria história de vida de Las Casas, enérgico defensor dos índios.

A tela participou da exposição de 1875 e foi incorporada ao acervo da Academia, mediante compra, integrando a lista dos que iriam representar o México na Exposição Internacional de Filadélfia, em 1876[4]. Considerada a verdadeira pintura histórica nacional, rapidamente circulou como imagem[5].

---

[2] Como, por exemplo, José María Obregón (1832-1902), *El descubrimiento del pulque*,1869. Óleo sobre tela, 189 x 230 cm., Museu Nacional de Arte, México, DF.

[3] Félix Parra, *Fray Bartolomé de Las Casas*, 1875. Óleo sobre tela, 365 x 263 cm., Museo Nacional de Arte, México.

[4] **Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte**. Pintura. Siglo XIX. Tomo I. México: IIE-UNAM, 2002, p. 29-30.

[5] **Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana.** Publicado por Manuel Caballero, editor de El Noticioso. The Chas M. green printing Co. Impresores. Beekman Street núms 74 y 76. New York. México, 1883-1884. In: PRAMPOLINI, Ida Rodríguez. **La crítica de arte en México en el siglo XIX**, Tomo III. México, IIE-UNAM, 1997 p. 145; ver também: **Catalogo ilustrado vigesima exposicion nacional de bellas artes.** México, 1881.

Em 1877, Félix Parra expôs *Um episódio da Conquista* [**Figura 2**], também conhecido como *A matança de Cholula*[6], descrito em catálogo com certa ironia: "Quadro original que representa um dos atentados sangrentos que cometeram muitos espanhóis, na Conquista, porque não lhes davam quantos tesouros pediam, e que, segundo Las Casas, ocasionaram a perda de mais de quatro milhões de pessoas"[7]

Aqui os responsáveis pela violência aparecem em cena. Espanhóis vestidos com armadura completa, transformados em inimigos invencíveis e inumanos, saqueiam mortos, mulheres e crianças indefesas. Félix Parra construiu um ícone da conquista, mostrando os indígenas como vítimas e desqualificando o vencedor, apresentado como ladrão. As telas de Félix Parra reforçam o descrédito à história colonial e intensificam a denúncia da brutalidade da conquista, propagados por parte importante dos intelectuais e políticos liberais[8].

O quadro recebeu o primeiro prêmio de pintura, incorporou-se ao acervo da Academia e participou da Exposição de New Orleans.

Ainda exemplificando a série de quadros que mostra com mais vigor a crueldade dos espanhóis, encontramos no final do século a tela de Leandro Izaguirre (1867-1941), *El suplicio de Cuauhtémoc*[9] [**Figura 3**].

O governo de Porfílio Diaz (1830-1915) mandara erigir, na cidade do México, vários monumentos aos heróis nacionais, destacando-se o dedicado a Cuauhtémoc, inaugurado em 1887, de autoria dos escultores Miguel Noreña, Gabriel Guerra e Epitacio Calvo, além do engenheiro Francisco Jiménez. Encimado por uma grande escultura de Cuauhtémoc, de corpo inteiro em atitude altiva, o monumento possui na base o relevo de Noreña representando a rendição do último imperador Asteca a Cortés, e, na face oposta, o de Gabriel Guerra sobre o suplício imposto ao herói, que, ao contrário de Moctezuma, se opôs aos espanhóis desde o início.

Esses mesmos temas foram explorados em telas monumentais por Joaquín Ramírez (filho), *Rendictión de Cuauhtémoc a Cortés*[10] e Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, ambas executadas em 1893, visando participar da Exposição Universal Colombiana de Chicago[11]. Na

---

[6] Félix Parra, *Un episodio de la Conquista*, 1877. Óleo sobre tela, 65 x 106, Museo Nacional de Arte, México.

[7] TERREROS, Manuel Romero de. **Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)**. México, IIE-UNAM, 1963, p. 491.

[8] RAMÍREZ, Fausto. El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881). **Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860.** México: Coedición con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Arte, 2000, p. 76.

[9] Leandro Izaguire, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 294,5 x 454, Museo Nacional de Arte, México.

[10] Joaquin Ramírez, *La rendición de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 200 x 350 cm, Palácio Nacional, México.

[11] **Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte**, Pintura, siglio XIX, Tomo I, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002, p. 329-342.

rendição, Cuauhtémoc pede a Cortés que o mate com o seu punhal, pois prefere a morte a ver sucumbir sua "pátria". Cortéz se compromete a respeitar-lhe a vida e a posição hierárquica. Entretanto, Cuauhtémoc será torturado para confessar a localização de supostos tesouros, em flagrante desrespeito à palavra empenhada por Cortés. A escolha dos dois momentos representados enfatiza o destemor e a nobreza dos atos de Cuauhtémoc, em contraste com as atrocidades dos conquistadores espanhóis. A imagem do último imperador asteca, sintetizará, a partir de então, as virtudes e o nacionalismo do povo mexicano. Importante salientar que as imagens da conquista produzidas no período da colonização apresentaram a prisão de Cuauhtémoc[12], mas, estrategicamente, omitiram seu suplício e morte.

O quadro de Izaguirre foi adquirido pelo governo, em 1901, e incorporado ao acervo da Academia.

A exemplo das telas mencionadas, a ênfase oficial recaiu, portanto, sobre obras que denunciavam a violência da conquista e apresentavam o indígena como vítima. Entretanto, encontramos alguns poucos quadros que exploraram o outro lado, a violência dos indígenas. Importante salientar que essas obras, por aventurarem-se em temas tabus e não se imporem por grande qualidade técnica, encontram-se ainda esquecidas pela historiografia mexicana.

O assunto mais delicado na representação do passado pré-hispânico foi, sem dúvida, a prática dos sacrifícios humanos, principalmente por sua extensão e freqüência. Os primeiros autores preocuparam-se em fazer estimativas de quantas vítimas eram sacrificadas, anualmente, nas muitas festas dedicadas aos deuses em todo o império asteca, contabilizando-as aos milhares[13].

Tentando criar-se um contraponto à barbárie, bastante explorada pelos europeus, procurava-se reconstruir a antiga história mexicana como parte da civilização. O sacerdote jesuíta, Francisco Clavijero, é, sob esse aspecto, uma boa referência. Durante seu exílio na Itália, publicou, entre 1780 e 1781, a *História antiga do México*, onde analisa os manuscritos antigos e suas imagens, salientando a complexidade e sofisticação da cultura asteca, assim como os danos por ela sofridos durante a conquista[14].

Não desconhecendo os sacrifícios, Clavijero procurou explicá-los como um momento de civilização pelo qual passaram vários povos, entretanto, omitiu sua representação visual. Nas várias

---

[12] VARGASLUGO, Elisa. **Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII.** México: BANAMEX, IIE-UNAM, 2005.

[13] A exemplo de Zumárraga, Gomara, Acosta, Torquemada e Clavijero. ROBELO, Cecílio A., **Diccionario de Mitologia Nahuatl**. México: Editorial Innovación, 1980, 467-8.

[14] WIDDIFIELD, Stacie. El índio re-tratado. In: ACEVEDO, Esther (coord.) **Hacia outra historia del arte em México.** De la estructuración colonial a la exigência nacional (1780-1860). México: CONACULTA, 2001, 245.

edições de seu livro, apenas se sobressai a imagem do sacrifício, denominado pelos espanhóis de sacrifício dos gladiadores, que representa o duelo entre dois adversários iguais.

Ao longo do séc. XIX encontramos apenas três artistas que tomaram o sacrifício como tema para a pintura de história.

O primeiro foi um austríaco naturalizado francês, Jean Frédéric von Waldeck (1766-1875). Em grande formato mostra, exatamente, o sacrifício dos gladiadores, em tela intitulada, hoje, *Reconstituição ideal de uma cerimônia pré-hispânica* [**Figura 4**] [15].

Waldeck procura reconstituir a Praça do México no tempo de Montezuma II, oferecendo uma visão ampla, com muitos personagens, apresentando ao centro o sacrifício de Thahuicole, general Tlaxcalteca que, feito prisioneiro, não aceitou o oferecimento de liberdade do imperador asteca, preferindo a morte. No quadro, Thahuicole aparece lutando na pedra de sacrifício, já tendo derrotado vários oponentes que jazem ensangüentados ao redor. A tela teria sido feita quando o artista completara 103 anos.

Quem foi Waldeck, é uma pergunta de difícil resposta. Sabe-se que recebeu algum aprendizado artístico, esteve no México realizando desenhos sobre as ruínas de Palenque, publicando-as quando retornou a Paris[16].

Waldeck viveu mais de cem anos e escreveu uma autobiografia onde aparece como personagem das aventuras mais improváveis, sem que nada possa ser, hoje, comprovado.[17].

Ao contrário de muitos, como o naturalista e explorador alemão Alexander von Humboldt (1769-1859), Waldeck defendia as civilizações antigas do México, reconhecendo o alto nível de sua cultura, principalmente a partir do momento em que os Toltecas redigiram o livro divino contendo sua história, calendário, leis e costumes. Importante situar Waldeck, formado no séc. XVIII, dentro do pensamento iluminista-enciclopedista. Os artigos da Grande Enciclopédia relacionados às civilizações mexicanas, ao apresentarem o "costume bárbaro" de imolar vitimas humanas aos deuses, o fazem com certa indulgência. Para Waldeck os astecas não seriam piores que outros, lembrando-se dos horrores cometidos no processo da Revolução Francesa[18] ou pela Santa Inquisição[19].

---

[15] Jean Frédéric Waldeck, *Reconstrucción ideal de una cerimonia pre hispânica,* c. 1869. Óleo sobre tela, 92,5 x 136,8, Museo Soumaya, México.

[16] WALDECK, F. M. **Voyage pittoresque et archéologique dans la Province d'Yucatán pendant les années 1834 et 1836** (Paris, 1838) ; F. M. Waldeck et Ch. Étienne Brasseur de Bourbourg, **Monumens Anciens du Mexique, Palenque, Ocosingo et autres ruines de l'ancienne civilisation du Mexique, dessinés d'après nature et relevés par M. de Waldeck, texte rédigé par M. Brasseur de Bourbourg.** (In-folio, Paris,1866).

[17] CLINE, Howard F. The apocryphal early career of J. F. de Waldeck, pioneer Americanist. **Acta Americana**. Tome V, 1947, p. 278-299. Citado por BAUDEZ, Claude-François. **Jean-Frédéric Waldeck, peintre**: le premier explorateur des ruines mayas. Paris: Hazan, 1993.

[18] "Énorme différence qu'il y a entre sacrifier son ennemi et les criminels, et d'assassiner, brûler, égorger des hommes pour une autre manière de voir entre les matières de Religion et de Politique, les Mexicains ont été bien moins

Waldeck escolheu, dentre os sacrifícios praticados pelos astecas, um sacrifício considerado honroso, destinado aos prisioneiros mais afamados, e um personagem heróico, comparado ao lendário Aquiles, já representado em escultura por Manuel Vilar, em 1851[20]. Importante observar que Waldeck pintou discretamente entre muitos personagens um sacerdote vestido com a pele de um ser humano sacrificado, incorporando o deus da fertilidade Xipe-tótec.

Não se sabe qual foi a recepção do quadro de Waldeck, tampouco sua trajetória até ser incorporado ao acervo do Museo Soumaya, aberto em 1994. Atualmente, o quadro encontra-se na reserva técnica e está reproduzido no catálogo da instituição publicado em 2004.

O segundo quadro identificado que aborda a questão do sacrifício foi pintado aproximadamente entre 1881 e 1882, por Petronilo Monroy (1836-1882), *O sacrifício da princesa Acolhua*[21] [**Figura 5**]. A tela, de pequenas dimensões, apresenta no interior de um templo, do lado esquerdo, aos pés de grande imagem de pedra, o corpo de uma jovem; próximo ao cadáver, um sacerdote, acompanhado por mais três; do lado direito, a alguma distância, um homem com gestos de espanto. É fácil a um olhar estrangeiro identificar o tema, sem que tenha sido necessário ao pintor exibir com maior intensidade a violência, entretanto a cena se reveste de certo mistério. O quadro só revela sua real dimensão quando nos inteiramos da escabrosa história representada.

Antes de se fixarem em Tenochtitlan os astecas, vindos do norte, fizeram uma longa peregrinação, sendo perseguidos por onde passavam. Em 1299 d. C. permaneceram nas imediações do senhorio de Culhuacán, a ele submetido e assimilando a cultura tolteca. Entretanto, em 1323, o deus do céu e da guerra, tutelar dos astecas, ordenou-lhes que pedissem ao rei de Culhuacán, sua filha para transformá-la em uma deusa. Uma vez em poder da jovem donzela, a sacrificaram retirando-lhe a pele, que foi vestida por um sacerdote, e, em seguida, convidaram seu pai para adorá-la. Inconsciente da morte da filha, o rei foi ao templo, iniciou suas oferendas, e, apenas após dissipar-se a fumaça do copal queimado como incenso, horrorizado, se apercebeu do ocorrido, declarando-lhes guerra[22].

> barbares..." Citado por BAUDEZ, Claude-François. **Jean-Frédéric Waldeck, peintre**: le premier explorateur des ruines mayas. Paris: Hazan, 1993, p. 192. Tradução livre da própria autora*: Enorme diferença que há entre sacrificar seu inimigo e os criminosos, e assassinar, queimar, enforcar homens por outra maneira de ver temas religiosos e políticos; os Mexicanos foram bem menos bárbaros.*

[19] "[...] les Espagnols firent la conquête du México pour y substituer l'inquisition aux sacrifices humains..." Sacrifice gladiatorial, **Histoire du Mexique vers la fin du règne de Montézuma II en 1509, dix ans avant la conquête par les espagnols**. Paris: E. Maucler, 1872, p. 9. Agradecemos ao Prof. Fausto Ramírez (UNAM) o acesso a essa publicação. Tradução livre da própria autora: *... os espanhóis fizeram a conquista do México para ali substituir os sacrifícios humanos pela inquisição...*

[20] Manuel Vilar, *Tlahuicole*, 1851. Gesso, Museo Nacional de Arte, México.

[21] Petronilo Monroy, *El sacrificio de una princesa Acolhua*, c.1881-2. Óleo sobre tela, 36,4 x 55,8 cm., Museo Nacional de Arte, México.

[22] LEON-PORTILLA, Miguel, **Los antiguos mexicanos**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1961, p. 38-40.

Por que lembrar uma história tão contundente, que coloca em pauta não só a delicada questão dos sacrifícios, mas também a forma agressiva pela qual os astecas se relacionaram com os seus vizinhos? Sua reminiscência comprometia a representação maniqueísta da conquista que se estava construindo, onde os astecas eram virtuosos guerreiros e os espanhóis vis traidores.

No relato da peregrinação, o sacrifício de Colhua adquire importância como desencadeador da guerra, que impediu os astecas de se fixarem e serem absorvidos pelos culhuacanos. Teriam de continuar até encontrarem o lugar predestinado, marcado pelo encontro da águia pousada em um nopal, Tenochtitlan, atual cidade do México, e tornarem-se uma grande civilização. O quadro poderia chamar a atenção para o ponto inicial, o primitivismo, de onde evoluíram alcançando grande desenvolvimento, séculos depois, a exemplo dos romanos.[23]

A pequena e escura tela de Petronilo Monroy, apesar de abordar sutilmente um episódio tão duro, respeitando o decoro acadêmico, sem apresentar o sacerdote vestindo a pele da princesa ou o cadáver sem ela, nunca participou de uma exposição da Escola de Belas Artes. A que tudo indica, a obra foi realizada entre 1881-1882, como esboço para um quadro definitivo, hoje perdido, e adquirida pela escola no mesmo ano da morte do pintor, 1882[24].

No final do século, encontramos o quadro visualmente mais violento sobre sacrifícios, *El tzompantli*, de Adrián Unzueta[25] [**Figura 6**]. Um *tzompantli* é constituído por fileiras de crânios de vítimas sacrificadas, transpassados por hastes de madeira, expostas em bases elevadas. Para os espanhóis transformou-se em símbolo máximo de barbárie, representado com freqüência nas cenas de conquistas, a lembrar seus propósitos civilizatórios[26].

O artista buscou mostrar didaticamente a constituição de um *tzompantli*: o corte das cabeças, seu transpasse por hastes de madeira e colocação no *tzompantli*.

O quadro revela não a violência ritual de um passado lendário, mas os conflitos da conquista. As vitimas não são os astecas, como nos quadros de Parra, mas espanhóis.

El tzompantli, de Adrián Unzueta, participou da Exposição da Escola Nacional de Belas Artes de 1898. Juan N. Cordero[27] e Juan Sánchez Azcona (1876-1938)[28] escreveram sobre ele,

---

[23] RAMIREZ, Fausto. El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocínio privado (1867-1881). In: **Pinceles de la historia** – 1864-1910. México: BANAMEX, 2003, p. 74.

[24] Agradecemos a Víctor T. Rodríguez Rangel, curador do Museo Nacional de Arte, essas informações.

[25] Adrián Unzueta, *El tzompantli (sacrifícios de españoles a manos de mexicas)*, 1898. Óleo sobre tela, 198 x 226 cm. Museo Nacional de História, México.

[26] BLAINE, Emilie Carreón, "Historia de dos tzompantli". Comunicação apresentada durante as "Segundas jornadas académicas 2009 del Instituto de Investigaciones Estéticas". México: IIE-UNAM, 29/10/2009.

[27] "Unzueta. – No presenta más que *El Tzompantli*, (Torre de las calaveras). Y es natural, porque para pintar curiosamente aquel sinnúmero de cráneos se necesita mucho tiempo y paciencia. Como que seguramente el número de víctimas dueñas en vida de aquella *calaverada* fue mayor que el de los mártires de Zaragoza.

discordando do desenho das figuras e do colorido das encarnações, assim como ironizando o tema apresentado. Ambos comparam a tela a novelas folhetinescas francesas que exploram em suas tramas a violência.

Além das críticas de Cordero e Azcona, encontramos na imprensa duas charges reveladoras da recepção de *El tzompantli.* Uma reproduz o quadro substituindo os corpos dos espanhóis por porcos, reintitulando-o como *O novo açougue*[29]. Outra aponta o cerne do problema. Em desenho anônimo[30] [**Figura 7**], apresenta, do lado esquerdo, indígenas cortando espanhóis como se madeira fossem, tendo acima escrito: "Uma serraria de gachupines" (espanhóis estabelecidos no México) e, abaixo, "O que pintou o jovem Unzueta"; e, do lado direito, espanhóis a cavalo matando índios, escrito acima "Un tasajeo de pueblos", e, abaixo, "O que devia pintar um artista americano."

Entre o que pintou Unzueta e o que deveria pintar um artista americano reside a nossa curiosidade. Por que, em 1898, mostrar indígenas sacrificando espanhóis e por que exibir de forma tão explícita a violência sobre o corpo? É difícil saber as motivações de um artista, principalmente quando realiza o oposto do esperado. Talvez Unzueta compartilhasse das idéias propagadas por Justo Sierra (1848-1912), para quem era importante distinguir entre os povos nahoas que vieram do

---

> El Sr. Unzueta multiplica el puñado de guerreros conquistadores, como Jesús multiplicó los peces y los panes. Esto explica el color verdoso de dos cuerpos tirados em primer término; es claro; de quí a que mondaron tantas cabezas, os cuerpos tuvieron tiempo de cubrirse de hongos y musgo, y hasta pudieron cubrirse de mayores vegetaciones.
Del dibujo no digo nada, porque todos los muertos se inflan y se desdibujan, *máxime* cuando florecen. Ese cuadro no revela cualidades pictóricas, pero si grandes disposiciones para la leyenda. Es *Ponson du Terrail* al óleo." [Juan N. Cordero, "México en su XXIII Exposición de Bellas Artes. Apuntes caseros (VI)" *El Tiempo*, México, 11 de fevereiro de 1899, pág. 1. Aput. GUADARRAMA, Angélica Rocio Velazquez. **La presencia del arte español en la XXIII Exposicion de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899.** Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia del Arte. México: Universidad Iberoamericana, 1994.

[28] "El Tzompantli, por A. Unzueta. – Los sacrifícios humanos de los antiguos mexicanos, tenían un epílogo: una vez extraídos los corazones de las víctimas y ofrecidos a los pies de aquellas sus pavorosas deidades, arrancábanles las cabezas a los sacrificados y con ellas formaban el Tzompantli, torre de calaveras, también para ofrenda y desagravio de sus dioses. Este episodio es el que en su tela representó el Sr. Unzueta.
En conjunto, el cuadro no desagrada del todo, porque su asunto es más que suficiente para atraer las miradas y la atención; es de un efectismo demasiado fácil y tiene el poder emocional de un novelazo de Montepin.
Algunas de las figuras están muy desdibujadas y el colorido local es falso, en las carnaciones sobre todo.
Se me ocurre una duda arqueológica: ?cómo se llaman esos lienzos que, según el Sr. Unzueta, amarraban los índios sobre el bajo vientre de los sacrificados?... Ma tutto é convenzionalle ! ?verdad?" Juan Sánchez Azcona, "La Exposición de Bellas Artes, guía del visitante''. *El Mundo*, de 26 de fevereiro de 1899, pág. 2. Aput. Idem.)

[29] **El Mundo Ilustrado**, 19 de fevereiro de 1899, p. 147. GUADARRAMA, Angélica Rocio Velazquez. **La presencia del arte español en la XXIII Exposicion de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899.** Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia del Arte. México: Universidad Iberoamericana, 1994.

[30] Anônimo, "En los salones de la Academia. A propósito del tzompantli, cuadro de Unzueta", **El Hijo del Ahuizote**, ano XIV, tomo XIV, n. 666, janeiro de 1899. Reproduzido em KRAUSE, Enrique. **La presencia del pasado.** 2ª Ed. México: BBVA Bancomer, FCE, 2005, p. 177.

norte e se fixaram na região central de México, os toltecas, povo de grande civilização que primeiro se estabeleceu, e os astecas, últimos a chegarem, responsáveis pela violência e sacrifícios. [31]

Um fator que pode ajudar na compreensão desta obra reside nas modificações pelas quais passou a pintura de história ao longo do século XIX. No decadentismo do final do século, a violência, antes sugerida, torna-se explícita, principalmente a violência do outro, a exemplo dos orientais. *El tzompantli* estaria em consonância com a arte européia de seu tempo; o único problema reside no fato de Unzueta não estar expondo em Paris e de os astecas não serem vistos mais pelos mexicanos como o "outro".

Depois de exposto na Escola Nacional de Belas Artes, o quadro permaneceu com o artista, não se encontrando registros de que tenha sido reproduzido em fotos ou gravuras. Apenas sabe-se que a tela foi vendida por sua filha, Maria Luisa Unzueta, em 1937[32], ao Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografia, cujo acervo foi incorporado, dois anos após, ao recém-criado Museo Nacional de Historia. Ali *El tzompantli* conservou-se na reserva técnica, participando apenas de duas recentes exposições temporárias no Museo Nacional de Artes da Cidade do México.

A justificativa para a sua permanência na reserva técnica repousa na alegação de ser muito violento. O lugar que lhe seria possível na museografia do Museo Nacional de Historia (sala 1, *Dois continentes isolados*) é, hoje, ocupado por um real *tzompantli*. Ou seja: o Tzompantli de Zultepec erigido em 1520, procedente de Tecoaque, Tlaxcala, localizado em recentes escavações, com quatorze crânios de espanhóis e indígenas, dispostos em quatro fileiras.

O atual diretor do Museu, professor Salvador Rueda Smithers[33], afirma que a exibição do Tzompantli real causa menor impacto que sua representação pictórica, levando-nos a pensar sobre a força da imagem criada por Adrián Unzueta, em 1898, distante do olhar romântico de Waldeck ou do decoro acadêmico de P. Monroy.

Facilmente se conclui que as obras aqui comentadas, relativas aos sacrifícios, frutos de sua época, não foram por ela incorporadas. Não atuaram como imagem, não circularam no século XIX, porém sua existência revela algum ruído na hegemonia pretendida pelos liberais.

O contraste entre a recepção dos quadros que se ativeram aos sacrifícios e os que mostraram a violência dos colonizadores é evidente. Aos liberais interessava tão somente destacar a crueldade da conquista e a dignidade dos vencidos. Enquanto o índio do passado, morto e vencido, era

---

[31] SIERRA, Justo. 'Elementos de a Historia Patria' e 'Catecismo de Historia Patria'. In: YÁÑES, Agustín (ed.). **Ensayos y textos elementales de Historia, Obras completas del Maestro Justo Sierra**. México: UNAM, 1946, vol. IX, p. 297-311, 393 e 411. Agradeço a Itzel Rodríguez Mortellano a indicação da leitura de Justo Sierra.

[32] Informação contida na ficha técnica correspondente ao quadro. Arquivo do Museo Nacional de Historia, México.

[33] A quem a agradecemos a gentil acolhida, assim como o acesso à reserva técnica e arquivos do museu.

exaltado, ao índio real caberia apenas integrar-se à nova sociedade como trabalhador e cristão. Representar o indígena pré-hispânico como violento, além de manchar a ancestralidade desejada, talvez abrisse a caixa de pandora, despertando o medo latente, daqueles que freqüentavam os salões de belas artes, quanto à capacidade de reação de uma maioria despossuída, a exemplo das revoltas maias em Yucatán, conhecidas como guerra de castas, que perduraram de 1847 a 1901.

Brasil

Ao analisar a relação de obras expostas nos salões de belas artes, promovidos pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, fundada em 1826, percebe-se, na década de 40, quando iniciaram-se as Exposições Gerais, a presença de temas ligados ao passado colonial, festejando a dedicação e o altruísmo dos colonizadores portugueses. Um bom exemplo é o quadro de Manuel Joaquim de Melo Corte Real, *Nóbrega e seus companheiros*, de 1843, onde os jesuítas retiram um cadáver das mãos dos índios, significando, no dizer do professor da Academia, Porto Alegre, "*a civilização cristã combatendo heroicamente a antropofagia*"[34].

Nesse aspecto, a pintura de história no Brasil difere em muito do que se observa no México, onde o período colonial não é representado, passando-se direto do tempo pré-hispânico para as guerras de independência, como se fossem consecutivos[35].

A partir dos anos de 1860, com o retorno de artistas que realizaram estudos na Europa, sobrelevando-se os pintores Victor Meirelles e Pedro Americo, surgiram várias obras importantes para a fabricação da memória nacional brasileira, dentre elas as que se inseriram nos debates sobre a constituição do povo brasileiro e o papel das três raças.

Igualmente ao contrário da experiência do México, a pintura indianista brasileira não mostra o passado pré-cabralino, tampouco cenas de conflito[36]. Para alguns historiadores, como Varnhagem, a História do Brasil começava com o descobrimento, em 1500, sendo o período anterior domínio da etnografia.

---

[34] SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor.** Campinas: UNICAMP, 2004, p. 220.

[35] VEJO, Tomás Pérez. Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico. In: AGUAYO, Fernando e ROCA, Lourdes (coord.). **Imágenes e investigación social**. (México, Instituto Mora, 2005.

[36] Excetuando-se duas gravuras de Debret inseridas no álbum *Voyage Pittoresque* [*Sauvages civilisés / Soldats indiens de Mugi das Cruzas (province de St. Paul) combattant des Botocoudos* e *Sauvages civilisés / Soldats indiens de la province de la Coritiba menant des sauvages prisonnières*] e uma gravura de Rugendas [*Guerrilhas: luta entre brancos e índios, Minas Gerais* (1822 a 1825)], a presente pesquisa não identificou outras imagens de conflito produzidas no século XIX.

Os debates no IHGB se polarizavam entre homens de letras e historiadores. Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias situavam os índios como infantes, primitivos capazes de evoluírem, portadores de civilização, verdadeiros antepassados da nação por sua nobreza de caráter e coragem. Von Martius e Varnhagen acreditavam representarem os indígenas uma raça degenerada, remanescentes de uma grande civilização, já em extinção quando da chegada dos colonizadores. Não mais capazes de aprendizado autônomo, seu destino seria o cativeiro ou o extermínio.

Se, por um lado, os quadros de Victor Meirelles, *Primeira Missa* [**Figura 8**] e *Batalha dos Guararapes*, apresentam uma visão positiva do passado colonial, momento de constituição do povo brasileiro pela união das três raças; as moemas, iracemas e marabás, assim como *O último Tamoio* (de Rodolpho Amoedo) chamam a atenção para os custos desse processo.

Entretanto, entre as índias mortas por amor, em plena dilaceração interior, e o índio morto há uma profunda diferença. *O último Tamoio*[37] [**Figura 9**], tela pintada por Rodolpho Amoêdo (1857-1947), quando de seus estudos na França com Alexandre Cabanel, e exposta no *Salon* parisiense de 1883, retrata o corpo do índio Aimberê devolvido à praia e amparado pelo padre Anchieta. O tema integra o poema épico *A confederação dos Tamoios*, publicado em 1856, por Gonçalves de Magalhães, um dos responsáveis pela introdução do romantismo no Brasil. Aimberê era chefe dos Tamoios, nação indígena que combatera os portugueses no século XVI, aliando-se aos franceses, entre 1554 e 1567, quando estes invadiram a Baía da Guanabara[38]. Pintar o último tamoio é apontar o conflito do passado; entretanto, Rodolpho Amoêdo não radicaliza sua representação. O padre jesuíta, responsável pelas negociações de paz entre índios e portugueses, acolhe nos braços, solitário, o corpo de Aimberê; a imagem não fixa o combate ou o suicídio; seu sacrifício é associado ao cristão, seguindo a iconografia de uma *pietá*[39].

Anchieta amparará outro morto dessa guerra: Estácio de Sá. Em 1911, Antônio Parreiras (1860-1937), realizará, sob encomenda do prefeito da cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, o quadro *Morte de Estácio de Sá*[40] [**Figura 10**], também executado em Paris[41]. Estácio de

---

[37] Rodolpho Amoêdo, *O último Tamoio*, 1883. Óleo sobre tela, 180 x 261 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

[38] Os tamoios praticavam o escambo e o comércio do pau-brasil com franceses estabelecidos na "França Antártica" – colônia de povoamento situada na Ilha de Villegaignon, na Baía de Guanabara, onde refugiavam-se protestantes fugidos das guerras religiosas na Europa.

[39] Ver: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O último tamoio e o último romântico. **Revista de História da Biblioteca Nacional.** Rio de Janeiro: Sociedades de Amigos da Biblioteca Nacional, Ano 3, nº 26, nov. 2007, p. 64-69.

[40] Antônio Parreiras, *Morte de Estácio de Sá*, 1911. Óleo sobre tela, 300 x 400 cm., Palácio da Guanabara, Rio de Janeiro.

[41] Sobre o quadro ver: SALGUEIRO, Valéria. Construindo a origem, virtudes e heróis na pintura de história: o caso da obra *A morte de Estácio de Sá* por Antônio Parreiras. In: CHRISTO, Maraliz de C. V. (org). Dossiê: pintura de história. **Anais do Museu Histórico Nacional.** Rio de Janeiro: MHN, 2007, v. 39.

Sá foi enviado por Portugal para expulsar os franceses e exterminar os Tamoios. Uma grande batalha se travou na aldeia Uruçumirim, atual Praia do Flamengo, onde Estácio de Sá foi ferido pela flecha envenenada que o levou à morte e os tamoios arrasados num bárbaro banho de sangue. Parreiras, a exemplo de Amoêdo, não pinta a batalha, não pinta o momento em que Estácio de Sá é mortalmente ferido. Pinta-o moribundo no interior de uma cabana, tendo ao lado Anchieta e aliados, dentre eles Araribóia. Araribóia seria a antítese de Aimberê. Responsável pela arregimentação dos índios temiminós, que chefiava, foi peça fundamental na vitória de Estácio de Sá. Como recompensa o rei de Portugal, D. Sebastião, concedeu-lhe o título de Cavaleiro da Ordem de Cristo e uma grande sesmaria, onde o povoado por ele fundado, em 1573, originou a cidade de Niterói. Araribóia, cristianizado, passou a chamar-se Martim Afonso e tornou-se o herói que auxiliou os portugueses na expulsão dos franceses, merecedor, no século XX, de estátua em praça pública. O conflito não se realiza entre índios e conquistadores, mas entre portugueses e índios aliados contra invasores e bárbaros.

Ao pintar Aimberê como *O Último Tamoio*, Rodolpho Amoedo reforça a idéia da raça em extinção, restringindo o problema indígena ao século XVI. Ao mostrar seu corpo inerte, esvazia-lhe o potencial combativo, vitimando-o. Ao amparar-lhe o corpo por Anchieta, neutraliza o conflito entre brancos e índios, chamando a atenção para o papel dos jesuítas na defesa dos indígenas, mesmo inimigos.

A comparação das representações brasileiras com as mexicanas torna ainda mais evidente como a pintura brasileira do século XIX evitou a exposição explícita, direta, dos conflitos; impedindo-nos ver nossos heróis em luta. Na continuidade entre passado e presente imposta inexoravelmente pela monarquia, a violência da conquista deveria ser esmaecida, representando-se o índio como inimigo de si mesmo, daí a ênfase ao suicídio e aos corpos abandonados. Eles seriam puros demais ou degenerados demais para se integrarem à civilização.

Retomando a questão levantada pelo crítico anônimo ao quadro *El tzompantli*, no Brasil não pintou-se o que Unzueta pintou, tampouco o que, para a época, deveria pintar um artista americano.



Figura 1- FÉLIX PARRA: *Fray Bartolomé de las Casas*, 1875.
Óleo sobre tela, 365 x 263 cm.
México/DF, Museu Nacional de Arte.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 2 - FÉLIX PARRA: *Un episodio de la Conquista*, 1877.
Óleo sobre tela, 65 x 106 cm.
México/DF, Museu Nacional de Arte.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 3 - LEANDRO IZAGUIRRE: *El suplicio de Cuauhtémoc,* 1892.
Óleo sobre tela, 294,5 x 454 cm.
México/DF, Museu Nacional de Arte.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 4 - JEAN FRÉDÉRIC VON WALDECK*: Reconstrucción ideal de una ceremonia pre hispanica,* c.1869.
Óleo sobre tela, 92,5 x 136,8 cm.
México/DF, Museo Soumaya.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 5 - PETRONILO MONROY: *El sacrificio de una princesa Acolhua,* c. 1881-2.
Óleo sobre tela, 36.4 x 55.8,
México/DF, Museu Nacional de Arte.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 6 - ADRIÁN UNZUETA: *El tzompantli (sacrifícios de españoles a manos de mexicas)*, 1898.
Óleo sobre tela, 198 x 226 cm.
México/DF, Museo Nacional de História.
Foto: Maraliz Christo, 2009.

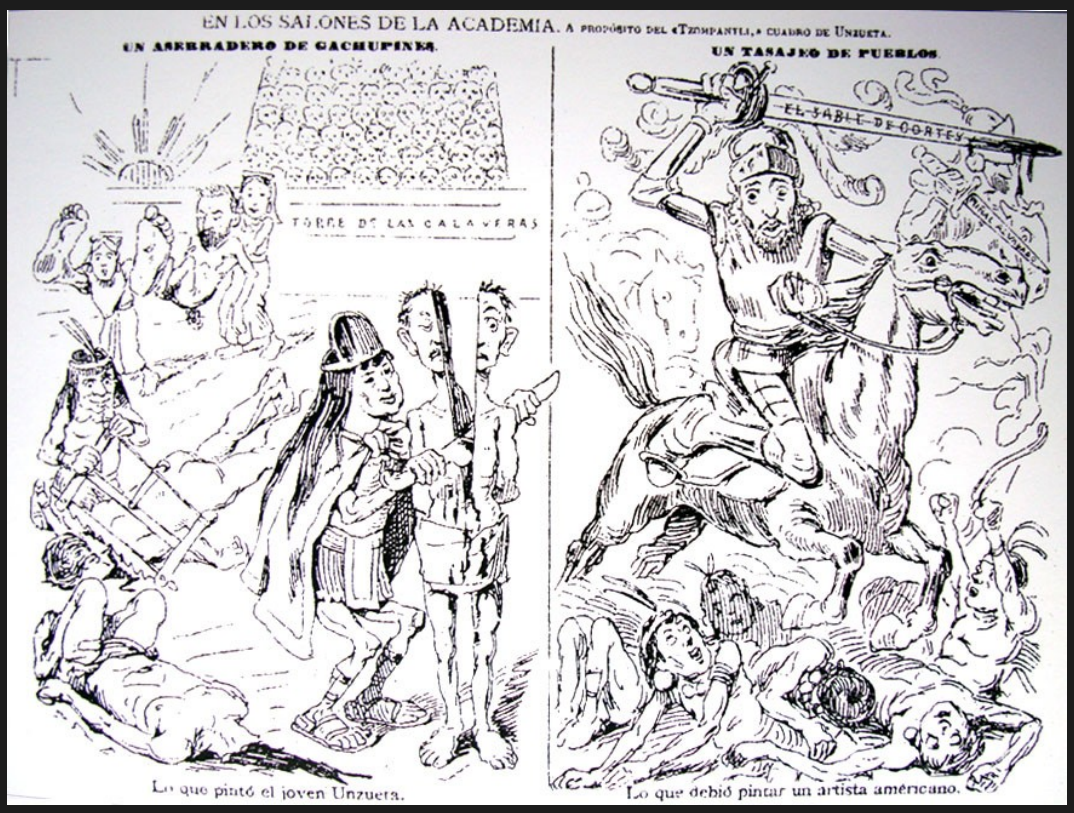


Figura 7 - *El Mundo Ilustrado*. México, 19 de febrero de 1899, p. 147.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 8 - VICTOR MEIRELES: *Primeira missa no Brasil*, 1860.
óleo sobre tela, 260 x 356 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

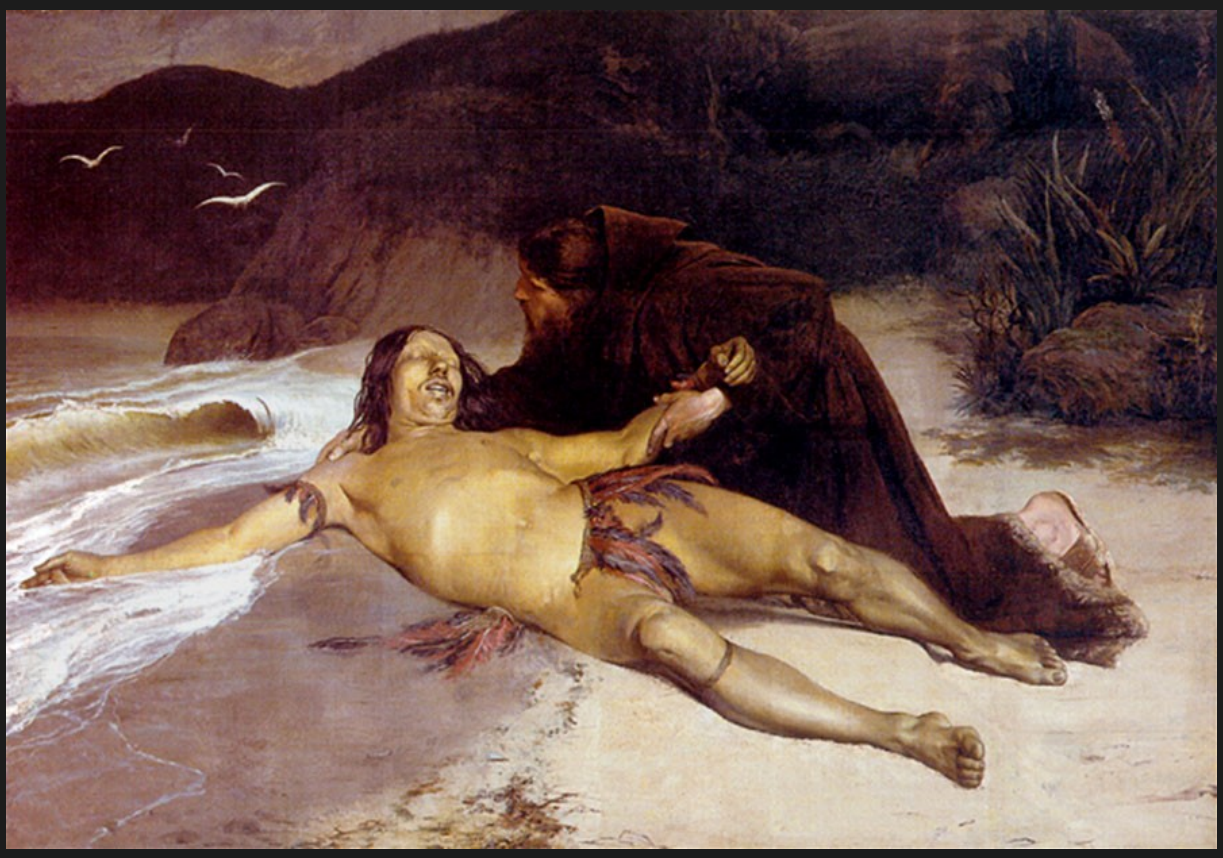


Figura 9 - RODOLPHO AMOÊDO: *Último Tamoio*, 1883.
Óleo sobre tela, 180 x 261 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 10 - ANTÔNIO PARREIRAS: *Muerte de Estácio de Sá* , 1911.
Óleo sobre tela, 300 x 400 cm.
Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.

As litografias a partir de fotografias de Victor Frond e as imagens do Brasil no Segundo Reinado

Maria Antonia Couto da Silva

O livro-álbum *Brasil Pitoresco*, de autoria do escritor Charles Ribeyrolles e do fotógrafo Victor Frond, (1859-1861), é considerado pelos estudiosos como o mais ambicioso trabalho fotográfico realizado no país durante o século XIX. Ilustrado com litografias realizadas na Maison Lemercier, em Paris, a partir das fotografias de Victor Frond, foi a primeira publicação de viajantes na América Latina com ilustrações obtidas a partir de fotografia[1].

A análise da repercussão das imagens e do texto do *Brasil Pitoresco* nos permite uma maior compreensão do projeto de Frond e também da importância conferida à fotografia no meio artístico e cultural brasileiro do século XIX. Pouco se sabia sobre o fotógrafo francês Victor Frond até a elaboração da tese da pesquisadora Lygia Segala, defendida em 1998, que trouxe novas informações sobre a trajetória política dos autores do livro e contribuiu para a compreensão de seu projeto editorial.[2] Para Segala, até então os dados conhecidos sobre Frond se desenhavam quase como um folhetim romântico: "amigo de Victor Hugo, ensaia no Império dos trópicos as imagens da República".[3]

A consulta aos periódicos da época, realizada em nossa pesquisa de doutorado, permitiu a melhor compreensão do ambicioso projeto editorial de Frond e também da recepção das imagens do livro pelos contemporâneos. Alguns artigos de jornais confirmaram a imensa importância da obra em sua época. [4] A publicação causou impacto, sendo amplamente comentada pela imprensa do período, devido aos temas abordados no texto de Ribeyrolles e pela visão crítica da sociedade brasileira.[5]

---

[1] As questões tratadas neste artigo inserem-se em um trabalho mais amplo de pesquisa para tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em História da Arte do IFCH/UNICAMP), sob orientação da Prof. Dra. Claudia Valladão de Mattos. O foco central da pesquisa é a análise do álbum *Brasil Pitoresco* e sua importância em relação às artes visuais no período.

[2] SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco**: o projeto fotográfico de Victor Frond. (Tese de doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, (Prof. Dr. José Sérgio Leite Lopes), Rio de Janeiro, 1998.

[3] Idem, ibidem, p. 62.

[4] Acerca de algumas críticas sobre o livro publicadas nos jornais da época ver: SILVA, Maria Antonia Couto da. "Um espírito imparcial e as paisagens mais belas considerações acerca da repercussão das imagens do álbum *Brasil Pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles". **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, n.13, jan-jul 2010, p. 93-108, disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista13.htm, acesso em 28/05/2010. A

No campo artístico, as críticas publicadas na época destacam, de forma geral, a nitidez e a perfeição das imagens e a perspectiva "corretíssima". Entre as imagens que ilustram o livro podem ser destacados os retratos da família imperial, os panoramas do Rio de Janeiro, as vistas da floresta, da capital e das cidades do interior fluminense e, em especial, o registro do trabalho escravo nas fazendas de café. Essas litografias dialogam com imagens do Brasil realizadas por artistas e viajantes e ainda com a arte internacional do período. Nesse texto irei comentar, em especial, os retratos da família imperial, que abrem o livro *Brasil Pitoresco,* e os panoramas da baía do Rio de Janeiro que integram a publicação.

Retratos da Família Imperial

O livro se inicia com os retratos de D. Pedro II, D. Teresa Cristina e das princesas Isabel e Leopoldina. Como nota Lygia Segala, as chapas, feitas na biblioteca do Palácio de São Cristóvão, fazem parte, provavelmente, da mesma série de retratos que Frond realizara para a *Galeria dos Brasileiros Ilustres*, de Sebastien Auguste Sisson, publicada em 1857.[6] Podemos constatar nesses retratos a semelhança no cenário, nas vestimentas e na pose. Um dado a ser ressaltado é que D. Pedro é apresentado como um "monarca esclarecido", cercado por livros, tinteiros, papéis e um globo terrestre. Já na litografia feita a *Galeria dos Brasileiros Ilustres* observamos a família reunida para uma lição de geografia [**Figura 1**].

Como nota Luciano Migliaccio aqui percebemos uma nova forma de representação dos soberanos, privilegiando os laços familiares e a educação feminina, questão importante para os positivistas.[7] Na opinião de Lygia Segala:

> *Em lugar da pose majestática, de pé, com manto, cetro, coroa e espada, dos cenários com batalhas ou com luxos da Corte, consagradores, na estética clássica, do Império e do Soberano, D. Pedro deixa-se flagar como um agente civilizador, um estudioso nos trópicos, às voltas com obras raras, com os últimos lançamentos das editoras, com as descobertas das ciências.*[8]

> consulta aos periódicos foi realizada, em sua maior parte, no Arquivo Edgar Lëuenroth, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP.

[5]FROND, Victor; RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco.** Rio de Janeiro: Typographia Nacional; Paris: Lemercier, 1859-/1861.

[6] SEGALA op. cit. p.159.

[7]MIGLIACCIO, Luciano. A iconografia nacional na Coleção Brasiliana. In **Coleção Brasiliana Fundação Estudar.** São Paulo: Via Impressa Edições de Arte, 2006, p. 66.

[8] SEGALA, op. cit. p.160

Os objetos presentes na cena ajudam, portanto, a construir a imagem do "monarca esclarecido". É importante lembrar o uso e a importância da imagem para a família imperial, e os inúmeros anúncios de retratos do imperador realizados a óleo, além de fotografias e gravuras à venda nas galerias e oficinas da Corte.

Luciano Migliaccio nota como ao compararmos os retratos da família imperial realizados em Paris com as séries publicadas pelo mesmo editor alguns anos antes, é possível perceber o uso da fotografia a favor de uma propaganda do governo imperial. Para o autor:

> *O fotógrafo se iguala ao pintor de corte ao elaborar a imagem oficial dos soberanos que será apresentada no centro da cultura e da editoria mundial da época, sendo destinada a representar a identidade moderna do país junto ao público das nações civilizadas. A fotografia permite substituir a representação áulica do imperador, ainda marcada pela tradição do busto e do retrato heróico na pintura, por uma imagem mais direta, do soberano pai, estudioso, ocupado nas atividades de governo, assim como o empresário ou o engenheiro, dedicando-se com afinco à profissão e à cura da própria família.*[9]

Os atributos do poder, presentes no retrato dos governantes, são ocultados entre objetos da vida cotidiana. As princesas são registradas pelo fotógrafo em uma sala com estantes repletas de livros, e a propaganda a favor da educação feminina, apoiada pelos positivistas, encontra incentivo também da família imperial. Na opinião de Migliaccio, no entanto,

> *a imperatriz e as filhas participam desse discurso tecido pelas fotografias de Frond, editadas por Sisson no Rio de Janeiro, marco de um país que se quer ao passo com o mundo moderno, ocultando uma situação bem mais ambígua. As imagens da família imperial abrem o livro* Brésil pittoresque *publicado por Charles Ribeyrolles, também com fotografias de Victor Frond, representando um novo momento da divulgação internacional da imagem do Brasil, numa linguagem relacionada a novas técnicas de reprodução da imagem e a um ideal de progresso científico. Por outro lado, o imperador favorecia, por exemplo, as pesquisas e publicações que utilizavam a fotografia para estudos antropométricos e fisionômicos, marcados por uma orientação racista e eugênica, como a de Artur De Gobineau.*[10]

O retrato de D. Pedro II na abertura do *Brasil Pitoresco* [**Figura 2**] é, como afirma Segala, ao mesmo tempo, efeito de presença e poder de autorização e, "na ordem interna do livro aparece como uma dedicatória ilustrada que convoca simbolicamente, nas graças da proteção imperial, uma responsabilidade pública de co-autoria". Entretanto, o trabalho dos autores franceses, cuja

[9] MIGLIACCIO, op cit., p. 66.
[10] Idem, ibidem, p. 66.

imparcialidade é elogiada em artigos de periódicos da época, "não aplaina porém o paradoxo que aproxima no livro a Coroa e as convicções republicanas dos franceses."[11]

No retrato de D. Teresa Cristina [**Figura 3**], o litógrafo Fanoli destacou a personagem em relação ao ambiente, que possui menor grau de definição. Em relação a retratos fotográficos da época, podemos notar que os traços fisionômicos da imperatriz foram suavizados. A cortina à esquerda, a mesa e o vaso de flores são elementos comuns na iconografia tradicional do retrato. De mesmo formato e dimensões, o retrato foi concebido como um *pendant* ao retrato de D. Pedro II.

Panoramas

Aos retratos da família imperial, que abrem o livro *Brasil Pitoresco*, seguem-se os panoramas do Rio de Janeiro. O panorama é uma forma de representação que expressa o desejo do artista de abarcar o mundo circundante em uma visão para além dos limites da pintura tradicional. A vertente da pintura de panoramas desenvolveu-se principalmente como entretenimento de massa no século XIX, a partir do experimento ótico realizado por Robert Baker em 1793: "uma imensa rotunda, que propiciava ao espectador, colocado no centro deste cilindro fechado, uma visão da cidade e do Castelo de Edimburgo em grande escala e em 360º". [12]

No Brasil as primeiras tomadas panorâmicas ocorreram no século XVII, em registros de pintores holandeses, como a pintura de Gillis Peeters, que apresenta a Vila de Recife em 1639. Vistas do litoral brasileiro e em especial da baía do Rio de Janeiro foram representadas frequentemente por artistas e viajantes, em desenhos e aquarelas, durante a primeira metade do século XIX.

O álbum *Brasil Pitoresco* apresentou um panorama da baía do Rio de Janeiro dividido em seis litografias [**Figura 4**]. Para Lygia Segala, nessas imagens:

> *as continuidades de recorte, em certa medida, são mais intuídas do que atestadas nas pranchas. As rupturas do enquadramento fotográfico abrem áreas de registro superpostas ou vinculadas por alguns hiatos da paisagem. Perdem-se cá e lá certas emendas. Além disso, as seis primeiras imagens do panorama do Rio não foram copiadas na seqüência pelo mesmo litógrafo. A primeira e a sexta imagens são reproduzidas na pedra por Jaime, a segunda por Aubrun, a terceira por Deroy, a quarta por Ph. Benoist e a quinta por J. Jacottet. Ainda que não descaracterizem os traços gerais de cada fotografia, acrescentam, pelo estilo de cópia, detalhes e restaurações diferenciados. As pranchas de Deroy e Benoist trazem contornos e ornatos não coincidentes de um mesmo casario e*

[11] SEGALA, op. cit., p. 163-164
[12] CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. O Panorama no Brasil. In: **O Brasil Redescoberto**, Curadoria geral Carlos Martins. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999, p. 105.

da igreja da Candelária. Da mesma forma, são díspares as profundidades de campo ente Jaime e Aubrun. Os estilos de desenho, o apuro técnico, marcam, pois, estranhamentos, apreciações que desfazem, no gosto particular, a linearidade das formas.[13]

Um dado interessante é que esses panoramas circularam de maneira independente, de acordo com o projeto editorial de Frond, e foram vistos separadamente, como quadros, como informa uma crítica da época. No texto de Ribeyrolles o panorama da baía revela-se "por uma sutil combinação de sua observação direta e da descrição comentada das imagens feitas por Frond."[14] Essas litografias de ampla circulação divulgaram essa visão panorâmica da paisagem, que posteriormente seria retomada por pintores como Facchinetti.

Já as vistas do porto e da cidade enfatizam o caráter cosmopolita da cidade. Como a técnica da época dificultava o registro das pessoas que circulavam pelas ruas, os litógrafos incluíram nas cenas figuras retiradas de álbuns de tipos franceses. Está presente no livro a representação da cidade moderna, na qual o porto é uma "floresta de mastros", com navios de todos os lugares do mundo. O fotógrafo evitou, em um primeiro momento, o registro do trabalho dos escravos de ganho pelas ruas do Rio de Janeiro, como percebemos ao comparar a litografia "Largo do Paço", que mostra, à direita, a iluminação a gás próxima ao chafariz de Mestre Valentim, que não foi registrado por Frond, e uma conhecida fotografia de Klumb do mesmo chafariz.

Registro do trabalho escravo e discurso abolicionista

Victor Frond evitou, em um primeiro momento, a documentação do trabalho escravo na Corte, ao contrário do fora feito por Debret e Rugendas. Esse registro fotográfico dos escravos ocorreu principalmente em um segundo momento, a partir da viagem pelas fazendas do interior fluminense.

Um dado que inquieta em relação a esse livro é o fato de que o texto não faz por vezes, referência direta às imagens, como ocorre, por exemplo, no livro de Debret. Há uma sutil ausência de sintonia entre o texto de Ribeyrolles e as imagens. Ribeyroles lançou um olhar extremamente crítico em relação à sociedade brasileira, comentando no texto sobre as duras condições de vida e os castigos impostos aos escravos. Em alguns trechos do *Brasil Pitoresco* percebemos, de forma explícita, o discurso abolicionista, a favor de um ideal de progresso e de incentivo à imigração. No primeiro volume, após descrever a baía e a cidade do Rio de Janeiro, Ribeyrolles discorre sobre os

[13] SEGALA, op. cit. p. 199
[14] Idem, ibidem, p. 196.

usos e costumes da população local, tratando dos escravos urbanos, negras vendedoras, quitandeiras, estivadores e negros de ganho. O autor refere-se aos escravos, "os verdadeiros trabalhadores do grande império brasileiro", comentando: "Eles plantam, semeiam, cultivam, colhem. Mas não têm direito ao salário, e nada lhes pode provir da terra. Nem garantias civis, nem direitos individuais, nem parte nos benefícios. Eles mesmos são apropriados." [15]

Ao chegar ao município de Vassouras, no interior fluminense, onde deveria observar o trabalho escravo nas plantações de café da Fazenda do Secretário, Ribeyrolles escreve: "Aí me demorei alguns dias, estudando as disciplinas do trabalho forçado que via pela primeira vez. A violência, confesso, não mais me entristeceu. O que eu não conseguia era trabalhar. O senso humano sofria'. [16]

Longos trechos do segundo volume do *Brasil Pitoresco* tratam da necessidade de serem estabelecidas colônias de imigrantes e dos motivos do insucesso da maioria das colônias existentes; e o autor escreveu também sobre os estatutos e sistemas de parceria nas colônias. Afirmou que embora o governo imperial se esforçasse, o projeto de incentivo à vinda de imigrantes não encontrava apoio por parte das elites rurais:

> *Mas a Europa não vem. Quando emigra, segue outras correntes. Em vão, o governo central tem feito vários apelos e largas concessões. Ninguém responde. De fato, o governo cumpre o seu dever. O país é que faltou com o seu. Como os senhores de engenho e das fazendas, que dispõem de toda a terra cultivada, acolheram a idéia da colonização? Como a coadjuvaram? Salvo raras exceções, os fazendeiros conservaram-se ao largo. Não lhe deram ouvidos, nem lhe abriram a mão e o coração. Condenavam assim a utopia do trabalho livre!* [17]

Nos jornais do período foram freqüentes os comentários acerca da importância da publicação para uma necessária campanha de incentivo à imigração.[18] Vários artigos se referem à necessidade de um livro que informasse sobre o real contexto social do país, sem os exageros e a ênfase no exótico, presentes em escritos de viajantes até aquele momento.[19] Alguns escritores, como François Biard e Charles Expilly foram bastante criticados na época por divulgarem na Europa informações consideradas muito negativas sobre o Brasil, e que prejudicariam a campanha de imigração planejada pelo governo imperial. O pesquisador José Augusto Pádua, no livro *Um Sopro de Destruição*,

---

[15]RIBEYROLLES, Charles. **Brasil pitoresco**: história, descrição, viagens, colonização, instituição. Ilustrado por Victor Frond. [1859]. Belo Horizonte : Itatiaia; São Paulo : Edusp, 1980, v. 2, p.90.
[16] Idem, ibidem, v.1, p. 233.
[17] Idem, ibidem, v.2, p. 150.
[18] Sobre o assunto ver nota 4.
[19] Foram consultados os jornais: *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Courrier du Brésil* e *O Paraíba*, no período entre 1857 e 1862.

destaca que para alguns intelectuais brasileiros a imigração foi vista desde cedo como uma solução possível para o problema do escravismo.[20]

Assim, o livro escrito pelos franceses apresenta uma caráter prescritivo, criticando e procurando indicar soluções para as grandes questões da sociedade brasileira. Contando com o apoio do imperador e de setores da sociedade local, seus autores procuraram, além de divulgar paisagens pitorescas e o registro dos edifícios públicos como os hospitais, estabelecer uma crítica ao sistema escravista e a propaganda de imigração, segundo um projeto pré-determinado.

A divulgação das imagens do Império Brasileiro

Um dado novo, e que nos permite refletir tanto sobre o texto como sobre as imagens do livro, é o prefácio redigido por François Dabadie para o livro de Ribeyrolles intitulado *Les Compagnons de la Mort*, publicação póstuma realizada na França em 1863. Dabadie informa que ele se encontrava em Londres sem trabalho, em uma situação financeira muito difícil, quando foi convidado por Frond a viajar ao Brasil para escrever o texto do *Brasil Pitoresco*, livro que iria representar o Império na Exposição Universal de Londres de 1862. [21] A publicação teria o objetivo de apresentar as imagens da nação no importante evento internacional, e teria contado com o apoio de D. Pedro II e de setores da Corte, provavelmente ligados à aristocracia cafeeira. Duas técnicas modernas, a litografia e a fotografia, estavam sendo utilizadas para mostrar a modernização do império. É importante notar como a finalidade da obra e o suposto patrocínio imperial permitem um outro olhar sobre o texto do livro e as fotografias de Frond.

O *Brasil Pitoresco* foi realizado com a intenção de atualizar publicações sobre o Brasil, a partir das obras de autores como Debret e Rugendas. Frond e Ribeyrolles colaboraram na campanha de incentivo à imigração de colonos europeus, e obtiveram o conseqüente apoio do governo imperial. O interesse de Dom Pedro II e de membros do governo seria mostrar a exuberância e

---

[20] PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição**: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888). 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

[21] "Revenu à Londres sans gagnepain, et quoique toutes les bourses lui fussent ouvertes, Ribeyrolles languit près de trois ans dans une gêne voisine de la misère; car, ainsi qu'en témoigne M. Vacquerie, 'sa délicatesse exquise refusait toutes les offres.' Il ne fallait rien moins que la nécéssité absolue d'améliorer sa condition pour le décider à franchir l'Océan, c'est-à-dire pour s'éloigner da vantage de la terre de ses souvenirs et de ses rêves. Il se rendit done dans l'Amérique méridionale, chargé par des éditeurs intelligentes d'écrire le texte français du *Brasil pintoresco*, livre magnifiquement executé, qui figurait à la dernière Exposition universelle de Londres, et où Ribeyrolles, assurent des connaisseurs qui font autorité, s'est surpassé lui-même." DABADIE, F. Charles Ribeeyrolles. In RIBEYROLLES Charles. **Les Compagnons de la mort.** Révolte de Masaniello en 1647, précédé d'une notice sur l'auteur par F. Dabadie. Paris, Ferdinand Sartorius, 1863, p. XX.

riqueza do território, o potencial do trabalho agrícola e as instituições públicas, e ainda passar a imagem de que o tratamento dado aos escravos era mais brando do que havia mostrado Debret.

Não sabemos ao certo se o plano inicial de Frond era o da realização das litografias em Paris, o que garantiu a excelente qualidade das imagens do livro, mas tornou-se um obstáculo à apresentação das gravuras na Exposição Nacional de 1861, uma espécie de mostra preparatória para a exposição de Londres no ano seguinte. [22] Em Londres a obra de Frond e Ribeyrolles teria obtido, obviamente, grande destaque, e projetado o nome dos autores no mercado de livros ilustrados.

No Brasil, a presença da fotografia nas Exposições Internacionais foi estudada por Maria Inez Turazzi no livro *Poses e Trejeitos*, no qual ela comentou a aproximação dos interesses ligados à indústria e às exposições, que deve ser compreendida levando-se em conta o jogo de interesses no cenário econômico e político brasileiro do período. Como nota q autora

> *A integração do território, a expansão das vias de comunicação, a promoção dos produtos agrários brasileiros no exterior, a atração de capitais e de trabalhadores eram questões intimamente ligadas à realização das exposições, que se associavam também aos interesses da cafeicultura. Convém lembrar ainda que as exposições nacionais podiam ser tão abrangentes quanto o próprio conceito de indústria naquele contexto: entendia-se a indústria como a "criação de todos os produtos úteis e sua apropriação usos do homem.*[23]

Em 1862, pela primeira vez, a fotografia integrou a lista de produtos com os quais o Brasil participaria das exposições universais[24]. A apresentação de fotografias já era um ponto de destaque nessas mostras universais, tendo sido objeto de comentários enfáticos por parte de um dos comissários brasileiros na Exposição Universal de Paris de 1855[25]. Os comissários encarregados de realizar observações sobre essa exposição foram Giacomo Raja Gabaglia, o engenheiro Gustavo Capanema e o poeta Gonçalves Dias. Como nota Turazzi, Gonçalves Dias, no texto do relatório, voltou-se para as artes gráficas, informando sobre as diversas formas de impressão existentes, em especial, sobre a chamada "impressão natural": a daguerreotipia, a microtipia e a fotografia. Gonçalves Dias percebeu várias possibilidades para a utilização da fotografia:

> *A fotografia tem imenso futuro diante de si – principalmente na reprodução dos monumentos, vistas, paisagens, seres e objetos imperceptíveis da natureza. Três lições e um bom instrumento e*

---

[22] TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
[23] Idem, ibidem, p.118.
[24] Idem, ibidem, p. 136.
[25] Idem, ibidem, p. 136.

teremos ao nosso alcance as criações de Deus ou dos homens, com tanto que as descortinem os olhos por qualquer meio que seja, e poderemos espalhá-las em um número infinito de exemplares. [26]

Em relação à Exposição Nacional de 1861 e às Exposições Provinciais do mesmo ano, preparatórias ao evento nacional, a responsabilidade pela elaboração do programa e do regulamento ficou a cargo da Sociedade Auxiliar da Indústria Nacional e do Instituto Fluminense de Agricultura.

A autora comentou ainda a aproximação dos interesses ligados à indústria e as exposições, que deve ser compreendida levando-se em conta o jogo de interesses no cenário econômico e político brasileiro do período; nessas exposições era predominante o discurso da modernidade.

Os acontecimentos em torno do trabalho de Frond e Ribeyrolles nos permitem uma reflexão sobre a importância da fotografia, associada à técnica moderna da litografia, para a divulgação da imagem do Império Brasileiro. Por meio das críticas da época podemos notar como no Brasil a fotografia circulou amplamente no meio artístico e teve grande aceitação e importância, de maneira precoce em relação ao que ocorreu no ambiente europeu. Os critérios utilizados na avaliação das fotografias passaram a ser vistos também como importantes no campo da pintura. Essa visão panorâmica da paisagem, por exemplo, foi retomada na produção de pintores como Facchinetti. O próprio pintor Victor Meirelles produziria, desde a década de 1880, panoramas do Rio de Janeiro, trabalhando em parceria com um fotógrafo.

O *Brasil Pitoresco* teve, portanto, muita repercussão em sua época, pelos temas tratados e pela abordagem crítica em relação à sociedade brasileira. As ilustrações do *Brasil Pitoresco* tiveram assim grande importância na constituição da iconografia nacional do Segundo Reinado e acreditamos que inspiraram também a produção posterior de fotógrafos e pintores. As litografias do álbum, amplamente divulgadas, ganharam autonomia em relação ao livro, e trouxeram inovações formais que se revelaram importantes para a produção de pintores e fotógrafos do período.

[26] Brasil. Comissão Brasileira na Exposição Universal de Paris. Relatório do comissionário brasileiro, Antonio Gonçalves Dias. Paris, 1856 (manuscrito) apud TURAZZI op. cit. p. 131.



Figura 1 - VICTOR FROND (fotografia); S. A. SISSON (litografia): *Família Imperial* (A Lição de Geografia), 1857-1860. Litografia, 41,7 × 50,1 cm. São Paulo, Coleção Brasiliana.
Fonte: **COLEÇÃO brasiliana**: Fundação Rank-Packard / Fundação Estudar. Curadoria e texto Carlos Martins. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2000, p. 70.



Figura 2 - VICTOR FROND (fotografia); LEON NOEL (litografia): *D. Pedro II*, 1858-1861. Litografia.
Fonte: RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco.** São Paulo: Livraria Martins, 1941.



Figura 3 - VICTOR FROND (fotografia); M. FANOLI (litografia): *D. Teresa Cristina*, 1858-1861. Litografia.
Fonte: RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco**. São Paulo : Livraria Martins, 1941.

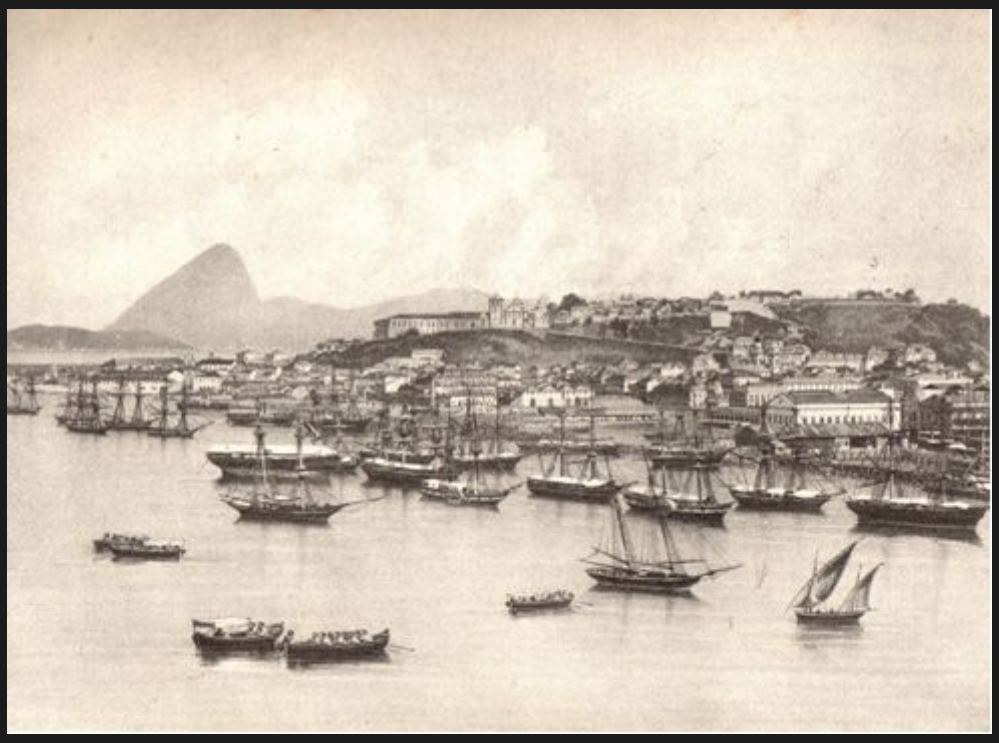


Figura 4 - VICTOR FROND (fotografia); AUBRUN (litografia): *Panorama do Castelo e Hospital Militar*, 1858-1861. Litografia.
Fonte: RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco**. São Paulo : Livraria Martins, 1941.

Rodolfo Bernardelli e a reforma urbana de Pereira Passos

Maria do Carmo Couto da Silva*



escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931), enquanto diretor da Escola Nacional de Belas Artes, integrou em 1904 a Comissão julgadora das fachadas dos edifícios da Avenida Central, bem como aquela responsável pelo projeto para o Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro. Como artista, sua participação mais direta nas obras públicas realizadas na cidade naqueles anos pode ser percebida na criação de um Lampadário Monumental para o Largo da Lapa e na execução das estátuas que ornamentam o Teatro Municipal. É dentro deste ambiente que o escultor criou um projeto para o embelezamento do Chafariz do Largo da Carioca, não executado. Nesta comunicação procuramos reconstituir, a partir de dados dispersos, como teria sido a proposta do artista.

O objetivo principal, a ser tratado em nosso doutorado, é entender de uma forma mais ampla a inserção de Rodolfo Bernardelli, em sua atuação e obras, na criação do imaginário cultural e político da República Velha.

Durante reforma urbana de Pereira Passos, nos primeiros anos do século XX, ocorreu a abertura de ruas e a criação da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, na cidade do Rio de Janeiro. Foi realizada a retirada da população mais pobre das áreas centrais e a demolição de antigas habitações, gerando revolta.

A prefeitura criou um concurso de fachadas para a Avenida Central e tornou obrigatória a pintura e a limpeza das frentes das casas. Abriram-se novos lugares de sociabilidade, como modernos cafés e praças ajardinadas, à maneira das grandes cidades européias. É dentro deste cenário que Bernardelli criou seu projeto para a ornamentação do Chafariz do Largo da Carioca. Entretanto não é tarefa fácil reconstituir um projeto não realizado, sobre o qual temos poucas informações, dispersas em vários arquivos e instituições.

O abastecimento de água era uma preocupação da nova administração e foram inauguradas ainda novas fontes e chafarizes. Um exemplo disto pode ser visto na aprovação pelo prefeito, em 17

* Doutoranda em História da Arte – IFCH/UNICAMP e Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pesquisando a produção do escultor Rodolfo Bernardelli no Segundo Reinado e na Primeira República e sua atuação na direção da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

de outubro de 1905, dos modelos para as fontes dos jardins de Botafogo e da Praça XV, que seriam realizadas na Europa[1] e na inauguração, em 24 de fevereiro de 1906, de uma fonte artística na Praça da Glória, oferecida à cidade pelo comerciante de vinhos Adriano Pinto.[2]

Em 11 de dezembro de 1905 um decreto informava sobre a proposta de ornamentação para o Chafariz do Largo da Carioca:

> *Considerando que, prolongada a rua da Uruguayana atravez do edificio do Hospital, ficará fechando a perspectiva da rua o historico monumento do Chafariz da Carioca, cuja decoração vai ser feita brevemente pelo Governo Federal, o que concorrerá para o embellezamento daquella parte da cidade.*[3]

O projeto de embelezamento do antigo Chafariz é encomendado ao escultor Rodolfo Bernardelli. Antes de abordar este ponto precisamos resgatar primeiramente a história do Chafariz. O rio Carioca, assim denominado pela existência de um peixe, o a*cari*, cortava a cidade no sentido da baía da Guanabara e era usado para captação de água para a população. As obras de encanamento da água do rio até o Desterro datavam da década de 1670. Segundo Correa, foi inaugurado em 1723 o primeiro chafariz, vindo de Lisboa, que tinha 16 bicas ornadas de carrancas de bronze, das quais "dez estavam na fachada principal, duas nos ângulos chanfrados, e quatro nas laterais, o corpo do chafariz dividia-se em três partes, coroando a última, as armas da Metrópole e, na parte inferior, um tanque estreito de forma exótica sobre um patamar de três degraus, em curvas simétricas."[4] O alagamento do Campo de Santo Antonio obrigou o governador a abrir uma vala até a Prainha, que é hoje a rua Uruguaiana e junto ao chafariz construíram-se tanques para lavar a roupa.

Em 1750, no governo de Gomes Freire de Andrade, as águas de Santa Tereza foram desviadas para o morro de Santo Antonio, por meio de dupla arcaria de pedra e cal, com quarenta e dois arcos, o Aqueduto da Lapa: "a obra mais monumental dos tempos coloniais".[5] Demolido o primeiro chafariz foi realizado então um outro, provisório, de madeira pintada de forma a imitar granito, com quarenta torneiras, que rapidamente se deteriorou.

Um novo chafariz da Carioca foi começado em 1833 e concluído em 1840 [**Figura 1**] e dele temos também a descrição apresentada por Magalhães Correa:

---

[1] DEL BRENNA, Giovanna Rosso (org.). **O Rio de Janeiro de Pereira Passos.** Rio de Janeiro: Index, 1985, p.384.
[2] Idem, ibidem, p.456.
[3] Decreto do Prefeito, em Del BRENNA, op. cit., p.409.
[4] CORREA, Magalhães. **Terra carioca**: fontes e chafarizes. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939. p.17.
[5] Idem, ibidem, p.17.

Tinha a forma de uma casa de pedra lavrada com três portas entre duas pilastras de feitio particular e apoiadas sobre extensa e alta base para a qual se subia por uma extensa escadaria de degraus muito estreitos. Na base abriam-se trinta e cinco bicas de metal, que despejavam água em estreito e comprido tanque. Coroava a construção altaneira platibanda em forma de trono.[6]

O autor comenta ainda um primeiro projeto do engenheiro militar Guillobel para a ornamentação do chafariz, inserindo colunas em estilo dórico, três estátuas em bronze, ao centro, um "caboclo", subjugando um jacaré com o pé, e as outras duas de jacarés deitados. Guillobel não pode realizar esse trabalho, mas teria sido o responsável pela construção do chafariz.[7]

O segundo projeto para ornamentação do chafariz foi o do escultor Bernardelli, já no começo do século XX. A proposta do escultor [**Figura 2**], segundo sua própria descrição, era de completar os três nichos a fim de obter as dimensões de 5 metros de altura e 3 metros de largura, com 1,50 de profundidade, para colocar em cada um três assuntos de fontes em bronze.

No centro ele pensou em colocar a figura da *Carioca*, com 3,50 metros de altura, uma índia surgindo entre rochedos e plantas agrestes. Na direita uma cena de pesca com dois índios tamoios, o homem de pé carregando um cesto com peixes e um outro pescando por entre as pedras. Na esquerda seria representada *A caça*, com um casal de índios tamoios: a mulher manejando o arco e flecha e o homem trazendo sobre os ombros o produto da caça. Os relevos e as figuras dos nichos seriam em bronze.

No alto da edificação deveria ser colocado um grupo em mármore representando a *Flora* [**Figura 3**]. A escultura deveria contar com três metros de altura e toda a composição ocuparia a base de 7 metros.

A parte arquitetônica do antigo chafariz ganharia maior altura nas partes laterais, proposta em 11,50 metros de comprimento por 1 metro de altura.

O Chafariz projetado por Bernardelli

Alguns dados são particularmente interessantes em relação ao projeto do Chafariz criado por Bernardelli. Contamos com uma descrição do próprio autor[8], alguns desenhos, a fotografia da maquete feita por Malta, preservada no arquivo pessoal do escultor no Museu Nacional de Belas Artes e ainda as maquetes em gesso preservadas no acervo do Museu Histórico Nacional (ambos no Rio de Janeiro, RJ).

---

[6] Idem, ibidem, p.18.
[7] Idem, ibidem, p.19.
[8] Documento preservado no arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Observando a maquete em gesso podemos perceber que a figura da Carioca teria uma projeção maior do que aquelas dos painéis laterais: enquanto as outras figuras se encontram inseridas com maior ou menor volume em relação às pedras dos rochedos, a *Carioca* [**Figura 4**] sentada da forma como foi pensada pelo artista tem uma parte do corpo totalmente liberta do plano de fundo.

Sabemos pelos jornais de época que Bernardelli já havia realizado uma escultura de proposta similar em 1888, representando uma índia, para ser colocada no Largo do Valdetaro, também no Rio de Janeiro, onde seria instalada uma fonte.

Os modelos que o artista buscou para o trabalho são diversos. Para o relevo em que está representada a caça acreditamos que imagem da índia com o arco e a flecha foi criada a partir de *Iracema*, um outro relevo do escultor, realizado para o *Monumento a José de Alencar* (1897) [**Figura 5**].

A escultura que representa a *Flora* [**Figura 3**], que encimaria o chafariz, apresenta afinidades com *A Carioca* (1865) de Pedro Américo, como é possível ver pelos desenhos feitos pelo artista e por uma estatueta em bronze realizada naqueles anos. Há ainda a proposta de uma recriação da natureza e da paisagem na escultura em bronze que remete aos relevos de Bernardelli para o *Monumento a José de Alencar* e aos efeitos plásticos obtidos em *Moema* (1895), com a idéia do mar que envolve o corpo da índia, embora as maquetes em gesso sejam apenas um esboço do que seria a obra final.

Os nichos foram tratados pelo artista como colossais painéis em relevo que apresentam diferentes profundidades e volumes. A nosso ver, o escultor retoma temas clássicos de fontes européias, como aqueles de figuras mitológicas em grutas e sobre rochedos, como as romanas *Fontana de Trevi*, pela idéia dos rochedos ou a *Fonte d'Acqua Felice*, pela presença dos painéis em bronze.

As figuras da *Carioca* e de *Flora* (que encima o monumento) nos recordam as esculturas femininas de Mario Rutelli [**Figura 6**] para a *Fontana delle Naiade*, em Roma, cuja polêmica sobre o nu feminino marcou o momento de inauguração do trabalho e lhe deu notoriedade internacional.[9]

Se o trabalho de Bernardelli fosse concretizado a cidade do Rio de Janeiro contaria naqueles anos com uma obra monumental, em que as figuras dos índios se projetariam ao longo dos imensos rochedos de bronze. Bernardelli propõe figuras nacionais, como a imagem da índia que representa a figura principal e de outros índios, inseridos em cenas da caça e pesca.

[9] É importante notar que o projeto de Mario Rutelli para esta fonte foi aprovado por Giulio Monteverde em uma comissão romana de 1885.

O Chafariz da Carioca concretizado dessa forma seria um novo monumento que dialogaria com outro, um antigo símbolo imperial, o monumento eqüestre a D. Pedro I, com suas figuras de índios que ornamentam a base. É importante notarmos que em plena República Velha o escultor buscou retomar uma iconografia de cunho nacional para um projeto público, cuja origem se relacionava àquela do Império brasileiro, em cenas que remetem a pintura de paisagem, com suas grandes quedas de água, e na representação dos indígenas em cenas de caça e pesca, como foi realizado por pintores como Debret e Rugendas.

O chafariz foi demolido em 1925. Alguns anos antes, um artigo de jornal comenta que o prefeito Carlos Sampaio estaria realizando um orçamento para ainda tentar realizar o projeto de Bernardelli, mas também não pode concretizá-lo. Embora o projeto não tenha sido executado, alguns críticos emitiram sua opinião sobre o trabalho como Mário Pederneiras na revista *Kosmos* de 1906:

> *Informaram jornaes, que empóz a desejada transformação desse abafado largo da Carioca, se vae emprehender a remodelação e o acabamento necessario do seu velho e tradicional chafariz, completando-lhe o aspecto desgracioso, encimando-o de linda estatua symbolica; e acrescentam mais, que conhecida mão de mestre já anda no glorioso afán de fazer estudos e traças projectos, que condigam com a pavorosa idea regeneradora.*
> *Bem sabemos todos nós, cariocas de hoje e d'antanho, que aquillo que alli está, que nos vem da expressiva distancia dos séculos, falta a fraca esthetica da linha, falta o acerto necessario do conjunto e que, ou por incompetência profissional de quem o levantou, ou pela clássica excassez de recursos, na época, não está ali, reproduzida com todas as minúcias da exactidão, a linda obra monumental do projecto do velho engenheiro Guillobel.*
> *Mas enfeital-o agora de estatuas e ornatos complementares, que lhe dêem graça e novidade, seria rebaixal-o ao ridículo da velhice casquilha e apelintrada*.[10]

O Lampadário Monumental

Em 1906, além da encomenda do projeto para o Chafariz, Rodolfo Bernardelli recebeu alguns meses depois uma outra, referente a um poste-lampadário destinado a substituir os antigos postes das Companhias Jardim Botânico e Telefonia, do Telegrafo Nacional e da Iluminação Pública, que se achavam reunidos próximos ao centro do Largo da Lapa.

O Lampadário Monumental da Lapa foi inaugurado em 07 de novembro de 1906 [**Figura 7**]. O monumento é composto por uma coluna de granito e bronze. No alto da coluna foram colocadas figuras como caravelas, torres de castelos, serpentes e luminárias, elevados por uma esfera armilar. Acreditamos que a composição do monumento derivasse do novo brasão da cidade (1894), criado, segundo alguns estudiosos, por Henrique Bernardelli.

[10] DEL BRENNA, op.cit., p.523.

As críticas na imprensa também se referem à iconografia apresentada pelo artista: "As cobras ficaram com a boca aberta e a língua de fora, e como estão dispostas em relação a todos os quadrantes, é positivo que ninguém escapara ao bote, isto é, a novos impostos municipais".[11] É importante notar que o escultor, trabalhando junto ao prefeito Pereira Passos e aos representantes municipais, tenha recebido críticas que se referem de maneira mais ampla às transformações ocorridas na cidade, várias delas feitas à revelia da população.

Acreditamos que Bernardelli, com suas caravelas, torres, esfera armilar e golfinhos, objetivasse criar um discurso com neste lampadário não só sobre os descobrimentos e novo mundo nos trópicos, fato comemorado seis anos antes, mas sobretudo recriar os símbolos do império português. Um dos exemplos desse procedimento é o emprego da esfera armilar no topo do monumento, como nota Clóvis Ribeiro:

> *A esphera armilar, divisa pessoal de D. Manoel, recordava o soberano em cujo reinado se descobrira o Brasil.* [...] *Usado na época dos descobrimentos, nas escolas em que se ensinava a arte da navegação, está descripto no canto X dos "Lusíadas", como symbolo, é empregado desde a antiguidade, significando autoridade, domínio, império, poder, soberania, etc.*
> *Referindo-se a D. Manoel, diz um seu cronista que este soberano, cunhando uma moeda, de um lado da qual se via uma esphera e do outro uma coroa com a palavra Meã "quis denotar que a Esphera que el rey D. João lhe dera por empresa, alcançou ele por obra, descobrindo e conquistando a Índia e o Brasil: de maneira que ficaram sendo sua coroa as quatro partes do mundo que compreende a Esphera".*[12]

Dessa forma um dos sentidos da esfera armilar pode ser dado, como nota Emílio Carlos Rodrigues, pela "idéia de universo e ao brilho que o novo Império [português] teria no conjunto das nações"[13], e está presente ainda nos arcos realizados para a cerimônia de Coroação de D. Pedro I em 1822. Podemos concluir que Bernardelli, em seu lampadário monumental, retomou símbolos bastante conhecidos e tradicionais tanto da história de Portugal como da história brasileira posterior à Independência, restabelecendo dessa forma a ligação com o passado monárquico do país.

A nosso ver, um outro dado simbólico importante neste mesmo monumento são as cobras que transportam a luz, que provavelmente derivam do imaginário medieval ligado às navegações, mas servem também para atualizar um discurso sobre o saneamento da cidade e relacionado à medicina. Elas evocavam as medidas higienistas e a vacinação em massa ocorrida naqueles anos.

---

[11] A PEDIDO. **Jornal do Commercio**, 16 nov.1906, conforme DEL BRENNA, op. cit. p.527.
[12] RIBEIRO, Clovis. **Brazões e bandeiras do Brasil.** São Paulo: Editora Ltda, 1933, p.40.
[13] RODRIGUES LOPEZ, Emílio Carlos. **Festas públicas, memória e representação**: um estudo sob as manifestações políticas na corte do Rio de Janeiro, 1808-1822. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004, p.292.

Outro elemento relevante, mas que não consta no brasão da cidade, é o ramo de café, inscrito na pedra da coluna do lampadário, e que retoma a iconografia da bandeira do império criada por Debret. Como nota Ribeiro: "Na bandeira republicana, suprimiram-se os ramos de tabaco e de café, porque sobrecarregariam o pavilhão com uma especificação que não corresponde mais à realidade, visto que não são os únicos objetos agrícolas do comércio do Brasil, além de ocuparem um lugar secundário no mesmo comercio, do ponto de vista geral."[14] Como explicar então a retomada desta simbologia no lampadário-monumento criado por Bernardelli?

Um grupo de grande importância política está representado pelos industrialistas fervorosos que compunham o Clube de Engenharia. Foi justamente esse grupo ligado às oligarquias paulistas que adquiriu poder político ao longo da Primeira República.

Rodolfo Bernardelli participa da fundação do Clube em 1880, enquanto ainda estava estudando na Itália. A instituição reunia destacados engenheiros civis e militares e alguns de seus membros foram Presidentes da República, como Rodrigues Alves. Havia ainda alguns industriais, como Cândido Gaffrée e Eduardo P. Guinle - donos da Companhia Docas de Santos, e personagens que posteriormente foram prefeitos e ministros como Pereira Passos e Lauro Muller, respectivamente.

Os interesses paulistas foram representados pelas administrações civis de Prudente de Morais (1894-1898), Campos Sales (1898-1902) e Rodrigues Alves (1902-1906) e influíam diretamente na reformulação urbana do Rio de Janeiro. Para Nicolau Sevcenko as três diretrizes do governo de Rodrigues Alves concentravam-se na reforma do porto para aumentar a circulação de passageiros e mercadorias, remodelar a cidade e sanear a cidade que era foco de doenças endêmicas e ligavam-se às necessidades dos cafeicultores de São Paulo, para quem a cidade do Rio de Janeiro era porta de entrada, e ao comércio internacional.[15] Essa relação de negócios revela a importância do elemento do ramo de café inscrito na coluna do lampadário, que adquire assim uma outra função a de marco fundamental da cidade, indicando a sua principal atividade econômica.

No começo do século foi designado Lauro Muller, ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas para desenvolver a reestruturação do porto, e para as vias urbanas ficou encarregado o engenheiro Francisco Pereira Passos, indicado como Prefeito. Acreditamos que as relações de Bernardelli com este grupo são fatores que lhe favoreceram a obtenção de importantes encomendas de monumentos e obras públicas ao longo da República Velha. Também é importante ressaltar que

---

[14] RIBEIRO, op. cit., p.43.
[15] SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. Coleção: Tudo é história. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p.41.

Bernardelli realizou seus monumentos públicos e túmulos em estreita colaboração com arquitetos e engenheiros como Sante Bucciarelli, Domingos Morales de Los Rios e Ramos de Azevedo, o que é um dado do século XIX, onde na Itália, por exemplo, o concurso já inclui os nomes do escultor e do arquiteto.[16] Uma hipótese formulada por alguns estudiosos é de que Bernardelli teria participado inclusive do projeto final para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Esculturas do Teatro Municipal

O edifício do Teatro Municipal é inaugurado em 1909, após longa campanha realizada por Arthur de Azevedo. Para a fachada do edifício Bernardelli realizou seis alegorias das artes, que caracterizam a Poesia, a Tragédia, o Canto, a Dança e a Comédia.

Destacamos entre elas a *Dança* [**Figura 8**], da qual existe um estudo preparatório realizado pelo artista. Nesse trabalho a alegria e o movimento da figura são representados tanto na expressão como pela maneira como segura em uma das mãos um pandeiro enquanto a outra aberta prepara-se para fazer soar o instrumento e evocar o seu som.

O trabalho atesta grande influência do escultor Carpeaux, artista que o Bernardelli admirava em sua juventude[17], em seu polêmico grupo *A Dança* (1867). Encomendada por um velho amigo do artista francês, o arquiteto Garnier, foi concebida para integrar, com outros grupos escultóricos, a decoração da Ópera de Paris. No entanto, destoava dos outros trabalhos, pela vivacidade e movimentação. Apresentava mulheres nuas, que dançavam em torno a uma figura masculina, um Gênio da dança, que segura um pandeiro. Aos pés das mulheres, um *putto* porta o símbolo da loucura.

A crítica mais conservadora viu na obra uma grande indecência, a começar pelo movimento da dança, que relacionou ao do *can-can*. A linguagem dessa obra, para alguns críticos, era similar a dos freqüentadores dos bailes populares de Paris e aquelas mulheres bêbadas do grupo escultórico, equivalente às suas infames freqüentadoras. A obra foi ameaçada de ser retirada do local, por insultar a moral pública, o que não ocorreu devido à eclosão da Guerra Franco- Prussiana. O escritor Zola escreveu sobre a obra em 1870, em resposta às notícias de sua remoção, afirmando que essa ofensa à moralidade pública não era a razão: o motivo real era que a obra representava a verdade essencial

[16]Sobre este tema, ver: Tra architettura e scultura: caratteri della "monumentomania" fra Ottocento e Novecento / Fabio Mangone. In: **L'ARCHITETTURA della Memoria in Italia cimiteri, monumenti e città, 1750 - 1939** / a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone .Milano : Skira, 2007, p. 261-265.

[17] Cf. BERNARDELLI, Rodolfo. [Manuscrito]. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/ Arquivo Pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 188.

acerca do Império francês. Era uma violenta sátira à dança do mundo contemporâneo, a falsidade e à corrupção da vida moderna.[18]

Acreditamos que Bernardelli nesse trabalho procurou dialogar com o trabalho de um dos principais escultores franceses do século XIX, em uma obra que abriu novas perspectivas para as artes. O escultor brasileiro buscava novamente criar uma ponte entre as principais cidades européias e o Brasil e correspondia dessa forma as expectativas da modernidade carioca do início do século XX.

Gostaria de encerrar este texto com um outro trabalho interessante de Rodolfo Bernardelli que é a imagem da Musa da Comédia, Tália. Na obra do escultor brasileiro [**Figura 9**] sua representação revela um lado brincalhão ao expectador, em sua piscadela marota, com um dos seios à mostra e portando ainda uma série de máscaras com diferentes expressões.

A nosso ver, por sua expressão do rosto, a imagem aproxima-se muito de uma caricatura, que também foi um dos interesses gráficos de Bernardelli, dada a quantidade de desenhos desse tipo que nos legou. Este interesse refletiu-se também no campo da escultura, como é possível notar pelo retrato que ele fez do amigo, o jornalista, dramaturgo e pintor França Júnior.

A *Comédia* de Bernardelli nos parece, por sua representação formal, uma paródia do tema das Musas, e leva a pensar na importância do humor para esse grupo de artistas e literatos do grupo de Bernardelli, com destaque para Arthur de Azevedo.

O jornalista e teatrólogo Arthur de Azevedo foi um personagem muito ligado a uma geração de escritores e também de artistas que despontam nos anos 1880, vários deles trabalhando com caricaturas e ilustrações para imprensa, como é possível notar pelo comentário de Gonzaga Duque, que afirmava: "sentia grande prazer em ir ali, aquela salinha mal iluminada, cujo adorno consistia numa famosa coleção de caricaturas feitas pelo Raul Pompéia, Belmiro de Almeida, Aluísio de Azevedo, França Júnior...".[19] Azevedo escreve até o fim de sua vida em favor de Rodolfo Bernardelli em suas colunas em diversos periódicos cariocas, comentando com freqüência as obras do escultor.

A escultura do Teatro Municipal nos recorda que a Comédia, com seu lado burlesco, permite tratar também de assuntos sérios como a política. Dessa forma, o trabalho poderia ser entendido como uma última homenagem do escultor a seu grande amigo, falecido um ano antes.

---

[18] WAGNER, Anne M. **Jean-Baptiste Carpeaux**: sculptor of the Second Empire. New Haven: ale University Press, 1990. p.242.
[19] Idem, ibidem, p. 306.



Figura 1 - MARC FERREZ: *Largo da Carioca*, s.d.
Fotografia, 46 x 36 cm.
Rio de Janeiro/RJ, Coleção Chácara do Céu, Museus Castro Maya, IPHAN/Minc.

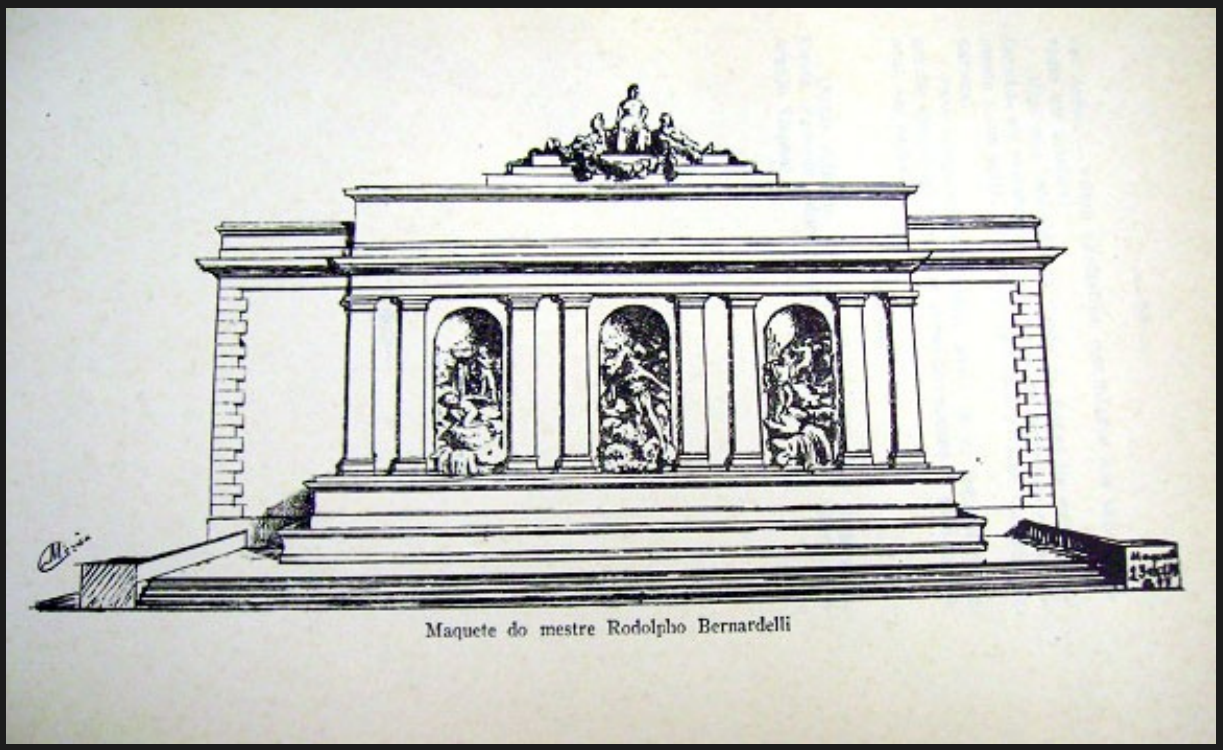


Figura 2 - Ilustração do livro de Magalhães Correa. **Terra carioca**: fontes e chafarizes.
Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.



Figura 3 - RODOLFO BERNARDELLI: *Flora - Estudo para a Fonte da Carioca*, s.d.
Bronze, 46 x 23 x 17 cm.
Rio de Janeiro/RJ, Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 4 - RODOLFO BERNARDELLI: *Carioca - Estudo para a Fonte da Carioca*, c. 1906.
Gesso.
Rio de Janeiro/RJ, Museu Histórico Nacional.



Figura 5 - RODOLFO BERNARDELLI: *Iracema*, 1897.
Bronze.
Rio de Janeiro/RJ,, Baixo-relevo do Monumento a José de Alencar.



Figura 6 - MARIO RUTELLI: *Fontana delle Naiade*, 1901.
Roma, Itália.



Figura 7 - RODOLFO BERNARDELLI: *Lampadário Monumental da Lapa*, 1906.
Rio de Janeiro/RJ.



Figura 8 - RODOLFO BERNARDELLI: *Estudo para Dança do Teatro Municipal*, c. 1906.
Rio de Janeiro/RJ, Museu Nacional de Belas Artes.

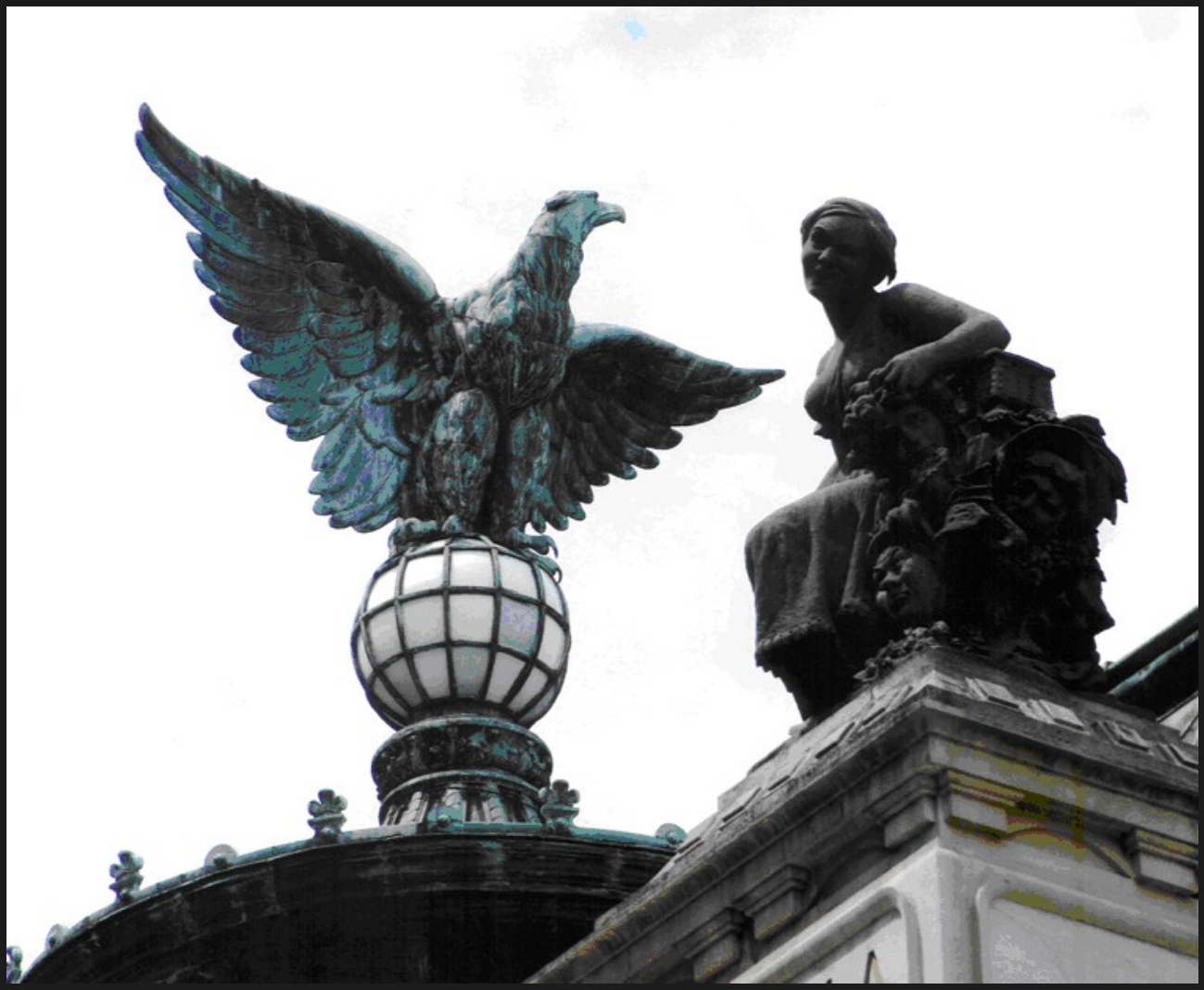


Figura 10 - RODOLFO BERNARDELLI: *Comédia – escultura do Teatro Municipal*, c. 1909.
Rio de Janeiro/RJ

Djalma da Fonseca Hermes: um colecionador de arte brasileira

Maria Helena da Fonseca Hermes*

Djalma da Fonseca Hermes [**Figura 1**] era meu tio avô paterno, filho do secretário geral do Governo Provisório e sobrinho do Marechal Hermes da Fonseca. Nasceu em Juiz de Fora em 1884 e veio para o Rio de Janeiro em 1891, aos cinco anos com o pai, João Severiano, secretário geral do governo provisório e constituinte de 1981. Estudou no Colégio Pedro II, onde se bacharelou. Trabalhou na Casa da Moeda como escriturário até 1910. Casou-se com *Jeanne Loria Fizzel*, francesa, em julho de 1911, com quem permaneceu casado durante 66 anos, sem filhos. Em 1911 foi transferido para o exterior e morou em Londres, trabalhando na Delegacia do Tesouro por mais de três anos. Retornou ao Brasil para substituir o pai como Tabelião no 9º Cartório de Ofícios da Rua do Rosário, onde trabalhou por quarenta anos. Faleceu no Rio de Janeiro em janeiro de 1978, com 94 anos.

Para tratar do colecionador e da coleção recorreu-se a duas cartas escritas por João Hermes Pereira de Araújo, Embaixador e sobrinho de Djalma, os textos constantes nos catálogos dos leilões de 1941 e de 1977, um artigo de Mendes Gonzales de 1977 no Jornal do Commercio e a documentação do processo de tombamento da coleção, no arquivo do IPHAN. Para o mobiliário, fichamentos das peças no acervo técnico do museu Nacional de Belas Artes - MHN além de um livro. [1]

Porque Djalma nos interessa e seu leilão foi importante? Como colecionador de objetos de arte, Djalma nos interessa pelo seu gosto, cristalizado nas peças que se interessou por adquirir, manter e conservar, característica de formação de uma coleção.

Segundo declaração do próprio, na entrevista concedida em 1977 ao Jornal do Commercio, "A minha primeira coleção, iniciada quando eu era rapazinho sem recursos, foi feita com o fundo unicamente histórico, tudo quanto à nossa história pertenceu ou a ela dizia respeito, eu procurei angariar. De 1900 a 1941, consegui reunir em minha residência moveis, bronzes, porcelanas,

* Doutoranda PPGAV EBA UFRJ

[1] CANTI, Tilde. O **Movel Brasileiro.** Origens, evolução e características. Lisboa: Fundação Ricardo de Espírito Santo Silva / Editora Agir. 1999.

documentos, pinturas gravuras e tudo o mais que tivesse sentido em relação com a nossa história".

Porque suas escolhas nos interessam? Djalma priorizou reunir e colecionar peças brasileiras ou relativas à nossa história, traçando uma trajetória no sentido inverso do movimento corriqueiro praticado até então, de valorização, procura e aquisição de objetos e peças de arte do estrangeiro para o Brasil, como era comum nas famílias abastadas que traziam mobiliário, objetos, obras de arte, pintura, gravura, escultura da Europa para uso familiar no Brasil.

Pensar que o colecionador entende sua coleção maior do apenas a reunião de objetos, acolhendo outros conteúdos e significados que não apenas aqueles dos objetos em si em sua parte visível é instigante, e nos leva a pensar o que representam os objetos para os colecionadores. Desta maneira, se relacionam com eles (os objetos) de formas diferentes, diversos motivos, inspirações, gosto, critério e como mediação simbólica. No caso de Djalma, talvez a hipótese se desenvolva na constatação de observar sua trajetória discreta e burocrática ancorada na cultura e erudição como um diferencial que lhe garantiu preeminência e reconhecimento, inclusive familiar, uma vez que não optou pela carreira militar. Essa hipótese é afirmada pelo amigo quando da dispersão de seu ultimo grande leilão: "Não se dedicando à carreira das armas, determinismo de sua ilustre família, consagrando-se a colecionar, ele dirigiu, com um ideal magnífico, a sua paixão pelos objetos brasileiros, [...]. Djalma Fonseca Hermes fixava o seu interesse nas coisas brasileiras."[2]

Seu leilão foi importante pela qualidade "(valia), variedade, senso patriótico e tradicional." [3] A dispersão no leilão de 1941 permitiu significativo incremento dos acervos do Museu Histórico Nacional, Museu Imperial e a Galeria do Palácio Laranjeiras, por determinação do governo.

Sabemos que, em 1941 a exposição no *High Life* foi visitada por Getulio Vargas e teve Djalma como guia do presidente nas explicações e detalhes sobre as peças. A visita foi acompanhada pelo sobrinho João Hermes [4], Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN e os diretores dos Museus Histórico Nacional, Imperial de Petrópolis e de Belas Artes. Getulio determinou a compra direta das peças consideradas de interesse nacional, como os *Franz Post*, *Taunays* e outros lotes, a serem escolhidos numa lista definida pelos diretores dos Museus para serem adquiridos diretamente pelo Governo, "em bloco", conforme consta no processo nº 270-T-SPHAN-41.

Por conta da importância das peças, Rodrigo Mello Franco de Andrade determinou "o tombamento a que se refere o artigo 4 nº 3 do Decreto-lei citado [25/37], da coleção de obras de arte que vos pertencem, relacionadas no catalogo anexo.", notificação no 472 de 15 de julho de

---

[2] BRITTO, Chermont. Perfil de um grande colecionador. Abertura. **Catálogo do Leilão da Primavera**, leiloeiro Ernani. Palácio dos Leilões. Rio de janeiro, 1997. (grifo nosso)
[3] TAUNAY, Affonso de E. Carta a Djalma. São Paulo, 30 de abril de 1941
[4] ARAUJO, João Hermes Pereira de. Os 90 anos de um colecionador, carta a Djalma da F. Hermes, p.8.

1941. Porem, o processo acima referenciado permaneceu como "sobrestado" isto e, inconcluso, e arquivado ate 1999, sem consignar o tombamento da coleção de arte. Essa medida, solicitando o tombamento, se revelou apenas preventiva, pois na documentação que tramitou no processo 58 anos depois de sua abertura é revelado "Isso se compreende tendo em vista a linha de ação institucional, de se adotar a medida do tombamento de bens moveis como uma forma de proteção de itens que se encontravam ameaçados de destruição ou dispersão"[5].

Por conta de terem sido cedidos para compra, sem leilão, para serem as diferentes coleções de museus públicos nacionais não se considerou mais necessário o tombamento, nem daquelas peças nem das demais do leilão, porque as escolhidas como de interesse nacional já haviam sido incorporadas aos acervos do Museu Imperial, Histórico Nacional e de Belas Artes. Então, o catálogo do leilão de Djalma da Fonseca Hermes [**Figura 2**], tido por muitos como integralmente tombado pelo IPHAN, "medida que bem evidencia o caráter excepcional atribuído às coleções que se iam dispersar"[6], teve seu tombamento solicitado preventivamente pelo Estado, para que este pudesse agir e adquirir as peças por um valor fixo.

Como estamos tratando de escolhas, inclusive as de Djalma no seu tempo, registramos que foram resgatadas as seleções de peças para os acervos dos museus, com 271 lotes para o Museu Imperial, 166 lotes para o Museu Histórico Nacional e 17 lotes para a Galeria do Palácio das Laranjeiras (atualmente no MNBA), segundo as anotações encontradas no processo de tombamento do SPHAN.[7] No caso do Museu Imperial Djalma afirma em 1977[8], que as peças foram adquiridas pelo governo para que se efetivasse a abertura do Museu na casa de veraneio do Imperador em Petrópolis. Então, sabedores que objetos de coleção situam-se além do seu valor como mercadorias, do fetiche ou valor econômico, convidamos a um breve mergulho no mundo muito particular dos colecionadores de objetos de arte. Sabe-se que mais, tarde, por ocasião da dispersão de peças de outro leilão de Djalma, teriam sido adquiridas peças para o Museu Castro Maya no Rio de Janeiro[9], evidenciando e realçando a importância da trajetória colecionista de Djalma durante toda a sua vida.

Se pensarmos ser a coleção o produto de um comportamento *sui generis*, e os objetos colecionados um status especial de repositório de signos que, no entendimento do colecionador, se referem a coisas outras, além da experiência visual do observador a eles como objetos, talvez

---

[5] ADLER, Homero Fonseca de Castro. MEMO DEPROT/RJ No 278/99. Parecer de arquivamento do processo 270-Y-41, Coleção de obras de arte pertencentes ao Dr. Djalma da Fonseca Hermes. Rio de Janeiro 28 abril de 1999.
[6] ARAUJO, op. cit., p. 8
[7] Segundo anotações feitas a lápis na cópia do catálogo constante do Processo nº 270 –T – SPHAN
[8] GONZALES, Mendes. Djalma da Fonseca Hermes: o colecionador. **Jornal do Commercio.** 13/14 novembro de 1977. p.. 25 FBN, 2009.
[9] RESENDE, Clarice Campelo de. O Fim de uma Coleção. **Arte hoje.** Ano 1 nº 7 Janeiro de 1978. Rio de Janeiro: Rio

possamos pensar nos colecionadores como pessoas que carregam uma espécie de orgulho contido pelo que conseguem amealhar [10] ou, segundo palavras do próprio Djalma, conquistar.

É um caminho de construção da afirmação do valor do nacional que confirma a predileção de Djalma e seu interesse pela "busca sistemática, atenta, de coisas brasileiras, em suas andanças" e viagens pela Europa e consigna seu "nacionalismo bem compreendido, que não hesitou nunca em desdenhar as cópias de móveis franceses então em moda, em favor dos nosso velhos jacarandás"[11]. Trate-se a questão sob a ótica carregada de referências simbólicas ou não, Djalma observa a história como um Brasil maior, além das questões nacionalistas construídas na primeira República, focando a nação com especial e distinguido orgulho patriótico.

No momento em que quase todos se voltam para a cidade-capital para trazer a ela do exterior o que na Europa era moda, Djalma trabalha em silencio no sentido inverso, a garimpar o que era brasileiro no exterior para incorporar à sua coleção carioca.

Apesar da importância das peças do leilão e a aquisição direta, por determinação de Getulio, de 404 lotes como peças de interesse nacional, não foram encontradas muitas declarações ou manchetes na imprensa, na época, sobre o leilão.

No catálogo, além das cartas de Djalma e de Taunay, há outro texto, da apresentação da coleção pelo leiloeiro, ressaltando e valorizando os lotes, com especial destaque para a galeria de pinturas e os *Post* valorizando as pinturas de paisagem como "documento", com destaque para os *Taunay* e os *Debret* além de: Pedro Américo, Almeida Júnior, Victor Meirelles, Batista da Costa, Parreiras, Pedro Alexandrino, Rodolfo Amoedo, Facchinetti, H. Bernardelli, Rosalvo Ribeiro, Décio Villares. O leiloeiro descreve sucintamente os livros e o mobiliário em jacarandá, sobre o qual comenta: "mesas que recordam a graça das anquinhas [...] as cadeiras venerandas de velhos conselheiros e sinhás-donas envelhecidas no manejo de bilros e tachos de doces tradicionais."

Segundo o Dr. João Hermes, a decoração dos salões do *High Life* foi objeto de meticuloso estudo do casal Djalma, que se preocupou em arrumar os espaços distribuindo o mobiliário e peças sobre papel milimetrado segundo a disposição dos objetos no casarão do colecionador, demonstrando sua vontade perfeccionista em reproduzir, na exposição do leilão, condições particulares sob as temáticas de cada uma das oito partes que compunham o leilão. "Impressionante o resultado de todo esse organizado trabalho de decoração: um dos grandes salões acolhia com

---

> Gráfica e Editora.p. 28-34.

[10] POMIAN, Krzysztof. Collectioneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe XVIIIe siècle. Paris: Gallimard, 1987. Apud TRIBBY, Jay. **MLN**, vol 3, nº 05. Comparative Literature, Dec., 1988 p. 1298-1201. Jonh Hopkins University Press. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/2905223 Acesso em: 07/07/2008 às 14:51h, tradução nossa

[11] ARAUJO, op. cit., p. 2

extraordinária harmonia as peças históricas ou ligadas à nossa História, o outro, ampla galeria, a pinacoteca, os móveis a prataria.“ [12], como pretendemos mostrar a seguir. Essa hipótese reafirma o valor da coleção para Djalma e o peso da dispersão, situação delicada e merecedora de toda sua atenção, pois é certo que ele se desfazia não apenas de peças e objetos de muita valia, mas do ambiente construído e de uma parte de sua vida ao longo de mais de vinte anos, paixões e conquistas. Esse sentimento de perda na dispersão é bem definido por nosso colecionador numa entrevista ao final de sua vida, já com mais de 93 anos de idade, quando do seu ultimo leilão em 1977: “Para mim não tem preço, pois um valor é o venal e outro, o espiritual. Não foi fácil, depois de tantos anos reunindo objetos, pratarias e óleos, desfazer-me deles. Isso porque eles ficaram, de certa forma, fazendo parte da minha vida.”[13]

Assim, não é sem razão que A. Taunay lhe escreve em 1941: “Para um homem de seu temperamento e suas affinidades o afastamento de um ambiente magnifico como aquelle que soube criar, trará certamente uma saudade enorme e penosa”.[14] [**Figura 3**]

Organizados segundo uma disposição muito singular, a composição dos ambientes nos auxilia a imaginar um cenário para o Djalma colecionador, suas escolhas e sua organização, método e persistencia:

> [...] *uma cômoda D José ou D Maria que lhe completava a série que evidenciava a evolução de nosso mobiliário; era um Victor Meirelles, um Pedro Américo ou um Visconti que a seu ver, bem caracterizavam uma etapa de nossa evolução artística, era uma porcelana ou cristal da Casa Imperial que recordavam, com o Império, uma época gloriosa de nossa História, era um castiçal ou uma salva de nossos bons prateiros de antanho.*[15]

Pretendemos apresentar nesse trabalho o mobiliário de Djalma adquirido para o museu Histórico nacional. Esta escolha se deu porque o algumas peças de mobiliário estão fotografadas no catálogo de 1941 com razoável legibilidade, o que nos possibilitou reencontrar a maior parte destas peças no acervo técnico do MHN e também constam de publicação especializada sobre mobiliário, com descrições mais detalhadas que as do próprio leiloeiro. A escolha pelo mobiliário também se deu por serem mais raros, nas artes plásticas, trabalhos sobre o tema. Estes tipos de objetos de arte dificilmente ficam disponíveis à fruição publica, restringindo-se ao mundo particular dos colecionadores, ainda mais em se tratando de mobiliário de uso civil e familiar, não religioso, como

---

[12] Idem, ibidem, p.8.
[13] RESENDE, Clarice Campelo de. O Fim de uma Coleção. **Arte hoje.** Ano 1 nº 7 Janeiro de 1978. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora. p. 34
[14] TAUNAY, Affonso de E. Carta a Djalma. São Paulo, 30 de abril de 1941.
[15] ARAUJO, op.cit., p. 2-3.

devem ter sido para Djalma as inúmeras peças do casarão na Tijuca, parte do mobiliário de seu uso, inclusive o leito do casal.

Assim, apresentamos o mobiliário que foi possível reconhecer no acervo a partir das imagens do mesmo, do catálogo do leilão e da publicação mencionada, iniciando com os tipos encontrados e seus usos:

- Mesas de encostar:
  Composição decorativa do ambiente, sob quadros e gravuras
  Guarda de pequenos objetos de uso nas gavetas
- Vitrines e cristaleiras [**Figura 4**]:
  Composição decorativa do ambiente,
  Exposição de pequenos objetos de valor
- Comodas e papeleira:
  Composição decorativa e de uso domestico para guarda de objetos, roupas, material de escritório
- Mesa de centro
  Uso para apoio de objetos, louça, refeições e reuniões
- Espelhos, oratórios...
- Mobiliário de descanso [**Figura 5**]
  Leito, preguiceiro, catre, banco, mocho, cadeira, cadeira de braços e outras variantes, sofás, cadeiral

Outra questão interessante é a escolha da disposição e da organização dos objetos do leilão nas salas do *High Life*, onde ficaram expostas como observamos nas imagens da **Figura 4**, **Figura 5** e **Figura 6**, obedecendo à decoração e composição de ambientes, segundo o catálogo.

Assim, sabedores da dissolução de conjuntos, como foi o caso dos lotes 478 mesa de jantar [**Figura 7**] com 2.50 x 1.20m e 47 e das "12 cadeiras de jacarandá, alto espaldar, esculturadas estylo D João V forradas de couro pra salão de jantar" onde as cadeiras foram leiloadas e apenas a mesa adquirida para o MHN, nos damos conta de significados como reunião e dispersão, exibição das peças dos colecionadores, dos museus, antiquários e casas de leilão, da formação de séries e de sequencias, dos ordenamentos e da disposição dos objetos nos espaços públicos e privados. Imaginamos então, quanto deve ter sido penoso, para Djalma, como para qualquer outro colecionador, partir e retalhar as suas escolhas reunidas após tanto empenho, tempo e recursos, pois se trata não mais e apenas dos objetos em si, mas de se desvincular da questão subjetiva e intangível

da trajetória e resultado na consecução da coleção. As imagens dos espaços que contém o mobiliário do leilão nos auxiliam nesta reflexão, segundo a **Figura 4**, **Figura 5**, **Figura 7**, **Figura 9** e **Figura 10**.

As peças de mobiliário classificadas como de descanso, de guarda ou de uso adquiridas para os museus cariocas, em especial para o Museu Histórico Nacional se destacam pela sua importância como objetos carregados de significação histórica. Destacamos, neste sentido, uma cadeira em jacarandá [**Figura 8**], uma cadeira com braços em forma de patas de animal e uma cadeira de costura, dentre os de descanso, além de um catre/preguiceiro com cabeceira móvel e detalhes muito bem trabalhados e torneados, com oito apoios nos pés [**Figura 5**]. Faz-se necessário comentar, a respeito da pouca importância ou da dificuldade dá época, nas fotografias das peças, já que o apoio do preguiceiro, que estaria em primeiro plano revelando exatamente o tipo escolhido de pata, característico de determinado estilo ou período foi suprimido na imagem do catálogo.

Além dos exemplos citados relacionamos o leito de casal em estilo d. José, com muita ornamentação e vazados em sua cabeceira que teria pertencido ao Barão de Capanema [**Figura 9**], uma mesa de centro com pés em bolachas [**Figura 10**], cuja descrição de 1941 apresenta como *Magestosa* e antiga mesa de jacarandá, com bolachas e 4 gavetas para centro" uma importante cômoda D Maria, toda marchetada em madeira e osso [**Figura 11**] e uma cômoda miniatura sobre esta, ambas no Museu Histórico Nacional MHN, além de outras peças tais como papeleiras, mesas de encostar, cadeiras, espelho, arca, oratório e peças menores.

Poderíamos ainda destacar, da coleção Djalma da Fonseca Hermes, inúmeras peças adquiridas para o Museu Histórico Nacional, como os gessos das figuras do pedestal do monumento a D. Pedro I, compradas por Djalma em Paris no Museu do Trocadèro que ele comenta, desgostoso, ter tido que pagar altas taxas aduaneiras para sua liberação no porto do Rio de Janeiro. Executadas pelo atelier de Rochet e Rodin e representando os quatro rios nacionais em alegorias de indígenas e animais de nossa fauna uma das peças se quebrou, quando da embalagem para a viagem transatlântica, restando apenas as seguintes: Rio Paraná, Rio S Francisco e Rio Uruguai executadas para a base do monumento a Pedro I. Tidas, segundo o catalogo, como de grande importância, o que atestam os inúmeros estudos acadêmicos que têm sido feitos para tal monumento, suas fotografias constam na abertura das paginas dedicadas às imagens, descritas como em terracota.

Embora as aquisições de Djalma não tenham se restringido aos objetos brasileiros, foram estes e os objetos relacionados à nossa História que atraíam irresistivelmente a sua atenção[16].

[16] Idem, ibidem, p.2.

Seguimos revelando outros gostos e escolhas do Djalma colecionador - um homem alto, espaduado, educado e elegante, de gravata borboleta colorida, com pequeninos olhos observadores e astutos. A informação de seu sobrinho e também colecionador, o embaixador João Hermes, precisa, por exemplo, que os sete Franz Post disponibilizados por Djalma no leilão de 1941 teriam sido adquiridos em Paris na década de 30, informação confirmada no catálogo *raisonée* publicado recentemente com a obra de F. Post, embora nada conste sobre terem tais obras pertencido ao colecionador Djalma nas legendas do Museu Nacional de Belas Artes, ao menos quando da exposição sobre Post em 2009. Este esquecimento teria certamente desapontado nosso colecionador pois, teria sido pó intermédio de Djalma, segundo o Embaixador João Hermes[17], o retorno ao Brasil da única tela de *Franz Post* na época pertencente ao Museu da Escola de Belas Artes, que havia sido oferecida ao Governo brasileiro pela Rainha dos Paises Baixos por ocasião do Centenário da Independência em 1922, e daqui roubada algum tempo depois, intitulada Paisagem de Várzea, óleo sobre madeira, 39 x 57,5cm. [18] .

O leilão foi dividido por temas, dentre eles o das Lithografias coloridas que perfazem um total de 36 lotes e merecem especial comentário por algumas razões: em primeiro lugar por fazerem a abertura do leilão e do diferencial apontado no título - serem coloridas, (há uma nota no lote 8 – Ponta Tamandaré, explicitando ser aquela não colorida), e se constituir numa coletânea composta integralmente por peças referentes ao Brasil e mais especificamente ao Rio de Janeiro, por autores estrangeiros. Não surpreende, portanto, que todas as 36 gravuras tenham sido relacionadas no bloco adquirido pelo Governo para o Museu Histórico. Nas descrições dos lotes há o nome da litografia e em quase todos os casos também seu autor e não há referências às dimensões das gravuras, o estado de conservação das mesmas, nem a procedência. Os temas e motivos são variados, revelando uma esmagadora maioria de paisagens e vistas do Rio de Janeiro, tais como: Entrada da Bahia do Rio de Janeiro - *Sabatier*, N. S. da Boa Viagem - *Arago*, Vista do Rio de Janeiro tomada da ilha das Cobras - sem autoria, Corcovado visto da casa do Cônsul da Inglaterra - *Richebois*, Vista do Aqueduto e parte da cidade, Rio - *Arago*, além de outros títulos que revelam temas como as ruas, vendedores ambulantes, grupos de negros, marinhas, fontes, etc. Não podemos afirmar se estas litografias são parte da "[...] coleção de mais de setenta gravuras sobre assuntos nacionais, das quais nem uma só foi obtida em nosso paiz!" mencionada por Djalma na na carta que Djalma responde a A. Taunay, mas supomos que sim devido à descrição e ao interesse despertados para adquirir todo o conjunto.

[17] Idem, ibidem, p.3
[18] LAGO, Pedro & Bia Corrêa. **Frans Post {1612-1680}.** Catalogue Raisonné. Brasil: Capivara Editora, 2007. p.179, tradução nossa.

Há, além destas, outras gravuras espalhadas ao longo dos demais temas do leilão, em especial o que trata dos objetos históricos, mas esse é um assunto e ser comentado em outro momento.

Os temas mais presentes na coleção de pinturas e desenhos são as paisagens, os retratos e as pinturas de inspiração religiosa ou tema sacro, o que de certa forma confirma as expectativas e as previsões de críticos sobre as exposições dos salões de pintura franceses [19] no início do séc. XIX, ao realçar os retratos e as paisagens como os temas da preferência da época.

As paisagens e marinhas totalizaram 116 lotes do leilão. Outro tema do agrado do colecionador são os retratos. Mas não apenas aqueles de autoridades e membros da família real portuguesa ou do Império. Seu foco está nos auto-retratos e retratos que os pintores faziam de seus colegas e amigos. Assim, é surpreendente a galeria dos maiores pintores brasileiros na coleção, donde podemos listar 21 retratos dos artistas, ilustrando a importância que Djalma dava aos artistas brasileiros, com especial destaque para os professores e alunos da Escola Nacional e Belas Artes, pois é certo que nosso colecionador, nas inúmeras viagens que fez à Europa, esteve em contato com artistas inovadores europeus e suas obras, porém não as escolheu para si.

Considerações finais

Sobre Djalma e suas coleções encontramos elogios da época reiterando a trajetória do apaixonado pelos objetos de arte brasileiros e seu esforço para que "...voltassem ao Brasil as mais belas peças das artes plásticas brasileiras espalhadas nos antiquários da Europa. E também para que não saíssem do nosso país as nossas coisas de valor histórico e artístico." [20]. Mas, embora sendo um expoente patriótico, ligado à tradição e à cultura, com uma trajetória muito singular e relevante para as artes plásticas brasileiras, em especial sintonia e demonstrando grande afinidade e sintonia com as escolhas perpetradas pela Escola de Belas Artes, Djalma da Fonseca Hermes permanece um desconhecido. Não há outros textos sobre sua coleção ou a seu respeito como colecionador, nem referências em trabalhos acadêmicos ou artigos em meio eletrônico.

E foi exatamente esse desconhecimento sobre o ilustre e inusitado personagem, um privilegiado homem do seu tempo, aliado à minha especial condição e possibilidade pessoal de acesso aos documentos de família e ao catálogo de 1941, o estímulo para revelar seu *colecionismo* e apresentar essa abordagem.

---

[19] LEMAIRE, Gerard-Georges. **Histoire du Salon de peinture.** Paris: Ed. Klincksieck, 2004. p. 46-47, tradução nossa.

[20] BRITTO, Chermont. O Palácio dos Leilões. Apresentação. **Catálogo Leilão da Primavera 77.** Rio de Janeiro; Palácio dos Leilões, 1977.

Considerado por seus pares um dos grandes colecionadores cariocas de sua época, foi contemporâneo e concorrente de cavalheiros de renome e um apaixonado pelas artes como outros colecionadores lendários precedentes. Seu interesse nas artes plásticas brasileiras e nos objetos relacionados à nossa História o levou a formar coleção talvez mais homogênea que outras coleções particulares contemporâneas por conta da sua clareza, persistência, empenho e organização como colecionador de pratarias, louças, objetos, mobiliário, pintura e desenhos.

Após a dispersão da coleção em 1941, Djalma refez várias outras, com especial destaque para a filatelia, objetos de prata sacra e profana, pintura e mobiliário brasileiro. Não soubemos precisar quais objetos históricos teriam provocado sua imaginação como a motivação do inicial da coleção de objetos de arte, mas sem dúvida se relacionam com seu forte envolvimento emocional e familiar com as questões brasileiras e a história do Brasil, presente na sua formação pessoal.

Assim, muitas das peças "tão lindas e tão amadas", segundo a versão do próprio Djalma hoje dispostas nos museus foram, sem que o saibamos, o resultado de iniciativas pessoais e da concretização de caminhos que nos levam a observar esse particular universo de outro modo, como que para reinventar, como nos conta Djalma: "o amor à beleza, o gosto do objeto raro, a preocupação de que as coisas ligadas à história das artes plásticas brasileiras ficassem no Brasil enriquecendo o patrimônio nacional. E isso, mercê de Deus, o consegui."[21]

Agradecimentos

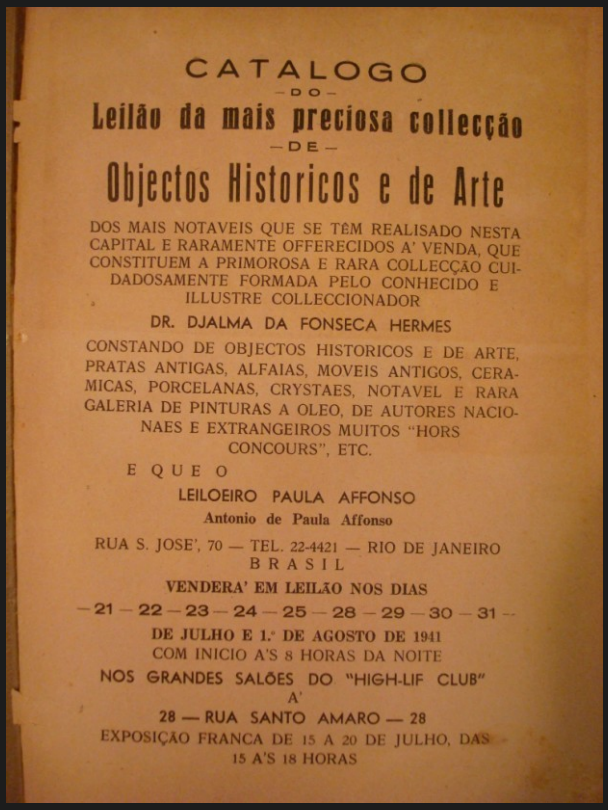
Ilmo. Sr. Embaixador Dr. João Hermes Pereira de Araujo

Sr. Jorge Cordeiro, orientador da reserva técnica MHN

[21] HERMES, Djalma da Fonseca. Duas Palavras. Abertura. **Catálogo Leilão da Primavera 77.** Leiloeiro Ernani. Rio de janeiro: Novembro, 1977.



Figura 1 - D'ALINCOURT: *Djalma da Fonseca Hermes*, 1952.
Acervo da família.
Foto: Maria Helena da Fonseca Hermes, 2010.



CATALOGO

— DO —

Leilão da mais preciosa collecção

— DE —

Objectos Historicos e de Arte

DOS MAIS NOTAVEIS QUE SE TÊM REALISADO NESTA CAPITAL E RARAMENTE OFFERECIDOS A' VENDA, QUE CONSTITUEM A PRIMOROSA E RARA COLLECÇÃO CUIDADOSAMENTE FORMADA PELO CONHECIDO E ILLUSTRE COLLECCIONADOR

DR. DJALMA DA FONSECA HERMES

CONSTANDO DE OBJECTOS HISTORICOS E DE ARTE, PRATAS ANTIGAS, ALFAIAS, MOVEIS ANTIGOS, CERAMICAS, PORCELANAS, CRYSTAES, NOTAVEL E RARA GALERIA DE PINTURAS A OLEO, DE AUTORES NACIONAES E EXTRANGEIROS MUITOS "HORS CONCOURS", ETC.

E QUE O

LEILOEIRO PAULA AFFONSO

Antonio de Paula Affonso

RUA S. JOSE', 70 — TEL. 22-4421 — RIO DE JANEIRO

BRASIL

VENDERA' EM LEILÃO NOS DIAS

— 21 — 22 — 23 — 24 — 25 — 28 — 29 — 30 — 31 —

DE JULHO E 1.º DE AGOSTO DE 1941

COM INICIO A'S 8 HORAS DA NOITE

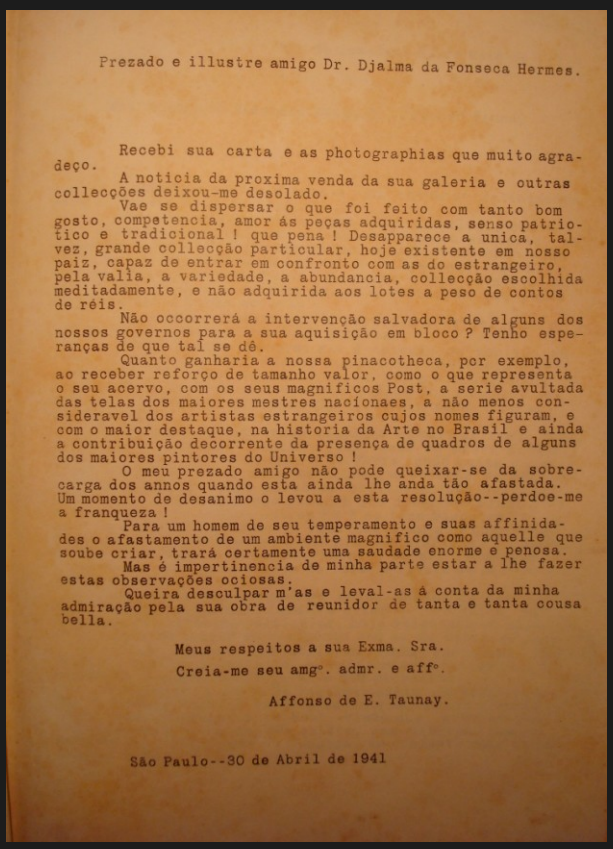
NOS GRANDES SALÕES DO "HIGH-LIF CLUB"

A'

28 — RUA SANTO AMARO — 28

EXPOSIÇÃO FRANCA DE 15 A 20 DE JULHO, DAS 15 A'S 18 HORAS

Figura 2 - Folha de rosto do catálogo do Leilão de 1941.
Acervo da família.
Foto: Maria Helena da Fonseca Hermes, 2010.



Prezado e illustre amigo Dr. Djalma da Fonseca Hermes.

Recebi sua carta e as photographias que muito agradeço.

A noticia da proxima venda da sua galeria e outras collecções deixou-me desolado.

Vae se dispersar o que foi feito com tanto bom gosto, competencia, amor ás peças adquiridas, senso patriotico e tradicional ! que pena ! Desapparece a unica, talvez, grande collecção particular, hoje existente em nosso paiz, capaz de entrar em confronto com as do estrangeiro, pela valia, a variedade, a abundancia, collecção escolhida meditadamente, e não adquirida aos lotes a peso de contos de réis.

Não occorrerá a intervenção salvadora de alguns dos nossos governos para a sua aquisição em bloco ? Tenho esperanças de que tal se dê.

Quanto ganharia a nossa pinacotheca, por exemplo, ao receber reforço de tamanho valor, como o que representa o seu acervo, com os seus magnificos Post, a serie avultada das telas dos maiores mestres nacionaes, a não menos consideravel dos artistas estrangeiros cujos nomes figuram, e com o maior destaque, na historia da Arte no Brasil e ainda a contribuição decorrente da presença de quadros de alguns dos maiores pintores do Universo !

O meu prezado amigo não pode queixar-se da sobrecarga dos annos quando esta ainda lhe anda tão afastada. Um momento de desanimo o levou a esta resolução--perdoe-me a franqueza !

Para um homem de seu temperamento e suas affinidades o afastamento de um ambiente magnifico como aquelle que soube criar, trará certamente uma saudade enorme e penosa.

Mas é impertinencia de minha parte estar a lhe fazer estas observações ociosas.

Queira desculpar m'as e leval-as á conta da minha admiração pela sua obra de reunidor de tanta e tanta cousa bella.

Meus respeitos a sua Exma. Sra.

Creia-me seu amgº. admr. e affº.

Affonso de E. Taunay.

São Paulo--30 de Abril de 1941

Figura 3 - Carta de A. Taunay a Djalma, consta da abertura do catálogo do Leilão.
Foto: Maria Helena da Fonseca Hermes, 2010.



Figura 4 - Cristaleira lote 581. MHN reg 2996,000. Catálogo, 1941.
Foto: Maria Helena da Fonseca Hermes, 2010.



Figura 5 - Catre, lote 402. Preguiceiro, MHN. Catálogo, 1941.
Foto: Maria Helena da Fonseca Hermes, 2010.



Figura 6 - Salão do High life.
Fonte: **Jornal do Commercio**, novembro de 1977. FBN, 2010



Figura 7 - Mesa de Jantar, lote 478. MHN reg. 2987,000. Catálogo, 1941.
Foto: Maria Helena da Fonseca Hermes, 2010.



Figura 8 - Cadeira em jacarandá claro, lote 193. Catálogo, 1941.
Foto: Maria Helena da Fonseca Hermes, 2010.



Figura 9 - Leito em jacarandá, lote 259. MHN reg. 754,000.Catálogo, 1941.
Foto: Maria Helena da Fonseca Hermes, 2010.

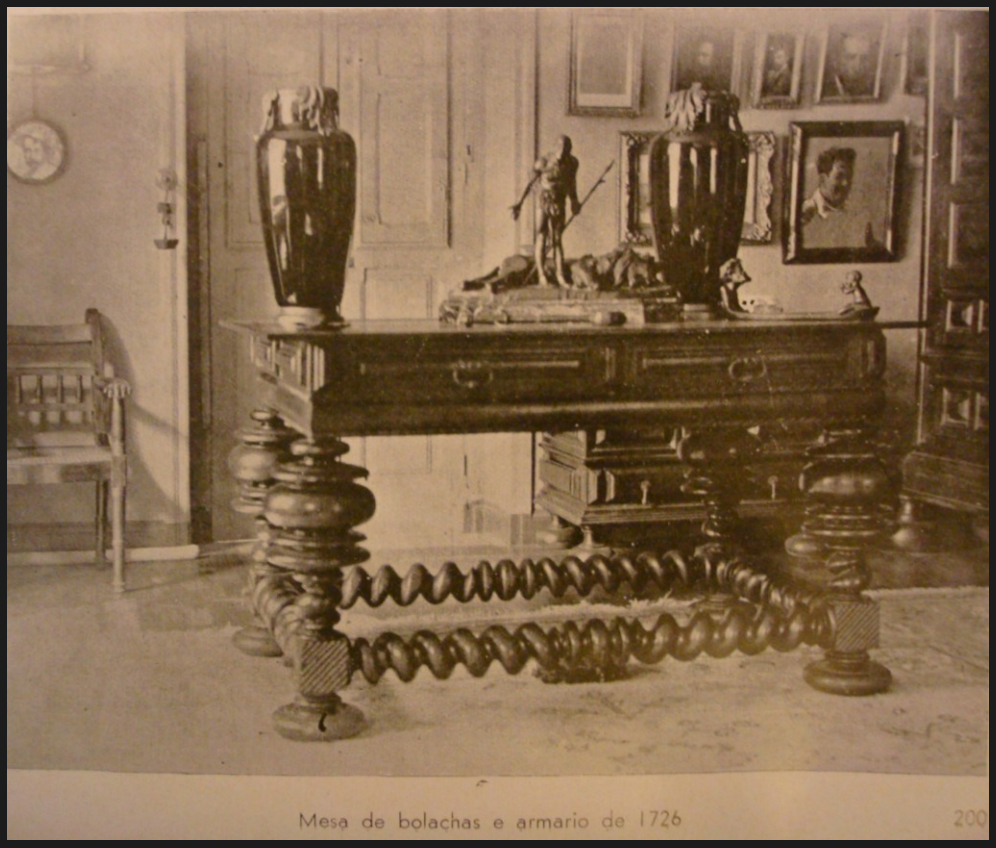


Figura 10 - Mesa de centro, de uso com pés de bolachas, lote 200. Catálogo, 1941.
Foto: Maria Helena da Fonseca Hermes, 2010.



Figura 11 - Comoda com embutidos de marfim, lote 274. MHN. Catálogo, 1941.
Foto: Maria Helena da Fonseca Hermes, 2010.

A Arte na Arte de Negociar e na Diplomacia: a importância da Missão Austríaca para a independência das Artes Visuais no Brasil do século XIX

Maria João Nunes de Albuquerque*

Nesta comunicação procurarei apresentar alguns documentos sobre o "eco-europeu" que a partida da corte portuguesa para o Brasil teve na "nova imagem" do Rio de Janeiro, *cidade imperial,* e a importância que esta cidade ganhou na Europa central como território autónomo, livre e independente, tanto a nível económico e político como científico e artístico, a partir da primeira década de oitocentos.

Qual foi a importância dessa missão e qual o resultado obtido?

Conhecemos a *Viagem filosófica ao Brasil* de Martius e Spix que apresenta mapas de exportação e importação de produtos brasileiros. Esses dados são publicados pela imprensa estrangeira e foi o crescente interesse económico por estes territórios ateadores da chama para a descoberta do novo mundo no universo político e diplomático por parte da Europa central iluminista que se viu parte activa deste período da História do Brasil. Que relação há entre este âmbito económico, político e financeiro e a construção da História da Arte brasileira no século XIX?

Os objectivos da missão austríaca eram claros:

> *Sua majestade o rei da Baviera, insigne patrono das ciências, convencido das vantagens para as mesmas* [partes] *e sobretudo para a humanidade traria o mais intimo conhecimento da América, transmitiu para esse fim, no ano de 1815, à Academia da Ciências em Munique a ordem que providenciasse sobre a viagem científica ao interior da América do Sul.*

E, no entanto, todos os volumes da *Viagem Filosófica ao Brasil*, como em algumas outras obras portuguesas e vienenses que enumeraremos, são mencionados o número de navios e os produtos exportados Os autores desses documentos referem a excelência dos pintores e ilustradores que seguiram nos barcos dessa missão.

Mas que papel tiveram estes artistas, no Rio de Janeiro ou já depois na Europa, na construção do percurso das artes visuais para a autonomia em relação a Portugal?

* Mestre em Arte, Património e Restauro, FLUL, Portugal

A partir de pequenos excertos informativos sobre o papel dos pintores austríacos no Brasil e as repercussões que as suas estadas e vivências tiveram no desenvolvimento de uma escola de novos mestres ou de uma relação bi-lateral entre o Rio de Janeiro (e outras cidades do Brasil) e a cidade imperial austríaca, levaram-me a compulsar e reunir um conjunto de elementos que se encontravam, sobretudo em arquivos particulares na Eslovénia e em Praga, bem como em Viena, mas também brasileiros, que gostaria de partilhar neste II Colôquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira no século XIX.

Para compreendermos a razão que levou o Imperador austríaco Francisco I a interessar-se pelo território português na América devemos primeiro procurar fazer uma contextualização histórica que nos leva aos inícios do século XIX e lembrar as alianças político-económicas entre Portugal e a França levaram o nosso país a entrar em confronto directo com as terceira e quarta coligações, mas a convenção sobre neutralidade portuguesa, assinada a 18 de Maio de 1804, iria modificar esta situação. A sua difícil inclusão na aceitação nas cláusulas constantes do Bloqueio Continental e a sua aproximação a Inglaterra, já considerada como a opção certa em 1802, levou a que essa aliança fosse concretizada logo a seguir pelo governo português. Após o *Tratado de Tilsit*, que o Czar Alexandre I e o Imperador francês assinaram em segredo a 7 de Julho em 1807, pôs-se um fim à guerra gerada pela quarta coligação contra a França. Napoleão julgou poder manter isolada a Grã-Bretanha, "querendo conquistar o mar pelo poder na terra." A 22 de Outubro desse ano, a família real portuguesa era transportada em navios sobre escolta inglesa para o Brasil.

Na distância entre estas duas Europas, a Continental e a Ocidental houve um aliado e um inimigo comum - a França -, mas houve sobretudo a possibilidade da construção de um Império, absolutista e dinástico, na nova capital portuguesa do Brasil. A América do Sul foi, pela primeira vez, vista como uma unidade geopolítica. As realezas peninsulares corporizavam a ideia de império que estava a ser destruída nas terras ocupadas de Viena. Esta possibilidade promoveu uma actividade diplomática entre os dois países e uma reacção muito acesa tanto nas universidades alemãs e austríacas, como nas nacionais que seriam discutidas até às primeiras reuniões no Congresso de Viena em Junho de 1815 e concretizadas depois desta data, nomeadamente, como referiremos, em viagens como a empreendida pela Missão Austríaca.

Neste contexto uma das figuras mais emblemáticas da diplomacia austríaca é a de Clemente Venceslau Lotário von Meternich (1773-1859), um dos mais importantes diplomatas e estrategas na construção do equilíbrio europeu no Congresso de Viena, a que presidiu em 1815, seguindo o programa político do pai, o Conde Francisco Jorge de Meternich, que também foi embaixador da

Vestefália na corte de Saxe[1].

Nascido em Coblença, na Renânia, hoje região de Karlovy Vary, Clemente Meternich deixou em testamento os seus arquivos pessoais e familiares, tendo como exigência que apenas fossem divulgados pelo bisneto, Paulo de Meternich.

Guardados perto de Praga na propriedade de férias que tinha adquirido em 1826, Clemente de Meternich conservou um volume incalculável de manuscritos e documentos que, depois de uma 'viagem' por diferentes palácios da família, nomeadamente o de Viena e o de Könisgswart, também situado na Boémia, nos limites de Marianske Lazne, a 45 km a oeste de Plass, ali sobreviveram. Actualmente estão conservados no Arquivo da Biblioteca Nacional de Praga.

Clemente Meternich foi sobretudo o mentor de uma política europeia estruturada "num 'sistema' […] mais imobilista que reaccionário, mas que se aplicava à política interna e à conservação da Europa anterior à Revolução Francesa", sistema esse que, a nível externo, sobretudo diplomático, se consolidava num programa de equilíbrio de forças e de valores entre as várias potências europeias. Este programa político foi delineado sobretudo a partir do 'recez'[2] de Rabistona, em 1803, período durante o qual essas potências europeias cederiam território para a formação do Reino Unido dos Países Baixos. Face às tensões criadas entre o catolicismo conservador, em que ambos os diplomatas – Francisco Jorge e Clemente de Meternich - se incluíam, e o protestantismo holandês (a partir de 1830, a actual Bélgica, só ratificada no Tratado de Londres, a 19 de Abril de 1839), ambos criariam uma crescente antipatia pela política revolucionária francesa. Efectivamente, foi no decurso das negociações de Rabistona que se assinou um decreto, em que a dieta[3] daquele território negociou a "se su[pressão] [d]os doze Estados, Eleitorados ou cidades livres, dos quais muitos eram protegidos ou amigos da França […] e se preparou a formação da Confederação do Reno, a transformação do Sacro Império Romano no Império da Áustria e a elevação a reinos os eleitorados da Baviera e de Saxe e do Ducado de Vurtemberga." Como recompensa a família Meternich receberia o domínio e principado de Ochsenhausen e Clemente seria nomeado embaixador na corte de Frederico Guilherme III da Prússia. A 20 de Dezembro de 1803, no relatório de final de missão, antes de assumir o posto de embaixador em Berlim, Meternich

[1] Também embaixador do Imperador José II dos eleitorados de Trèves, Coblança, Colónia e, só mais tarde, do Círculo dos Países Baixos do Reno e da Vestefália.

[2] BÉTHOUARD, Louis. **Meternich e a Europa.** Porto: Lello & Irmãos Editores, 1985, p. 29: "'Recez' é uma decisão publicada pela Dieta do Sacro Império Romano-Germânico no seguimento das negociações com as outras potências. [...] O 'recez' de Rabistona negociado ou inspirado em Talleyrand em nome de Bonaparte […] plebiscitado Primeiro com o Primeiro Cônsul em vida e presidente da República de Itália em dois de Agosto de 1802."

[3] **Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura.** Lisboa: Verbo Editora, Vol.6, 1967, p. 1333: "Dieta – Antiga assembleia política de vários estados. No Império germânico reorganizada no século XV, é desde então formada pelo 'Colégio dos

escreveria ao Conde de Coblença, então Ministro dos Assuntos Exteriores austríaco que a Corte de Saxe só tivera "um desejo, o de não ter mais do que um papel secundário em todas as questões de maior interesse e avisava que a constituição da Europa dev[eria] desabar se as primeiras cortes tivessem uma atitude passiva"[4].

Tendo-se consagrado à luta contra os ideais revolucionários franceses, Clemente de Meternich tinha concebido um plano interno de coesão do território, opondo-se aos nacionalismos internos, que, desde a primeira hora, iriam retalhar o território que sempre tinha conhecido e se orgulhava de representar.

A sua política católica e iluminista ultra-conservadora tinha como antecedentes a sua formação em Direito na Universidade de Estrasburgo e a forte influência *franco-maçon* do pai que se torna importante referir. Já nessa altura, ambas as universidades belgas – a protestante e a católica - eram um pólo de Estudos Europeus onde os filhos das altas aristocracia e burguesia europeias – Rússia, Polónia, Suécia, Países Baixos, entre outros-, iam completar a sua formação, mas as desordens revolucionárias naquela cidade levaram-no a transferir os estudos para a universidade de Mogúncia[5], que como a anterior, era um importante centro difusor dos novos ideais franceses. Foi, no entanto, nestas instituições que o jovem Meternich faria amizade com Kotzebue e Gentz, entre outros, contactos que se manteriam e que lhe seriam muito úteis na nomeação e no desempenho de cargos políticos e diplomáticos futuros.

Aos dezassete anos, depois da coroação do Imperador Leopoldo II, a 9 de Outubro de 1790, Clemente foi enviado como mestre-de-cerimónias para a Corte Católica de Vestefália. A morte de Leopoldo II, a 1 de Março de 1792, levou a família a instalar-se em Viena, na corte do novo imperador Francisco José II, onde continuaria a desempenhar o cargo de mestre-de-cerimónias. As primeiras missões diplomáticas de Clemente no Eleitorado de Saxe e em Dresden (1801-1803)[6] foram postos de pouca importância política, mas permitiram-lhe conhecer Charles Maurice Talleyrand-Périgord e outras figuras importantes, que lhe abririam portas para a sua futura missão como Embaixador em Paris de 1806 a 1809, ano em que assumiu o cargo de Ministro dos Assuntos Exteriores do Império austríaco.

> Eleitores', no qual tomam assento os soberanos que gozam do privilégio de eleger o imperador, o colégio dos príncipes e o colégio dos cidadãos livres".

[4] BÉTHOUARD, op. cit., p. 38.

[5] Idem, ibidem, p. 38: "Nas negociações de Rabistona, a França quis secularizar os eleitorados católicos em benefício dos soberanos leigos que lhes eram leais, pelo que Mogúncia foi, a par de Trèves e Colónia, suprimida. Será importante referir que todos estes eleitorados foram 'casa' de infância de Clemente de Meterrnich".

[6] Idem, ibidem, p. 30 e 31: "Intrucções com as quais o Conde de Meternich-Widdenbourg, nosso ministro plenipotenciário na Corte de Saxe eleitoral, se deverá conformar", datada de 2 de Novembro de 1801.

Talleyrand[7] tinha sido incumbido por Napoleão Bonaparte de persuadir o Czar Pedro II de reforçar a aliança franco-russa a ser ratificada entre o imperador do Sacro-Império Romano-Germânico Francisco II e o Primeiro Cônsul francês. No entanto, essa aliança não seria tratada durante os encontros que manteve com o Czar. Neste domínio, Clemente de Meternich e Talleyrand partilhavam a mesma ideia de Império, talvez forjada nos anos passados em conjunto na universidade, procurando ambos negociar o equilíbrio das forças das potências da Europa, tendo, por esse motivo especial interesse mais uma vez o 'recez' de Rabistona em que ambos tinham participado e que levaria à remodelação e reorganização da Alemanha e da Europa Central. A arte de negociar e a diplomacia entrelaçariam interesses públicos e privados como o próprio Talleyrand admitiu numa carta que dirigiu a Napoleão Bonaparte, no momento da sua nomeação em 1797[8], de que transcrevo este excerto:

> *J'ai l'honneur de vous annoncer, général, que le Directoire exécutif m'a nommé ministre des Relations extérieures. Justement effrayé des fonctions dont je sens la périlleuse importance, j'ai besoin de me rassurer par le sentiment de ce que votre gloire doit apporter de moyens et de facilité dans les négociations. Le nom seul de Bonaparte est un auxiliaire qui doit tout aplanir. Je m'empresserai de vous faire parvenir toutes les vues que le Directoire me chargera de vous transmettre, et la renommée, qui est votre organe ordinaire, me ravira souvent le bonheur de lui apprendre la manière dont vous les aurez remplies.*[9]

Para a compreensão da sua visão é fundamental também referir a de Friederick Gentz[9], que viveu em Dresden durante o mesmo período em que os outros dois estadistas viveram, e para quem as suas obras de política económica foram fundamentais na edificação da Europa como hoje a concebemos. *L'État Politique de l'Europe avant et après la Révolution Française* (1801) e os *Fragmentos* (1805) constituem uma súmula da sua obra sobre este momento tão importante da História da Europa.

Instalados em Berlim desde 1802, os Duques de Curlândia conheceram Edmund de Talleyrand, sobrinho de Charles Tayllerand, por intermédio de Friederick Gentz, casado com Minna Gilly, filha do Alto Administrador da Prússia, David Gilly. Este envolvimento familiar tão próximo interferiria igualmente nas suas decisões relativamente aos ducados de Milão (1805) e dos territórios de Nápoles (1806), enquanto Presidente da República Cisalpina depois da assinatura do Tratado de

---

[7] Idem, ibidem, p. 31: "Deputado e embaixador durante a Revolução francesa, Charles Maurice de Talleyrand Périgord foi ministro das Relações Exteriores Francesas durante o período do Directório, ministro dos Negócios Estrangeiros durante o Consulado e finalmente presidente do Conselho de Ministros na Restauração e embaixador durante a Monarquia de Julho".

[8] BROGLIE, Victor. **Correspondance inédite et officielle de Napoléon Bonaparte avec le Directoire, les ministres** [...], 1819, 7 volumes; SOREL, Albert. **Études d'Histoire et Critique.** Paris: 1891-1892, 5 vols.

[9] KRONENBITTER, Günter. **Friederick Gentz as political writer.** Augsbourg, 1994.

Campo-Formio, a 6 de Junho de 1797. Efectivamente, o rei de Nápoles beneficiaria com esta situação, não tendo sido destituído, razão pela qual elegeria Edmundo de Talleyrand, Duque de Dino, em 1808.

Desde o primeiro momento da sua missão como embaixador em Berlim (1803-1806), Clemente de Meternich aperceber-se-ia de que a Prússia estava ao lado dos franceses, como vem referido no ofício que escreveria, em 1803 a Jerónimo de Colloredo-Mannsfeld, Príncipe do Arcebispado de Salzburg e membro do governo austríaco após a mediatização e secularização, dando-lhe conta da situação que se vivia em Berlim: "[Christian August von] Haugwitz[10], Ministro dos Negócios Estrangeiros é o mais devotado aos interesses da França, pago por ela não podendo ser comprado por mais ninguém."[11]

A 24 de Setembro de 1804, Meternich enviaria um "importante relatório a Colloredo para lhe mostrar, [que], ao contrário do que pensava [Johann Amadeus] Thugut[12], os interesses da Áustria e da Prússia eram idênticos, [informando-o] que só o medo da Rússia o faria mudar de política. 'Só através da corte de Sampetersburgo a corte da Prússia se pode conquistar'[12"]. Efectivamente, o Ministro dos Assuntos Exteriores austríaco, pressionado pelo Czar Alexandre acabaria por assinar com a Prússia o tratado de aliança com Inglaterra a 11 de Abril de 1805. Napoleão invadiria o território prussiano a 21 de Setembro desse mesmo ano e, a 21 de Outubro, Napoleão seria derrotado pela 'Invencível Armada' em Trafalgar, embora tivesse ganho na Batalha de Austerlitz. A Inglaterra tornava-se senhora dos mares e Napoleão, senhor do continente.

Logo depois da assinatura do armistício, Napoleão retomou as negociações de paz com a Áustria, em Pressburgo, tendo os dois estadistas – Meternich e Talleyrand – participado de forma crucial no seu desfecho. "Assinado a 16 de Dezembro de 1805, pelo Tratado de Presburgo, a Áustria perdia um quinto dos seus territórios com a Venécia, a Ístria; na Áustria, a Dalmácia, o Tirol e o Vorarlberg, dados à Baviera. […] Meternich propunha, nesse tratado, o equilíbrio entre o Império francês, por um lado, e o Império da Rússia e o reino da Prússia, por outro. A memória sobre os meios de acabar com as desgraças e os perigos da Europa e sobre os princípios de uma pacificação

---

[10] GUENIFFEY, Patrice, Le Dix-huit Brumaire. L'épilogue de la Révolution française . **Napoléonique, la revue online.** Fondation Napoléon, RN°2, octobre - novembre 2008, (tradução livre): "Oriundo de uma família protestante da Silésia Christian August von Haugwitz estudou direito, tornando-se depois o Eleitor daquele território em 1791. Frederico Guilherme III da Prússia entrega-lhe a embaixada em Viena em 1792 e, mais tarde, a pasta de Ministro dos negócios estrangeiros em Berlim".

[11] BÉTHOUARD, op. cit., p. 39 e 40.

[12] THUGUT, Johann Amadeus (1736-1818) foi um agente austríaco infiltrado na corte de Luis XV, enviado pelo primeiro Ministro Kautnitz e a Imperatriz Maria Teresa. Em 1794, depois da morte de Kautnitz foi nomeado Ministro dos Negócios Estrangeiros austríacos.

gera".[13] O projecto de tratado de paz para libertar e organizar os países germânicos, publicados em 1806 por Gentz, sintetizaria o pensamento de Meternich que a 4 de Agosto desse ano representava a Áustria em Paris, cargo que lhe fora atribuído por pertencer à família do chanceler austríaco Kautnitz, a quem Napoleão tinha solicitado um diplomata de confiança.

Talleyrand procurou esse mesmo equilíbrio, mesmo que para isso tivesse de confrontar a política do seu país, estabelecendo relações institucionais muito cordiais, como podemos ver neste pequeno excerto das suas memórias[14]:

> *L'Autriche, dans l'état de détresse où elle était réduite, ne pouvait que subir les conditions imposées par le vainqueur. Elles étaient dures, et le traité fait avec M. d'Haugwitz rendait pour moi impossible de les adoucir sur d'autres articles que celui des contributions*. […] [Napoléon] *m'écrivit à quelque temps de là : "Vous m'avez fait à Presbourg un traité qui me gêne beaucoup"*.[15]

Este mal-estar iria aumentando nos dois anos seguintes. Os dois tratados de Tillsit, que Talleyrand tinha sido obrigado a assinar a 25 de Junho e a 9 de Julho desse ano subverteram todos os ideais do Iluminismo Católico em que este antigo Bispo francês acreditava, indignando-se com a forma e o tratamento dado aos países vencidos. A Prússia devia ceder os territórios anexados a seguir à divisão da Polónia e renunciar a Danzing que se tornaria o Ducado de Varsóvia. Os territórios a Oeste de Elba seriam integrados no reino de Vestefália, pedindo a sua demissão do cargo de Ministro dos Assuntos Exteriores a 10 de Agosto de 1807.

Nesse ano, enquanto Junot avançava com as tropas napoleónicas sobre o território português, Carolina Junot, (futura Duquesa de Abrantes) e Laura Murat (irmã de Napoleão Bonaparte) partilhavam Meternich. Essa intimidade permitiu-lhe obter muitas informações sobre o declínio da moral e do estado débil das finanças francesas. Tanto a Prússia como a Áustria foram objecto de contra-espionagem.

A 15 de Agosto de 1808, em Saint-Cloud, em conversa havida com o Imperador francês, aperceber-se-ia de que as tropas estavam já em marcha para o Guadalquivir. A primeira derrota chegaria a 22 de Julho de 1808. Tendo procurado sempre dissuadir Napoleão a não invadir Espanha e procurando que partilhasse da sua simpatia pela Áustria, Talleyrand fora ainda incumbido de preparar o Congresso de Erfurt que teve lugar a 14 de Setembro de 1808. Colocando-se definitivamente do lado do Czar e dos mais ilustres aristocratas europeus aí reunidos, Talleyrand declarou que não concordava com o seu Imperador e os bonapartistas, como refere nas suas

---

[13] BÉTHOUARD, op. cit., p. 42 e 43.
[14] TAYLLERAND, Charles, **Mémoires et correspondance du prince de Talleyrand**. Bouquins, Paris: Robert Laffon, 2007, p. 249.

memórias, orgulhoso por considerar que, em Erfurt, tinha salvo a Europa: "Le peuple français est civilisé, son souverain ne l'est pas ; le souverain de la Russie est civilisé, son peuple ne l'est pás".

Nesse mesmo ano, oferecia os seus serviços à Rússia e à Áustria. Os constantes relatórios de Meternich tinham contribuído para a declaração de guerra sem pré-aviso: a 9 de Abril de 1809, o Arquiduque João despoletava a insurreição do Tirol contra a Baviera, sob o domínio francês. Meternich ficaria em Paris até 26 de Maio de 1809, seguindo para Viena onde chegaria a 5 de Maio. A 3 de Julho apresentava-se ao Imperador austríaco Francisco I que o nomearia Ministro dos Assuntos Exteriores. O Czar Alexandre, encorajado pelas dificuldades que Napoleão enfrentava em Espanha, propôs a Meternich, em Setembro desse ano, uma aliança russa-austríaca em caso de nova agressão de Napoleão que o estadista recusou, mas a 31 de Dezembro de 1810, o czar rompia finalmente o bloqueio continental. Apesar de todos estes desaires, o Imperador Francisco I manteve plena confiança em Meternich e na sua forte convicção de que a derrota do inimigo estaria para breve. Nesse momento, foi também Meternich que negociou a entrada da Áustria na coligação dos Aliados. A Quádrupla Aliança, liderada pelo Ministro dos Assuntos Exteriores inglês Lord Castlereagh, e o apoio financeiro de Inglaterra levou os aliados a avançar sobre a linha de Elba, no fim de 1813, no Reno. Paris capitularia a 31 de Março de 1814. E foi nessa qualidade que presidiu ao Congresso de Viena entre 1 de Novembro de 1814 e 8 de Junho de 1815 e assinou o armistício no Congresso de Plessvvitz, em Praga. O seu projecto de devolver a união à Europa, que combatia contra Napoleão, tinha finalmente sido executado. Apesar dos nacionalismos que eclodiam, a importância dos interesses privados e da mais-valia para cada um dos países envolvidos fora preterida em prol da estabilidade europeia. Sintomática dessa vitória é a frase que escrevera a Wellington: "A Europa assumiu para mim há muito tempo, o valor de uma pátria".

Instalado na chancelaria, e tendo a seu lado como colaborador e amigo Friederick de Gentz, Clemente de Meternich, afastado da política e diplomacia activas, manteve-se a par de todos os assuntos que se passavam na corte imperial, nos palácios dos aristocratas e nas residências da alta burguesia e embaixadas estrangeiras residentes no Império. As estreitas relações, sobretudo epistolares, entre os embaixadores, nomeadamente naqueles países onde foi Ministro dos Assuntos Exteriores (o Embaixador Otto, em França; o Ministro Hardenberg, na Prússia e o Príncipe Razumovi, Embaixador russo em Viena), continuaram a ter efeito na política comum. Entretanto, Portugal tinha-se mantido informado de todas as convulsões políticas desde a primeira hora e a censura (instrumento de coerção e corpo social capaz de intervir na política por meios legais como salvaguarda de princípios que considerava essenciais, capaz de promover outros valores que serviriam de igual modo o sistema político vigente), foi sendo mais permissiva, deixando que a

sociedade portuguesa, através do enriquecimento das suas bibliotecas, se "iluminasse". Os catálogos associados às livrarias privadas instaurados por Sebastião José de Carvalho com fins de controlo, sobretudo de bibliotecas privadas, revelavam essa adequação dos instrumentos censórios à conjuntura revolucionária francesa. Entre "1790, 91 e 92 respondem seis mil títulos […] ou seja, todos os grandes temas que na Europa faziam moda encontravam também eco, fazendo fé nos 517 catálogos dos livreiros recenseados".[15]

Até 1792, o Tribunal Censório ainda não tinha aceitado "'o espírito da Enciclopédia' de forma generalizada. No entanto, na regência de D. João VI o espírito da revolução francesa modificaria definitivamente este estado de situação. Em 1793 apenas foram mencionados nove documentos de censura face à circulação clandestina de livros; e, em 1794, apenas quatro. A figura do censor António Ribeiro dos Santos"[16] é relevante para a leitura do político e a visão de Estado sobre o papel de censor inquisitorial. As leis de 17 de Dezembro de 1794 e o Alvará de 30 de Julho de 1795 actualizariam as formulações jurídicas portuguesas e colocá-las-iam a par das europeias. A leitura completamente livre de autores como Locke, Montesquieu D'Alembert, Puffendorf e Lineu, entre outros, possibilitariam a difusão de um novo espaço público. As temáticas laicas com incidência na história, economia, medicina, farmácia, geografia e a importância dos temas científicos permitiriam uma outra inteligibilidade da sociedade e da política. O 'catolicismo iluminado' passaria a ser transversal aos territórios católicos do antigo império austríaco e aos territórios portugueses das duas margens do Atlântico. É interessante o excerto de Rocha Loureiro (1778-1853) publicado sobre os Memoriais de D. João VI, onde é referido que "a política que nos séculos passados era exclusivamente a ciência dos gabinetes e a ocupação dos homens de Estado se tem tornado nos nossos tempos o objecto da curiosidade de todos".[17]

Tanto o Imperador austríaco Francisco I, aconselhado por Clemente de Meternich, como D. João VI defendiam que:

> [...] *as guerras que outrora versavam sobre os limites dos impérios e nasciam de alguma caprichosa pretensão do soberano,* [...] [porque também tinham passado a] interessa[r] *todos os cidadãos* [pois que estas] *decidem não só da sorte das monarquias e dos governos, mas até da condição dos particulares. O aumento e propagação das luzes e a extensão das relações comerciais entre as nações são as principais causas da constante atenção com que todos olham em nossos dias os acontecimentos políticos e militares; o comércio transmite as notícias importantes às regiões*

[15] ANTT, Real Mesa Censória. Catálogos de livros retidos nas Alfândegas na Casa de Revisão e nas Secretarias da Mesa, Cx 171 e seguintes.
[16] PEREIRA, José Esteves. **O pensamento político em Portugal no século XVIII**: António Ribeiro dos Santos. Lisboa: INCM, 1983.
[17] LOUREIRO, João Bernardo da Rocha. **Memoriais de D. João VI.** Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro cultural português, 1973.

mais remotas, e os particulares com o fito nas suas especulações mercantis, rapidamente as acolhem.[18]

Os interesses comerciais portugueses abririam portas aos periódicos e à imprensa económica. É o próprio Estado que informa os seus concidadãos da evolução do mercado financeiro. Já no final dos anos 80, o censor José Mayne promovia a tradução de *O Estado Civil Político e o Comerciante de Benguela*, de Bolts, embora, a título de advertência, aconselhasse prudência na leitura, considerando que:

a obra é meramente política e que neste ponto de vista se devem examinar as proposições do seu autor. [E que] *como todos os políticos concordam, e a experiência tem evidenciado e que nas circunstâncias em que ele fala a tolerância é mais vantajosa para o comércio* […]. *25 de Setembro de 1786*.[19]

Outras fontes importantes foram as *Cartas a Orenses*[20] ou o *Argus Lusitanus*[21]. *O Mercúrio Político Comercial e Literário* (1816 a 1826); o *Campeão Portuguez ou o Amigo do Rei e do Povo*[22], em Londres, (1816 a 1821).; o *Correio Braziliense*[23] que tiveram como redactores Bernardo José de Abrantes de Castro (1771-1833); Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1773-1844) ambos com exercício efectivo até 1814.

Este conceito de liberalização da imprensa e a menor repressão da Real Mesa Censória relacionada com as vantagens comerciais está bem presente nas últimas páginas dos volumes *Viagem ao Brasil* de Martius[24] e Spix[25] que apresentam mapas de exportação e importação de todos os produtos da colónia portuguesa do Brasil, desde 1760 a 1812. Nele são mencionados o número de navios e os produtos exportados em arrobas (algodão, arroz, gengibre, cacau, couros curtidos de boi, meio couro, cravo da Índia, fumo, café, amido de mandioca, copalina, anil, seda bruta, cera, tecido grosseiro de algodão, sebo, óleo de copaíba, troncos de árvores, barras de ouro, madeira de construção naval, tartarugas, estando referida em nota de rodapé «a grande exportação de 1809,

[18] LOUREIRO, op. cit., p. 33.
[19] ANTT, Real Mesa Censória: censuras e pareceres cx.13, doc. 19, 25 de Setembro de 1786.
[20] ALVES, Augusto dos Santos. **A Universidade de Coimbra na memória da emigração liberal no primeiro quartel de oitocentos.** A opinião pública em Portugal (1780-1820). Lisboa: Dissertação de Doutoramento em História das Ideias Políticas, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, Universidade Autónoma, 2000.
[21] Officina de Cox Son and Baylis, 1809 e 1810.
[22] **O Campeão Portuguez ou o Amigo do Rei e do Povo, Jornal Político, publicado todos os quinze dias para advogar a cauza e os interesses de Portugal**, Londres: impresso por L. Thompson, 1819-21.
[23] **Correio Braziliense ou Armazém Litterario**, Londres: W. Lewis, 1808-1822.
[24] Friederich Martius, (1794 Erlagen/1868 Munique) era botânico.
[25] Johann Baptist Spix (1781 Erlagen/1826 Munique) era médico.

motivada por ser retida a exportação do ano precedente, devido à ocupação de Portugal pelos franceses».

Efectivamente não foram só os interesses científicos e artísticos que levaram Meternich a coordenar a *Missão Austríaca* ao Brasil. Logo após o Congresso de Viena, os governos da Áustria e da Baviera procurariam novos territórios de capitalização e novos mercados de exportação. O novo continente americano era muito atractivo e as alianças com Portugal também. O novo projecto de Meternich é claramente proposto no jornal *New Deutsche Monatasschrift*, publicado por Gentz ou reflectido na inúmera obra impressa co-escrita também por Gentz, e fonte essencial para a compreensão do universo político e diplomático vivido na Europa iluminista deste período. O objectivo da Missão Austríaca concretizado por ocasião do casamento de D. Pedro de Alcântara com a Arquiduquesa Josefa Leopoldina de Habsburgo vem bem explicitado nas Viagens Filosóficas ao Brasil. No decorrer da narrativa, Spix elucida os seus leitores:

> [...] *com a mudança da corte de Lisboa para o Rio de Janeiro, o comércio desta cidade* [Rio de Janeiro] *e de outras cidades do Brasil acha-se limitada exclusivamente a Portugal Há diariamente crescente produção de preciosos géneros coloniais e a diligente exploração do ouro no interior das terras havia aumentado muito* [...]. *Havia assim conquistado Lisboa nos últimos decénios do último século uma actividade e opulência que a elevava, depois de Londres, à primeira praça de comércio do mundo.* [...]

O mercado passara a ser atractivo quando "[…] depois do Decreto Real de 18 de Junho de 1814, os portos do Brasil foram abertos, carta que excluía a França por se achar em guerra com Portugal". A Missão Austríaca partiria a 6 de Fevereiro de 1807, um ano antes da abertura do comércio livre, a 18 de Fevereiro de 1808:

> *Depois de mais ou menos tudo pronto e remetidos os livros, instrumentos, botica de campanha e mais aparelhamentos de viagem, directamente de Trieste, encetámos a viagem a 6 de Fevereiro de 1807 de Munique para Viena. Na cidade imperial a 10 de Fevereiro, tivemos da parte do chanceler austríaco príncipe de Meternich e do embaixador bávaro Barão de Stainlein o mais eficaz e generoso auxílio para as ulteriores disposições e fornecimentos necessários execução dos planos científicos.*

Era genuína a curiosidade manifestada pelas academias científicas europeias desde o reinado de D. João V. O estudo da botânica e da zoologia sempre fascinara a comunidade científica do Sacro Império Romano-Germânico. O gosto pelas artes e pelas ciências fora também um legado da sua formação académica em Estrasburgo e em Mogúncia, nomeadamente os cursos de História de

Nicolau Voght e a sua amizade com Alexandre Humboldt (1769-1859)[26], (fundador da actual universidade de Humboldt), que também já tinha tentado viajar pelo Brasil nos anos de 1799 a 1804, tendo-lhe sido negada a entrada no território da Amazónia por ordem de D. João VI. Essa situação estava ultrapassada, visto que o Brasil tinha passado a ter outra importância a partir de 1804.

A obra de Humboldt foi publicada em Paris em 1805 e desde essa altura conhecida em toda a Europa nomeadamente por Meternich; em Portugal, foi publicada em 1807. O estudo das plantas e da botânica fora um dos grandes campos de investigação do Sacro Império Romano Germânico, nomeadamente em Pruhõnice, perto de Praga, o primeiro centro de investigação da Europa.

Em Lisboa, Coimbra e Rio de Janeiro, os jardins botânicos foram estruturados por especialistas, nomeadamente por Giovanni della Bella e Domenico Vandelli, naturalistas e professores de Física e Química em Itália e em Praga respectivamente, que projectaram o Gabinete de Curiosidades, futuro Museu de História Natural e o Laboratório de Química do Rio de Janeiro durante o vice-reinado de D. Luís de Almeida Soares Portugal (1769-1778). Essa cooperação já era efectiva, portanto, no século XVIII, como nos refere a carta deste vice-rei endereçada ao 3º Marquês de Angeja, a 6 de Março de 1772:

> [...] *vendo eu o pouco caso que na América se fazia das suas preciosidades que não fossem ouro, ou diamante tendo todo este Estado* [...] *admiráveis plantas e raízes, óleos, bálsamos e gomas* [...] *deixando por esta causa de se aproveitar mais este ramo de comércio* [...] *resolvi-me a fazer um ajuntamento de médicos, cirurgiões, botânicos, farmacêuticos, e alguns curiosos* [...] *formando com eles uma assembléia, ou academia para se examinarem todas as cousas que se puderem encontrar neste Continente pertencentes aos 3 reinos: vegetal, animal e mineral* [...].[27]

O texto das *Viagens Filosóficas ao Brasil*, organizada por Meternich e pelo alto patrocínio do Imperador Francisco I evidencia este mesmo interesse por este tipo de expedições. Os descendentes do Barão von Joaquim, o professor exímio de botânica alemã, que tinha passado alguns anos nas Índias Orientais foram visitados na preparação da viagem e o Instituto de Botânica de Brünn, hoje cidade de Brno, na República Checa; e o Instituto Joanneum (Museu de História Natural) em Gratz, hoje a cidade de Goritzia, região da Estria, na Eslovénia, fundado em 1811 pelo Arquiduque Johann, irmão do Imperador Francisco I:

---

[26]HUMBOLT, Alexandre, Exemple de Bifurcations et de Deltas d'Affluens pour servir d'éclaircissement aux discussions d'Hydrographie comparée contenues dans le Chap. 23 de la Relation Historique de Mr. de Humboldt. Rio Yapura : Delta d'affluent : deversement du recipient principal dans un affluent inférieur. - Escala [ca. 1:3 500 000]. - 1 mapa : água forte, p&b ; 8,2x13,6 cm em folha de 62,9x44,5 cm.Géographie des Plantes Équinoxiales : tableau physique des Andes et Paysvoisins dressé d'après des Observations & des mesures prises sur les lieux depuis, le 10e degré de latitude boréale jusqu'au 10e de latitude australe en 1799, 1800, 1801, 1802 et 1803 / par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland. – Paris : Langlois, [1805]. - [Mapa 11, planche] 13.

[27]MARQUÊS DO LAVRADIO. **Cartas do Rio de Janeiro**..., Lisboa: BNP, [s.d.], carta 355, p. 96-97.

> *O Sr. von Schreihus, director do museu de história natural* [...] *organizou a expedição. Era destinado o professor Mikan de Praga para Botânica e Entomologia, o médico Pohl para Mineralogia e Botânica; Natterer, assistente do Museu de História Natural para Zoologia, Thomas Ender para pintor de paisagens, H. Schott, filho do digno inspector do jardim da universidade (jardineiro), estes dois últimos mencionados eram auxiliares do Sr. Mikan. Além deles, acompanhavam a comissão e um mineiro.*

Nele estão, no entanto, subentendidas outras preocupações que são também do interesse dos governos implicados na missão ao Brasil de teor económico e comercial. A mineralogia, especialidade científica desenvolvida por Alexandre Humboldt na Academia de Minas de Friburgo. A geologia e a botânica foram também disciplinas que não foram descuradas, sendo os especialistas que seguem a bordo das fragatas *Augusta* e *Áustria* dos mais credenciados a nível europeu. A primeira fragata zarpara de Trieste a 10 de Abril de 1807 e chegaria ao Rio a 16 de Julho do mesmo ano, levando a bordo a Arquiduquesa e mais comitiva. A fragata *Áustria* levava a bordo o maior grupo de pesquisadores e naturalistas, Mikan e mulher, e Thomas Ender "indicado pelo grande Chanceler da Áustria e Príncipe Merternich-Winnenburg, pintor que já lograra conseguir o apoio e a admiração de tão alto e influente político […]"[28]. Outros pintores o acompanhavam, nomeadamente Franz Frühbeck e Johann Buchberger, pintores de botânica. Embora tivessem como indicação viajarem juntos, em duas embarcações até Gibraltar onde incorporariam a esquadra portuguesa, uma forte tempestade separou-as. Ficando em Gibraltar, a fragata Áustria receberia a bordo o Barão Wilhelm Joseph de Neveu von Windschlag que viajava como Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário da Áustria, mas que efectivamente foi o Encarregado de Negócios da Áustria no Brasil[29] e grande comerciante e empresário Weber, representante das associações de empresários ingleses[30].

A viagem que, segundo a imprensa e as obras publicadas, parecia não ter uma rota definida, estruturou-se em um plano de viagem e visitas cirúrgica e estrategicamente pensadas, como se pode aferir pelo excerto:

> *Durante esse tempo, a actividade artística de Ender se multiplica nos inúmeros estudos e aquarelas definitivas, onde ia fixando tudo o que mais lhe despertava interesse. Através dos seus documentos*

---

[28] CUNHA, Lygia da Fonseca. **Thomas Ender, Catálogo de Desenhos.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1968, p. 7.
[29] KANN, Bettina; LIMA; Patrícia Souza. **D. Leopoldina, cartas de uma Imperatriz.** São Paulo: Estação Liberdade, 2006.
[30] RIDINGS, Eugene,Chambers of Commerce and Business Elites in Great Britain and Brazil in the Nineteenth century: some comparaisons. **Business History Revue**, 75. Connecticut: Winter 2001, p. 739-773: "The most important problem they face in both nations was promoting a legal and institutional framework to facilitate economic expansion."

conhece-se o centro da cidade: praças, chafarizes, povo; os arredores; Catumbi, Valongo, Bota Fogo e tantos outros […].

No *Catálogo de Desenhos*, publicado no Rio em 1968, Lígia Cunha refere que o pintor Thomas "Ender não se limitou a *investigar*[31] o Rio de Janeiro na sua Metrópole: viaja com os cientistas bávaros". Dando continuidade à leitura da *Viagem Filosófica ao Brasil*, é curiosa, por exemplo, a visita da comitiva austríaca que viajara com a Arquiduquesa Josefa Leopoldina e de que faziam parte importantes personalidades e aristocratas bávaros e austríacos e que, segundo esse mesmo texto, nomeadamente o Príncipe de Taxis, o Conde de Vrbna e o Conde de Palffy ou ainda o Conde von Eltz, Enviado Extraordinário da Áustria às propriedades do Cônsul-geral von Langsdorff[32]:

[...] *o nosso amigo cônsul geral von Langsdorff havia comprado pouco antes da nossa vinda ao Rio uma grande propriedade, na estrada de Minas Gerais ao lado norte da Baía e tinha também iniciado uma plantação de mandioca assim como a construção para si de uma casa de campo para além dos prédios de exploração*.[41]

Um pouco mais à frente, Spix volta a falar do Cônsul-geral para especificar mais uma paragem pelo caminho:

Em Piedade, um logarejo que consta de diversas casas espalhadas com capela, distantes apenas uma milha de Porto-da-Estrela, saímos do mato da estrada para uma planície com jardins, roças e campos, [...] *sobre a maciça cadeia da Serra dos Órgãos. O senhor von Langsdorf havia começado a cultivar esta fazenda que ficou inteiramente ao abandono*.

No mesmo *Catálogo de desenhos*, "desta viagem legou-nos famosos desenhos onde não se sabe o que mais apreciar: se o espírito romântico […] ou o *documentário perfeito e fiel nos mínimos detalhes*"[33]. Na sua análise sobre a narrativa do diário de Spix e Martius, a ida até à fazenda foi exaustiva:

Assim travado conhecimento com Langsdorff, Imperador Cônsul da Rússia, este os levou ao interior da província, à sua fazenda chamada Mandioca, distante cerca um dia de viagem que era feita de embarcação atravessando a baía de Guanabara até o Porto-de Estrela, e depois a cavalo quatro horas [para verem] uma impenetrável rusticidade [...] *São vistas do fundo de Guanabara, onde uma vez desembarcados desembocam de impenetráveis florestas os rios que levam ao interior* [...] *é o caminho de Minas Gerais.*

[31] Grifo meu.
[32] SPIX, op. cit., vol. 3, p. 149.
[33] Grifo meu.

Nesse mesmo volume III das Viagens de Spix e Martius, a visita "à fábrica da pólvora e residência do Sr. João Gomes de Abreu", explorou detalhes com uma finalidade precisa, pela forma com as indicações nos são fornecidas[34]:

> *A residência do Senhor João Gomes de Abreu, coronel do Corpo de Engenheiros é ilustrado brasileiro de Minas Gerais, director da fábrica da pólvora e do jardim botânico. Atrás das casas circundadas pela lagoa de Rodrigo de Freitas e rochas cobertas de mato existe uma plantação de chá cultivado como na china plantado, colhido e torrado*

A viagem de Thomas Ender continua por Paraíba, até São Paulo. Nos dez meses que passou na colónia chegou a produzir quase 800 desenhos e aguarelas, mas a comitiva separava-se por diferentes partes do país, em diferentes missões e, como ainda refere a mesma autora: "Nessa altura Ender se separa dos dois cientistas [Spix e Martius] que foram constantes companheiros de vários meses", e que continuariam dali por diante em outras regiões a descobrir e levantar o material que mais tarde seria divulgado na *Nova Genera et Species Plantarum Brasiliensium* (1823- 1832), *Icones selectae Plantarum Cryptogamicarum Brashiensium* (1827) ou ainda *Historia Palmarum* (1823-1850), entre outros.

Ender terminou a sua missão no Brasil a 1 de Junho de 1808 e foi solicitado como pintor da corte do Arquiduque Johann, irmão do Imperador Francisco I. Nesse mesmo ano, a rainha Josefa Leopoldina enviava ao pai, a primeira remessa de animais, vegetais, e outros objectos etnográficos para fundar em Viena o *Brasilium*, o actual Museu de Belas Artes de Viena. Spix e Martius terminariam a viagem em 1821, mas está ainda por estudar o mosaico de objectivos que levaram tantos diplomatas e estadistas a ingressar na comitiva da rainha D. Josefa Leopoldina e a verdadeira missão da *Missão Austríaca* ao Brasil. Poderemos afirmar que a abertura do comércio à Europa, traria a autonomia às artes no Brasil, uma vez que os artistas europeus passaram a circular livremente naquele território americano, não sendo mais controlados, abrindo os portos e a porta a outras entradas como foi a Missão Francesa, que se lhe seguiria logo depois.

[34] SPIX, op. cit., vol. 3, p. 141.



Figura 1 – Retrato de Clemente Venceslau Lotário von Meternich (1773-1859).
Fonte: htpp:// images.google.com



Figura 1 - PIERRE-PAUL PRUD'HON: *Retrato de Charles-Maurice Talleyrand*, 1807.
Paris, Périgord, Musée Carnavalet.
Fonte: htpp://upload.wikimedia.org



Figura 3 - Napoleão recebendo em audiência o diplomata austríaco, enviado pelo Imperador Francisco I - Erfurt, 27 Setembro - 14 Outubro 1808.



Figura 4 – ALEXANDRE HUMBOLDT: *Géographie dês palntes équinoxiales.*
Fonte: http://purl.pt/103/1/catalogo-digital/registo/205/205.html



Figura 5 - THOMAS ENDER: *Serra da Estrela, Minas Gerais*, 1817-21.
Aquarela sobre lápis.
Fonte: http://portaldabaiadeguanabara.com.br

Algumas Considerações sobre o Neogótico no Brasil

Maria Lucia Bressan Pinheiro*

Uma das questões mais importantes para quem estuda o século XIX diz respeito ao conceito de estilo e ao fascínio por ele exercido sobre a arte e a arquitetura oitocentistas. Esta já seria razão suficiente para seu estudo, e é o que justifica a escolha do tema deste texto - o Neogótico no Brasil. Para além da classificação rígida de formas associadas a determinados períodos históricos que caracteriza o conceito na visão oitocentista, será privilegiada aqui uma perspectiva mais ampla, capaz de evidenciar as inúmeras dimensões da questão.

Inicialmente, é preciso elencar – mesmo rapidamente - as multifacetadas questões relacionadas ao conhecido apreço do século XIX para com manifestações artísticas do passado – as quais, por sua vez, só podem ser entendidas no contexto da "Dupla revolução" de que fala Hobsbawm, em referência à Revolução Industrial e à Revolução Francesa[1]. Podemos assim citar:

- a industrialização e urbanização aceleradas que caracterizam o período, e o surgimento de novos programas para atender necessidades de massa;
- as inovações tecnológicas e as novas possibilidades construtivas;
- os avanços arqueológicos e as novas possibilidades de descoberta da produção material do passado daí decorrentes – destacando, no caso da arquitetura, as escavações em Pompéia e Herculanum;
- o delineamento das ciências humanas em geral, e da história em particular, enquanto disciplinas em moldes científicos;
- a emergência de noções estéticas alternativas à hegemonia do classicismo, como o sublime e o pitoresco, e a ênfase daí decorrente no contexto físico e histórico das sociedades;
- a relação entre estas noções e o romantismo, também ligado ao surgimento da idéia de nacionalidade enquanto aglutinadora de grupos sociais com características culturais comuns.

* Profa. Dra. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
[1] HOBSBAWM, Eric. **Era das Revoluções**: 1789-1848. Lisboa: Presença, 1982.

Desse contexto complexo e multifacetado[2], cumpre mencionar ainda os seguintes aspectos, mais diretamente ligados à emergência do neogótico propriamente dito, isto é, o tema ora em questão:

- o recrudescimento do papel da religião (católica e protestante)[3]
- a emergência de outro tema tipicamente oitocentista: as primeiras preocupações com a preservação do patrimônio histórico - tanto em um viés ideológico de busca da identidade nacional, como pela necessidade concreta de restaurar os edifícios medievais – o que também levou a um enfrentamento das questões técnico-construtivas da arquitetura medieval.

Outra questão a ser destacada desde logo é que, do ponto de vista aqui adotado, a compreensão de qualquer um dos estilos característicos do século XIX – neoclássico, neogótico, neoromânico, etc - deve dar-se dentro do quadro cultural mais amplo do período, não podendo ser examinado de forma isolada, até porque sua coexistência é talvez a mais irrefutável característica da cultura oitocentista, a despeito dos inúmeros esforços em estabelecer precedências e periodizações. Nesse sentido, embora seja usual a periodização do Neogótico europeu entre 1830 e 1850, é evidente sua coexistência com outros estilos muito antes, e também muito depois destas duas décadas.

Assim, adotamos o ponto de vista expresso por Patetta, que considera o Neogótico – como também os demais "neos" - como uma manifestação do Ecletismo oitocentista, aqui entendido como o complexo de experiências arquitetônicas que vai de 1750 até o fim do século XIX – isto é, da crise

[2] "O que aconteceu foi que os arquitetos oitocentistas descobriram a história da arte e a liberdade artística ao mesmo tempo. Tendo identificado estilos que eram dominantes em séculos passados, eles acreditavam que existia um vínculo orgânico entre estilo e sociedade; raciocinando por analogia, eles esperavam que um estilo apropriado para o século XIX emergisse, sem se dar conta de que as novas condições nas quais a arquitetura era então produzida estavam destruindo os próprios mecanismos que, nos séculos anteriores, haviam garantido esta coerência artística arbitrária. 'No passado, o próprio estilo se impunha aos artistas; hoje, os artistas devem redescobrir o estilo', notou Viollet-le-Duc com perspicácia." MIGNOT, Claude. **Architecture of the 19th Century in Europe**. New York: Rizzoli, 1984, p 10.

[3] Na Inglaterra, um dos primeiros a externar o ponto de vista de que o Gótico era a verdadeira arquitetura nacional foi o antiquário John Carter (1748-1817), em *The Ancient Architecture of England* (London, 1795-1814). "Ao mesmo tempo, Carter externou outra idéia que iria ser ainda mais influente no futuro: a noção de um vínculo específico entre o estilo gótico e a arquitetura religiosa. Como ele escreveu no *The Builder's Magazine* (1774-8), 'Nada pode ser mais característico e melhor adaptado para um lugar de devoção do que aquele horrível estilo de construção [gótico]... A arquitetura grega e romana deve ficar confinada a mansões e outras estruturas de conforto e prazer'. Assim foi anunciado pela primeira vez o princípio que se tornaria uma das idéias mais fundamentais da arquitetura do século XIX; nomeadamente, o uso de diferentes estilos dependendo do tipo de edifício – o que poderia ser resumidamente chamado de ecletismo tipológico." Idem, ibidem, p. 48.

do classicismo, colocada pela revolução industrial, até as origens do Movimento Moderno[4] – este, marco de referência da historiografia do período, como se sabe.

Em outras palavras, a perspectiva aqui adotada é a de que a emergência do Movimento Moderno europeu, no início do século XX, resultou de um longo processo de profunda transformação social, iniciado no final do século XVIII, atravessando todo o século XIX, e manifesto em tendências arquitetônicas formalmente diversificadas, mas que seguiam uma direção comum: a gradativa superação da, aparentemente, inconciliável cisão entre o racionalismo iluminista e o pensamento romântico – este último, ele próprio uma primeira reação cultural à crise advinda da "dupla revolução" européia. Desse ponto de vista, mais do que uma cronologia coincidente, avulta a imbricação intrínseca entre Romantismo e Modernismo.

Nessa visão, a ascensão do ideário romântico esteve intrinsecamente associada ao colapso do sistema cultural baseado no Classicismo[5]. De fato, prenúncios do Romantismo podem ser identificados nas noções estéticas do sublime e do pitoresco[6], que, precedendo de pelo menos um século o romantismo propriamente dito, surgem a partir de estudos sobre a natureza humana, sua psicologia e suas sensações, conduzindo à revalorização da imaginação e do sentimento. A obra emblemática dessa tendência é *The Pleasures of Imagination* (1712), de John Addison, que, por sua vez, inspira-se nas formulações teóricas do empirismo inglês, de Berkeley e de Locke. Addison afirma que a beleza das ordens clássicas não está em suas abstratas proporções matemáticas, e sim na riqueza de associações histórico-literárias e ético-religiosas que relacionamos a tais formas[7].

Há também certo consenso sobre o papel da pintura de paisagem – que alcançou grande popularização a partir do século XVIII – na emergência do Romantismo, do qual uma das primeiras manifestações é justamente o "jardim inglês", ou "jardim pitoresco", entendido não só como o cenário físico, rural ou urbano, onde a obra arquitetônica se insere, mas também como seu contexto histórico[8].

---

[4] PATETTA, Luciano. **L'Architettura dell'Ecletismo**: Fonti, Teorie, Modeli 1750-1900. Milano: Gabriele Mazzota, 1975, p. 7.

[5] Prenúncios deste colapso podem ser identificados já no século XVII, em questionamentos eminentemente racionais, de matriz francesa, a respeito do conceito absoluto de beleza imperante no Classicismo – particularmente as colocações de Perrault sobre a beleza absoluta e a beleza arbitrária. Ver RYKWERT, Joseph. **The First Moderns**. Cambridge: The MIT Press, 1983.

[6] Robert Adam, considerado um dos mais famosos arquitetos neoclássicos ingleses, era um entusiasta do pitoresco, que empregou em várias mansões suburbanas londrinas, como Kenwood. Em sua obra *Works in Architecture*, de 1774, Adam discorreu sobre o emprego do pitoresco na arquitetura: "*Movimento* deve expressar a subida e descida, o avanço e o recesso, entre outras variações de forma nas diferentes partes do edifício, de forma a acentuar o pitoresco da composição". In: **Kenwood** – The Iveagh Bequest. London: English Heritage, 2009, p. 26.

[7] PATETTA, Luciano. **Historia de la Arquitectura** - Antologia Critica. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, p. 308.

[8] Tais idéias são explicitadas já em 1709 pelo arquiteto inglês John Vanbrugh – autor de algumas das poucas obras inglesas consideradas barrocas -, que, durante a elaboração de seu projeto para o Palácio de Blenheim, manifestou-se a favor da preservação das ruínas da Mansão Woodstock pré-existentes no próprio parque de Blenheim, dizendo que os

Esboça-se, assim, uma ênfase tipicamente inglesa no meio-ambiente[9], em oposição ao sentido de completude e unidade do Belo clássico, que prescinde da intervenção do sujeito. Poderes evocativos, narrativos ou literários são atribuídos à arquitetura como parte de algo mais, como um incidente histórico ou na paisagem, contribuindo para a gênese da noção moderna de que o reconhecimento de uma obra de arte como tal não depende de seus atributos estéticos intrínsecos, e sim da predisposição do sujeito – o fruidor da obra - em complexa interação com o objeto, isto é, a própria obra.

Nesta profunda transformação da relação entre sujeito e objeto, assume grande importância a noção de 'empatia', diferente da compreensão racional do mundo natural do Iluminismo, e já uma manifestação do subjetivismo romântico, que prima pela atenção ao particular e ao específico de cada ambiente, cultural ou natural.

Assim, o contexto cultural oitocentista suscitou um alargamento da própria noção de arquitetura – antes restrita aos cânones clássicos[10] – que passou a incorporar estilos até então ignorados, identificados como manifestações arquitetônicas genuinamente coletivas, materialização de uma vontade antes social do que pessoal, de uma existência conjunta, de acordo com o ideário romântico[11]. Entre estes estilos está o Neogótico, a mais longeva e articulada sistematização de elementos formais e culturais elaborada no campo da arquitetura no período.

De fato, o paulatino colapso do sistema cultural clássico, a que já nos referimos, é seguido, se não mesmo acompanhado, da gradativa emergência de um gosto pela arquitetura medieval, considerada uma arquitetura de raízes genuinamente nacionais, e com características pitorescas - flexibilidade, anti-regularidade e organicidade - muito apreciadas àquela altura. Assim, vemos a

---

> edifícios de tempos distantes "inspiram reflexões mais vivas e agradáveis sobre as pessoas que viveram neles; sobre as coisas notáveis que tiveram lugar neles, ou as ocasiões extraordinárias da sua construção [do que a história pode fazer, sem a sua ajuda]". In: MIDDLETON, Robin & WATKIN, David. **Neoclassical and 19th Century Architecture**. Milan/New York: Electa/Rizzoli, 1993, p. 35.

[9] Sublinhe-se, aqui, que a transformação e degradação acelerada da natureza que é uma das primeiras e mais evidentes conseqüências da Revolução Industrial contribui para explicar o porquê da emergência de tais idéias na Inglaterra – ainda que elas tenham logo migrado para a Alemanha, onde alcançaram sua primeira configuração teórica. Ver BORNHEIM, Gerd. **Filosofia do Romantismo**. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp.75-111.

[10] O Classicismo se caracterizava por "esse achatamento do sujeito, que abstrai a singularidade do indivíduo [e que] refletiu-se na disciplina canônica do gosto clássico [...], refratária à dominância da experiência singular individual subjetiva, transgressora da uniformidade da razão, e avessa, no domínio artístico – à afirmação da originalidade pessoal e ao entusiasmo, estados espiritualmente afins" (NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, op. cit. p. 57).

[11] Arquitetos de sólida formação clássica deixaram-se rapidamente seduzir por idéias românticas, como Karl Friedrich Schinkel, que empreendeu o *Grand Tour* – tradicional etapa de aperfeiçoamento profissional - levando consigo escritos de Fichte. In: BETTHAUSEN, Peter. Karl Friedrich Schinkel: a universal man. In: SNODIN, Michael (org.). **Karl Friedrich Schinkel: a universal man**. London: Yale University Press / The Victoria and Albert Museum, 1991, p.4.

construção, na Inglaterra, de Strawberry Hill (1735), a residência do escritor Horace Walpole, com pretensões arqueológicas de uma retomada da arquitetura medieval inglesa, logo seguida por Fonthill Abbey (1796), projetada por James Wyatt para o escritor William Beckford. O neogótico surge assim ligado ao movimento romântico na literatura, o que ocorrerá um pouco mais tarde também na França, com Chateaubriand e Victor Hugo.

Na França, veremos a ascensão menos óbvia, mas não menos significativa, do estilo gótico por suas qualidades estruturais, muito valorizadas pelo pensamento racionalista ligado ao Iluminismo. Assim, temos a elaboração de projetos como a Capela de Versalhes, de Jules Hardouin Mansart e Robert de Cotte, e o Panteão (Igreja de Santa Genoveva), de Jacques Germain Soufflot, como exemplos dessa sutil penetração do estilo numa arquitetura de formas clássicas.

De um ponto de vista mais pragmático, é importante sublinhar que todas estas características do gótico o tornavam muito adequado para os novos programas e novas escalas de edificação demandados pela burguesia em ascensão, que também exigia o conforto propiciado pelos avanços técnicos do período.

É dentro de tal quadro, portanto, que se verifica a ascensão do estilo neogótico no panorama cultural europeu - que, de acordo com o ponto de vista aqui adotado, constituía uma das múltiplas faces daquele controverso momento da história da arquitetura que se convencionou chamar de "ecletismo".

Cabe destacar que, a despeito do preconceito moderno contra o panorama diversificado do ecletismo europeu, geralmente encarado como um pastiche absolutamente aleatório, é possível distinguir alguns parâmetros claros a nortear a produção arquitetônica do período.

Como diz Mignot[12], não se pode permitir que "esta diversidade, que reflete a abrangência do museu arquitetônico imaginário dos arquitetos oitocentistas e de seus clientes, venha a enganar-nos. A coexistência de estilos diferentes é confusa somente para nós, que não sabemos mais como ler o código. A justaposição desconcertante de vários estilos era um dos meios de expressão disponíveis aos arquitetos do século XIX".

Procuraremos, então, redescobrir este código, a partir de alguns casos específicos, extraindo elementos tanto para a compreensão dos significados que a opção pelo Neogótico podia conter, como para corroborar nossa abordagem sobre o Ecletismo como "um único e longo período", já mencionada.

[12] MIGNOT, op. cit. p. 100

E, no Brasil, quais são as questões subjacentes à adoção do "mais estrangeiro dos estilos" - conforme a expressão cunhada por Mário de Andrade[13] em referência ao Neogótico?

Antes de tudo, é importante mencionar o conhecido o viés europeizante da cultura brasileira no século XIX, no contexto da ampliação exponencial das trocas materiais e simbólicas entre Brasil e Europa.

Assim, não causa surpresa a adoção do estilo neogótico para a nova sede da Tipografia Nacional, no Rio de Janeiro (já demolida) [**Figura 1**]. O que sim, chama a atenção, é a atualidade dos argumentos invocados por seu autor, o Eng. Antônio de Paula Freitas, para justificar suas decisões projetuais[14]. Em memorial publicado em 1868 na *Revista do Instituto Polytechnico Brasileiro*, Paula Freitas detalhou o programa geral do estabelecimento, e os processos tipográficos que ali seriam empregados. Sobre a planta, disse que "o plano do edifício foi concebido de acordo com o precedente programa, e o nosso primeiro cuidado, projetando-o, foi atender o mais possível às condições higiênicas, compatíveis com o seu destino, e às conveniências de cada um de suas seções".

Especial destaque foi conferido aos aspectos relacionados à iluminação, ventilação e fiscalização do processo de trabalho, equacionados pela divisão do edifício em duas partes diferentes, com características formais também diferentes – "uma [parte] para a administração geral, outra para as oficinas, armazéns e depósitos: daí a razão de termos adotado para esta um estilo simples, comum, e para aquela um estilo elegante, sem prejuízo dos fins, a que o edifício se destina. Este caráter está impresso ao edifício de forma que à simples vista se o reconhece", como explicou o próprio Paula Freitas.

Assim, aspectos eminentemente técnicos – como o equacionamento do programa e o conforto técnico - mesclam-se com questões de decoro: o diferente tratamento de fachadas dispensado às duas partes do edifício – um, mais elaborado, para a parte nobre do edifício, outro mais simples para a parte fabril propriamente dita. Esta rígida hierarquia de fachadas é uma característica projetual oriunda do Classicismo, que foi incorporada aos cânones ecléticos por sua adequação à necessidade de economia na construção – pois não era necessário ornamentar todo o edifício, apenas aquela parte mais visível.

Quanto ao estilo gótico, em sua versão Tudor, adotado na edificação, Paula Freitas recorreu a associações históricas e simbólicas para justificá-lo; diz que

---

[13] Arte Religiosa no Brasil – em Minas Gerais. São Paulo, **Revista do Brasil**, no. 54, jun. 1920, p.109.
[14] Conforme publicado na **Revista do Instituto Polytechnico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tomo II, jul. de 1868, pp. 37-41.

Em uma de suas evoluções criou-se na Inglaterra o estilo Tudor, donde originou-se o Elizabeth, com certos característicos que lhe valeram o nome especial de estilo gótico inglês.
Foi esse estilo que escolhemos para o corpo principal do edifício da Tipografia Nacional.
A circunstância de ser o estilo gótico o que dominava na época em que tiveram lugar as primitivas evoluções da arte tipográfica, e a de ser a Inglaterra o país essencialmente industrial, a que aquela arte tanto deve, justificam essa escolha.

Em continuação, Paula Freitas procurou demonstrar pleno conhecimento da evolução do estilo gótico, em suas diversas fases, afirmando que "em todo o período, em que se operaram essas evoluções da arte tipográfica, dominou em arquitetura o estilo gótico, não no seu estado primordial, que vigorou do século XII ao século XIV, produzindo tantos monumentos notáveis, donde ainda hoje transpira o mérito dos arquitetos e artistas daquela época; mas no seu estado secundário e terciário, desenvolvidos, aquele do século XIV ao século XV, e o último deste ao meado do século XVI".

Tal conhecimento constituía um dos atributos próprios da profissão de arquiteto naquele momento – ainda que, perante nossos olhos atuais, seja evidente a incipiência de seus conhecimentos a respeito. No entanto, é possível que ele estivesse perfeitamente atualizado em relação às fontes então disponíveis.

Paula Freitas preferia as primeiras manifestações góticas – nas quais identificava "certas condições de elegância, e felizes proporções" – considerando mesmo que, em seus últimos estados, o estilo "caminhava para a decadência". No entanto, em seu entender, algumas das características que assumiu no século XVI "trouxeram-lhe algumas vantagens, tais como a de apropriá-lo às condições gerais, deixando de constituir quase exclusivamente a arquitetura das igrejas".

Como se vê, estão expressos neste artigo alguns conceitos característicos da arquitetura eclética européia, como a analogia histórico-simbólica e a hierarquia de fachadas, bem como a distinção entre o que é arquitetura (e merece tratamento estilístico), e o que não é arquitetura – a parte mais utilitária do edifício. Também estão presentes aspectos técnicos de salubridade e questões pragmáticas de barateamento da construção.

Outro exemplo a ser comentado é o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, projeto do arquiteto Rafael de Castro muito elogiado na imprensa do período [**Figura 2**]. No número de março de 1888 da *Revista dos Construtores* [15], encontra-se artigo pródigo em elogios ao seu autor, no qual se destaca que "[...] não seria coisa fácil para qualquer arquiteto empregar o estilo manuelino, como o seria quanto aos demais estilos, por exemplo o *ogival do renascimento*, etc. onde se encontram dezenas de construções importantes e cujos caracteres essenciais [...] são conhecidos.

[15] **Revista dos Constructores**. Rio de Janeiro: No. 2, Mar. 1888, pp. 14-15.

Quase nada se tem escrito sobre o estilo manuelino, e seu estudo resume-se ao mosteiro de Belém, que [...] é incompleto" (grifo nosso).

Como se vê, ao enfatizar a escassez de edifícios manuelinos a partir dos quais estudar as características do estilo, o artigo reforça a importância da erudição estilística como atribuição dos arquitetos. Nesta passagem, é importante apontar ainda a comparativamente suposta facilidade de conhecimento do "estilo ogival do renascimento" – que parece ser o gótico perpendicular, isto é, nada mais nada menos que o estilo gótico inglês em sua terceira fase, conforme a periodização de Paula Freitas citada anteriormente.

Em continuação, o artigo afirma que "quem conhece a matéria poderá avaliar das dificuldades com que lutaria o sr. Arquiteto Rafael de Castro, para, inspirando-se no velho monumento de Belém, tirar daí a grande concepção artística, que é uma verdadeira página poética - a fachada do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro".

É interessante verificar que o conceito de estilo explicitado neste artigo vai além do uso de ornamentação apropriada, pois menciona-se também a importância das "características essenciais" do manuelino – ainda que elas não sejam indicadas: "Não bastaria a ornamentação para definir o estilo manuelino, espalhasse o arquiteto as cruzes de Cristo e os emblemas de D. Manuel, as cordas da navegação; se os seus caracteres essenciais não fossem compreendidos e traduzidos, o edifício não poderia ser considerado, como deve-o ser, um belo monumento manuelino".

Curiosamente, não é mencionada a mais evidente justificativa para a opção estilística adotada: a óbvia vinculação entre o estilo português da época do descobrimento e o patrocinador da obra, a colônia portuguesa. O que mais parece chamar a atenção do articulista, como critério para avaliação do mérito do projeto, é o grau de raridade dos modelos estilísticos disponíveis – o que nos reporta à questão dos avanços na história da arquitetura realizados no período, e cujo conhecimento era primordial para os arquitetos, como mencionado.

Por outro lado, ao contrário do que vimos no memorial de Paula Freitas, não há menção aos aspectos técnicos do projeto, bastante avançados para o Brasil à época: trata-se provavelmente do primeiro edifício de estrutura de ferro com cobertura de vidro construído no Rio de Janeiro.

É oportuno mencionar que o Gabinete Português de Leitura constava da listagem de "Obras importantes de Construção Civil em Execução no Rio de Janeiro", publicada na *Revista dos Construtores*, em fevereiro de 1886[16], na qual predominavam edifícios de cunho classicizante, como a Faculdade de Medicina, na Praia da Saudade (atual Cia. de Pesquisa de Recursos Minerais –

[16] **Revista dos Constructores**. Rio de Janeiro: No. 1, fev. 1886, p. 13.

CPRM, na Urca), do já mencionado engenheiro Antônio de Paula Freitas[17]; o Instituto dos Meninos Cegos, a Caixa Econômica e a Praça do Comércio (atual Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB) – todos projetados por Francisco José Bethencourt da Silva [**Figura 3**]. No entanto, além do Gabinete, figurava nesta listagem outro exemplar emblemático do Neogótico brasileiro: a Repartição Fiscal da Alfândega, de Antônio Del Vecchio, construído na Ilha dos Ratos (a famosa Ilha Fiscal).

A Ilha Fiscal mereceu artigo específico publicado alguns meses mais tarde na mesma *Revista dos Construtores*[18], segundo o qual "o que ora se está executando será sem dúvida um dos monumentos de mais importância entre nós, quer se o encare pelo modo por que está sendo feita a caprichosa e esmerada construção, quer debaixo do ponto de vista de sua arquitetura exterior ou interior, em que o ilustrado engenheiro brasileiro foi *clássico na adoção do estilo ogival* das construções dos séculos XIII e XIV" [**Figura 4**].

Sublinhemos aqui a expressão aparentemente paradoxal "clássico na adoção do estilo ogival", que, mais uma vez, enfatiza a erudição estilística do autor do projeto.

Mais tarde, o edifício foi comentado também na *Revista do Club de Engenharia* [19], em artigo muito semelhante ao da *Revista dos Construtores*; após a descrição minuciosa do projeto, o articulista diz que o edifício

> *há de impressionar agradavelmente, pela sua bela arquitetura, ao estrangeiro que, aportando às nossas plagas, poderá admirar, no meio das magnificências naturais da nossa esplêndida baía, um mimo de arte de um arquiteto brasileiro.*
> *Tendo em vista o fim a que se destina e o meio onde é elevado e será observado, sabiamente escolheu o Dr. Del Vecchio para sua construção o estilo gótico, por ser de todos, aquele que sobre as melhores condições de estabilidade possui uma aparência mais esguia, mais leve e elegante.*

Como se vê, valorizam-se aqui aspectos pitorescos de adequação do estilo neogótico à paisagem.

Trata-se de uma linha de argumentação também utilizada bem mais tarde, na década de 1920, por Lucio Costa, comentando o convento do Caraça, no qual passara uma temporada[20]. Lucio lamentava então a substituição da "bela capela do irmão Lourenço, com arcadas à volta e sineira sobre a porta" por uma igreja neogótica - "felizmente sóbria", segundo ele – e cuja "flecha esguia se enquadra bem na paisagem".

---

[17] A listagem se completava com outro edifício projetado por Paula Freitas: o Lazareto da Ilha Grande, edifício muito simples e sem estilo definido.
[18] **Revista dos Constructores**. Rio de Janeiro: No. 5, Jun. 1886, pp. 62-63.
[19] **Revista do Club de Engenharia**. Rio de Janeiro: Vol. VI, jun. 1887, pp. 5-7.
[20] COSTA, Lucio. **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 16.

O que se destaca aqui são os valores pitorescos do estilo neogótico; mas, a partir das palavras de Lucio, chegamos a um tema muito explorado no Brasil nas primeiras décadas do século XX: a eleição da arquitetura gótica como o estilo mais adequado para a reforma ou construção de igrejas – que, como mencionado inicialmente, constituíram um dos programas mais frequentemente associados ao Neogótico desde o século XIX. Esta associação se baseava no paralelismo simbólico entre a verticalidade das formas góticas e o desejo de elevação, próprio da devoção humana – que, assim, se materializava na pedra -, e a luz cuidadosamente trabalhada dos interiores das catedrais, simbolizando a graça divina.

De fato, essa relação unívoca entre fervor religioso e arquitetura embasou a construção de um sem-número de igrejas neogóticas pelo Brasil afora, algumas novas, como a Igreja da Imaculada Conceição, em Botafogo (1888-1892), outras resultantes de demolições de templos coloniais como a Matriz da Boa Viagem, em Belo Horizonte (c. 1894), a Catedral de São Paulo, a já mencionada Igreja do Caraça (1880) e tantas outras[21], que inspiraram as primeiras críticas arquitetônicas de Mário de Andrade ao "mais estrangeiro dos estilos", como ele dizia - enfatizando o caráter totalmente alheio do neogótico em relação à história da arquitetura brasileira.

Talvez o exemplo mais emblemático desta atitude seja a substituição da antiga Matriz de São Paulo, demolida em 1911, pela Sé neogótica de Max Hehl [**Figura 5**]. É interessante analisar alguns artigos a respeito do novo edifício, como a exortação "Pela Catedral de São Paulo" que Guilherme de Almeida escreveu, visando mobilizar a população para a conclusão daquele "ímpeto religioso de pedra gótica" – como se sabe, as obras de construção da igreja levaram mais de quatro décadas. Enumerando as várias atividades e empreendimentos que "as mãos paulistas" tinham realizado desde os primeiros tempos, o poeta desejava que "saibam elas elevar-se agora, aladas, em calma prece – mãos postas da Cidade – petrificadas para sempre nas torres piedosas que querem subir, que hão de subir até a altura da nossa força, da nossa vontade, do nosso ideal, da nossa Fé!"

Assim, de um ponto de vista pleno de empatia para com o novo templo, Guilherme de Almeida humanizou as pedras da igreja.

Também escrevendo sobre a catedral[22], Altino Arantes assumiu postura análoga: "[...] sobre a imposta que ressalta, pressente-se o repontar da primeira abóbada.

Lateja. Entumesce, distende suas nervuras na ânsia incontrolável de fazê-las crescer, subir... para afinal enclavinhá-las no fecho – como se foram mãos postas para a oração..." [**Figura 6**].

---

[21] O vínculo entre arquitetura neogótica e programas religiosos se estendeu também a hospitais de caridade, nomeadamente as Santas Casas (Santa Casa de São Paulo, do Serro, etc.).

[22] **Aspectos da Catedral**, s.n.t.

Por outro lado, a despeito de seu estilo exógeno, a nova Catedral da Sé apresenta também, paradoxalmente, traços nacionalistas, presentes nos ornatos com motivos da fauna (tucano, tatu) e da flora brasileiras (café, milho, cacau) [**Figura 7**].

Essa questão da substituição de igrejas coloniais por templos neogóticos renderá pano para mangas, no contexto cultural da década de 1920, mobilizando Mário de Andrade em seu início de carreira, como já indicado. Mas isso já é uma outra história... que tem suas raízes no século XIX, como se procurou indicar, mas que já pertence ao século XX.

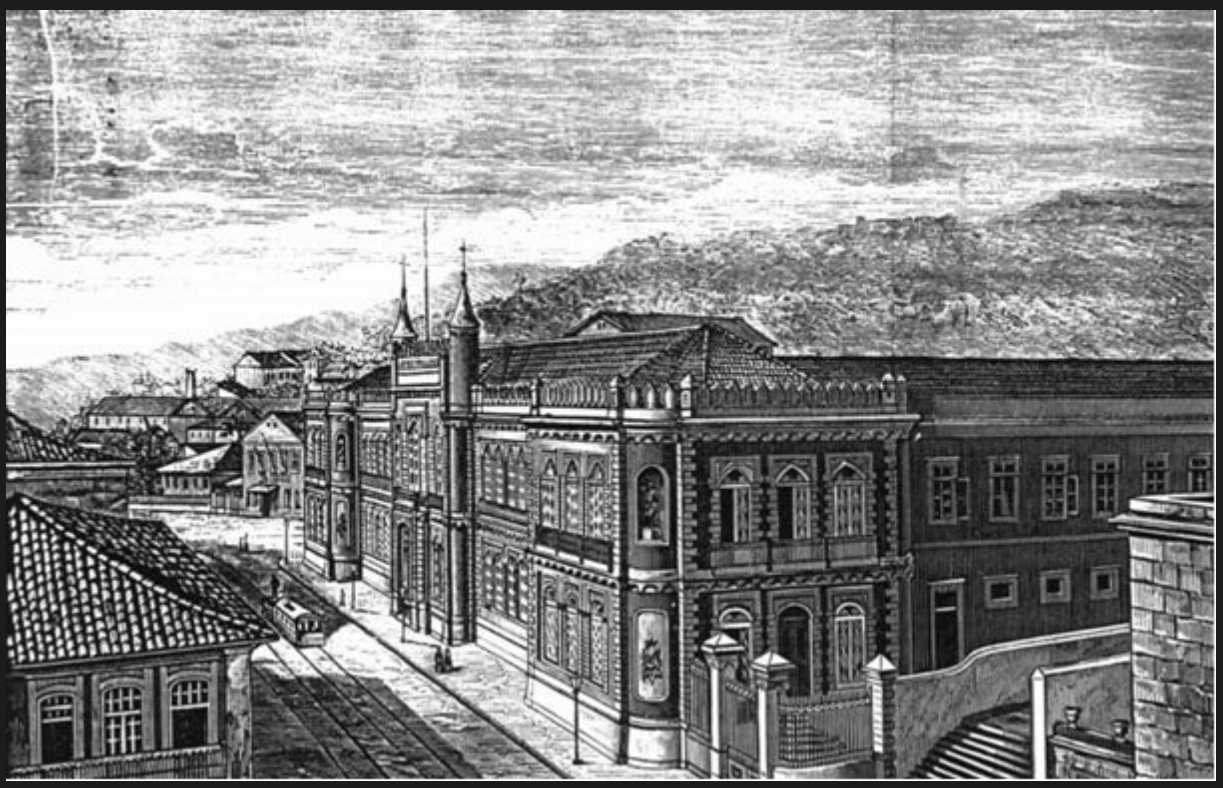


Figura 1 - Sede da Tipografia Nacional, projeto do eng. Antônio de Paula Freitas.
Fonte: **Revista do Instituto Polytechnico Brasileiro**, Rio de Janeiro: Tomo II, jul. de 1868.

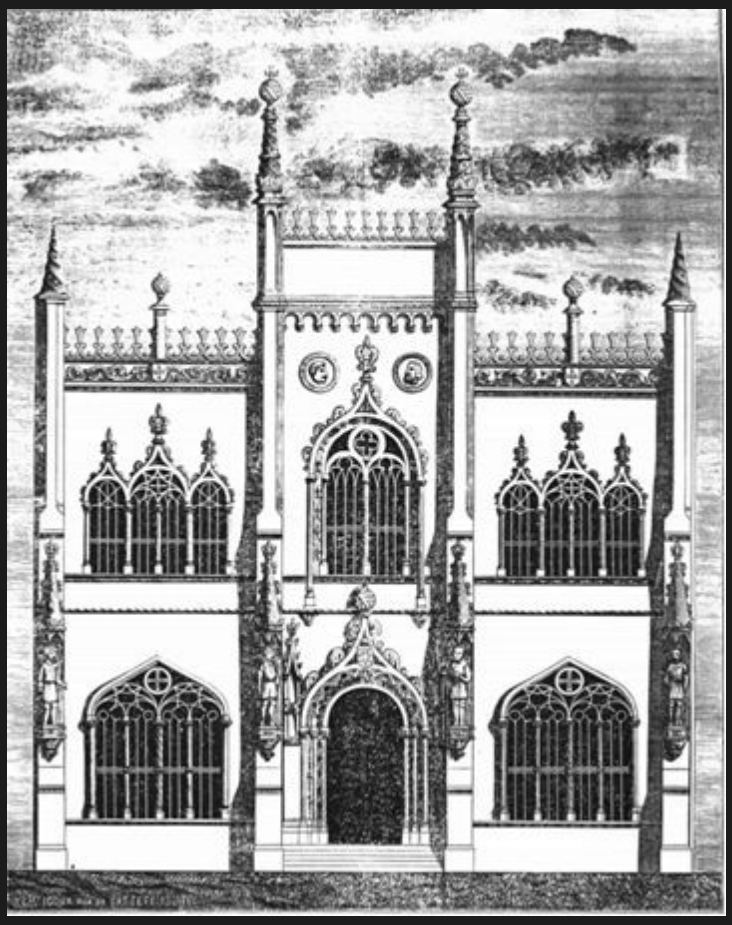


Figura 2 - O Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, projeto de Rafael de Castro.
Fonte: **Revista dos Constructores** n. 2, mar. 1886, p. 15.



Figura 3 - Exemplos classicizantes arrolados entre as "Obras importantes de Construção Civil do Rio de Janeiro": à esquerda, antiga sede da Caixa Econômica e Monte do Socorro, atual Procuradoria Geral do Estado, de José Bethencourt da Silva; à direita: antiga Faculdade de Medicina, atual Cia. de Pesquisa de Recursos Minerais – CPRM, de A. Paula Freitas, autor do projeto neogótico para a Tipografia Nacional.
Fotos: Maria Lucia Bressan Pinheiro.

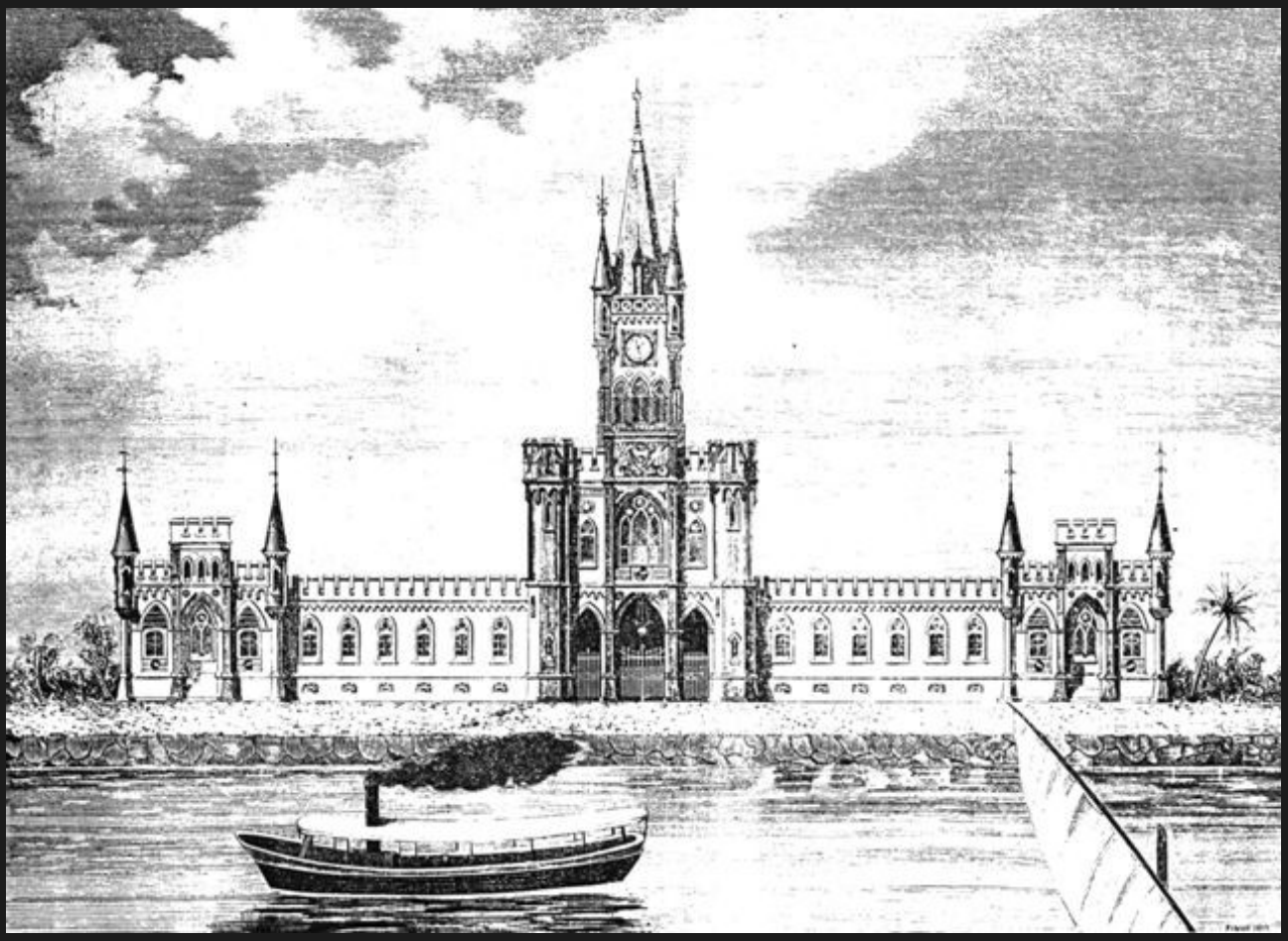


Figura 4 - Repartição Fiscal da Alfândega, Ilha dos Ratos, projeto de Antônio Del Vecchio (mais conhecida por Ilha Fiscal).
Fonte: **Revista dos Construtores**. No. 5, jun. 1886, p. 65.

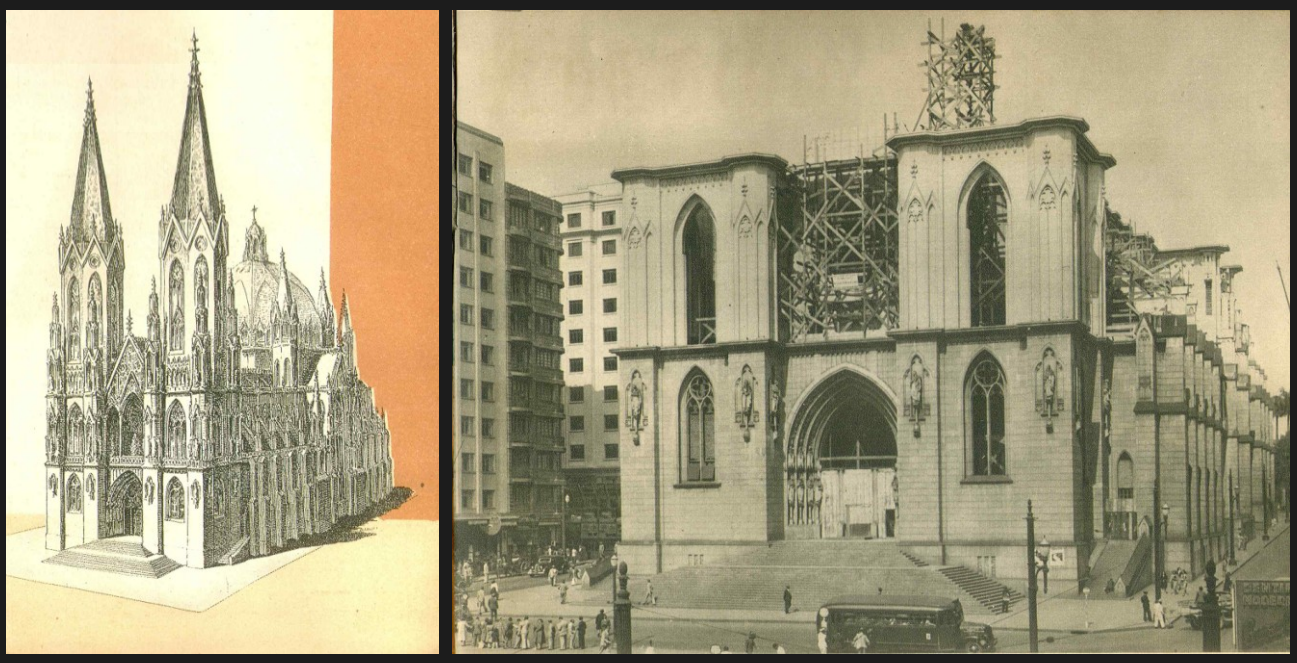


Figura 5 - Perspectiva do projeto para a nova Catedral de São Paulo; à direita, o edifício em construção por volta da década de 1930.
Fonte: **Aspectos da Catedral**, s.n.t.



Figura 6 - Abóbadas ogivais da nova Catedral de São Paulo.
Fonte: **Aspectos da Catedral**, s.n.t.

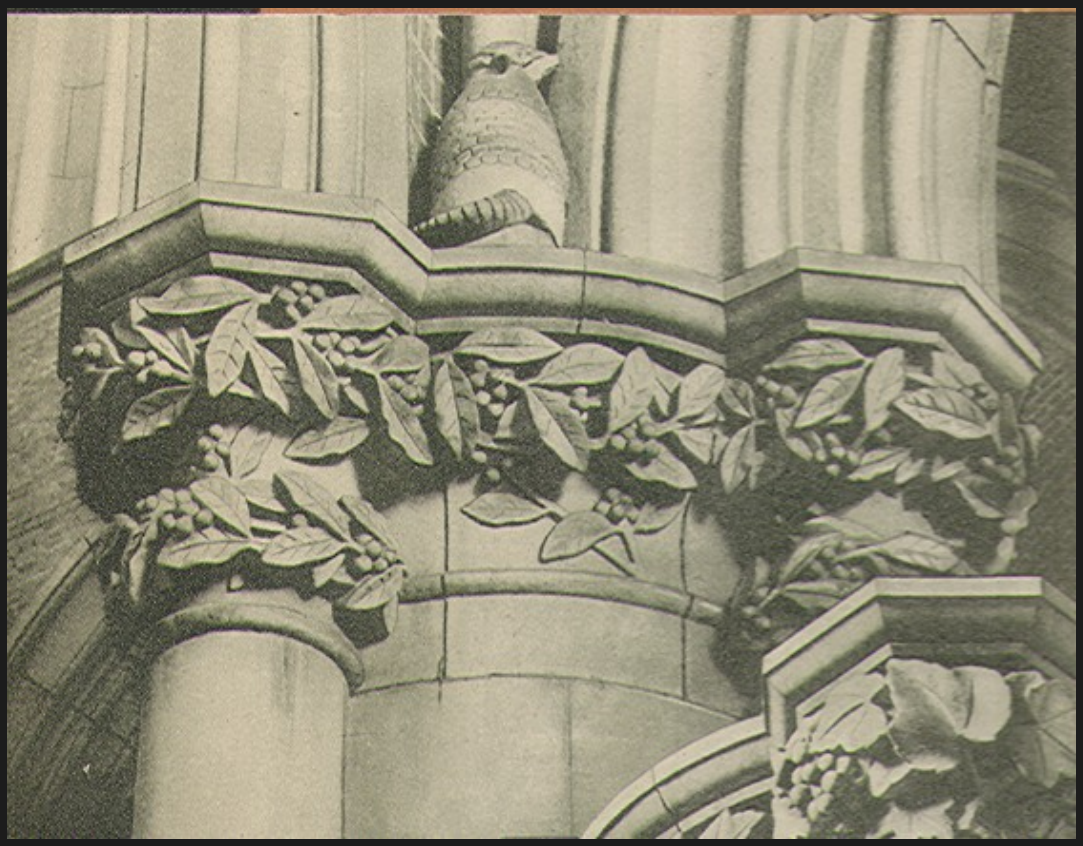




Figura 7. Ornamentação com motivos da flora e da fauna brasileiras: à esquerda, cornija com ramagem de café encimada por tatu; à direita, imposta de nervura com tucanos.
Fonte: **Aspectos da Catedral**, s.n.t.

Cenas da metrópole brasileira: um preâmbulo pelo imaginário arquitetônico dos arranha-céus em fins da década de 1920

Maria Luiza de Freitas*

É difícil de medir o impacto das mais diferentes técnicas[1] criadas pelo raciocínio humano no ambiente urbano e social. Mais plausíveis são as imagens criadas das cidades, resultantes desse impacto. Podemos sinteticamente dizer que essas imagens poderiam ser tanto positivas como negativas. Muitos ensaios, obras literárias e produções cinematográficas foram concebidas em defesa de cada um dos pontos de vista.

As primeiras construções de Chicago e de Nova York suscitam as reflexões dos arquitetos desde fins do século 19, que foram buscar na Europa elementos de estilo mais adequados ao partido das edificações em altura. Tal programa construtivo combina interesses do capitalismo – financeiros e econômicos – e projetuais – artísticos e técnicos. O impacto no imaginário urbano dessas edificações verticais causou espanto [**Figura 1**]. A escala humana se perde diante dos 'tempos modernos'. Sua implantação foi possível depois de duas inovações tecnológicas: o elevador e o sistema construtivo: a estrutura metálica e o concreto armado.

O arranha-céu pode ser considerado como uma das inovações mais marcantes da modernidade tecnológica, juntamente com o cinematógrafo, o carro e as máquinas de voar (zepelins, aviões, etc). As imagens passadas no cinema, sobretudo na produção germânica, mostram o entusiasmo, por um lado e o terror diante de um mundo em que a escala não é mais a do homem renascentista, mas a da máquina, do arranha-céu, dos automóveis. Filmes como *Metrópolis*[2] e a

* Arquiteta e Urbanista e Mestre pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da USP; doutoranda no curso de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP, orientada pelo professor Dr. Hugo Segawa, no trabalho de tese intitulado **A Construção da Modernidade Arquitetônica**: as grandes construtoras e o concreto armado no Brasil entre 1920 e 1950, com bolsa de doutorado da FAPESP.

[1] Entendemos por *técnica* todo tipo de aparato, material ou ferramenta criado pelo ser humano para ajudar e facilitar a execução de tarefas que tem como intuito relacioná-lo com a natureza reproduzindo suas características e, às vezes, as suplantando. Desde o computador, um instrumento musical a uma grua gigantesca que ajuda a erguer para os extremos verticais os materiais de construção de um edifício de múltiplos andares são técnicas que produzem diferentes repercussões na modernidade.

[2] Na pesquisa realizada na hemeroteca da Biblioteca Nacional procurando levantar os temas correlatos a arquitetura, técnicas construtivas e idéias de cidade entre os anos de 1926 a 1932, foram levantadas no diário *O Paiz* os anúncios, no caderno de cinema, do filme 'Metropolis' no mês de outubro de 1928.

Berlim, a Symphonia da Metropole[3] [**Figura 2**], apresentados nos cinemas cariocas no ano de 1928, mostravam a um público de leigos as possibilidades da moderna vida nos países europeus e nos Estados Unidos.

No Brasil, obras literárias, sobretudo escritas por cronistas cariocas na década de 1920, mostram-nos as transformações na paisagem urbana. Nesse sentido, dois cronistas da cidade se destacaram: Benjamin Costallat e Berilo Neves. O primeiro publica, em 1929, o livro *Arranha-céo, chronicas* e o segundo, em 1936, o livro *Cimento Armado* [**Figura 3**]. Aos olhos de um não especialista em arquitetura ou engenharia essas duas palavras podem não parecer ter relação, no entanto tanto o programa construtivo – o arranha-céu - quanto o sistema construtivo – o concreto armado – foram ligados dentro de uma construção ideológica. Isto é, o arranha-céu no Brasil tinha que ser construído com estrutura de concreto armado. O ano de 1929 foi um ano emblemático, pois foi quando se inaugurou o primeiro e mais alto edifício em altura de concreto armado: o edifício-sede do jornal *A Noite*. E, 1936[4] foi um momento em que são retomados os debates entorno do tema nos principais periódicos diários[5] das grandes cidades brasileiras.

Neste universo, o presente artigo procura fazer um breve preâmbulo pelo imaginário dos arquitetos - atuantes no cenário carioca - dos 'arranha-céus' nos últimos anos da década de 1920, quando dois diários cariocas *O Jornal*[6] e *O Paiz*[7] publicam enquetes sobre o tema. O primeiro jornal realiza um inquérito entre os arquitetos mais destacados no cenário carioca, seja como representante da associação de classe como o Instituto Central de Arquitetos, seja como professor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), seja aquele que obteve destaque na Exposição do Centenário da Independência do Brasil, realizada em 1922. Foram entrevistados: Fernando Nerêo (sic) de

---

[3] No suplemento de *O Paiz*: *Serrador Jornal* de 10 de junho de 1928 foi publicado um anúncio de página cheia sobre a exibição deste filme alemão.

[4] Coincidência ou não, pode ter sido a vinda, em ambas as datas, do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Em dezembro de 1929, ele passa pelo Rio de Janeiro, após alguns meses passados na Argentina, Uruguai e Paraguai, e em 1936, ele vem ao Brasil convidado pelo Ministro da Educação e Saúde, o Sr. Gustavo Capanema a pedido da equipe do projeto do edifício-sede do Ministério, coordenada pelo arquiteto Lúcio Costa.

[5] O trabalho com textos, opiniões e entrevistas publicados nos diários sobre as temáticas relacionadas com a arquitetura e o urbanismo no Brasil foi realizado a partir das fontes levantadas por Ricardo Forjaz Christiano de Souza, que em um primeiro momento investigou os jornais paulistanos como Correio Paulistano, O Estado de S. Paulo, Diário de S. Paulo e outros durante a década de 1920. Depois, em seu doutorado, ampliou o espectro de análise para os jornais cariocas e realizou um imenso levantamento (ver: SOUZA, R. F. C. **O Debate Arquitetônico Brasileiro, 1925-1936.** Tese de Doutorado. FFLCH-USP (professor Dr. Celso Fernando Favaretto). São Paulo, 2004.

[6] Após a decisão do Prefeito do Rio de Janeiro, o Sr. Antonio Prado Junior de contratar o urbanista francês Alfred Agache para realizar um plano de remodelação da cidade, o jornal diário *O Jornal* inicia a realização de um inquérito com diversos arquitetos.

[7] *O Paiz* publica uma enquete, com 14 arquitetos entre 17 de junho e 15 de agosto de 1928, intitulada "Os Arranha-ceus e o Rio de Janeiro".

Sampaio[8], Adolpho Morales de los Rios[9], Elisiário da Cunha Bahiana[10], Paulo Edwerard Nunes Pires[11], Edgard Vianna[12], Raphael Galvão[13], Augusto Vasconcellos Junior[14] e Roberto Magno de Carvalho[15]. Um ano depois da publicação da opinião do último entrevistado se deu início outra enquete com os arquitetos cariocas, organizado pelo jornal *O Paiz*. O interessante dessa segunda enquete foi a diversidade de perfis dos entrevistados, não restrito a arquitetos brasileiros, como José Cortez e Angelo Bruhns – sócios no escritório Cortez & Bruhns -, Lúcio Costa, Archimedes Memória[16], Cypriano Lemos, Nestor Figueredo, Gelabert de Simas, Augusto de Vasconcelos e Pedro Paulo Bernardes de Bastos, assim como o engenheiro arquiteto formado pela Escola de Engenharia do Mackenzie College Armando de Oliveira e o engenheiro Gastão Bahiana. Mais buscou entrevistar escritórios e arquitetos estrangeiros como os arquitetos norte-americanos Preston & Curtis e do francês Joseph Gire. Para chegar ao momento dessas entrevistas precisamos entender a modernização urbana e arquitetônica do Rio de Janeiro.

Da cidade insalubre à cidade cenário

> *De uma hora para a outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia.*[17]

---

[8] Nerêo Sampaio foi o primeiro a ser entrevistado. Ele era arquiteto e presidente do Instituto Central de Arquitetos. O momento architectonico no Brasil. Como são encarados os problemas da architectura nacional. **O Jornal.** Rio de Janeiro, seção 2, 21 nov.1926, p.3.

[9] Adolpho Morales de los Rios (filho) era arquiteto e professor da Escola Nacional de Belas Artes. O inquérito architectonico no Brasil de 'O Jornal'. A remodelação urbana do Rio de Janeiro. **O Jornal.** Rio de Janeiro, seção 3, 12 dez.1926, p.1

[10] O arquiteto Elisiario da Cunha Bahiana foi o terceiro a ser entrevistado. Necessidades architectonicas do Rio de Janeiro. A casa de residência e o estylo dos arranha-céos. **O Jornal.** Rio de Janeiro, seção 2, 1 mai.1927, p.3.

[11] Paulo Ewerard Nunes Pires, formado na ENBA em 1926, teve um escritório de arquitetura com o seu colega de turma Paulo Ferreira dos Santos, denominada de Pires & Santos. Actuação e Tendencia da Architectura no Brasil. O problema da formação do architecto visto através do conceito do engenheiro-architecto Paulo Pires. **O Jornal.** Rio de Janeiro, seção 2, 12 jun.1927, p.1 e 2.

[12] As transformações architectonicas do Rio de Janeiro. De como é necessária a contribuição do architecto na vida da cidade. **O Jornal.** Rio de Janeiro, seção 2, 26 jun.1927, p.3 e 4

[13] As nossas tendências e o nosso surto architectonico. **O Jornal.** Rio de Janeiro, seção 1, 17 jul.1927, p.6.

[14] Problema da incipiente architectura brasileira. Interessante palestra com o architecto Augusto Vasconcellos Junior. A falta de comprehensão da utilidade e da função do architecto. **O Jornal.** Rio de Janeiro, seção 2, 24 jul.1927, p.3 e 9

[15] Questões que interessam à architectura da cidade. Porque não temos architectura. Erros e feiúra das construcções. Esthetica urbana. A balbúrdia artística do Rio de Janeiro. **O Jornal.** Rio de Janeiro, seção 1, 31 jul.1927, p.13.

[16] Archimedes Memória foi professor da ENBA e herdeiro, juntamente com Francisque Cuchet do escritório de arquitetura de Heitor de Melo. Entre diversos outros projetos, fez o Prado do Jóquei Clube na Gávea. Sua entrevista na enquete de *O Paiz* foi publicado na terceira edição, juntamente com a do arquiteto Cypriano Lemos. O arranha-céo e o Rio de Janeiro. Pode a nossa cidade ter o 'sky-scraper'? Como deve ser o Arranha-céo carioca? As opiniões dos architectos constructores Archimedes Memória e Cypriano Lemos. **O Paiz.** Rio de Janeiro, ano XLIV, n.15.967, 8.jul.1928, p. 1 e 4.

[17] BARRETO, Lima. **Os Bruzundangas. Rio** de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1922, s.p. (acervo digital da Biblioteca Nacional).

A primeira medida dos constructores só podia ser demolir.[18]

Em 1889, o Brasil era um jovem país republicano, calcado no sonho do progresso e da modernidade. Para tanto os novos dirigentes necessitam realizar transformações morfológicas, físicas e estruturais nas cidades mais importantes do país. A primeira ação foi a de saneamento de áreas insalubres, visando a higiene das áreas urbanas e de suas edificações com o objetivo de diminuir as epidemias de doenças, que afastavam os investimentos de capitais estrangeiros no país.

A capital da nova nação – Rio de Janeiro - logo ganharia um amplo e moderno porto, ligado ao centro comercial pela Avenida do Mangue. Pouco tempo depois, o centro também foi objeto de diversas intervenções, como da abertura de seis avenidas[19]. A mais importante foi a Avenida Central, ponto focal de todas essas obras, donde se criou um eixo perspectivo entre o início do novo porto – Praça Mauá – e o centro da cidade[20]. O conjunto dessas obras foi denominado de 'Plano de Melhoramento Pereira Passos', sendo este o nome do prefeito do Rio de Janeiro entre o ano de 1902 e 1906[21].

Os diferentes projetos de fachadas aprovados no concurso da Avenida Passos demonstram a versatilidade criativa do momento. Por um lado, existia essa diversidade, por outro, suas construções deveriam seguir regras, como a limitação de altura em 24 metros. As técnicas construtivas usadas eram a estrutura metálica e os revestidos em alvenaria de pedra e a alvenaria portante trabalhada segundo uma determinada composição de estilos tomados do passado e de acordo com o 'sentimento estético' do arquiteto.

Neste contexto, esse profissional do espaço ganhou destaque contra os chamados 'práticos' e diante do público em geral. Lima Barreto descreveu no dia da inauguração da Avenida sobre esse triunfo do artístico e do técnico sobre o prático:

> *O meu medo, o meu grande medo, quando vi que se ia rasgar a Avenida, foi que a nova e imensa área desapropriada fosse entregue ao mau gosto e à incompetência dos mestres-de-obras.* [...] *Graças sejam dadas a todos os deuses! O governo interveio nesse descalabro – e os chalés, as*

---

[18] O Jubileu da Avenida Central. **Revista da Semana.** Rio de Janeiro, 9 mar. 1929, p. 6.

[19] As velhas edificações são demolidas e morros são desmontados para que se construísse em seu lugar seis grandes avenidas: a Francisco Bicalho, que prolongou o canal do mangue até a região de São Cristóvão, a Beira Mar que conectou o centro ao bairro de Botafogo, pela orla marítima - impulsionando a ocupação residual do aterro - e, duas diagonais, a Mém de Sá, que cortou o antigo bairro da Lapa na transversal e a Avenida Central.

20 Planos de Conjunto. Rio de Janeiro. Plano de Melhoramentos Pereira Passos. In: LEME, Maria Cristina da Silva (org.). **Urbanismo no Brasil –** 1895-1965. São Paulo: Estúdio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999, p. 358-360.

21 REZENDE, Vera F. Evolução da produção urbanística na cidade do Rio de Janeiro, 1900-1950-1965. In:LEME, Maria Cristina da Silva (org.). **Urbanismo no Brasil – 1895-1965.** São Paulo: Estúdio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999, p. 39-70.

platibandas com compoteiras, as casas com alcovas, os sotãozinhos de cocoruto, os telhados em bico, as vidraças de guilhotina, as escadinhas empinadas, os beliquetes escuros, os quintais imundos, os porões baixos – tudo isso recebeu um golpe de morte. [22]

Inaugurada em 15 de novembro de 1905, após 20 meses e sete dias de obras de urbanização que implantaram um boulevard delimitado por canteiros com árvores pau-brasil e jambeiros, estariam prontas 30 edificações e mais 85, estavam em construção[23]. Esta cena causa estranhamento ao escritor Lima Barreto pela falta de identidade entre a cultura brasileira e as fachadas propostas pelos arquitetos vencedores[24] do concurso:

Mas os edifícios são hediondos, não que sejam feios. Ao contrário, são garridos, pintadinhos, catitas, mas lhes falta, para uma rua característica da nossa pátria, a majestade, a grandeza, o acordo com o local. Com a nossa paisagem solene e mística. Calculas tu que na cidade do granito, na cidade dos imensos monólitos do Corcovado, Pão-de-Açúcar, Pico do Andaraí, não há na tal Avenida-montra, um edifício construído com esse material! [25]

A crítica de Barreto condiz com discussões vigentes no contexto artístico brasileira no âmbito da academia de belas artes desde os primeiros anos do século 20. Uma ressalva, com o sentido de lembrar o cuidado ao abordar um tema, é que o conjunto arquitetônico da Avenida daquele momento não pode ser avaliado conforme os paradigmas atuais da arquitetura muito imbuídas por preconceitos[26]. O movimento arquitetônico desse momento estava preocupado com as instituições seculares da arte e respeitava as tradições das práticas artísticas do passado. O processo histórico em questão era outro, e bem complexo. Acreditava-se na idéia da arquitetura como uma composição, a fachada era o arranjo da interpretação do arquiteto de modelos retirados de manifestações artísticas do passado. Esses eram dispostos em harmonia e simetria, e buscavam o belo, resultante dessa experimentação. O ecletismo, denominação mais conhecida entre nós, era diverso, citemos aqui apenas dois: aquele ligado a tradição clássica, tomada como exemplar diante dos outros estilos e, o relacionado com o romantismo, o qual rompe com o classicismo e buscava, em outros momentos

---

[22] BARRETO, Lima. 15 nov. 1905 apud: KUSHIR, Beatriz & HORTA, Sandra. **Avenida Central**: contrastes do tempo. Rede da memória virtual brasileiro. Disponível em: http://bndigital.bn.br/redememoria/avcentral.html Acesso em 20 fev. 2010.

23 Idem, ibidem.

24 O italiano Raphael Rebecchi foi o primeiro colocado, seguido pelo arquiteto espanhol Adolfo Morales de los Rios. O júri do concurso era composto por dois engenheiros, o prefeito Pereira Passos e o diretor da Escola Politécnica, Aarão Reis; um escultor o diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Rodolfo Bernadelli; e dois médicos ou sanitaristas, Feijó Junior e Oswaldo Cruz.

[25] BARRETO, Lima, op. cit.

[26] A discussão por uma 'nova arquitetura' ou uma 'arquitetura mesológica' ou uma 'arquitetura brasileira' foi chave nas primeiras décadas do século 20 e culminou no que depois foi denominado e defendido por Lúcio Costa como 'Arquitetura Moderna Brasileira'.

históricos o estilo-modelo[27]. Apesar disso, o cronista nos dá indícios de temas que seriam questionados nos anos posteriores.

Os prédios que delimitavam toda a extensão da Avenida Central – atual Rio Branco - foram aprovados num concurso, que teve semelhanças ao realizado em Paris, durante as reformas de Haussmann (1853-1870). O imaginário arquitetônico existente naquele momento estava calcado nas idéias do ecletismo historicista, isto é, era predominante o ideário da arquitetura francesa. Esta não era uma manifestação homogênea. A Ópera de Paris, projeto do arquiteto Garnier, representou uma dessas manifestações[28] e foi esse o modelo apropriado para a construção do Teatro Municipal.

Se, de um lado da avenida estava localizado o ponto inicial do porto, o Teatro Municipal enquadrava uma praça juntamente com outras edificações que abrigavam instituições representativas do Governo Republicano: a Biblioteca Nacional, o Palácio Monroe e a Escola Nacional de Belas Artes. Entretanto até meados da década de 1910, um dos lados da Praça Floriano Peixoto ficou sem ser reformada, sobrevivendo neste local o edifício do Convento d'Ajuda.

Seria apenas na década de 1920 que intervenções de grande escala acometeriam a cidade novamente, durante até a gestão de Carlos Sampaio. Com a aproximação dos 100 anos da independência do Brasil se iniciaram a montagem de uma Exposição de caráter internacional[29]. Aberta em setembro de 1922, a Exposição do Centenário da Independência ocupava uma região entre a ponta do calabouço até a região da praia de Santa Luzia, área resultante do desmonte total do morro do Castelo, localização das primeiras edificações do Rio de Janeiro. Muito criticada pela imprensa, por questões de finanças públicas - pelas dívidas geradas ao município[30] -, a obra foi observada por todos os habitantes e literatos da cidade.

O concreto armado seria o sistema construtivo mais empregado. Apesar de ainda não possuir uma expressão estética própria, o concreto armado estava presente por sua rapidez na construção e pela economia. Na Exposição do Centenário, uma companhia construtora de origem alemã se

---

27 COLQUHOUN, Alan. Três tipos de historicismo. In: ____. **Modernidades e tradição clássicas.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 23-37.

28 LIERNUR, Jorge Francisco. Nuevos rascacielos em Buenos Aires: vivir em las nubes. **ARQUIS**. Buenos Aires, n.3, set. 1994, p.92-95.

29 A boa repercussão da Exposição, tanto na imprensa nacional como internacional, estava presente principalmente nos periódicos especializados em arquitetura. Fotos e impressões do evento, juntamente com a exposição do Pavilhão que representava a Argentina, foram publicados em duas revistas argentinas: *El Arquitecto* e *Revista de Arquitectura*. Na primeira, Ricardo Severo publica um artigo 'Arquitectura Colonial Brasileña', estilo predominante das edificações. A segunda era o órgão de divulgação da *Sociedad Central de Arquitectos,* sendo o modelo seguido pelos arquitetos atuantes no Brasil para a fundação do Instituto Central de Arquitetos, em 1921.

30 KESSEL, Carlos. **A vitrine e o Espelho.** O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio. Rio de Janeiro: Secretaria das culturas, Departamento Geral de Documentação e Informações Cultural, Arquivo Geral da Cidade de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

destacaria: *Companhia Constructora em Cimento Armado.* Vê-se nas fotografias da obra que a estrutura era delgada e sofisticada para o momento e foi realizada em 150 dias[31].

Esta mesma companhia seria a responsável pela construção dos primeiros arranha-céus na Praça Floriano, no local do antigo convento d'Ajuda. Comprado pelo empresário cearense Serrano com o intuito de formar um conjunto de salas de cinemas. Não sabemos o porquê da não execução de um edifício único, mas de diversas edificações cada ocupando um lote com dimensões diferentes. O primeiro cinema a ser inaugurado foi o Capitólio, seguido do Odeon e do Glória. Os resultados foram criticados por todos os arquitetos atuantes no Rio de Janeiro, seja pela solução das fachadas seja pelo urbano. A ocupação dos lotes pelos edifícios com mais de 10 andares sem que houvesse o alargamento das ruas - com dimensões coloniais – criou corredores sem insolação.

A partir da crítica a esses 'arranha-céus' juntamente com a necessidade de um novo Plano de Remodelação, para o qual foi contratado o urbanista francês Alfred Agache, que os diários *O Jornal* e *O Paiz* realizaram suas enquetes. A partir delas podemos fazer um passeio pelas diferentes imagens que essa tipologia arquitetônica possuía entre os arquitetos atuantes na cidade do Rio de Janeiro.

Os arquitetos pensam os arranha-céos

> *O arranha-céo deixou de ser um sonho, no Rio de Janeiro,* [...]. *É porque deixou de ser um sonho, e deva* [sic] *ser encarado como uma realidade, e como tal discutido, já o debate provocado se estabeleceu, trazendo à luz o contingente valioso das opiniões respeitáveis de nossos eminentes entrevistados, a explicarem a gênese do Sky-scraper' e a interpretarem o seu surto em função da architectura, da esthética em geral, de nossas necessidades economicos-sociais e do ambiente carioca.*[32]

As enquetes de ambos os jornais em questão neste trabalho representam um momento importante na historiografia brasileira. Por meio da leitura delas podemos botar luzes sobre várias questões que foram esquecidas, como trazer a tona nomes de arquitetos e suas atuações, os quais na década de 1920, que foram importantes no cenário arquitetônico do Rio de Janeiro e, entender os processos de transformação e de urbanização da cidade.

A questão central presente em ambos os jornais foi da busca por uma arquitetura relacionada com o local, isto é, por uma arquitetura nacional, a qual neste caso específico se revela uma 'arquitetura carioca'. Ligado a este intrinsecamente estava o tema do arranha-céu, melhor conhecido

---

[31] A evolução e posição actual da engenharia no Brasil. **Revista Brasileira de Engenharia**, Rio de Janeiro, n.1, Outubro de 1922, p. 213 – 217.

[32] O Arranha-céo e o Rio de Janeiro. Póde a nossa cidade ter o 'sky scraper'? Como deve ser o arranha-céo carioca? 'O Paiz' em proseguimento da sua 'enquête', ouve os architectos constructoes Preston & Curtis e Lucio Costa. **O Paiz.** Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 15.960, 1 jul. 1928, p.1. (procurou-se manter a grafia do texto original).

por *Sky-scraper*, nome que denunciava a sua referencia principal nos Estados Unidos da América. Propagandas, anúncios nas sessões de turismos dos principais diários atraíam os olhares sobre a Ilha de Manhattan e os seus altos edifícios, na cidade de New York ou *Nova Iorque*. *A cidade maravilhosa dos 'arranha-céos'* foi o título da seção de *Turismo* do dia 12 de junho de 1927, de *O Jornal.*

Este diário – *O Jornal* era dirigido por Assis Chateaubriand, um polemista e astuto empresário – publicou iniciou em 1926, 'O Inquérito Architectonico'[33]. O primeiro a ser entrevistado foi o arquiteto e presidente do Instituto Central de Arquitetos Fernando Nerêo de Sampaio, seguido pelo professor na ENBA e arquiteto Adolfo Morales de los Rios.

Em 1927, o primeiro entrevistado foi Elisiário Bahiana, seguido do recém egresso da ENBA, o engenheiro-arquiteto Paulo E. Nunes Pires; o terceiro Edgard Vianna e Raphael Galvão. Uma parte dessa discussão ocorre sobre a questão do estilo *colonial brasileiro*, já que arquitetos como Galvão e Pires eram ligados ao mecenas e, no momento, diretor da ENBA, José Marianno Filho.

Na entrevista do jovem engenheiro-arquiteto Elisiário da Cunha Bahiana, 'Necessidades architectonicas do Rio de Janeiro. A casa residencial e o estylo dos arranha-céo' observamos que tal profissional obteve destaque na Exposição do Centenário de 1922, juntamente com seus colegas de turma da Escola Nacional de Belas Artes. Para o autor da entrevista, foi a partir desse evento que "a cidade começou intensivamente a preocupar-se com a estética das suas construções, prestigiando o arquiteto e jogando para terceiro plano a personalidade do mestre de obras, até então a única autoridade ouvida e respeitada, em cânones de arte no Rio de Janeiro". Vemos reaparecer, após vinte e sete anos o conflito entre o profissional da construção dotado de curso superior e o 'prático'. Isso denota o estado de arte da construção na capital da nação e nos permite refletir se seria possível o desenvolvimento de uma construção altamente tecnológica como o edifício em altura?

A resposta a essa questão já estava sendo colocada em 1927, quando o arquiteto francês Joseph André Gire e o jovem Bahiana ganharam o concurso para o edifício-sede do *A Noite*, implantado na Praça Maúa, um dos extremos da Avenida Rio Branco. O cálculo estrutural foi realizado pelo engenheiro Emílio Baumgarten, que iniciou a sua atuação na mesma Companhia Construtora de Cimento Armado dos pavilhões de concreto armado de 1922. Já a construção foi da empresa recém-fundada Gusmão, Dourado & Baldassini, após ganhar a concorrência para a qual concorreram diversas outras construtoras especializadas no sistema construtivo do concreto armado.

[33] Este conjunto de entrevistas tem ligação com a publicação em 1928 por Angyone Costa, **A inquietação das abelhas**, que trazia uma série de entrevistas com pintores e escultores, gravadores e arquitetos. Dos entrevistados n'*O Jornal* estavam o arquiteto Nerêo Sampaio, Raphael Galvão, Edgard Vianna, acrescidos dos textos de Adolfo Morales de los Rios Filho, Nestor de Figueredo e José Marianno Filho.

Uma única pergunta era feita aos entrevistados: *Que dizer sobre a questão complexa da arte de construir no Brasil?* Elisiário Bahiana procura responder de uma forma didática, separando a questão das 'edificações de caráter residencial, localizadas em zonas menos centrais' e as 'habitações coletivas' ou 'casas de apartamentos e escritórios no núcleo comercial da cidade'. Os temas recorrentes versavam em torno da questão do estilo, sendo mencionado o 'colonial', mas vemos surgir aqui a questão da técnica, que influi no resultado estético final da casa. Enquanto o estilo da 'edificação de residencia' poderia ser aleatório, o edifício em altura tinha que revelar o seu sistema construtivo para ser belo:

> *A hodierna architectura desses 'arranha-céos', para ser bella deve ser verdadeira, pois, para mim, toda a belleza da arte reside em sua verdade, e, da mesma forma que não sinto a mulher bella de lábios carminados e o rosto encoberto sob uma mascara de crepe, também não admito a architectura falar que encobre, sob a argamassa a verdade de suas linhas construtivas.*[34]

Arranha-céo versus *bungalow, reprodução* versus *criação* e *presente* versus *futuro,* antagonismos traçados por ele na defesa da profissão do arquiteto como o único profissional capaz de projetar um edifício em altura. Essa era, portanto, a condição de sua evolução. Nota-se a colocação de uma prática arquitetônica nova, uma que não seria resultante da sobreposição em andares dos estilos do passado, tão criticados por ele como *estylo 'colcha de retalhos'.*

Comparando o projeto do edifício *A Noite,* ganhador do concurso[35], com aquele resultante do desenvolvimento do projeto executivo, realizado junto com Elisiário Bahiana, percebem-se diferenças marcantes. As imagens que ilustravam a entrevista de Bahiana eram de dois de seus projetos, um *'arranha-céo' de feição monumental* e o outro, um *Hotel-cinema a ser construído na praça Tiradentes* [**Figura 4**]. O projeto de Gire que ganhou o concurso [**Figura 5**] se aproximava da solução adotada no Hotel Copacabana Palace e no Hotel Glória, sendo a única diferença não no desenho arquitetônico, mas o acréscimo de pavimentos. Nota-se que a entrada de Bahiana foi importante para a 'racionalização' da fachada, buscando uma solução mais plausível com um arranha-céu e, próxima de sua proposta de um '*arranha-céo' de feição monumental* [**Figura 6**].

Havia um argumento em comum a todos os arquitetos entrevistados sobre o tema, todos eram contra os edifícios altos construídos no antigo terreno do Convento d'Ajuda, localizada na praça Floriano Peixoto, hoje Cinelândia: "Será melhor dar à cidade pequenos edifícios hediondos do

---

[34] Idem, ibidem.

[35] Deste concurso de projeto participaram além do arquiteto francês Joseph Gire, os escritórios Memória & Cuchet e Eduardo Pederneiras, o arquiteto Edgard Vianna e a construtora Gusmão, Dourado & Baldassini (ver **A Noite.** 19 jul. 1929, p. 1 e 2).

que os monstros de grande vulto, que estão entupindo os terrenos do Ajuda"[36]. Essas eram palavras do arquiteto Edgard Vianna[37], o qual também teve uma atuação importante na Exposição do Centenário. Ele continua:

> *Basta reflectir* [sic] *que os anões antigos eram fáceis de desmanchar, tanto pelo material do que eram argamassados, cal e tijolo, como pelo seu pouco preço intrínseco. Entretanto, os monstros horrendos de agora, são eternos. Eternos pela quantias fabulosas que custam, e eternos pelo concreto, pelo ferro, pelo cimento armado que até os movimentos telúricos, no Japão, respeitaram.*[38]

Os nomes dados a esses edifícios do terreno d'Ajuda eram diversos e variavam desde *monstros de grandes vultos, calúnia arquitetônica* a*, miscelanea de estilos.* Já o arquiteto Raphael Galvão[39] procurava mostrar através da análise das características arquitetônicas o porquê da 'fealdade' desses edifícios:

> *É triste ver o que se está fazendo na Ajuda, porque aquilo representa uma obra de carater duradouro, feita para varias gerações. Não acredite que haja exagero em minha afirmativa. O cinema Odeon, por exemplo, o maior dos cinemas recém construídos, iniciados da série de absurdos é também o que talvez possua maior número de erros. Os movimentos curvos das fachadas, bem exprimem a capacidade de quem os concebeu. Outra nota chocante é o da miscelania de estylos, os quaes variam desde o clássico grego até o Renascimento e o gothico. Logo à entrada, há colunas dóricas de Pethum, em proporções rachiticas* [sic]*, encimadas por consolos Luiz XVI ou coisa parecida. O Gloria é o segundo, em tamanho, e o maior em desproporção. Tem, entretanto, aproveitavel, a sua planta. A fachada, mais coherente em estylo, que a do Odeon é, todavia, como disse acima, mais desporporcionada. Desde o 'embasamento' até a inexpressiva 'mansarda', só se sente uma preocupação, acabar um pavimento para começar o outro, jogando ornatos, sem critérios nem orientação. Convém notar que nesse edifício, a nota mais chocante é constituída pelo absurdo de um massiço collocado no eixo do edifício, e que vae de encontro às regras mais elementares de architectura.*[40]

Essas suas longas palavras demonstram as preocupações desses arquitetos brasileiros sobre a questão de sua profissão tão ameaçada pela vinda de estrangeiros que estavam realizando obras cuja inserção na cidade era marcante. Nesse momento também era notável a inserção das construtoras de origem alemãs como a *Companhia Constructora de Cimento Armado* e da dinamarquesa *Christiani*

---

[36] Idem, ibidem, p.1.
[37] Edgard Vianna (1895-1936) era arquiteto pela Universidade da Pennsylvania formado em 1919 e foi o principal defensor e praticante do estilo missões. O seu exame de proficiência de sua formação nos Estados Unidos na ENBA foi um projeto de uma 'casa de apartamentos' com um portal de entrada de claras referencias ao colonial (ver: ATIQUE, Fernando. **Arquitetando a "Boa Vizinhança"**: a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876-1945. (Tese de Doutorado). FAUUSP (prof. Dra. Maria Lúcia Caira Gitahy), São Paulo, 2007, p.246-265).
[38] Op. cit. p.4.
[39] O arquiteto Raphael Galvão formou-se na ENBA em 1920, sendo autor de diversos projetos de esportes como a sede para o Botafogo Futebol Clube (projeto de 1928, em estilo neocolonial), para o América Futebol Clube, para o Flamengo (na Gávea) e na década de 1950 comporia a equipe ganhadora do concurso para o Estádio do Maracanã.
[40] Op. cit. p.6.

& Nielsen. Todas essas foram responsáveis pela construção de diversas edificações em altura na cidade do Rio de Janeiro, empregando o concreto armado na ossatura.

Tamanha era a repercussão dessas ações que outro diário carioca inicia, a partir do dia 17 de junho de 1928, outra enquete, centrada na idéia do 'arranha-céu' e a sua relação com a cidade do Rio de Janeiro. Intitulada *O 'Arranha-céo' e o Rio de Janeiro. Pode a nossa cidade ter o 'sky-scrapper'? Como deve ser o 'Arranha-céo' carioca?* Eles chegaram a entrevistar mais de 14 arquitetos ou escritórios de arquitetura até o primeiro domingo do mês de agosto daquele ano. A idéia do questionamento faz referência a outro realizado em 1798, com médicos sobre higiene e saneamento do Rio de Janeiro. Assim o repórter M. R.[41] nos expos seus objetivos, que, sobretudo, gostaria de saber se os arquitetos estavam aptos para realizar essas novas construções. Notamos que sua contextualização era calcada na questão do sistema construtivo, pois:

> *Sob a denominação vaga de 'construção de cimento armado', hoje, consagrada pelo uso, estão integrados todas as obras de argamassa de cimento e ossatura metálica. Taes obras, bem diversas aliás, resultam da associação feliz do cimento, do ferro e do aço. Sem convir a explanação, nestas linhas, do estudo da harmonia perfeita de materiais de natureza tão diversa e de capacidade tão cara, sempre diremos que no momento atual, grande número de systemas existem na prática, desde o systema Monier ao de armadura symetrica.*[42]

Tal argumento não parece-se com aquele de um leigo, mas de um profissional da construção. Ainda estava latente o embate entre o arquiteto e o prático, cuja linha de raciocínio parte do sistema construtivo do concreto armado: "Quer na Europa, quer nos Estados Unidos, a construção em cimento armado é entregue a competentes, a especialistas construtores, à capacidade profissional reconhecida, o que não se dá por aqui, neste paraíso perdido, onde mestres de obras anunciam escandalosamente 'engenheiros-architectos'" [43].

Foram seis as questões do inquérito: "Como justifica a existência dos 'arranha-céos'? Acredita que o 'arranha-céos' veio a se fixar nas grandes capitais? Julga os 'arranha-céos' suscetíveis de receber novas manifestações de architectura? Qual o processo de construcção que convem ao 'arranha-céos'? Em que estylo deve ser tratado o 'arranha-céos'? Acha o 'arranha-céos' compatível com o nosso ambiente?".[44]

O organizador da enquete de *O Paiz* fez um protesto no fim de apresentação inicial, que nos indica o seu desejo de um estilo próprio para o novo programa construtivo. Este ocorria diante da

---

[41] As siglas M. R. podem indicar diversos arquitetos, como Marcelo Roberto que se formaria na ENBA no ano de 1930.
[42] M. R. Os Arranha-céos e a Esthetica Urbana. **O Paiz.** Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 15.946, 17 jun. 1928, p.1.
[43] Idem, ibidem.

inserção dos arranha-céus na paisagem urbana sem nenhum critério, sem inovação ao que era feito em outros países e sem considerar o contexto urbano carioca e brasileiro. Para M. R. o arranha-céu não era apenas a *febre do momento,* muito menos, *uma conseqüência da 'americanização'*; ele tinha que ser algo mais.

Podemos dividir em dois grupos o resultado das entrevistas e perceber que não havia uma homogeneidade no pensamento dos arquitetos da década de 1920 sobre a questão. De fato, muitos desses arquitetos eram contra a inserção de tal tipologia na paisagem do Rio de Janeiro, argumentando, dentro de uma idéia de composição paisagística, que os edifícios em altura contrastavam com os morros. Eles acreditavam que o edifício em altura somente deveria ser inserido em terrenos planos, sem nenhuma característica natural predominante, e, citavam a Ilha de Manhattan como exemplo. Nessa linha estão predominantemente os arquitetos formados na ENBA como Angelo Bruhns, José Cortez, Archimedes Memoria, Nereô Sampaio. Eles eram contrários ao que foi construído na Praça Floriano e este era tomado como paradigmático do que não fazer: "Aqueles 'paschidermes da Cinelândia', indignos da architectura do Club Militar, do Novo Palacio Theatro e da estátua de Floriano são experiências abjectas [sic] que somente servem para diminuir os nossos foros de povo civilizado" [45]. Estas são palavras de Nereo Sampaio, o qual propôs o ideal de arranha-céu:

> *O 'arranha-céo' deve ser estudado tal como imaginou Corbusier, o mais notável dos architectos modernos. O 'arranha-céo' deve conter uma população igual a de uma ou mais quadras, porém deve ser construído no centro da área reservada a essa quadra de maneira a ficar isolado e no centro de um jardim. Ora, não seria difficil resolver o problema e com enormes vantagens para a esthetica urbana, viação, e sobretudo, hygiene publica, se a totalidade dos proprietários de uma quadra, como por exemplo, a situada entre as ruas do Ouvidor e Sete de Setembro, Avenida e Gonçalves Dias, se reunissem constituindo uma sociedade de um vasto edifício que ocupasse o centro da área e apenas a metade da área".*[46]
> *"Surgiria um belo monumento, todo contornado de jardins elegantes e terraços de recreio, longe do trafego intenso, com galerias internas para os grandes armazéns e lojas, deixando em torno maior espaço aberto para a ventilação e ajudando o arejamento das ruas e jardins. Estes edifícios, porém, não são caixões vasados com áreas internas como aqueles da Cinelândia, insuportáveis no interior pela deficiência da ventilação*.[47]

---

[44] Idem, ibidem.
[45] O Arranha-céo e o Rio de Janeiro. Póde a nossa cidade ter o 'sky scraper'? Como deve ser o arranha-céo carioca? Continuando o sensacional inquérito, 'O Paiz' publica as respostas dos architetos-constructores (sic) Srs. Nereu Sampaio e Nestor Figueredo. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XLIV, 22 jul. 1928, p.2.
[46] Idem, ibidem, p. 6.
[47] Idem, ibidem.

Apesar das respostas dos brasileiros serem mais elaboradas do que a do arquiteto francês Joseph Gire e dos americanos Preston & Curtis, verifica-se que as idéias mesológicas, isto é, de relação com o ambiente não estão presentes.

Para o francês e para o engenheiro civil e professor da ENBA Gastão Bahiana[48], há uma idéia em comum e que delineia noções que se tornaram importante como partido da arquitetura moderna brasileira. Trata-se da necessidade da edificação em altura ser o resultado do trabalho em conjunto entre o engenheiro (construtor) e o arquiteto: "O enorme progresso realizado na construção em cimento armado indica a generalização deste sistema. É a colaboração cada vez maior entre o arquiteto e o construtor que permitirá realizar esta harmonia de formas arquitetônicas de que sairá o estilo"[49]. Tal argumenta necessita de uma ressalva, já que a opinião do engenheiro Bahiana defendia os aspectos técnicos e matemáticos específicos da atuação do engenheiro civil. Também, apareceu essa mesma questão do estilo como *revelador da verdade construtiva,* uma clara referencia aos pensamentos do arquiteto, do século 19, Viollet-le-Duc, que diz

> *as leis de construção, são as primeiras leis da arquitetura e todos aqueles que, por espírito combativo, deles tem tentado afastar-se, fracassaram.*[50]

Este breve preâmbulo pelas idéias que permeiam o imaginário dos arquitetos atuantes na cidade do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século 20 nos mostra que não havia um consenso no pensamento sobre a arquitetura e suas manifestações. A busca por uma arquitetura 'nacional' ou 'brasileira' perpassa por quase todas as respostas, com exceção dos arquitetos estrangeiros. Nas entrelinhas, por meio da análise das diferentes atuações - já que foram entrevistados arquitetos formados na ENBA, arquitetos professores da ENBA, arquitetos responsáveis pelo Patrimônio Nacional, os arquitetos estrangeiros de origens distintas e um engenheiro civil -, percebe-se que havia a separação entre a prática e a teoria (ou o ensino). Essa diversidade de idéias, de atuações, enfim, de imagens de arranha-céu e de cidade é o que construiu a paisagem urbana do Rio de Janeiro de hoje. Com as palavras de Berilo Neves encerramos este texto:

> *Arranha-céu... paradoxo de pedra. Almas de cimento armado com vigas de aço, á prova da ferrugem do sentimento... Corações-apartamentos* [sic] *que a gente precisa mobiliar, e florir, e*

[48] O Arranha-céo e o Rio de Janeiro. Póde a nossa cidade ter o 'sky scraper'? Como deve ser o arranha-céo carioca? Os ponstos de vista dos architectos professor Gastão Bahiana e Gelabert de Simas. **O Paiz.** Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 15.988, 29 jul. 1928, p.1 e 5.
[49] O Arranha-céo e o Rio de Janeiro. Póde a nossa cidade ter o 'sky scraper'? Como deve ser o arranha-céo carioca? 'O Paiz' que em interessante 'enquete' os nossos maiores architectos. **O Paiz.** Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 15.953, 24 jun. 1928, p. 4
[50] Idem, ibidem.

aquecer, para que se tornem ao menos habitáveis... Inquilinos hostis, que não se querem conhecer para não renunciar à suprema ventura de não sentir. Arranha-céu!... tão perto da terra, tão longe do céu!...[51]

[51] NEVES, Berilo. **Cimento Armado.** 2ª. Edição. Rio de Janeiro: A Noite, 1936, p.9.



Figura 1 - KAZIMIERZ PODADECKI: *Colagem metropolitana: 'Cidade / Fábrica de vida'*, 1929.
Fonte: COHEN, Jean-Louis. Escenas de la vida futura: Europa y El desafio americano, 1893-1960. **Arquitectura Viva**. Madrid, n. 44, set.-out. 1995, p. 63.

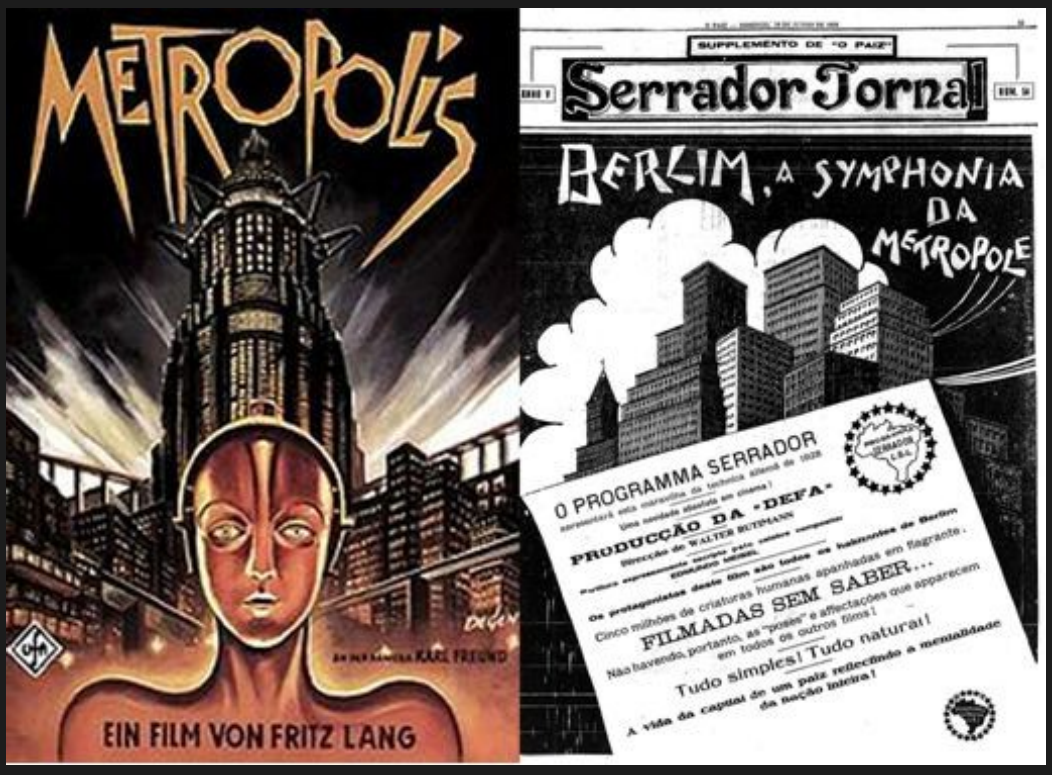


Figura 2 - À esquerda, cartaz do filme *Metropolis*.
Fonte: LANG, FRITZ. Metrópolis. Alemanha, 1926. Eduardo Santos. 20.fev.2010. Disponível em: http://www.outracoisa.com.br/2008/11/11/expressionismo-alemao-no-telecine-cult/;
à direita, anúncio do filme *Berlim, a symphonia da metropole* Berlim, a Symphonia da Metrópole.
Fonte Serrador Jornal. Suplemento de O Paiz. Rio de Janeiro, ano V, n. 54, 10 jun.1928, p.15.



Figura 3 - À esquerda, capa da 1ª. edição de *Arranha-céo*, desenho de Di Cavalcanti; à direita, capa da 2ª. edição de *Cimento Armado*.
Acervo: Malu Freitas.

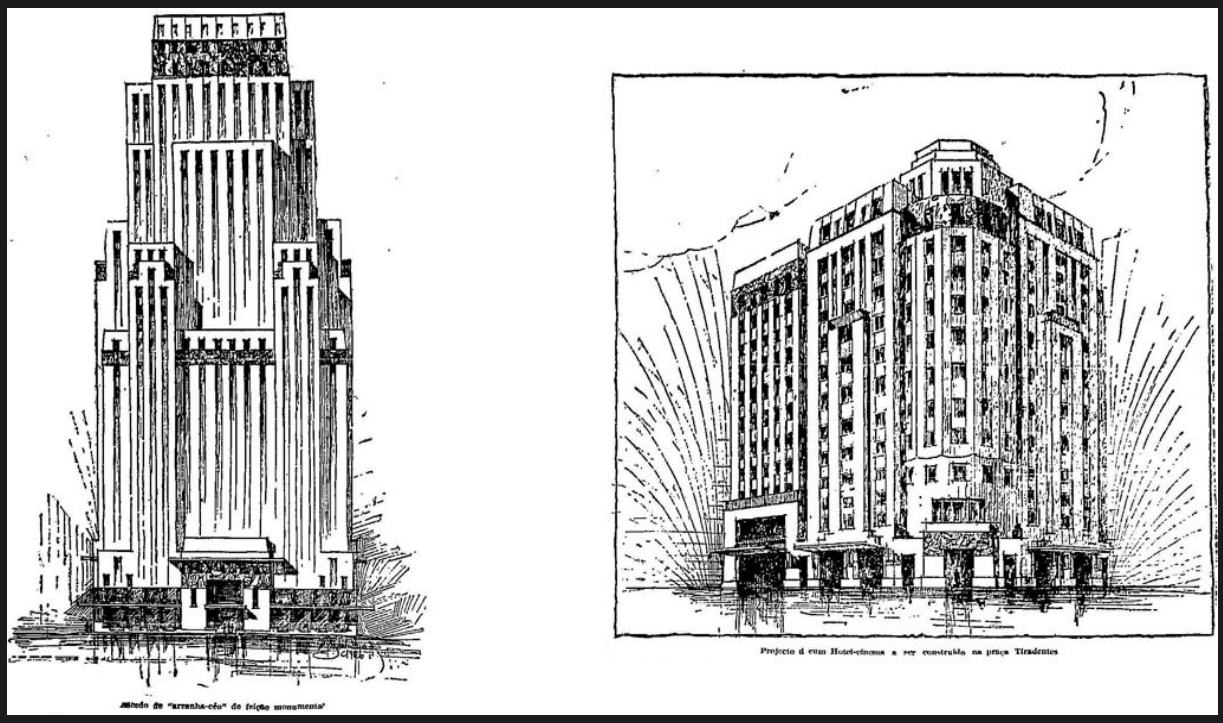


Figura 4: Dois projetos ilustrativos das proposições colocadas pelo arquiteto Elisiario Bahiana.
Fonte: Necessidades architectonicas do Rio de Janeiro. A casa de residência e o estylo dos arranha-céos. **O Jornal**. Rio de Janeiro, seção 2, 1 mai. 1927, p. 3.

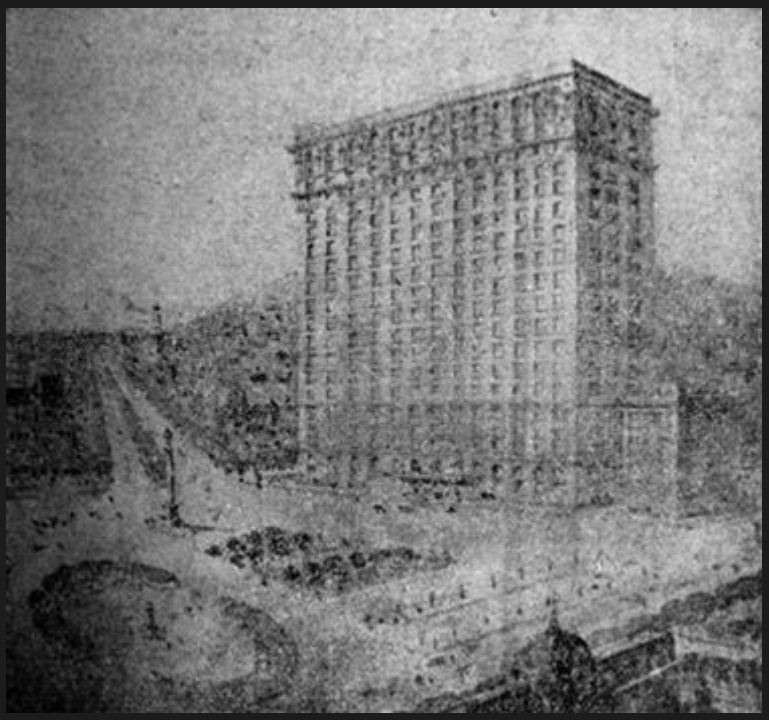


Figura 5 - Projeto ganhador do concurso promovido pela Associação de Jornalistas 'A Noite' do arquiteto J. Gire.
Fonte: Uma grande Victoria da Imprensa Brasileira. A Noite commemora o seu 17º. anniversario podendo annunciar ao povo que, em 1928, se installará no mais alto edifício da America do Sul. **A Noite.** Rio de Janeiro, 19 jul.1927, p.1.
Acervo: coleção de recortes de jornais de Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos, Paço Imperial-IPHAN.



Figura 6 - Projeto final do edifício 'A Noite' do arquiteto J. Gire e Elisiario Bahiana
Acervo: coleção de recortes de jornais de Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos, Paço Imperial-IPHAN.

O que os olhos vêem, o coração sente: orientações para a decoração dos lares nas revistas ilustradas oitocentistas

Marize Malta*

As casas na cidade do Rio de Janeiro no século XIX, principalmente da segunda metade em diante, representaram um modo diferente de pensar seus espaços interiores. Modos de ver esses interiores como lugares decorativos articulavam uma idéia de decoração não existente anteriormente. A ambientação doméstica, de um modo geral, passou a ser identificada como decoração. Tal situação promoveu olhares interessados e especializados para imagens interiores[1]. Uma das vias de acesso à construção desse olhar encontrou campo fértil nas revistas ilustradas[2].

Em revistas como *A Mensageira*, *A Estação*, *Brazil Elegante* e *Revista da Semana,* entre outras, podemos observar as orientações para o lar e o quanto suas imagens e textos atuavam como expectativas visuais porta adentro, auxiliando a modelar identidades e demarcando a predisposição para um novo olhar.

Ao mesmo tempo em que ao leitor era oferecido algo aceitável e desejável, procurava-se incutir-lhe novos padrões de gosto, novos valores culturais que lhe propiciassem conquistar uma nova imagem, capaz de afirmar a eficácia dos discursos vendidos naquelas folhas de fácil consumo. Para os fiéis leitores havia um comprometimento dos editores e colaboradores de deixá-los atualizados com o que de mais moderno e elegante circulava nos grandes centros urbanos e nas rodas da elite social cosmopolita. Mais do que uma distração, as revistas eram atualizadoras contínuas de fatos e idéias, suportes de referências que balizavam escolhas e comportamentos.

---

* Profa. Dra. Escola de Belas Artes-UFRJ

[1] A respeito da construção de um olhar decorativo referente aos ambientes interiores das residências oitocentistas, vide MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Niterói, 2009. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

[2] Sobre o fenômeno revistas ilustradas, vide trabalhos mais recentes como: TELLES, Ângela Maria Cunha da Motta. **Desenhando a nação**: Revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007; COSTA, Carlos Roberto da. **A revista no Brasil, o século XIX.** São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes , Universidade de São Paulo, 2007.

Estamos tratando as revistas como modos de representação e focalizando seu estudo nas formas inovadoras e diversas de interação entre texto e imagem, tomando-as tanto como sintomas quanto modeladoras de identidades e de atitudes acerca dos interiores domésticos.

Nos interessa entender como os interiores domésticos e os assuntos referentes à decoração foram representados e como as identidades de gênero foram construídas em relação aos textos e às imagens de interiores. As revistas são objetos complexos e estão em consonância com os princípios da modernidade baudeleriana: efêmeras, fugazes e contingentes. Elas mesmas são fenômenos modernizadores de olhares frente ao mundo, inclusive o doméstico e a decoração do lar.

Para que possamos entender um pouco melhor sobre as orientações de decoração nas revistas, precisamos recuperar certas premissas que as nortearam – os manuais para o lar. No Brasil, o período de fins do século XIX e início do XX foi particularmente rico na edição de manuais para o lar ou de economia doméstica. O projeto republicano *educação pelo lar*, resumido na fórmula *mãe + lar = educação dos futuros cidadãos brasileiros*, incentivava os investimentos nesse nicho editorial, pois que era preciso preparar as futuras *rainhas*[3] para ocuparem seu reino, cientes de suas obrigações para com o promissor futuro da nação. Era preciso saber bem governar o lar.

No geral, esses livros tratavam de aconselhar as donas de casa a organizarem seus lares e a convencerem-nas da responsabilidade do papel de mãe e esposa na formação do caráter e da saúde da nação, pois "Onde o lar vacila, tudo vacila. Onde a família é desunida e fraca, o Estado não tem descanso..." (Ramalho Ortigão, citado por Gonzaga Duque) [4]. Muitos produziam uma compilação de livros estrangeiros e alguns poucos nacionais, tirando deles o que se julgava aplicável e proveitoso para o caso brasileiro. Todavia, parecia que a experiência vivida – "Croyez en mon expérience" (Madame Pariset)[5] – e o empirismo eram os principais norteadores dos guias domésticos escritos por mulheres no Brasil. Homens e mulheres disputavam a autoria das orientações para o boa decoração, apesar do consenso sobre o benefício que a decoração exerceria no dono da casa. A respeito de um manual para o lar escrito por uma mulher, dizia-se:

> *É um livro esse que as donas de casa devem estimar muito e os homens, principalmente, os homens devem adoral-o. A mulher que seguir a risca todos os salutares conselhos de Vera Cleser, fará de seu lar uma espécie de paraizo, para o descanço e completa ventura do esposo.*[6]

---

[3] É como rainha que Virginia Treves trata sua leitora, enobrecendo o seu papel e justificando o sugestivo título do livro O reino da mulher. TREVES, Virginia. **O reino da mulher.** Lisboa: Avelino Fernandes & Cia Editores, 1882. p.82. [Tradução portuguesa. Original italiano].

[4] Ramalho Ortigão apud SYLVINIO JUNIOR. **A dona de casa.** Rio de Janeiro: Domingos Magalhães, 1894, p. 132.

[5] PARISET, Madame. **Nouveau manuel complet de la maitresse de maison ou letrres sur l'economie domestique.** Paris: Encyclopedie de Roret, 1852, p.7.

[6] SANTOS, Maria Clara da Cunha. Carta do Rio. **A Mensageira**, São Paulo, ano II, n.26, 15 mar. 1899.

Discurso semelhante seguiam algumas revistas, mesmo a feminista *A Mensageira*, em artigo "A influencia do lar", de autoria de Maria Emilia, que admitia: "Na luta pela vida, neste attricto de difficuldades, de decepções e de tormento, o lar domestico, o lar tranquillo, o lar medianamente feliz é o oásis onde o homem se abriga contra a indiferença, contra o vicio e contra o tédio".

Os manuais e as orientações de decoração para o lar se direcionavam para a dona de casa e giravam, de um modo geral, em torno das questões de gosto e da decoração, da organização das tarefas domésticas e sociais em casa, como também procuravam fornecer conhecimento especializado de profissões artísticas, normalmente empreendidas por homens. O foco no público feminino auxiliou a se construir a idéia de que as mulheres tinham papel ativo na produção de interiores domésticos. Mas elas precisavam ser educadas a olhar de forma decorativa para o seu lar.

A decoração adequada, ordenada e asseada não só embelezava o lar. Era garantia de bem-estar familiar. Fixava-se quase uma obrigação feminina saber tornar os ambientes domésticos agradáveis onde seus maridos encontrassem um lugar ideal para o descanso e lá descobrissem a felicidade. Agradar aos maridos seria um dever. Assim, por mais que a atividade de cuidar do lar fosse feminina, as casas estariam conformadas mais ao gosto do dono da casa, pois do contrário o homem, do seu ponto de vista, não teria condições de se sentir confortável nem feliz dentro de casa. Comumente, em jornais e revistas, advertia-se sobre a importância de tornar a casa um lugar aprazível para o marido, senão uma cena infeliz poderia acontecer: "[...] marido, aborrecido, foi procurar distrações nos clubes, ou em casa dos vizinhos".[7] Esse aborrecimento se daria porque seu lar era feio, desarrumado e maltratado.

É freqüente encontrarmos a insistência desse modelo de conduta em outras instâncias. Julia Lopes de Almeida, no romance *A Intrusa*, narra o quanto o cuidado com o lar, a adição de detalhes agradáveis – verdadeiros mimos visuais – contribuíam para a permanência do homem em casa. A decoração do lar amansava rancores, dissipava amargores, restituía alegria de viver. Como diria Vera Cleser, em tom corroborativo: "Nada mais agradável do que uma casa confortável e alegre". Podemos imaginar o quanto as regras e os conselhos sobre decoração passaram a ser praticamente assuntos de primeira necessidade para a felicidade no lar. Os editores das revistas apostaram nessa demanda.

No contexto europeu, foi em fins do século XIX que as revistas de decoração alcançaram produção ampliada e, graças aos eficientes meios de transporte, tiveram circulação nacional e

[7] SANTOS, Maria Clara da Cunha. Cartas do Rio. **A Mensageira**, São Paulo, ano I, n. 10, p. 146, 28 fev.1898.

internacional. Um dos primeiros periódicos voltados exclusivamente para o lar foi publicado em 1897 na Inglaterra e se intitulava *The House*. Apesar de sua vida curta, faliu em 1903, sua trajetória pode nos fornecer pistas das demandas do público (que no caso não foram satisfeitas), das temáticas e abordagens em torno do lar.

O editor era defensor das idéias reformistas do *design* e buscava incutir no público leitor princípios fixos do que seria o gosto correto, persistindo na crítica negativa ao gosto do público consumidor. O periódico era direcionado especialmente às mulheres e, segundo John Benn, o editor, a revista tinha a disseminação da beleza como propósito e não a economia. É como se a beleza fosse território de conhecimento masculino e a economia doméstica, ou seja, os afazeres diários com o trato da casa, estivesse a cargo da mulher.

Do ponto de vista de Débora Cohen, que pesquisou o periódico inglês, a revista falhou como empreendimento porque seu editor desejava impor um padrão estético com regras prestabelecidas e considerava inerentemente suspeitas as preferências individuais, principalmente as femininas. O lar ganhava ares masculinos.

Todavia, o interesse pelo assunto foi anterior a esse período e esteve relacionado às revistas femininas de moda, traduzido em seções de conselhos domésticos. Tiveram maior sucesso as colunistas que tratavam de decoração nesses periódicos femininos, como Mrs. Conyers Morell, colaboradora no *Lady's Pictorial*, e Mrs. Talbot Coke, atuante no *Queen* e depois no *Hearth and Home*. Verdadeiras conselheiras da arte doméstica, suas indicações eram redigidas em forma de respostas às perguntas das correspondentes e estabeleciam uma intimidade com a leitora. Nesse periódicos, a casa era entendida como território feminino e o lar deveria ser um reflexo da personalidade da dona da casa. O lar, por essa vertente, tomava ares femininos.

Mesmo antes da especialização da imprensa poderíamos dizer que existiram três tipos básicos de revistas relacionadas às questões do decorativo: as revistas femininas, como já apontamos, as revistas de arte e as revistas técnicas.

Na Inglaterra, Henry Cole e Richard Redgrave, em 1849, editaram um jornal concentrado exclusivamente nas artes decorativas com o objetivo de aprimorar os padrões dos artefatos industriais britânicos, a partir da clientela. *The Journal of Design & Manufactures* endereçava-se ao público da classe média para auxiliar na melhoria de seu gosto e no alcance do equilíbrio entre utilidade e ornamento. Para isso o jornal oferecia um mostruário de diversos produtos, além de amostras de estampas de papel de parede e tecido [**Figura 1**]. Cada amostra era acompanhada de comentários, exibindo seus prós e contras, e do local indicado para seu uso: cidade ou campo, sala ou quarto, para homem ou mulher, etc. Papéis de parede em padrões florais, em degradê, arrumados

em diagonal, eram indicados para mulheres. Os de tonalidades suaves, com boas porções de branco, eram vistos como potencializadores da sensação de amplitude.

Sem usar muitas palavras, o periódico bimestral *Le Garde-meuble, ancien et moderne*, editado em Paris de 1839 a 1935[8] por Désiré Guilmard, era composto exclusivamente por pranchas de modelos de móveis [**Figura 2**] e, ocasionalmente, cortinas e ambientações em voga na França. Os desenhos coloridos se mostravam muito minuciosos e acompanhados de pequena descrição sobre forma, estilo, material e localização recomendada do móvel, o que permitia aos artesãos desenvolver facilmente modelos a partir das imagens, e aos decoradores a elaborarem o plano de disposição dos equipamentos e a escala cromática do ambiente.

A revista foi uma das responsáveis pela difusão da decoração e dos móveis de gosto francês pelo mundo. Pretendia-se um guia prático para decoradores, arquitetos, marceneiros, estofadores e designers, sendo considerada uma revista técnica. Para o último terço do século ampliaram-se os modelos com fartos estofados e muitas passamanarias em estilo Luís XIII, Luís XIV e Renascença. Aliados aos estilos, novos tipos de móveis eram apresentados e atestavam novos hábitos: *table de toilette* (mesa toalete) para os quartos; *chaise de fantasie* (cadeira de fantasia), *tête-à-tête* (conversadeira), *borne* (sofá circular) para as salas de receber e conversar, *buffet étagère* (bufê com prateleiras acima do tampo), *étagère de service* e *servants* (móveis que auxiliavam no serviço à russa) para as salas de jantar.

Havia também periódicos não especializados que ofereciam seções sobre decoração. Geralmente as orientações buscavam dissolver certas crenças estabelecidas entre a classe média, que eram: o bom senso visual não precisava de educação e o talento para alcançar uma bela decoração era uma raridade. Procurava-se encorajar os leitores a pensarem em suas próprias decorações, a transformarem suas casas em um mundo melhor e para isso bastava seguir certos princípios da decoração. O principal desafio era alcançar a harmonia, começando por escolher criteriosamente o papel de parede, selecionar e dispor corretamente o móvel, não misturar coisas feias com bonitas. Talvez a maior dificuldade estivesse em conciliar as predileções pessoais com as leis da composição formal, que regiam os princípios da beleza.

Seguindo a tendência internacional, algumas seções de revistas, circulantes no final do século XIX no Rio de Janeiro, começavam a oferecer, ainda sem sistematização, orientações sobre decoração. Em algumas poucas linhas sintetizavam instruções e simplificavam a complexidade da

[8] Sobre as edições de 1841 a 1851 da referida revista, constantes no acervo da SIL (Smithsonian Institution Libraries), vide artigo de SCHAFFNER, Cyntia Van Allen. Désiré Guilmard: Le Garde Meuble, ancien et moderne, 1839-1935.

decoração ideal, ditada detalhamente nos manuais. Pareciam querer alfabetizar a ignorância decorativa, fornecendo explicações bem primárias, com um rápido passar d'olhos pelos ambientes de uma casa ideal. Nesse passeio econômico, só cabia falar de coisas essenciais, de *Indicações Úteis*: coisas do decoro, da moda, do falso luxo, do bom gosto, do melhor arranjo, como podemos conferir no semanário *Rua do Ouvidor*, na seção *Indicações úteis*, assinada pela Condessa S. D., de junho de 1898:

> *Os moveis de uma casa e a disposição delles, servem de indício do gosto e savoir vivre da senhora.*
> *Cada traste tem sua applicação especial, e a collocação d'elle deve merecer attenção esmerada.*
> *Há moveis destinados a uns quartos, que destoam n'outros; v.g. um guarda-roupa fica mal na sala de jantar e um aparador no dormitório.*
> *Uma peça de luxo deve ser destinada para salão, onde é fácil conservar sempre o necessário arranjo.*
> *A sala de jantar não presta a receber a todo momento; ainda menos o dormitório.*
> *A mobília pode ser modesta, mas elegante.*
> *N'um salão deve haver, pelo menos, um sofá, duas poltronas, quatro ou seis cadeiras. Já não é moda collocar-se a mesa no centro do salão. O piano colloca-se n'um dos cantos da sala, de modo que o tocador não volte as costas aos ouvintes.*
> *Não é de bom gosto, sobrecarregar de curiosidades, bastam dous ou três objectos d'arte e alguns livros.*
> *Nada de falso luxo; uma mobília simples, mas de gosto.*
> *Uma sala de jantar de moveis de madeira vulgar, vale mais do que de pseudo vieux chène sobrecarregado de esculpturas extravagantes.*
> *O mesmo diremos do restante do interior da casa. Por toda ella deve patentear-se a maior limpeza, ordem e cuidado.*
> *Um aposento desarrumado é sempre desagradável de habitar.*[9]

A decoração educava e, através da experiência visual diária, pelo contato com o asseio (ordem) e a elegância do lar, poderia garantir a transmissão de "idéias do respeito, do amor, da felicidade, da ordem e do trabalho".[10] A decoração de interiores das casas promoveria verdadeiros benefícios sentimentais e sociais.

Regras de bem-receber direcionavam comportamentos que, por sua vez, norteavam a escolha da decoração para os dias de festa. Com o alargamento dos relacionamentos sociais e a diversificação dos membros da elite, a vida social se intensificou no Rio de Janeiro e demandou espaços para sua ação. A casa entrou no circuito dos tratos sociais e seus cômodos precisaram se preparar para recepções, passando por revisões (visuais e matéricas) para bem-receber e bem-aparentar. Os membros da casa também se incumbiram de reformular suas atitudes quando em

---

> **Le garde Meuble**, Washington, DC, Smithsonian Institution Libraries, [s.d.]. Disponível em: http://www.sil.si.edu/digitalcollections/art-design/garde-meuble Acessado em: dez. 2009.

[9] Indicações úteis. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano I, n.1, 14 maio 1898, p.3.

[10] SYLVINIO JUNIOR, op. cit., p.29.

presença de visitas. Agia-se de modo especial quando em dia de festa. As regras já eram oferecidas em pequenas seções de revistas, como o semanário *Rua do Ouvidor*, cuja seção intitulava-se *Normas de polidez*. Podemos perceber a importância da preparação do salão para os dias de festa, o qual deveria estar mais do que nunca enfeitado:

> *Quando se recebe é necessário ter o salão confortavelmente installado. As flores são um luxo encantador, mas devemos escolhel-as de aroma suave e delicado, sob pena de causar dores de cabeça se exhalam cheiro forte.*[11]

A beleza da imagem, seu apelo decorativo, seu poder de proporcionar prazer pelo olhar eram fatores primordiais no trato dos arranjos da casa, principalmente quando em ocasiões de reuniões sociais, momento em que a decoração porta adentro ganhava ares públicos. Vejamos os conselhos sobre o modo de arrumar a mesa das refeições de uma sala de jantar:

> *Antes de tudo, o que chama attenção numa mesa é o arranjo. Se sua decoração foi feita com gosto, já a dona da casa ganhou meia batalha: despertou-se o appetite dos convivas e, ainda que o cosinheiro não tenha podido revelar todas as suas qualidades de bom chefe de cosinha, seus pratos serão comidos sem soffrerem criticas severas.* [...]
> *Pelo meio da mesa estende-se o* chemin de table *tão elegante quanto possível, tão bordado quanto se quizer.*
> *Qual a sua serventia? Impedir a toalha de nodoar-se? Não; simplesmente ornar a mesa.*[12]

Enfatiza-se o aspecto ornamental do caminho de mesa – ele simplesmente serve para ornar - e a importância da decoração que, bem feita, teria a capacidade de inebriar espíritos, aguçar paladares e, ao mesmo tempo, tornar as pessoas mais condescendentes no julgo da qualidade da comida servida. Representar, aparentar, oferecer boas imagens mostravam-se atitudes cordiais e, simultaneamente, apontavam para o fato de que uma cultura visual se configurava porta adentro, imagens estas construídas de forma imaginativa porque regidas por textos.

Uma das raras aparições de ilustrações sobre decoração de interiores, com clichê estrangeiro, pode ser exemplificada por um artigo em *O Brazil Elegante*, intitulado *A moda (A mobília da casa)* [**Figura 3**], da edição de janeiro/fevereiro de 1898, escrito por M.S.G. – Marguerite de S. Genes, redatora da revista[13]. Ele dizia assim:

---

[11] Visitas: recepção de dona de casa. In: Normas de Polidez. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano I, n.16, 27 ago. 1898, p.6.
[12] Condessa de S.D. A mesa e o seu arranjo. In: Indicações úteis. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 18 jun. 1898, p.4.
[13] Agradeço a Henrique Sergio Batista pela indicação do artigo.

Não é somente a faceirice e o apuro da toilette, o cuidado nos adornos e enfeites, o que mais preoccupa uma mulher fina e elegante. A casa merece-lhe também certa attenção, e ela apraz se em a preparar embellezando-a com toda a sorte de objectos bonitos e artisticos. Tudo deve ter o cunho encantador do seu bom gosto; nas mínimas cousas, insignificancias que nada valem, mas que revelam a sua personalidade, tudo o que respeita á arte de mobiliar deve merecer o maior interesse. A arte decorativa parece despertar neste momento. Tudo exige ser ornado e illustrado, tudo quer anunciar-se pelo prazer dos olhos, pelo que o gosto se generaliza até os mais pequeninos acessorios do que nos cerca, de nossos usos e costumes.

O artigo passava a descrever as imagens e finalizava desse modo:

Eis aqui materia para exercitar a faceirice de uma mulher fina que assim como tem o instinto de descobrir tudo o que pode tornal-a mais seductora, deve tambem ter bastante habilidade para ornamentar de maneira digna de si o home de sua família.
M.S.G.

As orientações escritas se remetiam à imagem, registrando franco diálogo entre as duas instâncias, fato raro de se ver nessas primeiras revistas com imagens. O texto insistia na importância da decoração do lar para provar o bom gosto e a personalidade da dona de casa, mesmo que apontasse a decoração de *estilo moderno* ou *arte nova* a mais recomendável para a leitora da revista.

Os cômodos, comentados seqüencialmente, eram a sala de estar (com sala de visitas e de jantar unificadas), o quarto de dormir e uma barraca para uma casa à beira-mar. Móveis leves, claros, tecidos de musselina e cretone, de preferência *Liberty*, faziam parte das recomendações para criar uma decoração atualizada. A imagem reforçava o vínculo da decoração local com a matriz européia, matriz tomada em duplo sentido: o clichê - matriz da gravura - e a referência estética, ambos interconectados para estabelecer situação de domínio.

Objetos detalhados, estampas identificáveis, adensamento de variadas miudezas visuais, expressos por meio de desenhos convincentes, faziam dos cômodos desenhados verdadeiros atrativos para os olhos. Para além de salas e quartos desenhados, a ornamentação gráfica floral que entremeava as imagens na página da revista ampliava o apelo decorativo. O bom desenho parecia garantir que o conteúdo representado seria de qualidade, fazendo com que toda a decoração bem apresentada graficamente fosse ajuizada como bela. Assim, a conformação das imagens acabava por estar proporcionalmente relacionada com o juízo sobre a decoração.

Uma situação mais comum se dava pela ocorrência de imagens de decoração de forma indireta, como aquelas que apareciam como pano de fundo dos figurinos de moda. Em revistas como *Brazil Elegante* e *A Estação*, especializadas em divulgar os modelos vestimentares em voga em Paris, as manequins eram desenhadas em ambientes decorados conforme a tipologia e o refinamento

da indumentária [**Figura 4**]. Fundo e figura se justapunham, auxiliando a construir a correspondência entre moda e decoração, entre ambiente próprio para certa vestimenta, entre atualidade do gosto pela roupa, pelos móveis e pela decoração das paredes.

Os ambientes, mesmo envolvendo a manequim em pequena porção, eram minuciosamente representados, podendo até se reconhecer padrões ornamentais da parede, detalhes dos móveis, espécies de plantas e flores em cachepôs. Os móveis em estilos franceses corroboravam a idéia do refinamento e da feminilidade que a cultura francesa representava para aquele público desejoso por compartilhar de um mundo civilizado.

Decoração e vestimenta demandavam um olhar que captasse todos os detalhes, desenvolvendo um modo meticuloso de olhar. Os variados detalhes, os diversos padrões e as diferenciadas nuances de claro e escuro ou de cores instigavam olhares atentos, capazes de perceber as minudências exibidas.

Acompanhando as sugestões de trajes, os folhetins disputavam espaço com poemas, correspondências e orientações para o lar, crônicas da vida social. Em seções denominadas "Salões" discorria-se sobre a vida da elite residente no Rio de janeiro por meio da descrição dos eventos sociais que ocorriam em cenários convenientemente arranjados, ou seja, nos salões adornados com gosto. Por exemplo, em 10 de setembro de 1898, Mr. Edwin Hilme recebia convidados em sua casa, na rua da Matriz, para os cumprimentos da cerimônia religiosa da senhorita Mabel com o senhor Gustavo Leuzinger Masset. Nessa ocasião, a decoração descrita trazia ao público o que poucos olhos puderam ver ao vivo e a cores:

> *A sala, adornada ricamente na ostentação deslumbradora, dos bello quadros, da disposição harmônica dos moveis, das safenas, das cortinas, dos lustres, da opulência e variedade de cores, desde o papel das paredes até a vida luxuriante dos matizes de flôres e folhagens pelo tectos e portaes, a sala principal logo á entrada era um seguro elemento de sucesso, para a festa que então se celebrava.*

Beleza, variedade e harmonia eram itens constantemente apontados e correspondiam a qualidades identificadas em móveis, cortinas, quadros e objetos, os quais ganhavam poder de representar e apresentar seus donos, como os salões do negociante Honório Guimarães Moniz que abriu suas portas para festejar o aniversário de casamento (agosto de 1899):

> *Foi uma festa bellissima em toda estensao da palavra e a ella não faltou um so requisito de elegância, de bom tom, de luxo discreto e fino.*
> *O palacete do Sr. Moniz é um verdadeiro primmor, digno de ser visitado minuciosamente. Os salões, as mobílias, os objectos de arte, foram um conjunto admirável, no qual se realçam a belleza*

de quadros de valor e mil accessorios primorosos, as riquíssimas cortinas, os vãos custosos, as pinturas dos tectos e das paredes, cada qual mais variada e deslumbrante.

O mesmo tom elogioso imperava na descrição de demais ambientes que mereciam ser comentados na revista. Bailes, festas, saraus, recepções, casamentos e aniversários eram ocasiões em que a decoração dos salões ganhava destaque e funcionava como termômetro do bom gosto da elite e exemplos descritivos do que seria a decoração modelar a ser emulada pelas demais classes sociais. Décadas mais tarde, com o auxílio da fotografia, as imagens de bailes e festas na *Revista da Semana* substituíam as descrições escritas detalhadamente, mas cumpriam função semelhante de orientar por exposição pública os interiores elegantes da boa sociedade carioca.

Diferente do traço refinado da ilustração do artigo de *O Brazil Elegante* ou das descrições de belíssimos salões, os desenhos sobre decoração em revistas ilustradas cariocas ficavam, na sua maioria, aquém de um desenho academicamente satisfatório, quando não se utilizavam de clichês estrangeiros. As ilustrações de sugestões de decoração em revistas nacionais foram mais freqüentes a partir da década de 1910, ainda sem uso sistemático. Muitos desenhos pareciam ter sido feitos por pessoas sem grandes habilidades, desconhecedoras de regras da perspectiva, o que, de certo modo, distanciava uma correspondência entre arte e decoração e aproximava a correlação entre prendas domésticas e trabalhos manuais, situação ampliada pelo fato de que diversas sugestões referentes a artigos de decoração se localizavam em seções destinadas a orientar os vários papéis da mulher na manutenção do lar e da família. Em meio a receitas culinárias, dicas de limpeza, de cuidados com bebês, recomendações para o trato dos serviçais, atualizações dos modelos vestimentares, havia uma série de receitas de trabalhos manuais próprios para promover o embelezamento do lar [**Figura 5**]. Almofada com gato ou elefante aplicado, encosto de canapé com borboletas sobrepostas, lustre com flores bordadas são exemplos de alguns trabalhos manuais publicados em revistas cujos desenhos simplórios aos olhos acadêmicos reforçavam o vínculo da decoração com atividade caseira, doméstica, não profissional e não artística. Alguns desses trabalhos manuais, situados em singelas composições espaciais, serviam como uma dica para a decoração da casa da leitora.

Tratando especificamente de decoração de interiores, em abril de 1917, a *Revista da Semana* apresentou, na seção *Jornal das Famílias*, sugestões sobre um quarto de dormir, empregando perspectiva de canto do quarto e três desenhos de arabescos para que a leitora pudesse reproduzi-los na decoração de seu quarto [**Figura 6**]. O texto focalizava o acabamento dos móveis (a execução ficaria a cargo de um marceneiro), laqueados de branco marfim com arabescos em tinta a óleo em diversos tons de vermelho (ou verde ou marrom), informando o que a imagem em preto e branco não conseguia esclarecer. A ilustração do quarto, de desenho simplificado, mostrava bem mais do

que o texto mencionava (tipologia de móveis, disposições, composições, etc.) e, mesmo sem possuir desenho complexo e atrativo, sobrepujava o discurso das palavras, apresentando mudança de tendência, já que a imagem predominava sobre o texto. O desenho indicava um ambiente bastante arrojado para o público consumidor do Rio de Janeiro, seja ele pertencente a camadas superiores ou medianas da sociedade, ainda atrelados à estética da diversidade e do acúmulo na decoração.

O traço ingênuo dos desenhos para a decoração nas revistas cariocas demarcava que havia outros atores preocupados com o embelezamento da casa, além de artistas com seus olhares especializados. Esse tipo de desenho apontava para a experiência de outra compreensão visual do mundo doméstico, que simplificava sua complexidade, elegia os traços mais importantes para apreensão dos objetos e do espaço e aproximava aquele universo sintetizado às pessoas que não possuíam a familiaridade com o olhar educado pela arte. A leitora, que possivelmente possuía habilidade semelhante para o desenho, identificava-se com a imagem, favorecendo uma leitura de que aquilo estava ao seu alcance e que a decoração de sua casa não era algo tão difícil e complicado de se conseguir, como rezavam as tantas regras dos manuais.

Esses desenhos sugeriam basear-se no lado sensível, intuitivo, das suas leitoras e portanto relacionados ao campo do emocional, distanciando-se de um controle artístico desejável. Em capas da *Revista da Semana* imagens femininas representavam alegorias de compaixão, pensamento, instâncias subjetivas romantizadas e relacionadas ao sentimental.

Se formos considerar o lema positivista completo, 'o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim', podemos alargar a compreensão dos motivos pelos quais davam ao lar tanta importância, visto ser ele o representante geográfico da família e do amor incondicional, relacionado às mães. Como diria Virginia Treves: "É dentro d'ella que se vive e ama, que se espera e trabalha; é dentro d'ella que se agrupam os nossos affectos mais santos, as nossas mais queridas recordações". A decoração era como uma meiguice aos olhos, meiguice vista como uma alegoria feminina, distante da masculinidade estética da arte, fazendo-nos compreender melhor a assertiva "Quanto maior for o encanto de um interior mais querido ele será". As imagens da decoração tocavam o coração, tornavam-se do coração, de coração e faziam valer a sentença: o que os olhos vêem o coração sente.

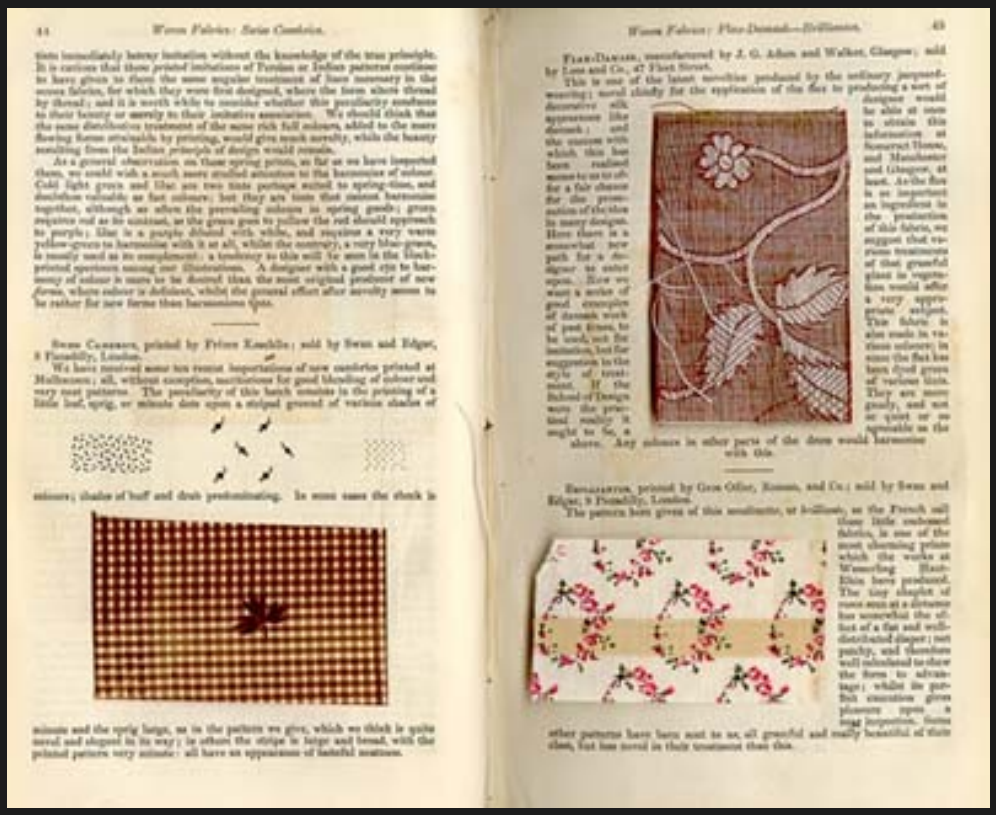


Figura 1 – Páginas 44 e 45 do periódico *The Journal of Design and Manufactures*, vol. 1, 1849. Euing Collection, Glasgow University Library.
Fonte: http://www.lib.gla.ac.uk. Acessado em dez. 2009.



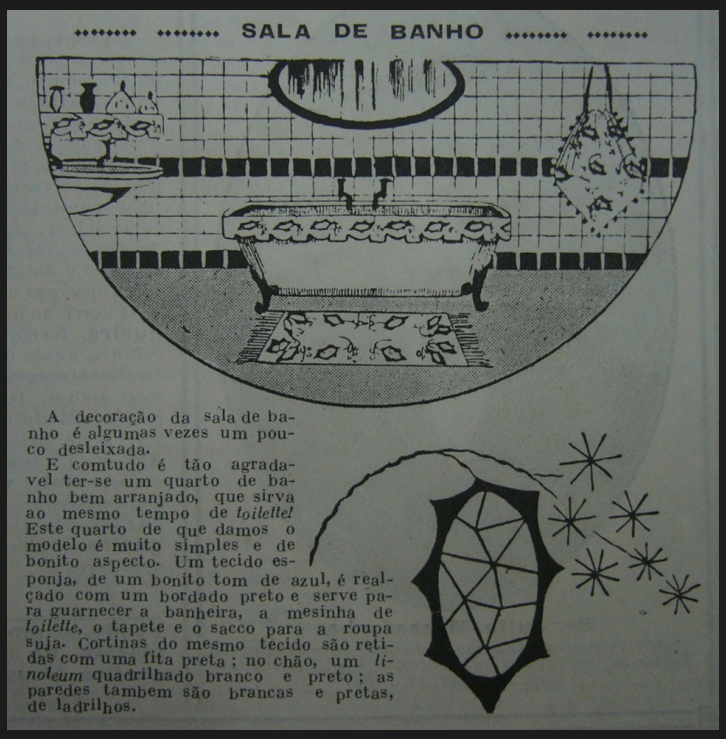
Figura 2 – Modelo para méridienne, espécie de chaise-longue, em estilo rococó, conforme apresentado no periódico *Le Garde Meuble, ancien et moderne*.
In: **Le garde Meuble.** Washington, DC, Smithsonian Institution Libraries, [s.d.].
Fonte: http://www.sil.si.edu/digitalcollections/art-design/garde-meuble. Acessado em: dez. 2009.



Figura 3 - Ilustração em página inteira do artigo A moda (A mobília da casa) em *O Brazil Elegante*, jan.-fev. 1898.
Arquivo da Fundação casa de Rui Barbosa.



Figura 4 – Capa da revista *A Estação* de 15 de dezembro de 1885.
Fonte: **A Estação**, Rio de Janeiro, XIV ano, n. 23, 15 dez. 1885.
Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.



SALA DE BANHO

A decoração da sala de banho é algumas vezes um pouco desleixada.

E comtudo é tão agradavel ter-se um quarto de banho bem arranjado, que sirva ao mesmo tempo de *toilette!* Este quarto de que damos o modelo é muito simples e de bonito aspecto. Um tecido esponja, de um bonito tom de azul, é realçado com um bordado preto e serve para guarnecer a banheira, a mesinha de *toilette*, o tapete e o sacco para a roupa suja. Cortinas do mesmo tecido são retidas com uma fita preta; no chão, um *linoleum* quadrilhado branco e preto; as paredes tambem são brancas e pretas, de ladrilhos.

Figura 5 – Sugestão para decoração de uma sala de banho.
Fonte: Seção Jornal das Famílias. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 3 jul. 1920.
Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.



QUARTO DE DORMIR

Damos um modelo de quarto de dormir de aspecto alegre e confortavel.

Com muita facilidade e economia pode-se obter umegual.

Mandando-se fazer num marceneiro uma mobilia muito simples que se pinta com tinta laqué créme (branco marfim).

Os arabescos cujos desenhos damos pintam-se com tinta a oleo. Pode-se escolher, por exemplo, a côr vermelha para a pintura dos arabescos, empregando-se diversos tons desde o vermelho claro até o vermelho escuro quasi negro, afim de se obter assim um certo relevo na pintura.

Não fica tambem mal a côr verde, assim como a marron, fazendo-se do mesmo modo.

Os antigos não davam grande importancia á hygiene, tanto que a maior parte dos seus quartos de dormir eram alcovas.

Ainda ha muita gente que se não preoccupa bastante com a salubridade dos seus aposentos.

Tambem quantas bronchites, rheumatismos, nevralgias e outros males ainda peiores, como a tuberculose, não são as tristes consequencias desta imprevidencia.

Hoje estão completamente condemnados os quartos sem janellas e os dos andares terreos.

Entretanto, mesmo nos andares superiores aconte-

Para collar lou
Gomma arabic
Salicylato de
Gesso fino.
Desmanchar
pouco d'agua pa
espesso. Conser

CONS
DE

O ban

Em primeiro
drotherapia fri
ponjas espremi
de banheira, de
maneira formal
da vida.

A creança dev
pido todos os
constipação ou
apenas passar-l
mas esta agua
aromatico qua
ninho, verbena,
de não molhar
abluções far-se-
depois da crea

Uma observ
tancia é a de n
acaso. Em hygi
cina, tudo deve
peratura deve s
mometro, a ag
34º, no inverno
25º a 27º será e

Uma pratica
quando bem ap
quinto mez, em
como inverno,
mente. E' suff
cuidado em evi
mento.

Depois da cr
tume polvilhal-
batata, e pó d

Não aprovo
contacto dos su
os vegetaes f
guinte vem a s
tação. Substitu
pelo talco que
o ideal ao meu
po da creança
vaselina pura e

Figura 6 - Ilustração do artigo Quarto de dormir da *Revista da Semana,* abr. 1917.
Fonte: Seção Jornal das Famílias. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n.15, 21 abr. 1917.
Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Novas descobertas sobre duas pinturas de Eliseu Visconti

Mirian N. Seraphim*

Qual é o momento ideal para se publicar uma pesquisa? Oito anos ininterruptos de estudos sobre uma mesma pintura são suficientes? A julgar pelo estado da historiografia da arte no Brasil, que só agora começa a ser revista e corrigida com rigor científico, muito se tem para acrescentar. É urgente a divulgação desses estudos, para que ela possa estimular também outras pesquisas. Infelizmente, dos nossos arquivos públicos, que detêm a maior parte das fontes primárias, cujo exame é indispensável para um trabalho sério e original, poucos têm verdadeiras condições de trabalho.

Neste sentido, eu quero registrar uma instituição exemplar: o Arquivo Edgard Leuenroth – AEL, do IFCH, Unicamp. Além de possuir um acervo incomparável sobre a história política deste país, esse arquivo promoveu a microfilmagem de muitas coleções de jornais da Biblioteca Nacional, e recentemente, mudou-se para uma sede nova, ainda mais ampla e bem equipada. Porém o que é mais precioso, a meu ver, é a maneira como trata o pesquisador. Sem regras proibitivas injustificadas, o AEL disponibiliza máquinas leitoras modernas que, acopladas a computadores, possibilitam ao pesquisador digitalizar o conteúdo da tela e salvar em mídia portátil o material que poderá ser trabalhado depois. Promove, assim, a otimização do tempo, tanto do pesquisador quanto do próprio arquivo, gerando a possibilidade de que mais pessoas tenham acesso ao seu acervo. E tudo isso inteiramente de graça!

As possibilidades de um arquivo eficaz

Foi graças ao AEL que eu pude vasculhar, exaustivamente, os jornais cariocas para escrever, ao menos um início, da história das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA), realizadas no Rio de Janeiro, desde a primeira organizada pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), em 1894. Minha curiosidade surgiu a partir do fato de Eliseu Visconti (1866-1944), o pintor que estudo há dez anos, ter sido muito assíduo a elas. Senti a necessidade de encontrar críticas à suas obras expostas, o que

* Doutoranda em História da Arte, IFCH/Unicamp e Docente no IFMT; e-mail: mirianseraphim@gmail.com

muito ajudaria na catalogação de suas pinturas a óleo, cujo processo é o objeto da minha tese de doutoramento.

No meio desse caminho, surgiu a oportunidade de publicar a minha dissertação de mestrado, pela Editora Autores Associados, e senti-me feliz por poder reescrevê-la, corrigindo e acrescentando muitos dados colhidos já durante o doutorado. Sendo assim, o livro *Eros adolescente:* No verão *de Eliseu Visconti*[1], possui um conteúdo substancial de informações originais sobre a vida, a carreira e a obra do pintor. Porém, como já era de se esperar, embora não tão rapidamente nem de maneira tão contundente, encontrei, logo após a sua publicação, um equívoco num ponto crucial, mas que estava muito bem encoberto há bastante tempo.

Já não restava nenhuma dúvida sobre a premiação da pintura *No verão*, pois o certificado de sua medalha [**Figura 1**] havia sido encontrado (numa gaveta diferente daquela que dizia o seu registro), pelo empenho do funcionário do Museu Dom João VI, no Rio de Janeiro (outro arquivo exemplar) em procurá-lo, a meu pedido, ainda durante as pesquisas do mestrado. E para constatar quais outras medalhas foram distribuídas na mesma ocasião, eu já havia chegado até o anúncio da premiação, no dia 31 de outubro de 1894, feito por dois dos jornais cariocas, com exatamente o mesmo texto bastante sucinto: a *Gazeta de Noticias* e *O Paiz*.

A *Gazeta de Noticias* foi o jornal que maior cobertura deu à 1ª EGBA. Começando com um informativo sobre a inauguração, a partir do dia seguinte, passa a publicar, quase diariamente, na primeira página, 21 caricaturas de artistas, obras e cenas da exposição. Também publica uma série de resenhas, sempre sob o mesmo título, cuja primeira edição, em 6 de outubro, faz uma longa reflexão sobre aquele início. A partir do dia seguinte, o jornal apresenta em doze artigos os principais artistas e seus trabalhos expostos. Dedicando-lhe a nona edição, o autor dá destaque a Visconti e à suas recentes realizações:

> *Elyseu d'Angelo Visconti, pensionista do Estado na Europa ha mais de anno e meio, é o fructo mais legitimo e mais precioso da escola das Bellas-Artes.*
> *No concurso de viagem de 1892 deu prova brilhante do seu talento artistico, ganhou o premio e foi para Pariz. Alli não adormeceu sobre os louros adquiridos na patria e poz-se a trabalhar com grande amor e enthusiasmo.*
> *Logo depois mandou uns quadros a exposição de Chicago e recebeu uma medalha, e n'este mesmo anno apezar de ser novo no meio pariziense, teve a honra de ser admittido no Salon com dous quadros que foram considerados e louvados.* [...]
> *É como se vê um trabalhador exímio e um temperamento artistico de primeira ordem*[2].

[1]SERAPHIM, Mirian N. **Eros adolescente**: No verão de Eliseu Visconti. Campinas: Autores Associados, 2008, 336 p. (Coleção Florada das Artes).
[2] Exposição Geral das Bellas-Artes. **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, 28 out 1894, p. 2.

Após essa introdução, o autor começa a comentar as pinturas de Visconti presentes à 1ª EGBA, começando pelas paisagens, que haviam participado da World's Columbian Exposition, em Chicago, em 1893. Os dois quadros citados no trecho acima foram admitidos no Salon de la Société des Artistes Français, de 1894, mas as pinturas comentadas a seguir, pelo autor, são *A leitura* e *Distração*, sendo que esta última era exposta pela primeira vez.

Uma descoberta desconcertante

Foi, portanto, quase por acaso, acompanhando por curiosidade todas as caricaturas que esse jornal publicou sobre a EGBA, que cheguei ao artigo do dia seguinte à divulgação dos prêmios por medalhas. O texto começa dizendo da perplexidade que causou o seu anúncio:

> *As noticias dadas hontem pelos jornaes sobre o julgamento dos trabalhos expostos foram muito deficientes, pois constaram apenas de uma lista de premios conferidos, e a muita gente afigurou-se estranho não ver entre os premiados alguns dos mais notaveis artistas, bem como causou impressão o facto de não ter sido conferida a medalha de honra*.[3]

Depois de explicar as regras da premiação e a composição do júri, o cronista passa a relembrar as medalhas distribuídas, uma a uma. Começa por mencionar as quatro medalhas de segunda classe, as maiores outorgadas nessa 1ª EGBA, que o autor chama equivocadamente de segunda medalha de ouro. Depois de pequenos comentários sobre os pintores Souza Pinto e Belmiro de Almeida, o autor coloca: "Visconti, pensionista da escola na Europa, e um dos nossos artistas que mais promettem, teve igual premio pelo quadro n. 193, intitulado *No verão*. É uma menina núa, abanando-se com uma ventarola".[4]

A única pintura que não havia sido mencionada na crônica sobre Visconti, do dia 28, era justamente a que ganhava a medalha. Mas, sua descrição sucinta – "Uma menina nua abanando-se com uma ventarola" – não corresponde à pintura *No verão* [**Figura 2**] catalogada pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)!!! A primeira idéia que surge é que o redator teria se enganado.

Porém, a *Menina com ventarola* [**Figura 3**], outra pintura de Visconti, não estava na lista do catálogo, portanto, não poderia ser uma simples troca de títulos... E os artigos dos outros jornais, o que dizem??? A única crônica que comenta *No verão*, durante a 1ª EGBA, é justamente uma que,

[3] Exposição de Bellas-Artes. **Gazeta de Noticias**, 1º nov 1894, p. 1.
[4] Idem, ibdem.

como eu já havia ressaltado no livro, "aponta defeitos exatamente onde os futuros comentaristas apontarão excelentes qualidades: no desenho, na cor, nos efeitos..."[5]

> No verão*, por exemplo,* [...] *não havendo uma observação profunda do assumpto a tratar, a preocupação da côr quasi baça e a procura de effeitos tirados do ondeado das roupas da cama, falha completamente e vai até ao ponto de revelar um discuido grande no tocante á anatomia, de que só aponto a coxa, cujo desenho mal parece do Sr. Visconti*.[6]

O livro *Eros adolescente* traz toda a fortuna crítica da pintura *No verão*, encontrada até aquele momento, e a comparação do trecho acima com todos os comentários posteriores é tão destoante, que gerou a seguinte observação: "Chega-se por um instante a duvidar que ele esteja falando da mesma tela..."[7] Num trabalho de investigação científica tendemos a sufocar a intuição em favor dos dados encontrados. Nada, até aquele momento, autorizava-me a levar a sério a hipótese de se tratar de outra pintura. Até a menção de "effeitos tirados do ondeado das roupas de cama" cabia perfeitamente para a pintura das duas meninas. Era apenas a opinião de um único autor, contra a de todos os outros, e contra todos os registros e reproduções posteriores das duas pinturas.

Havia, claro, em algumas publicações, a menção de outro título – *As duas irmãs*, que às vezes aparecia junto à reprodução da pintura das duas meninas na cama, e em certas ocasiões, junto ao título *No verão*. Mas esse é um fenômeno absolutamente corriqueiro na carreira de muitos artistas: uma mesma obra ser referida por dois ou mais títulos diferentes. No caso específico de Visconti temos, inclusive, esse fato ocorrendo enquanto ainda o pintor vivia, quer por simples troca de legenda entre duas pinturas expostas, quer por mudança no título original de uma única obra. Mas, *No verão* adéqua-se perfeitamente à pintura que conhecemos como *Menina com ventarola*, sendo até um título mais óbvio, do que para a das duas meninas na cama, o que foi observado por um autor estrangeiro, professor de literatura comparada: "Surely it not just the debilitating summer heat that gave these youngsters their air of contented exhaustion".[8]

Fazia sentido, dolorosamente, fazia sentido! Pois, quando descobri o artigo com a pequena descrição da pintura de Visconti que havia conquistado a medalha de 2ª classe em 1894 – uma verdadeira agulha no palheiro –, o livro dedicado inteiramente à pintura das duas meninas tinha sido publicado há poucos meses. Não se trata de um simples detalhe a mais ou diferente do que eu havia exposto anteriormente – mudava substancialmente a história contada, ao menos em seu início. Mas,

---

[5] SERAPHIM, op. cit, p. 25.
[6] J. B. A Exposição de Bellas-Artes. **A Noticia**, Rio de Janeiro, 7 e 8 out 1894, p. 2.
[7] SERAPHIM, op. cit., p. 25.
[8] DIJKSTRA, Bram. **Idols of Perversity**: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture. New York: Oxford University, 1986, p. 156.

ao mesmo tempo em que a frustração queria me impedir de acreditar na nova revelação, outros pequenos detalhes, já apontados no livro, começavam a se encaixar.

Uma revisão nos registros

Logo que Visconti voltou de seu estágio em Paris (1893-1900), organizou uma exposição individual, na ENBA, para mostrar sua produção daquele período na Europa. Em seu catálogo constam, sob o nº 32, "*As duas irmãs* – Trabalho de pensionista"; e sob o nº 42, "*No verão* – Pertence ao Estado – Salon de 1894". Uma das características dessa exposição de Visconti, bastante comentada pelos jornais, é que ela não se limitava às grande composições, mas apresentava também vários estudos:

> *Entre 88 trabalhos expostos, desenhos e pinturas a óleo e a pastel, vêem-se estudos diversos (desde alguns que enviara como pensionista, até os que executou para os seus quadros mais notaveis), manchas ligeiras, paizagens, esboços e projectos de composição decorativa, até as obras de folego, como o* S. Sebastião*, a* Dansa das Oreades *e outras*.[9]

Adiante, o mesmo autor diz-se impressionado com as séries em que Visconti mostra as várias etapas de seu trabalho, até finalizar suas composições. Portanto, era bastante plausível supor que a obra 32 do catálogo fosse um estudo para a pintura 42. Frederico Barata, anos depois, descrevendo essa mostra na biografia que publicou sobre o amigo Visconti, comenta:

> *Alguns dos seus mais conhecidos quadros, hoje incorporados ao patrimônio nacional no Museu de Belas Artes, foram expostos pela primeira vez entre nós, embora muitos dêles já tivessem figurado com sucesso nos "Salons" franceses. (1)* [...], *e completava-se o conjunto com algumas das suas obras mais admiradas atualmente na Pinacoteca, como "As duas irmãs", "Tronco nu de mulher" e "Mulher dormindo"...*[10]

Em *Eros adolescente*, coloquei um comentário logo em seguida a esse trecho, tentando explicar o que parecia ser a dupla citação da mesma pintura, com dois títulos diferentes, numa mesma publicação:

> *O número 1 entre parêntesis, logo após "Salons" franceses, indica uma nota de rodapé, na qual Barata listou as obras de Visconti que, durante os seus anos de bolsista, participaram daqueles salões; entre elas, obviamente, encontra-se* No verão*. O curioso é que essa obra é novamente citada, pelo autor, logo a seguir, como* As duas irmãs*. É certo que se trata da mesma pintura, pois,*

[9] R. de C. De Arte: Exposição Visconti. **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, 27 maio 1901, p. 2.
[10] BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo.** Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p. 157-158.

> *verificando os arquivos do MNBA, constatamos que nunca houve em seu acervo outra obra de Visconti intitulada* As duas irmãs.[11]

Realmente, com exceção do catálogo de Visconti de 1901, nenhuma outra publicação encontrada registra os dois títulos como duas pinturas diferentes. Em 1968, o MNBA publica três catálogos: o *Guia das Galerias de Artistas Brasileiros*, que apresenta sob o nº 184, a obra "No verão – (duas meninas) – (a) 1894, Paris."; o *Catálogo Geral da Pintura Brasileira*, em que aparecem: "nº 1330 – Estudo de nu (Menina com ventarola)" e "nº 1339 – No verão (Duas meninas na cama)", com suas respectivas fichas técnicas; e o terceiro, *Visconti no Museu Nacional de Belas Artes*, com as mesmas informações sobre as duas pinturas. Catálogos posteriores do MNBA, que trazem a reprodução da pintura representando as duas meninas, ou usam em sua legenda os dois títulos, como o de 1979: "*No verão ou Duas irmãs*"; ou usam apenas *No verão*, como o de 1985. Outras publicações ulteriores, que reproduzem esta tela, registram-na apenas como *No verão*, sendo as únicas exceções: o livro *Visconti; Bonadei*,[12] com os dois títulos, e o *Dicionário dos Pintores do Brasil*,[13] que a intitulou *As duas meninas*.

As mais antigas reproduções dessa pintura que pude encontrar são da década de 1940. A primeira foi escrita antes da morte de Visconti, que ocorreria em outubro de 1944: *História da Pintura no Brasil* [14] que registra na legenda apenas o título *No verão*. Logo depois, surge a biografia de Barata, que teve um capítulo "In memorian" acrescentado quando já se encontrava no prelo, e por isso, embora esteja datada de 1944, só deve ter vindo à público no início do ano seguinte, a julgar pelos comentários que se encontram sobre ela nos periódicos. Nesta, a pintura com as duas meninas na cama é reproduzida como *As duas irmãs*,[15] e também numa revista não identificada[16], que transcreve trechos da biografia de Barata e, portanto, deve ser do início de 1945. Um jornal de 1946[17] reproduz a pintura com o título *O verão*, e *Mestres da pintura no Brasil*,[18] sem data, porém, considerado como de 1949, novamente registra em sua legenda *As duas irmãs*. Mas na década seguinte, a reprodução mais inesperada desta pintura, na quarta capa de uma História em quadrinhos [**Figura 4**][19], volta a registrar apenas o título *No verão*, e assim ocorrerá daí por diante, com apenas duas exceções já citadas.

---

[11] SERAPHIM, op. cit, p. 6.
[12] **Visconti; Bonadei.** São Paulo: Art, 1993, p. 25.
[13] MEDEIROS, João. **Dicionário dos Pintores do Brasil.** Rio de Janeiro: Irradiação Cultural, 1988, p. 185.
[14] REIS JR. José Maria dos. **História da pintura no Brasil.** São Paulo: Leia, 1944, p. 294.
[15] BARATA, op. cit, p. 39.
[16] Folha original avulsa, sem nenhuma identificação, do álbum do pintor, conservado pela família.
[17] Os grandes artistas do Brasil – Eliseu D'Angelo Visconti. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 2 jun 1946, p. 3.
[18] ACQUARONE, Francisco. **Mestres da Pintura no Brasil.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, [1949], p. 179.
[19] **Epopéia**, nº 14, Rio de Janeiro, Ebal, set 1953.

O que ajudou a manter a confusão, até agora, foi o fato da pintura conhecida como *Menina com ventarola* somente vir a ser reproduzida bem mais tarde. As mais antigas reproduções que encontrei são da década de 1990: a primeira delas, no catálogo da exposição *O Desejo na Academia*[20], tendo como título apenas *Estudo de nu*; em seguida, em *Visconti, Bonadei* (p. 23), apenas como *Menina com ventarola*; e depois, somente em catálogos de exposições a partir do ano 2000, indicando os dois títulos juntos.

A "Exposição Retrospectiva de Elyseu d'Angelo Visconti", inaugurada no MNBA em novembro de 1949, apenas cinco anos após a morte do artista, foi a maior e mais importante realizada sobre sua obra de pintura. O seu catálogo [**Figura 5**] é, ao lado da biografia de Barata, uma obra fundamental de referência do grande mestre. Nele, as duas pinturas aparecem bem próximas: o nº 21 é "Estudo de nu (menina com ventarola)", e o nº 23 é "No verão (as duas irmãs)". Além das especificações entre parêntesis, esse catálogo registra as datas – 1893 e 1894, respectivamente – e as dimensões das obras. E para não restar nenhuma dúvida sobre a qual pintura se refere cada título, pequenas fotos antigas das obras [**Figura 6** e **Figura 7**], encontradas num álbum da família Visconti, apresentam etiquetas com números correspondentes aos desse catálogo.

A confirmação

Em que momento teria sido feita a troca de títulos? Ela teria origem na publicação de Reis Jr, *História da Pintura no Brasil*, a primeira a reproduzir a pintura das duas meninas com o título *No verão*, ou no próprio MNBA, quem sabe na ocasião do primeiro levantamento após a constituição do museu em 1937?

Um único documento antigo comprova a identificação da pintura que recebeu originalmente o título *No verão* e ganhou uma medalha de 2ª classe na 1ª EGBA: o *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura*, da ENBA, publicado pela editora O Norte, em 1923 [**Figura 8**]. É o mais antigo catálogo que encontrei com a indicação das dimensões das obras. Na página 182 [**Figura 9**], após mencionar várias medalhas conquistadas por Visconti, com datas equivocadas, o catálogo lista as suas sete pinturas pertencentes ao acervo naquela data, entre elas: *No verão*, com 0,65 x 0,81; e duas intituladas apenas *Estudo de nu*, medindo uma delas 0,58 x 0,80. O fato de não estar registrado o título *As duas irmãs*, nem as datas, ou qualquer outra identificação das obras, fez com que as dimensões trocadas em relação aos registros posteriores passassem despercebidas. De qualquer

[20] Pinacoteca do Estado de São Paulo. **O Desejo na Academia.** São Paulo: PW, 1991, p. 126.

forma, sem o conhecimento de nenhum outro indício que ligasse a pintura representando a menina com ventarola ao título *No verão*, era mais plausível supor que teria havido troca de dimensões na publicação do catálogo de 1923.

E não é nada difícil chegar-se a esta conclusão, pois esse catálogo, logo que veio a público, foi duramente criticado:

> *Acabamos de examinar, cuidadosamente, o catálogo geral das galerias de pintura e de esculptura da Escola N. de B. Artes.* [...] *Vale a penna... A imprensa, em longos artigos laudatorios cantou essa publicação. Facil se torna logo á primeira vista, a comprehensão de que esses louvores deviam ter uma significação: e quem sabe se não foram custeados pelos organizadores do folheto?*
> *Porque é preciso uma grande dóse de boa vontade para se achar esse trabalho passavel. Esta publicação é nulla, mentirosa, mediocre, e até nella se observam os processos de politicagem ridicula e estreita tão communs em nossa vida artistica.* [...]
> *É mediocre a publicação pela sua impressão, pela má distribuição da materia pelos erros tremendos de revisão.* [...]
> *Ninguem ignora que o Sr. Visconti obteve, no ultimo salão, a medalha de honra;* [...]
> *Mas no catalogo não menciona essa recompensa; não póde desculpar-se porquanto ella vae collocar esta medalha no peito do Sr. Pedro Alexandrino como se póde verificar á pagina – "115".*[21]

Usei o exemplo citado sobre Visconti, mas muitos outros erros foram apontados para este catálogo de 1923, e também o nome do seu revisor – Theodoro Braga. Isso invalidaria a informação dada sobre as medidas dos quadros? Os registros mais antigos como este, os artigos publicados em 1894, e o catálogo da Individual de 1901, seriam incipientes para se contrapor a tantos outros mais recentes?

Trocas de títulos entre obras de arte, ocorridas nos acervos de nossos museus, não são tão raras quanto se pode supor. Acompanhando as Exposições Gerais de Belas Artes pelas crônicas dos jornais e revistas de época, pude constatar outro caso entre duas pinturas do MNBA, desta vez, de autoria de Georgina de Albuquerque: *Dia de verão* e *Manhã de sol*.[22]

Certamente, a troca de títulos entre as duas pinturas de Visconti aconteceu em algum momento entre 1923 – ano da publicação do *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e Escultura* da ENBA – e 1949 – data de realização da grande Retrospectiva de Visconti no MNBA. O título *As duas irmãs* talvez nunca tenha sido registrado na Pinacoteca da ENBA, pois neste caso, a troca teria

---

[21] P. de A. A Pinacotheca Nacional: o catalogo geral das galerias de Pintura e Esculptura. **Gazeta de Noticias**, 15 jul 1923, p. 3.

[22] Comprovam essa troca uma descrição de *Manhã de sol* em: Impressões sobre o salão deste anno. A secção de pintura. **O Jornal** (Bellas-Artes). Rio de Janeiro, 14 ago 1920, p. 3; e uma reprodução da pintura *Dia de verão*, em: MATTOS, Adalberto P. O Salão de 1926. **Illustração Brasileira**, Rio de Janeiro, set 1926.

sido impossível, uma vez que ele não cabe para a pintura representando a menina com ventarola. Ou o registro se perdeu, e a troca ocorreu a partir do catálogo de 1923.

Implicações

Considerando os novos dados descobertos sobre a pintura *No verão*, o que exatamente muda em sua história? Se a pintura de Visconti premiada em 1894, no Rio de Janeiro, foi a que conhecemos como *Menina com ventarola*, também foi ela a exposta em Paris.

Foram registradas duas pinturas de Visconti no Salon de la Société des Artistes Français daquele ano: *En été* e *La lecture*. Seu catálogo não traz dimensões, nem data de criação das obras, o que poderia ter ajudado a identificá-las corretamente, mas os títulos das pinturas de Visconti são correspondentes àqueles registrados no catálogo da 1ª EGBA, no Rio de Janeiro.

Quando a pintura *No verão* original e a que hoje está consagrada com esse título participaram juntas da Individual de Visconti, em 1901, aquela então chamada *As duas irmãs* já despertava a atenção de Carlos Américo dos Santos, que na coluna Notas sobre Arte a considerou: "... tão interessante pela felicidade da postura e da expressão"[23], enquanto a outra foi lembrada apenas por sua participação no *salon*.

O fato é que em pouco tempo a atual *No verão*, que chegava ao Brasil como simples trabalho de pensionista, superava aquela originalmente assim chamada, apesar de suas conquistas iniciais. Segundo Barata observou, no trecho citado anteriormente, *As duas irmãs* estava entre as obras mais admiradas na Pinacoteca, já em 1944. As qualidades desta tela, observadas por tantos comentaristas – composição bem elaborada; escorço admirável; ângulo singular; leveza do colorido; sutileza da cena; jogo dos contrastes; profundidade das expressões e sensualidade inquietante – não se conformaram à designação tão redutora que lhe foi dada em 1923: *Estudo de nu*.

Todo o restante da trajetória rica e tão significativa, traçada por mim em *Eros adolescente*, refere-se realmente à pintura cujo detalhe vai estampado na capa do livro. Porém, ficam prejudicadas algumas reflexões, principalmente as relativas ao título e à aceitação nos salões oficiais. E quanto às hipóteses lançadas sobre o processo de criação da obra, mais especificamente, o que estimulava o pintor ao plasmar sua composição? Ao escrever o quarto capítulo do livro, eu parti do princípio que ela foi pensada, desde o início, para conquistar o tão cobiçado salão oficial de belas artes, na Paris do final do século XIX. Mas creio que é possível ainda sustentar tal hipótese. Uma pintura tão bem

[23] Exposição E. Visconti. **Jornal do Commercio** (Notas sobre Arte) Rio de Janeiro, 16 maio 1901, p. 2.

elaborada e afinada com o espírito da sua época não poderia ter apenas o objetivo de ser enviada ao Rio de Janeiro, para comprovar aos antigos professores de Visconti, o aproveitamento de sua bolsa de estudos.

Três pequenos esboços, encontrados num caderno de desenhos de Visconti, mostram as duas garotas na mesma cama, em posições e sob ângulos bem diferentes; o que demonstra que a pintura foi bastante pensada e sentida antes de chegar à sua organização final. Ela deve, sim, ter sido elaborada com o intuito de participar do *salon*, mas, ou Visconti não conseguiu terminá-la a tempo, ou o júri do *salon* a rejeitou, o que seria difícil acreditar, pois o mesmo júri aceitou a pintura da menina com ventarola, de qualidades bem mais modestas.

Esta última já representava uma novidade para os padrões dos *salons* daquela época, posto que, comumente, mulheres adultas nuas eram representadas sobre camas; mas meninas e adolescentes, com raríssimas exceções, somente na natureza, como convém às alegorias, que serviam de álibi cultural para a esmagadora maioria da representação da adolescência nua. Por outro lado, o detalhe da ventarola demonstra o quanto Visconti, que foi também colecionador de gravuras japonesas, procurava manter-se ligado às tendências artísticas da sua época.

Dito tudo isso, resta uma indagação: Qual teria sido o título originalmente pensado por Visconti para a tela das duas meninas na cama? A julgar pelos primeiros esboços desenhados para esta pintura, descritos no livro *Eros adolescente*, não creio que sua intenção primeira fosse chamar ao quadro *As duas irmãs*.

Uma questão interessante, que não ficou concluída no livro, pode agora ser vista sob outra luz. Criado também em 1894 por Visconti, um *Nu feminino* deitado [**Figura 10**], em que os pêlos pubianos estão bastante explícitos, tem um pequeno esboço desenhado [**Figura 11**], no qual o pintor acrescentou posteriormente a observação: "Este foi trocado pelas duas meninas na cama". É possível supor agora que, originalmente, esse *Nu feminino* seria enviado ao Rio de Janeiro como obrigação de pensionista e foi, por algum motivo, substituído pela tela à qual o próprio Visconti se refere como "duas meninas na cama".

Talvez, somente ao expô-la no Rio de Janeiro, em 1901, Visconti tenha escolhido o título *As duas irmãs*, que serviria para anular qualquer leitura explicitamente imoral, embora atualmente, esse álibi não funcione mais. Era de se esperar também, que Visconti mandasse essa obra para uma EGBA. Em 1895, as pinturas enviadas por ele não chegaram a tempo, mas em 1896, havia uma intitulada *Dois meninos em repouso*, ainda não localizada. Poderia ser um erro do catálogo, mudando o gênero das figuras? Neste caso, haveria grande possibilidade de ser a pintura em questão.

Mas infelizmente, nenhum artigo de jornal foi encontrado comentando ou descrevendo a pintura exposta em 1896.

Após tantos anos de uso equivocado dos títulos trocados, eles acabam se fixando à imagem das obras às quais um dia foram atribuídos. E o que fazer diante dessas constatações? É sempre possível destrocar os títulos, a partir das provas encontradas, mas seria recomendável nesse caso específico? Qual o melhor título para a pintura das duas meninas? *As duas irmãs* – tem um cunho moralista que não acredito tenha sido desejado originalmente pelo artista; *Estudo de nu* – não lhe cabe; *No verão* – carrega com ele uma medalha que foi ganha por outra pintura, embora também esteja associado à maior e mais fecunda parte de sua história... E a pintura da menina com ventarola? Certamente causaria estranheza sendo apresentada com seu título original, pois nunca foi reproduzida com ele.

Uma saída para tal impasse seria o uso de dois títulos para cada uma delas, colocados em ordem cronológica de atribuição: "*No verão* ou *Menina com ventarola*" e "*As duas irmãs* ou *No verão*".



Figura 1 - Medalha de 2º grau para a pintura *No verão*, na 1ª EGBA, Rio de Janeiro, 1894.
Rio de Janeiro, Museu Dom João VI, Acervo Arquivológico, registro nº 2523.



Figura 2 - ELISEU VISCONTI: *No verão*, 1894.
Óleo sobre tela, 58,9 x 80,4 cm; a.d.c.i.d.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, tombo 967.



Figura 3 – ELISEU VISCONTI: *Menina com ventarola: estudo de nu*, 1893.
Óleo sobre tela, 65,1 x 81 cm; a.d.c.i.d.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, tombo 958.



Figura 4 - História em quadrinhos **Epopéia**, nº 14. Rio de Janeiro: Ebal, set. 1953 – *No verão* na quarta capa.
São Paulo, Coleção particular.

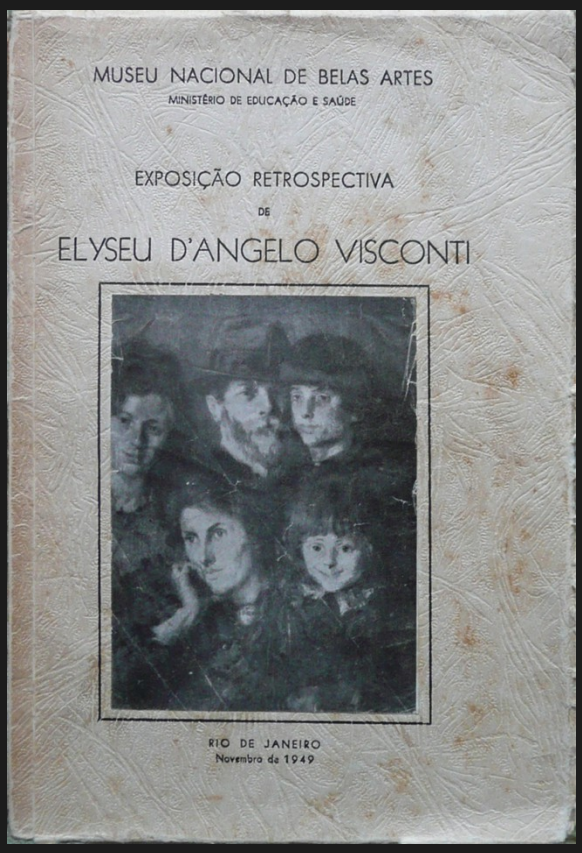


Figura 5 - Capa do catálogo **Exposição Retrospectiva de Elyseu d'Angelo Visconti**, MNBA , Rio de Janeiro, nov. 1949.
Rio de Janeiro, Coleção particular.



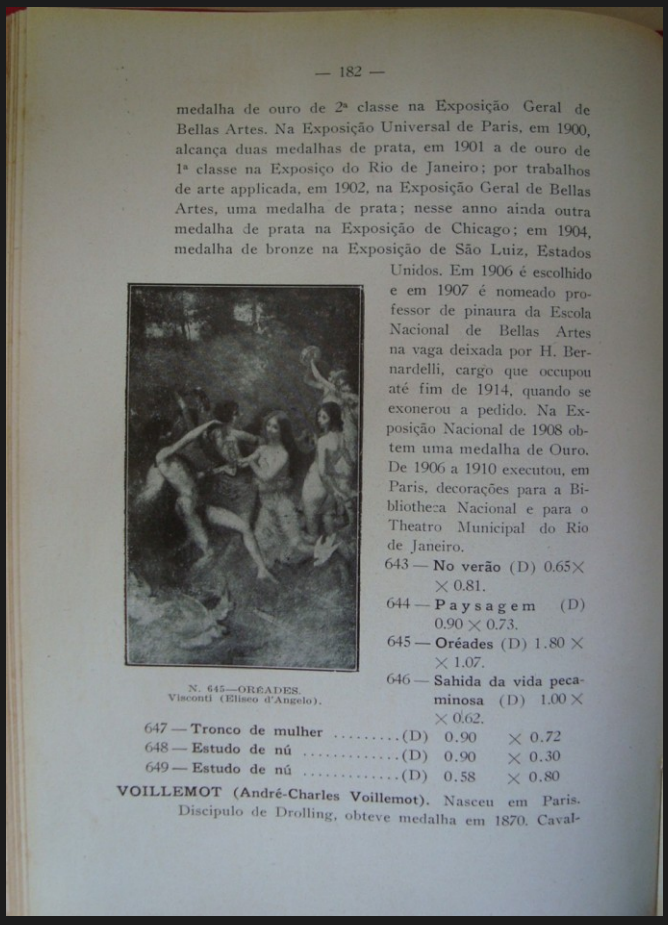
Figura 6 - Foto da época da Exposição Retrospectiva de 1949, do álbum da família Visconti – Nº 23 – *No verão (as duas irmãs)* (1894).



Figura 7 - Foto da época da Exposição Retrospectiva de 1949, do álbum da família Visconti – Nº 21 – *Estudo de nu (menina com ventarola)* (1893).



Figura 8 - Capa – ENBA – **Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura.** Rio de Janeiro: O Norte,1923. Rio de Janeiro, Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.



— 182 —

medalha de ouro de 2ª classe na Exposição Geral de Bellas Artes. Na Exposição Universal de Paris, em 1900, alcança duas medalhas de prata, em 1901 a de ouro de 1ª classe na Exposiço do Rio de Janeiro; por trabalhos de arte applicada, em 1902, na Exposição Geral de Bellas Artes, uma medalha de prata; nesse anno ainda outra medalha de prata na Exposição de Chicago; em 1904, medalha de bronze na Exposição de São Luiz, Estados Unidos. Em 1906 é escolhido e em 1907 é nomeado professor de pinaura da Escola Nacional de Bellas Artes na vaga deixada por H. Bernardelli, cargo que occupou até fim de 1914, quando se exonerou a pedido. Na Exposição Nacional de 1908 obtem uma medalha de Ouro. De 1906 a 1910 executou, em Paris, decorações para a Bibliotheca Nacional e para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

N. 645—ORÉADES.
Visconti (Eliseo d'Angelo).

643 — **No verão** (D) 0.65× × 0.81.

644 — **Paysagem** (D) 0.90 × 0.73.

645 — **Oréades** (D) 1.80 × × 1.07.

646 — **Sahida da vida pecaminosa** (D) 1.00 × × 0.62.

647 — **Tronco de mulher** .....(D) 0.90 × 0.72

648 — **Estudo de nú** .....(D) 0.90 × 0.30

649 — **Estudo de nú** .....(D) 0.58 × 0.80

VOILLEMOT (André-Charles Voillemot). Nasceu em Paris. Discipulo de Drolling, obteve medalha em 1870. Caval-

Figura 9 - Página 182 – ENBA – Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura. Rio de Janeiro: O Norte,1923.
Rio de Janeiro, Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 10 - ELISEU VISCONTI: Esboço para a pintura *Nu feminino* de 1894.
Lápis sobre papel, 15,3 x 10,3 cm.
São Paulo, coleção particular.



Figura 11 - ELISEU VISCONTI: *Nu feminino*, 1894.
Óleo sobre tela, 59,5 x 81 cm,
São Paulo, coleção particular.

A Arte e a Política dos vitrais da catedral Metropolitana de Vitória

Mônica Cardoso de Lima*

Na catedral metropolitana de Vitória existem atualmente 23 vitrais (21 em formato ogival e 2 medalhões), dos quais selecionamos para este estudo aqueles instalados entre 1933 e 1943, que totalizam 17. Tal recorte, que privilegia o aspecto cronológico, deve-se à nossa interpretação de que os vitrais instalados naquele período foram dispostos no espaço arquitetônico do templo como resultado de um programa iconográfico pautado em um projeto teológico-político em vigor na primeira metade do século XX.

Para atingir nosso objetivo, trabalhamos as interdependências entre o objeto artístico, a cultura e a práxis política de duas instituições, a Igreja e o Estado, pautados em uma abordagem que busca dar conta das múltiplas dimensões das imagens – as quais não foram aqui privilegiadas apenas em seus aspectos formais.

Gostaríamos neste sentido de aproximar nossa problemática da proposta de Georges Didi-Huberman de compreender a história das imagens como uma história de objetos impuros e culturalmente complexos[1]. Estas noções nos ajudam a pensar as imagens nos vitrais da catedral não apenas pelo seu aspecto visível, ou seja, de ver nelas a figuração de um(a) santo(a) ou de uma cena bíblica. Compreender a imagem como um objeto culturalmente complexo implica em pensá-la em relação aos seus usos e funções, aos seus modos de funcionamento. Neste caso, os vitrais não podem ser interpretados isoladamente, afinal, estão dispostos dentro do espaço da catedral de uma forma pré-concebida.

O gesto de ofertar um vitral que carrega o nome dos doadores é, em princípio, um gesto cujas motivações podem ter várias origens: o costume, um caráter de fundo religioso ou um interesse particular. Porém, pelo fato de exibir sua presença, tal oferta ganha um sentido de uma representação do mundo social.

Defendemos a hipótese de que os vitrais da catedral foram pensados a partir de um programa

* Prefeitura Municipal de Vitória (SEME-PMV); Faculdade Cenecista de Vila Velha (FACEVV-ES); Grupo de Pesquisa em Imagens Cristãs (GPIC-UFES).

[1] DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: 34, 1998 e DIDI-HUBERMAN, G. **Devant l'image.** Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Minuit, 1990.

pautado na concepção organicista da sociedade. Também entendemos que esse programa foi sendo construído no decorrer dos anos 30 e 40, na medida em que avançavam as obras e crescia a aproximação entre os líderes da Igreja e do governo estadual, respectivamente o bispo D. Luiz Scortegagna e o interventor João Punaro Bley.

O movimento de 1930 trouxe uma reorganização das elites políticas estaduais em um rearranjo intra-oligárquico – o que no Espírito Santo significava uma fração da oligarquia agrária e dos exportadores de café. Tal período foi marcado também pela manutenção do clientelismo e de formas de dominação tradicionais e pela ausência de contradição entre as frações da classe dominante. Assim, o interventor federal Punaro Bley pôde adotar uma *estratégia de conciliação*[2].

Os vitrais[3] da catedral metropolitana de Vitória foram executados no *Atelier Formenti – A Arte do Vitral*, criado no início do século XX por César Alexandre Formenti (1874-1944). Nascido em Ferrara, na Itália, ele chegou ao Brasil em 1890, morou na capital paulista onde trabalhou em obras de Ramos de Azevedo como vitralista e moisacista. Foi no Rio de Janeiro que, juntamente com seu filho Gastão Formenti, manteve um ateliê de fabricação de vitrais e de decorações, sobretudo em estilo *art nouveau*[4]. Neste estilo realizou trabalhos para residências, prédios civis e templos religiosos. Seu trabalho para a ornamentação das igrejas recebeu influências estilísticas variadas, dependendo dos repertórios e dos temas encomendados para cada templo.

Segundo Donato Mello Junior[5], Formenti teve iniciação artística na Itália com Ravagna, da Academia de Bolonha. No Brasil, participou de várias exposições, tendo recebido, em 1908, o Grande Prêmio por vitral decorativo do Pavilhão da Bahia, em exposição comemorativa ao Centenário da Abertura dos Portos e, em 1930, Menção Honrosa no Salão Nacional de Belas Artes.

O Dicionário Crítico de Pintura no Brasil, ao descrever a arte do vitral no Brasil, também destaca o nome de Formenti, por seus cartões, ao lado de John Graz, Samson Flexor, Antonio Gomide e Conrado Sorgenicht[6]. Em junho de 1945, o Boletim de Belas Artes publicou o seguinte comentário póstumo sobre seus trabalhos:

> *Formenti conseguiu modernizar o vitral sem nenhuma rebeldia em relação às boas fontes tradicionais fixadas nos mestres do século XIII, insuperáveis quer quanto à riqueza da matéria, quer quanto ao sentimento que os inspirava. Amava as cores transparentes e puras e era exigente neste particular. Artesão escrupuloso, só lhe agradava a obra sólida, construída segundo os bons preceitos. Detestava os falsos estilos, o luxo simulado, os arremedos* [...].[7]

---

[2] VASCONCELLOS, João Gualberto M. **A invenção do coronel.** Vitória: UFES/SPDC, 1995.
[3] Referimo-nos aos vitrais da nave, transepto, presbitério, coro e guarda-vento.
[4] GULLAR, F.; FARIA, R. **150 ANOS de pintura no Brasil**: 1820-1970. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.
[5] Idem, ibidem.
[6] LEITE, Teixeira Jose Roberto. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil.** Rio de Janeiro: ArtLivre, 1987. p. 535-536.
[7] **Boletim de Belas Artes**, n. 06, jun. 1945, p.66.

É interessante observar, nessa passagem, que Formenti é mencionado apenas como artesão – embora um artesão qualificado, herdeiro da tradição gótica. E, de fato, apesar do periódico frisar que ele teria "modernizado o vitral", nele ainda se sublinha a permanência de motivos ornamentais tradicionais, provenientes de repertórios tradicionais, medievais, que são as "boas fontes". A "modernização", aqui, não se refere, portanto, ao "modernismo" das vanguardas artísticas, e sim aos "bons preceitos" da tradição.

Interessa-nos, sobretudo, pensar agora a respeito da atuação de César A. Formenti como dono de um ateliê, como se dava o processo da encomenda e de criação dos desenhos (cartões), além de analisar o estilo adotado nos vitrais sacros. A partir dessa delimitação, selecionamos obras executadas pelo Atelier Formenti na igreja da Candelária (RJ), na igreja de São Sebastião dos Capuchinhos (RJ), na antiga catedral da Sé (RJ), na igreja de Bom Jesus do Monte (Ilha de Paquetá), além da catedral de Vitória.

Interessa-nos destacar o vitral enquanto um artefato dotado de uma materialidade e de um poder advindo da forma de representação do tema, de sua localização no espaço da catedral e da articulação social realizada para sua encomenda, além de, principalmente, a exposição e reconhecimento[8] público de seus doadores.

O altar do Santíssimo Sacramento, inaugurado em 1931, na igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, no Rio de Janeiro, contém imagens em mosaico, pintura e vitral. As imagens em mosaico e vitral são do Atelier Formenti, tais composições reaparecem nos vitrais do transepto da catedral de Vitória instalados em 1934.

A primeira semelhança a apontar é a imagem do mártir São Tarcísio [**Figura 1a**], pintura localizada na parede lateral direita do altar, emoldurada com mosaicos em padrões geométricos. Ela mostra o jovem acólito, com túnica e auréola, de pé no eixo central, iluminado por um raio de sol, tendo atrás de si um soldado e mais ao longe os rapazes que o haviam atacado para roubar as hóstias consagradas que carregava[9]. A mesma composição se repete no vitral da catedral de Vitória [**Figura 1b**]. Dada a anterioridade da pintura, a imagem do mártir da igreja de São Sebastião serviu claramente de roteiro para a execução da cena do mártir no vitral da catedral de Vitória.

No vitral de São Tarcísio, a escolha pelas cores saturadas, contrastantes, segue uma tradição que vinha do gótico, no que concerne aos vitrais. O vitral da catedral tem também dimensões muito maiores, tanto no comprimento (ele é três vezes maior) como na largura (praticamente o dobro). Na

---

[8] BOURDIEU, P. **Razões Práticas**. Sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996. p. 170.
[9] **Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs.** Petrópolis: Vozes, 2002, p. 1326.

pintura, o fundo, com elementos arquitetônicos clássicos, é mais detalhado e a representação da perspectiva é mais nítida. Junto a essas imagens de São Tarcísio, nos dois templos, encontramos outros dois temas, o Sagrado Coração e o Cordeiro de Deus.

Em seguida, abordaremos um exemplo no qual Formenti utilizou como modelo uma imagem "mais distante", embora mais famosa: um mosaico localizado no altar do Sagrado Coração na basílica de São Pedro, que é, por sua vez, inspirado em uma pintura de Carlos Muccioli (1857-1933), que está na basílica de Santa Maria Maior de Roma. Trata-se do vitral da Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria Alacoque.

As imagens têm a mesma composição e apresentam os mesmos elementos. A ênfase é posta na visão, e vemos a santa, com seu hábito, ajoelhada, em um ato de adoração e de passividade, típico nas representações de êxtase. As diferenças são também nítidas, apesar de pequenas. O panejamento das vestes do Cristo e da santa, a leveza e o movimento sugeridos pelas dobras na pintura de Carlo Mucciolli quase desaparecem no vitral, provavelmente por suas características materiais, que não permitem muitos detalhamentos. O bloco de nuvem que sustenta o Cristo no vitral aproxima-se mais de um bloco de pedra, se o compararmos com o da pintura. No vitral [**Figura 2**], Formenti trouxe o castiçal para frente e inseriu um vaso com flores brancas no local do muro que separa o altar da nave. As cores também são diferentes. Como no caso de São Tarcísio, elas são mais saturadas e contrastantes. Ou seja, vemos como as diferenças dizem respeito, antes de mais nada, às especificidades impostas pelo suporte.

Ao contrário da busca pela originalidade, o artesão/artista escolheu um modelo iconográfico presente em um altar de um dos mais importantes templos católicos, a basílica de São Pedro, em Roma. Essa escolha é um indício de busca de prestígio, de valorização da imagem.

Essa prática não se verifica apenas nos vitrais da catedral de Vitória. Há duas representações da Imaculada Conceição em vitrais do Atelier Formenti, uma na igreja matriz da Ilha de Paquetá e outra na antiga Sé do Rio de Janeiro, onde a pintura de Bartolomé Esteban Murillo [**Figura 3a**] foi usada como modelo. Além disso, a Imaculada de Murillo foi também o modelo para a Nossa Senhora da Conceição da catedral de Vitória [**Figura 3b**].

A imagem da Imaculada Conceição foi muito difundida na Espanha do século XVII, no contexto da Contra Reforma. Murillo representa a Virgem como uma jovem de pé sobre um bloco de nuvens, vestindo uma túnica branca com manto azul que contorna seu corpo. Sua cabeça, com cabelos escuros, está levemente inclinada para o alto e sob seus pés há um crescente de lua rodeado por vários anjos e cabeças de anjos. Dentre as Imaculadas de Murillo, essa foi talvez uma das mais populares, sendo difundida em estampas religiosas populares nos séculos XVII e XVIII.

César Alexandre Formenti também utilizou, direta ou indiretamente, de uma pintura de Guido Reni[10] como modelo para o vitral de São Miguel Arcanjo, localizado no guarda-vento da catedral, inaugurado em 1937. A composição do vitral foi devidamente readaptada para as dimensões, cores, medidas e a técnica de sombra e luz exigidas pelo lugar onde seria montado.

No que diz respeito à ornamentação de seus vitrais, Formenti apropriou-se de esquemas compositivos conhecidos tanto no gótico quanto no Renascimento italiano. As bordas e demais elementos decorativos dos vitrais são estilizações de formas arquitetônicas, desenhos geométricos, cachos de uvas e folhas de parreira, tal como os verificados na estrutura arquitetônica da catedral projetados pelo arquiteto russo Wlademir Bogdanoff.

As informações sobre o funcionamento do Atelier Formenti nos permitem concluir sobre a natureza oficinal, artesanal e serial de seu trabalho, que em Vitória podemos perceber apenas pela análise das próprias imagens-objeto, à falta de documentação escrita. Assim, no vitral de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo, como é de costume na tradição iconográfica deste tema, há a representação dos quinze mistérios. Eles se localizam em pequenas vidraças e são feitos em *grisaille*. Cada mistério do Rosário tem o seu respectivo título, mas, no entanto, ocorreu uma troca do título entre a "Assumpção de N. Senhora" e a "Ressurreição de Jesus Cristo".

Esse 'erro' mostra que o trabalho era possivelmente realizado em série, e que a montagem poderia mesmo ser feita por um artesão sem conhecimento de iconografia e talvez mesmo sem saber ler. Ele também nos indica como a arte do vitral no período neogótico diferencia-se bastante do gótico, pois na Idade Média, o programa iconográfico de uma igreja era acompanhado por um religioso que supervisionava a obra atento aos detalhes. Além disso, o vitral fazia parte de uma cultura visual específica: no gótico, a luz era concebida como um reflexo divino e um símbolo de Deus, logo os vitrais, como filtros conversores da luz natural exterior, acabavam por evocar uma realidade transcendente e imaterial de acordo com a sua utilização e localização no templo[11].

Na catedral de Vitória, os vitrais desempenham uma função mais ornamental. Exemplo disso são os vitrais de Santa Terezinha e de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, cujas padroeiras foram representadas na nave da catedral. As associações religiosas tiveram a seguinte prioridade na aquisição de seus objetos de devoção: comprar a imagem e construir o altar. Somente depois angariaram fundos para o vitral. Ou seja, as imagens e o altar, que tinham a função de culto, forma privilegiadas, enquanto o vitral servia como um "cenário", uma grande ornamentação – mas certamente com fins políticos, sociais, religiosos, além de estéticos.

---

[10] Essa pintura foi reproduzida em mosaico em um altar da basílica de São Pedro no Vaticano.

[11] ALCAIDE, Victor Nieto. **La Luz, símbolo y sistema visual.** El espacio y la luz en el arte gótico y del Renascimento. Madrid: Cátedra, 2006. p. 15.

Dada a sua condição de "parte viva de nossa realidade social"[12], ou de "objeto temporalmente impuro"[13], as imagens, como afirma Michel Pastoureau, não podem ser analisadas fora do contexto em que foram pensadas[14]. É necessário, como prossegue este autor, fazer aproximações entre o texto e a imagem, a imagem e o lugar e o lugar e o ritual, para podermos comparar as contribuições de cada aspecto.

O lugar da imagem pode nos dizer sobre as relações de hierarquia tanto no campo religioso quanto cultural e político. Pensar o lugar onde se encontra a imagem nos leva à necessidade de refletir sobre a noção de espaço. Pierre Bourdieu argumenta que "não há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais"[15]. Segundo o autor, a própria estrutura dos espaços sociais funcionaria como uma espécie de simbolização do espaço social e: "[...] como o espaço social encontra-se inscrito ao mesmo tempo nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais que são, por um lado, o produto da incorporação dessas estruturas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce"[16].

As imagens nos vitrais da catedral de Vitória são sacras, pois estão localizadas em um espaço de culto destinado a uma experiência com o sagrado. Porém, dentro do espaço sagrado da catedral há tanto a dimensão do religioso quanto a do político.

A disposição e a visibilidade dos vitrais no interior da catedral, juntamente com a exposição dos nomes dos doadores, emancipam as imagens de uma função apenas religiosa. Elas estão também associadas à política. Podemos, portanto, nos questionar sobre o que se pretende expor ou *apresentar* com estas imagens-objeto.

O programa iconográfico da catedral das décadas de 1930 e 1940 relacionou-se com a política de romanização da Igreja. Tal política pode ser evidenciada, por exemplo, através da postura da Igreja frente às associações religiosas laicas tradicionais, na passagem do século XIX para o XX, eliminando muitas delas e criando outras novas. O bispo se utilizou de uma série de estratégias para submeter as irmandades – as novas e as que subsistiram – ao seu controle. Várias atividades

---

[12] MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

[13] A noção de "impureza da imagem' nos remete à questão do conhecimento histórico e artístico como interdependente. DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Ver também: DIDI-HUBERMAN, G. **Devant l'image.** Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Minuit, 1990; DIDI-HUBERMAN, G. Poderes da Figura – exegese e visualidade na arte cristã. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 20, p. 158-176, 1994.

[14] PASTOUREAU, Michel. Símbolo. In: SCHMITT, Jean-Claude et LE GOFF, Jacques (org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** São Paulo: EDUSC, 2001. v. 2, p. 505-508.

[15] BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: _____. **A miséria do mundo.** Petrópolis: Vozes, 1997. p. 160.

[16] Idem, ibid., p. 163.

deveriam estar sob a responsabilidade de padres, tais como as arrecadações, as esmolas, o repicar dos sinos, os sepultamentos e até as indicações dos membros para a irmandade.

É importante lembrar que as associações religiosas laicas eram bastante numerosas na cidade de Vitória. Em 1933, por exemplo, ano em que foram inaugurados os primeiros vitrais na catedral, temos conhecimento da Confraria Nossa Senhora do Rosário, da Arquiconfraria Nossa Senhora da Boa Morte, da Arquiconfraria do Imaculado Coração de Maria, da Irmandade Santo Antonio dos Pobres, São Benedito do Rosário, Apostolado da Oração, a Associação das Filhas de Maria, a Irmandade São Sebastião, entre outras[17]. Muitas delas foram extintas. Outras optaram por se adaptar, como a Irmandade do Santíssimo Sacramento, sediada na catedral, reconhecida pelo seu caráter elitista, que reformou seus estatutos e adequou-se "aos novos tempos"[18].

Dentre as associações novas, implementadas com a política de romanização, quatro eram sediadas na catedral – o que já é revelador desse processo de centralização: a Associação de devotos de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo, a Associação de devotos de Nossa Senhora Auxiliadora, a Associação de devotos de Santa Teresinha e a Associação de devotos de Nossa Senhora do Líbano. A elas somava-se a Irmandade Santíssimo Sacramento, que existia desde 1882, que além de fomentar e incentivar o culto à eucaristia, também tinha devoção ao Sagrado Coração de Jesus.

O conjunto localizado no presbitério contava com quatro vitrais, três dos quais doados pelas famílias Vivacqua e De Biase, inaugurados em 24 de dezembro de 1933. Neles, estavam representadas Nossa Senhora da Conceição [**Figura 3b**], a Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria de Alacoque [**Figura 2**] e São José com o Menino Jesus. Esses vitrais foram retirados do presbitério na reforma dos anos 1968-1974 e instalados no transepto (os de São José e Nossa Senhora da Conceição) e na nave (o de Santa Margarida Maria Alacoque). O quarto vitral tem representado São João Evangelista e foi doado pela família Oliveira Santos em 1934. Esse vitral permanece até hoje em seu local original.

As famílias Vivacqua e De Biase foram as responsáveis pela doação dos vitrais do presbitério, através do casamento entre Mariarcangela, filha do coronel José Vivacqua, de Muniz Freire, ES, com Pietrangelo De Biase, sócio fundador do Rotary Club e provedor da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Vitória entre os anos de 1933-35 e 1945-1949.

Os Vivacqua eram provenientes do sul do Espírito Santo, descendentes de imigrantes italianos que se transformaram em grandes exportadores de café, chegando mesmo a ser o segundo

[17] **Diário da Manhã**, ano 26, 10 jun. 1933, p. 4.
[18] BRITO, op. cit., p. 40.

maior exportador de café do estado em 1927 e 1935[19]. Envolvidos também com o setor de importação de bens manufaturados (Vivacqua Irmãos AS), vendiam as máquinas de escrever Underwood. Mariarcangela e Pietrangelo haviam sido também membros ativos das comissões para arrecadar fundos para a catedral.

O Rotary Club teve como presidente Alberto Oliveira Santos entre 1934-35. Ele, que foi o doador do vitral de São João Evangelista, foi também provedor da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Vitória em 1935 e 1938. Dirigiu, ainda, a Associação Comercial de Vitória[20]; era membro do corpo consular como representante Portugal/França, em 1935; além de ser o quarto maior exportador de café do Espírito Santo através da Oliveira Santos & Cia.ltda.

Segundo o historiador Fernando Achiamé, o Rotary Club e a Associação Comercial de Vitória configuravam-se como duas das instituições de maior influência política no Espírito Santo entre 1930-1937. A última delas inclusive foi determinante na escolha do nome do interventor em 1930[21].

O outro conjunto de imagens é composto por um vitral com a imagem de Santa Cecília e os anjos, no coro [**Figura 4**], doado pelo governo estadual. No guarda-vento, há dois vitrais: o da Anunciação e o de São Miguel Arcanjo [**Figura 5**], ambos doados pelo capitão Punaro Bley, em 1937.

Os dois conjuntos de vitrais em análise se encontravam, portanto, originalmente nas duas extremidades da catedral: de um lado, no altar, e de outro, no coro e no guarda-vento. As datas e os nomes dos doadores são referências históricas relevantes: trata-se dos representantes das oligarquias dominantes nos anos 20 e do poder executivo estadual nos anos 30. Os anos 1930 marcaram o início do governo de João Punaro Bley, expressão local do governo que pôs fim ao domínio exclusivo das oligarquias ligadas à estrutura de poder da República Velha, dando início ao período denominado pela historiografia de Era Vargas[22]. A colocação dos vitrais na catedral de Vitória estava inserida neste contexto histórico e vamos pensá-los como uma construção simbólica visando à conciliação dos interesses da Igreja e do Estado naquela conjuntura, além de mostrar uma "partilha" de poder – ou uma conciliação – entre as antigas oligarquias e o novo governo.

Apesar do pensamento católico não ser monolítico podemos perceber outro exemplo dessa tendência em defender a conciliação entre a Igreja e o Estado no discurso do cardeal D. Sebastião

---

[19] Em 1927, a Vivacqua, Irmãs & Cia era o segundo maior exportador de café do Estado. Nos anos 30 atuava também no setor de importação. Livro de Mensagens do Governo Florentino Ávidos, n° 3967/84. Coleções Especiais. Biblioteca Central UFES.
[20] **Diário da Manhã**, ano 12, 29 nov. 1917, p. 2.
[21] ACHIAMÉ, op. cit., p. 128.
[22] FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930**: história e historiografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Leme, proferido em setembro de 1936, em Belo Horizonte, durante o II Congresso Eucarístico[23], e publicado num jornal oficial capixaba:

> [...] *Nascida do sangue de Nosso Senhor Jesus Christo, o divino fundador da nossa Igreja, ella sabe que o seu domínio não é deste mundo, mas que o mundo é que precisa da Igreja. Sem ella não há como fugir as ultimas conseqüências do materialismo demolidor, do despenhadeiro, da desordem, da anarchia e no cháos. No chãos não há logar para Deus, para a família e para a Pátria. No cháos não há logar para governos nem para legisladores. Quanto a nós, da Igreja, Deus louvado, conhecemos os caminhos das catacumbas, e no momento opportuno Deus nos inspirará a vocação dulcíssima para o martírio, essa quase volúpia divina aos horrores do Colyseu, onde oferecemos, com os sorrisos nos lábios, os nossos ossos para serem triturados pelas feras, como hóstias de Christo, sejam ellas as feras das jaulas deshumanas dos antigos pagãos, ou sejam aquellas mais deshumanas ainda que os ódios de Moscou atiram contra nós.*[24]

O discurso é uma menção clara de apoio ao governo – o responsável pelo "*domínio do mundo*", que não venceria o inimigo sozinho. A Igreja colocou-se como parceira do Estado na luta ideológica contra o comunismo.

Acreditamos que os princípios de hierarquia, ordem, unidade e autoridade foram os norteadores tanto do pensamento político e religioso da época, quanto das decisões que motivaram a escolha do programa iconográfico da catedral entre 1933 e 1937. Esse quadro certamente se transformou de acordo com as especificidades da política institucional do governo estadual e da Igreja no estado capixaba.

Em Vitória, a inauguração do coro e do guarda-vento contou com a presença de autoridades e do próprio governador. O bispo D. Luiz Scortegagna discursou e apresentou ao publico de fieis as obras internas da catedral destacando a união entre as instituições e o povo. Os termos foram colocados naquilo que parece uma ordem hierárquica: *Bispo e Governo, Governo e Povo*.

O verbo *apresentar* significa dar a conhecer, mostrar, expor de modo evidente, mostrar-se publicamente e, também, figurar-se real ou imaginariamente como uma aparição. E, de fato, o bispo apresenta ao público as obras de decoração interna da catedral e os vitrais quase como uma aparição: "Pareceu um milagre! Pois alguém de responsabilidade chegou a dizer-me: considerava a catedral como uma fabula. Entretanto é um fato"[25].

O a*presentar* diz respeito a mostrar as obras ao público, particularmente aos benfeitores e, em especial, ao Governo do Estado. O bispo mostra as imagens religiosas nos vitrais e nos altares, apresenta o trabalho do arquiteto Waldemir Bogdanoff no coro e no restante da catedral.

---

[23] GROPPO, Célia Maria. **Ordem no céu, ordem na terra**: a Revista "A Ordem" e o ideário anticomunista das elites católicas (1930-1937). Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Historia. PUC-SP, 2007, p. 45-46. Consultar também biografia disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br

[24] **Diário da Manhã**, ano 30, 22 set. 1936.

[25] **Diário da Manhã**, ano 21, 16 set. 1937, p. 1.

Porém, se pensarmos a catedral e seus vitrais como uma metáfora do "organismo social", o bispo, através de seu discurso na inauguração das obras internas, simbolicamente apresentava a idealização de uma ordem possível do social, onde a Igreja assumiria o papel de pacificadora dos conflitos[26].

Na capital da República também havia discursos permeados pela idéia de harmonização da sociedade, como o que Francisco Campos proferiu no Campo do Russel, a Oração à Bandeira, no dia 19 de novembro de 1937: "[...] que o Brasil é uma só pátria e que não há lugar para outro pensamento que não seja o pensamento do Brasil, nem espaço e devoção para outra bandeira que não seja esta, hoje hasteada por entre as bênçãos da Igreja, a continência das espadas, a veneração do povo e os cantos da juventude"[27].

Essa concepção, além de fundamentar o pensamento de teóricos influentes no período do governo Vargas, como Francisco Campos, também foi recorrente no pensamento eclesiástico. A presença dessa concepção no pensamento religioso pode ser observada, por exemplo, na Carta Encíclica *Miserentissimus Redemptor* de Pio XI, de 1928.

A idéia de Francisco Campos da pátria sob as bênçãos da Igreja parece portando invocar um projeto político específico, onde o Estado e a Igreja defendiam a autoridade, a hierarquia e a obediência. Essa noção, que associa a pátria e a República à religião, era também reproduzida pela imprensa, tal como podemos ler neste cabeçalho "Por Deus e pela Pátria, o nosso feliz Estado do Espírito Santo marcha a passos largos pela senda do progresso, ficando assim demonstrado que no Brasil o culto da Pátria esta entrelaçado com a Cruz" [28].

Em 1937, foi inaugurado na capital um monumento denominado de "Altar da Pátria", no fim da Avenida República, para a realização de eventos e comemorações cívicas. A associação entre os termos *altar* e *pátria* não parece inocente nesta conjuntura política, e mais que uma simples metáfora.

Na página da *Revista Chanaan* em que se divulgou essa cerimônia, vemos a idéia da pátria acolhida e acolhendo todos os membros do *corpo social*. A concepção da sociedade como um corpo relaciona-se à proposta de uma visão integral do corpo humano, que é distinta da visão dualista presente na perspectiva cartesiana e que se liga a uma concepção medieval[29].

---

[26] ROMANO, R. **Brasil**: Igreja contra Estado. São Paulo: Kairós, 1979, p. 145.
[27] CAMPOS, F. **O Estado Nacional.** Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/chicocampos.html Acesso em: novembro de 2007.
[28] **Diário da Manhã**, ano 29, 18 abr. 1936, p. 7.
[29] MASSIMI, Marina. **O corpo e suas dimensões anímicas, espirituais e políticas: perspectivas presentes na história da cultura ocidental e brasileira.** Mnemosine, v. 1, n. 1, p. 4-23, 2005

As imagens do guarda-vento apresentam como temas a Anunciação da Encarnação e uma passagem do Apocalipse, o combate de São Miguel Arcanjo, o que sugere uma síntese do início e do fim, de acordo com a concepção cristã. Através da Encarnação, a união do Verbo com a carne, o pecado foi vencido, assim como no Apocalipse, quando o pecado, personalizado pelo diabo ou o inimigo, foi vencido pelo arcanjo. Ou seja, o guarda-vento também possui um programa iconográfico bem definido teologicamente. Mas novamente, incorreríamos em uma visão bastante simplista caso parássemos a análise aí. E isso, sobretudo, por causa da inscrição que acaba por sugerir uma associação entre o São Miguel de Arcanjo e o Capitão Bley, este ultimo como responsável pelo aniquilamento dos 'inimigos' comunistas.

Antes disso, é importante lembrar como a escolha do programa iconográfico dos vitrais da catedral (e especialmente de sua entrada) reflete bem o contexto político de um país marcado pelo projeto autoritário de Getúlio Vargas, que desejava fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e dos líderes da pátria a base mítica de um Estado nacional forte e poderoso. Podemos perceber algumas manifestações deste projeto, por exemplo, na inauguração, em 1931, do monumento ao Cristo Redentor no Rio de Janeiro ou ainda, no mesmo ano, na aclamação de Nossa Senhora Aparecida como padroeira do Brasil. Na década de 1940, o uso de crucifixos nas fábricas, como um dos recursos de intervenção nas relações entre patrões e operários[30], pode também ser considerado como um desdobramento desta cultura política.

O contexto histórico brasileiro e, especificamente o capixaba, nos anos de 1936 e 1937 é marcado pela repressão aos envolvidos na Intentona Comunista de 1935 e pela ênfase na ordem e a iminente consolidação do processo de centralização do poder iniciado em 1930.

No altar-mor a figuração de São José, da Virgem e do Cristo não é uma novidade, apenas a de Santa Maria Margarida Alacoque. A presença de Santa Margarida Maria Alacoque reafirma a coerência do programa iconográfico da catedral por estar na origem do culto ao Sagrado Coração – o que a relaciona com o lugar do sacrifício na catedral (o altar), além de dar a esse culto, ainda recente, uma legitimidade e uma visibilidade importantes, como era de interesse da Igreja romanizada.

O espaço físico da catedral passa a refletir o espaço social: atrás do altar-mor os Vivacqua e De Biase; no presbitério, as famílias de grande expressão social, o bispo D. Luiz Scortegagna e a família de César A. Formenti; na nave, as associações e irmandades; no transepto, digno de um altar majestoso e imponente, o Sagrado Coração doado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento; e no coro e no guarda-vento, o governo estadual.

---

[30] LENHARO, op. cit., p. 170-175.

A catedral, apesar de servir aos rituais e práticas religiosas, funciona como uma espécie de simbolização espontânea do espaço social. Proponho aqui uma apropriação da noção de viés sociológico, utilizada por Pierre Bourdieu ao discorrer sobre o espaço físico e o espaço social. Ele afirma que efetivamente o espaço social se retraduz, ainda que de forma confusa, no espaço físico. Segundo o autor:

> *Os agentes sociais que são constituídos como tais em e pela relação com um espaço social e, também, as coisas, na medida em que elas são apropriadas pelos agentes, portanto constituídas como propriedades, estão situadas num lugar do espaço social que se pode caracterizar por sua posição relativa pela relação com os outros lugares e pela distancia que o separa deles. Como o espaço físico é definido pela exterioridade mutua das partes, o espaço social é definido pela exclusão mútua, ou distinção, das posições que o constituem, isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais.*[31]

Neste sentido, nosso estudo do programa iconográfico da catedral aproxima-se também da proposição de Roger Chartier de pensar a cultura "enquanto objetos e gestos que configuram e justificam uma apreensão estética, um princípio de classificação e demarcação intelectual do mundo"[32].

Dentro dessa linha de pensamento, os vitrais, enquanto objetos artísticos demarcados pelo nome de seus doadores, e em função do espaço em que eles se encontram, marcam de forma visível e perpetuada a existência e a atuação de uma instituição, de um grupo familiar ou de pessoas singulares. Nesta modalidade de relacionamento com o mundo social, a noção de representação tem um sentido historicamente determinado e permite identificar como a realidade social da capital capixaba foi construída e dada a ser lida através destes testemunhos[33].

---

[31] BOURDIEU, P. Efeitos de lugar, op. cit., p. 160.
[32] CARVALHO, Francismar Alex Lopes. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. **Diálogos**, Maringá, v. 9, n.1, p. 143-165, 2005. p. 149.
[33] CHARTIER, R. **A História Cultural.** Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 17-23 passim.



Figura 1a - CESAR ALEXANDRE FORMENTI: *São Tarcísio*, c. 1931.
Pintura na parede, 81,5 x 191cm.
Rio de Janeiro, Altar do Santíssimo Sacramento, Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos.

Figura 1b - CESAR ALEXANDRE FORMENTI, *São Tarcísio*, c. 1933.
Vitral, 150 x 650 cm.
Vitória, Catedral Metropolitana de Vitória, Braço Direito do Transcepto.
Fotos: Mônica Lima, 2007



Figura 2 - CESAR ALEXANDRE FORMENTI: *Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque*, c. 1933.
Vitral, 180 x 700 cm.
Vitória, Catedral Metropolitana de Vitória, Presbitério.
Foto: Mônica Lima, 2008.

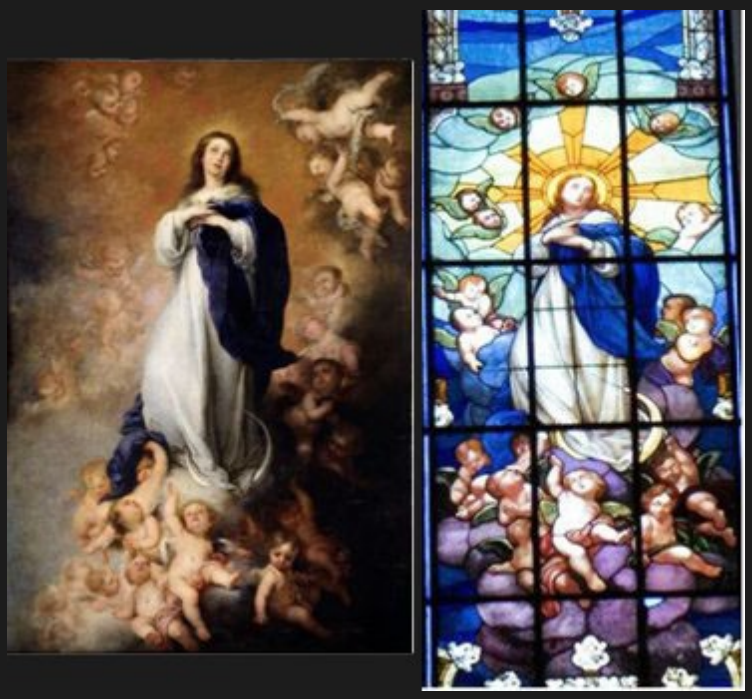


Figura 3a – BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO: *La Inmaculada Concepcion de los Venerales*, c. 1678.
Óleo sobre tela, 274x190 cm.
Madrid, Museu do Prado
Fonte: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-inmaculada-concepcion-de-los-venerables-o-de-soult/

Figura 3b – CESAR ALEXANDRE FORMENTI: *Nossa Senhora da Conceição*, c. 1933.
Vitral, 120 x 600 cm.
Vitória, Catedral Metropolitana de Vitória, Presbitério.
Foto: Mônica Lima, 2008.



Figura 4 – CESAR ALEXANDRE FORMENTI: *Santa Cecília e os anjos*, c. 1937.
Vitral, 300 x 500 cm.
Vitória, Catedral Metropolitana de Vitória, Coro.
Foto: Mônica Lima, 2008.



Figura 5 – CESAR ALEXANDRE FORMENTI: *Anunciação e São Miguel Arcanjo*, c. 1937.
Vitral, 180 x 300 cm.
Vitória, Catedral Metropolitana de Vitória, Guarda-Vento.
Foto: Andrea Della Valentina, 2008.

Informe sobre o Inventário cronológico da obra pictórica e gráfica de Pedro Weingärtner

Paulo Gomes

Temos trabalhado nos últimos anos de forma sistemática com a vida, a obra e a trajetória artística de Pedro Weingärtner (1853-1929), através da confrontação de dados biográficos, da pesquisa em jornais e catálogos, dos depoimentos de parentes e estudiosos, da localização de documentos pessoais (fotografias, correspondência pessoal, anotações), das curadorias de exposições e da apresentação de trabalhos em eventos acadêmicos. Dando continuidade a esse projeto de conhecimento e compreensão da vida, carreira e obra desse artista, que é uma referência obrigatória para a arte brasileira do período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX, concebemos e estamos executando o Inventário cronológico da obra pictórica e gráfica de Pedro Weingärtner, pensado para servir de instrumento de consulta para especialistas, estudantes, colecionadores e interessados em geral. O referido *Inventário* é constituído de: 1. Lista cronológica da obra pictórica e gráfica; 2. Tabela de Concordância: sistematização da identificação e da titulação das obras do artista através da comparação das referências nominais localizadas em documentos (livros, catálogos etc.); 3. Lista temática da obra gráfica e pictórica localizada.

Neste artigo vamos apresentar o projeto do *Inventário*, que tem por objetivo ordenar e sistematizar a obra localizada de Pedro Weingärtner artista que, mesmo sendo uma referência para o grande público, para os especialistas ainda trata-se de um caso complexo, devido principalmente à diversidade de temas e à amplidão de sua obra, agravada pelo pouco conhecimento da totalidade dessa mesma obra. Esse trabalho não visa superar a ausência do necessário e inevitável do *catalogue raisonné*, mas já permite o confronto com os textos canônicos de Angelo Guido (1956) e de Athos Damasceno Ferreira (1971), e com trabalhos executados nos últimos três anos: *Obra Gravada* (Fumproarte/MARGS, 2006), *Obra Gráfica* (Funproarte/MinC/MARGS, 2008) e a recente exposição *Pedro Weingärtner: um artista entre o Velho e o Novo Mundo* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009), curada por Ruth Sprung Tarasantchi.

Tema e sua relevância

Comemoraram-se no ano de 2009, a 26 de dezembro, os oitenta anos da morte de Pedro Weingärtner (1853-1929). Foram precisos oitenta anos para que sua obra se tornasse objeto de um olhar profissional. As recentes mostras retrospectivas iniciaram o processo de revisão e re-inserção de sua trajetória dentro do contexto da arte brasileira do período. Nestes 80 anos quase nada, ou muito pouco, foi feito pelo artista, considerado, quando muito, uma significativa expressão regional, mas sem maior destaque no panorama brasileiro e no contexto do riquíssimo sistema de artes do período.

Apesar dos esforços locais e da retrospectiva na Pinacoteca do Estado de São Paulo (28/06/2009 a 09/08/2009) ainda há muito por ser feito. Uma dessas iniciativas prementes, talvez das mais necessárias, é a ordenação de sua produção pictórica e gráfica em uma lista sistemática e cronologicamente ordenada, o que permitirá um avanço considerável no conhecimento e no estudo de sua produção de diversos pontos de vista: do desenvolvimento de sua carreira, da definição de gêneros, dos períodos formais, etc., estabelecendo um instrumento de consulta para especialistas, estudantes, colecionadores e interessados em geral.

Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853-1929) é uma referência obrigatória para os estudiosos e conhecedores da arte brasileira do período compreendido entre as últimas décadas do século XIX e o início do século XX. Para o grande público, principalmente o gaúcho, a referência está caracterizada por uma afinidade temática – paisagens e tipos locais – revestida de uma grande importância para a construção do imaginário do Rio Grande do Sul. Para os especialistas, trata-se de um caso complexo, devido principalmente à diversidade de temas e à amplidão de sua obra, agravada pelo quase desconhecimento dessa mesma obra na sua totalidade e da dificuldade de inseri-lo dentro da produção de seu tempo, inserção essa que transita entre o academicismo (que é redutor) e o realismo (que se ajusta melhor a sua obra). Para os colecionadores, trata-se de um objeto de desejo, principalmente aquelas obras que tratam da temática arcaizante, suas paisagens, que têm alcançado preços expressivos no mercado de artes.

O momento tem se apresentado propício à superação dessa situação historiográfica precária. A biografia de Angelo Guido[1] permanece como referência obrigatória, mas ainda nos faltam estudos

[1] GUIDO, Angelo. **Pedro Weingärtner.** Porto Alegre: Divisão de Cultura – Diretoria de Artes da Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1956. É importante ressaltar que Guido, mesmo se empenhando "em reconstituir as circunstâncias sociais que [...] se colocam na raiz de suas inclinações" (utilizamos aqui a definição de Sergio Miceli em **Intelectuais à brasileira.** SP: Cia das Letras, 2001, p. 83), e se ocupado em relatar as "façanhas" do seu biografado, prestou, e ainda presta, um serviço inestimável aos estudos weingartianos.

profissionais sobre diversos aspectos de sua carreira e obra, a exemplo daqueles atualmente desenvolvidos por historiadores brasileiros sobre a arte e os artistas do período vivido por Weingärtner. Nesse recorte temporal restrito, podemos citar os trabalhos publicados sobre Pedro Alexandrino (1996), Antonio Ferrigno (2005) e Oscar Pereira da Silva (2006), todas por Ruth Sprung Tarasantchi, Alfredo Anderson (2001), por Ennio Marques Ferreira, Benedito Calixto, por Caleb Faria Alves (2003), sobre Manuel Araújo Porto Alegre, por Letícia Squeff (2004), sobre arte brasileira do século XIX (principalmente Vítor Meirelles, Pedro Américo e Almeida Júnior), por Jorge Coli (2005), Eliseu Visconti, por Mirian N. Seraphim (2008), Almeida Júnior (2007), por Maria Cecília França Lourenço, as pintoras e escultoras acadêmicas em *Profissão Artista* (2008), por Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008), além dos diversos estudos de caráter monográfico, como os de Camila Dazzi sobre Henrique Bernardelli e outros ensaios difundidos através de revistas acadêmicas.

A situação atual dos estudos weingartianos apresenta-se mais enriquecida devido aos últimos acontecimentos – exposições de resgate da obra gravada, da obra gráfica e com a atual retrospectiva na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A ausência de um *catalogue raisonné* ou mesmo de um repertório exaustivo da sua obra, organizado de forma cronológica, listando todas as obras conhecidas e localizadas, que possam ser confrontadas com as fundadoras (mas ainda assim precárias) listas elaboradas, por Angelo Guido (1956) e por Athos Damasceno Ferreira (1971) nos motiva a apresentar esse projeto, que tem características museais e acadêmicas.

O atual trabalho sobre a vida e a obra de Pedro Weingärtner vem sendo desenvolvido a par da pesquisa sobre sua vida e sua trajetória[2], através da confrontação de dados biográficos, pesquisa em jornais e catálogos, depoimentos de parentes e estudiosos e localização de documentos pessoais – fotográficos e outros – o que caracteriza um interesse mais do que factual em dar continuidade a esse projeto de conhecimento e compreensão da sua vida, carreira e obra. Esse investimento permitirá, com os seus naturais resultados, avançar para uma atuação profissional mais qualificada e efetiva na pesquisa em história da arte brasileira.

Objetivos

- Constituir uma lista cronológica da obra pictórica e gráfica de Pedro Weingärtner;
- Sistematizar a identificação e a titulação das obras do artista através de uma Tabela de Concordância, na qual serão colocadas, lado a lado, as referências nominais as obras nos

[2] Optamos por este termo, ao invés de carreira, por nos parecer mais objetivo e abrangente e por estar consagrado após sua utilização por Sergio Miceli, op. cit.

diversos autores trabalhados;

- Constituir uma lista temática da obra gráfica e pictórica localizada;

Não se trata de um *catalogue raisonné*, mas de uma lista ilustrada, dando para cada obra localizada e conservada, ou conhecida através de reprodução fotográfica, desenho ou qualquer outro tipo de reprodução ou cópia, um mínimo de informações: localização, suporte, dimensões, histórico abreviado, referência aos catálogos ou listas, principais exposições. Os problemas de atribuição ou datação serão brevemente evocados na conclusão de cada ficha. Serão repertoriadas aquelas obras de atribuição duvidosa, mas que os conhecedores, proprietários ou *marchandes*, em um momento ou outro, incorporaram ao *corpus* de obras de Weingärtner. O agrupamento temático das obras vem completar a lista cronológica do texto, permitindo comparar as versões sucessivas do mesmo tema e de ressaltar as grandes constantes. As dimensões serão dadas em centímetros, à altura precedendo a largura. As listas utilizadas como ponto de partida são as de Angelo Guido, Athos Damasceno Ferreira[3] (1971), de Gomes *et alii*[4] (2008) e a de Tarasantchi[5] (2009). Os nomes dos colecionadores serão informados na medida em que forem permitidos e as principais fontes utilizadas serão indicadas entre parênteses, sendo o leitor enviado à sessão de referências bibliográficas.

Desdobramentos

- Possibilitar uma visão panorâmica da obra do artista, complementando as publicações sobre a sua vida e obra surgidas no decorrer dos últimos cinco anos;
- Recuperar a rede de relações entre dados precisos, tais como filiações estéticas, escolas, alianças, gerações, relações e interferências com o campo econômico e intelectual;
- Recuperar as relações com outros artistas do seu tempo e de seu grupo, com as instâncias oficiais, dele com o seu público e mercado;
- Possibilitar estudos sobre a situação da arte brasileira e sul-rio-grandense do período de atuação do artista;
- Investigar o papel de Weingärtner na constituição de uma visualidade para a arte local, avaliando seus possíveis papéis (precursor, inventor ou um continuador) dentro de uma

[3] FERREIRA, Athos Damasceno. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900).** Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
[4] GOMES, Paulo et alii. Obra **Gravada de Pedro Weingärtner.** Porto Alegre: Fumproarte/Núcleo de Gravura do RS/MARGS, 2006; GOMES, Paulo et alii**. Pedro Weingärtner**: obra gráfica. Porto Alegre, 2008.
[5] TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pedro Weingärtner (1853-1929):** Um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

tradição regionalista.

Estado atual do conhecimento do assunto

A história da carreira de Pedro Weingärtner desenvolvida pelos estudos diversos de curadores, acadêmicos, apreciadores, diletantes etc. e, através dos eventos, tais como mostras parciais ou retrospectivas, vem caracterizando, nos últimos anos, mais precisamente após 2006, um verdadeiro movimento de recuperação e de consolidação de sua trajetória.

A redescoberta de Weingärtner segue, dentro dos limites do nosso sistema de artes, o mesmo esquema proposto internacionalmente, como nos casos da obra de William-Adolphe Bougereau (1984) e Théodore Chasseriau (2001), entre outros. No Brasil, a onda revisionista inicia-se com o texto fundador de Gilda de Mello e Souza sobre o paulista Almeida Júnior (1974). Ao longo dos últimos anos, ocorreram revisões promovidas por diversos autores, tendo como foco trajetórias de artistas até então pouco estudados, como nos casos de Ana Maria Moraes Belluzo sobre Voltolino, Ana Paula Cavalcanti Simioni sobre as artistas acadêmicas, Caleb Farias Alves sobre Benedito Calixto, Carlos Roberto Maciel Levy sobre George Grimm, Carlos Zilio e o Modernismo, Ruth Sprung Tarasantchi e os paisagistas e acadêmicos atuantes em São Paulo, Tadeu Chiarelli sobre Monteiro Lobato, os diversos resgates proporcionados pelo projeto *Caixa Resgatando a Memória* (Porto Alegre, 1996-1998), coordenado por Marisa Veeck, que trouxe à tona, de modo exemplar, a obra de artistas como Oscar Boeira, Libindo Ferrás e Francis Pelichek, para ficarmos somente nos do período em questão.

Esses múltiplos estudos têm como base, na sua maioria, uma abordagem sociológica, na qual é estudada tanto a situação histórica, exatamente o fim do Império e advento da República, quanto às conseqüentes mudanças do regime academicista e o advento da Modernidade, o fim da sociedade aristocrática e escravagista e advento da sociedade economitária. Também ocorre nessas abordagens uma análise do movimento social e de sua dinâmica de produção artística, tendo geralmente como base os estudos de Pierre Bourdieu e as hierarquias sociais. Os instrumentos teóricos para estes estudos variam desde o conceito de "invenção da tradição" (ALVES, 2003), passando pelos estudos comparativos de base iconográfico-iconológica (SERAPHIN, 2008), a historiografia e a crítica (SIMIONI, 2008), a análise da trajetória (TARASANTCHI, 1996, 2005, 2006, 2009), a investigação formalista e estilística (França, 2007), a história cultural, as biografias e os inestimáveis *catalogues raisonnés* de artistas mais recuados no tempo como Nicolas Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret (CORRÊA DO LAGO [2008] e SCHWARCZ [2008]).

Pedro Weingärtner nunca esteve, rigorosamente falando, fora de interesse. Sua obra permaneceu de modo indelével, na memória dos estudiosos da arte no Rio Grande do Sul e mesmo no Brasil, como podemos constatar pela sua presença constante em eventos reconhecidamente importantes, como a *Mostra do Redescobrimento*. Ao longo dos anos, após a biografia de Angelo Guido e o ensaio consistente de Athos Damasceno Ferreira, também Marilene Pieta[6] e Círio Simon[7] se debruçaram sobre o legado do artista. Apesar de notáveis, esses esforços ficaram dentro dos limites conceituais e temporais de seus autores: Guido escreveu uma biografia com grande riqueza de detalhes (nem sempre comprovados), sobre a carreira e sobre a vida do artista. Damasceno amplia o horizonte de Guido, avançando para uma análise da carreira frente às condições do seu tempo. Pieta avalia o legado de Weingärtner dentro de um olhar abrangente sobre a pintura no Rio Grande do Sul, situando-o com precisão como um precursor e, finalmente, Simon, avalia o papel do artista dentro do sistema local como um todo, não se detendo em análise da produção propriamente dita.

Podemos dizer que, no momento atual, Pedro Weingärtner está em franco processo de reavaliação, conforme os acontecimentos abaixo listados: a exposição de sua obra gravada em agosto de 2006 (MARGS) e o seminário que se seguiu (Studio Clio); a mesa redonda sobre o artista, organizada junto ao *I Colóquio Brasileiro de Arte do Século XIX-XX* (Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, fevereiro de 2008); a exposição de seus desenhos no MARGS e o lançamento do catálogo da obra gráfica do artista; a atual retrospectiva em São Paulo. São acontecimentos que, associados à publicação de catálogos e de variados textos (principalmente os do referido Colóquio), apontam para uma ação consciente de resgate de um artista maior da nossa história.

Esses esforços de resgate e reavaliação deixam ainda muitos aspectos a serem estudados. Uma abordagem sociológica da obra de Weingärtner está atrelada aos limites da história social e econômica nacional e local, situação não muito diferente da do resto do país no período em que viveu o artista, visto que a situação sócio-econômica estava em franco processo de mudanças, com o fim da sociedade rural e o advento da industrialização, período cuidadosamente estudado por Sandra Jatahy Pesavento. A situação de Weingärtner, na sociedade da época, ainda está por ser desvendada em profundidade, com a devida análise da sua inserção social, política e econômica, sua participação nos grupos e entidades, tanto quanto artista, assim como imigrante de origem alemão, como maçom etc. Outro aspecto por ser estudado é a aproximação entre a produção pictórica de Weingärtner e o tecido social em meio ao qual ela foi produzida, conforme o modelo desenvolvido com excelência

---

[6] PIETA, Marilene Burtet. **A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Sagra-Dc Luzzatto, 1995.
[7] SIMON, Círio. **Pontos de Evolução das Artes Visuais no Rio Grande do Sul.** PoA: IEAVI, 1991.

por Caleb Farias Alves[8]. Outro aspecto a ser abordado é o biográfico, gênero que corre o risco de cair na exaltação esvaziada de sentido, no relato de acontecimentos sem maior importância e na falsificação de fatos e acontecimentos não plenamente comprovados.

Outro aspecto a ser abordado é a situação histórico-estilística de Weingärtner. Qual sua filiação, ou situação "escolar" (ainda conforme Alves), se é que podemos apontar somente uma? Acadêmico, realista, regionalista. Os limites das categorias e variedade dos gêneros praticados pelo artista – retratos, paisagens rurais dos imigrantes, paisagens rurais dos gaúchos, realismo anedótico, idealização historicista, etc. – não cabem em uma solução simplista. Mais um aspecto a ser observado diz respeito à situação de mantenedor da tradição artística ou de ruptura com essa mesma tradição academicista. Autores com Jorge Coli e Liana Rosemberg analisam o valor da formação acadêmica: desenho apurado, estrutura da composição, domínio do espaço, articulação das figuras em cena e a narrativa visual, colorido, luz e sombra, técnica cuidadosa etc., associados os estudos iconográficos e documentais.

Uma das questões mais desconfortáveis na biografia artística de Pedro Weingärtner diz respeito às condições locais de sua atuação. A primeira dificuldade é exatamente a de definir qual o local! Trata-se, na ordem natural das coisas, do culturalmente inóspito Rio Grande do Sul, da Alemanha de transição entre a velha tradição romântica e uma modernidade eivada de realismo, da França arrojada das vanguardas e, ao mesmo tempo, profundamente retrógrada nos seus grandes mestres *pompiers*, muitos dos quais foram professores de nosso artista ou ainda da Itália, premida entre a vigorosa tradição classicista e barroca e uma Itália *nuova* dos *Macchiaiolli*, os pintores de orientação *verista*, ou, em bom português, realistas. Ainda mais um local: o Brasil do Sudeste, o Brasil da corte e da sede da República, o Rio de Janeiro e também São Paulo. O Rio com sua Academia Imperial de Belas Artes (depois Escola Nacional de Belas Artes) e suas aristocracias intelectual, econômica e social?

Conforme já escrevemos anteriormente (2008 e 2009), o que podemos elaborar, com relativa certeza, são os gêneros praticados por Pedro Weingärtner. Entre estes, temos inicialmente os retratos, que merecem atenção especial pela recorrência e pelo grande número de obras de aspectos diferentes, entre os quais estão aqueles de parentes e amigos e os de encomenda, gênero marcado pela determinação de agradar ao cliente.

As numerosas cenas de gênero podem ser divididas em várias subcategorias: 1. as que retratam os camponeses europeus; 2. o segmento dos trabalhadores brasileiros, também *verista* ou realista, iniciado com a série que retrata o universo dos colonos europeus e os trabalhadores do

[8] ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano.** Bauru, SP: EDUSC, 2003.

campo sul-rio-grandense, os gaúchos; 3. a terceira via desse segmento são as pinturas de temática antiga, ou clássica, ou neogrega, ou ainda *pompier*, de acordo com as várias classificações possíveis; 4. outro segmento da pintura de gênero weingartiana é o das cenas contemporâneas, dedicadas a assuntos no mais das vezes de difícil compreensão ou sobejamente anedóticos. Além do variado elenco de pinturas de gênero, temos as paisagens, também variadas e múltiplas, tanto na representação de situações geográficas precisas quanto nas intenções. O primeiro registro que possuímos de uma paisagem do artista é datada de 1879. Esse gênero só vai se consolidar na sua obra por volta de 1888. Outro aspecto pouco desenvolvido e pouco conhecido, mas de obras fundamentais, são as pinturas que podemos nomear de crônicas da história. Seria difícil classificá-las como pinturas de história, pois lhes faltam a intenção, o formato e a pompa necessária para isso. Pintadas por volta de 1893, quando o artista tinha 40 anos, elas são resultado de um afastamento temporário da Escola Nacional de Belas Artes e assinalam o início da fase sulina. Não tentando esgotar a obra de weingärtner nessa tentativa de classificação, temos ainda outras obras de difícil enquadramento, como a evidentemente pagã *Rosa mística*, de grande afinidade com a temática simbolista.

A qualidade do registro múltiplo e variado de Weingärtner nos proporciona ainda outra dificuldade: onde está a excelência de sua produção? Nos aspectos histórico, geográfico, sociológico, idealista, romântico ou realista? A construção do campo artístico, em relação aos outros campos – social (civil e religioso), cultural, literário, musical, teatral etc. – poderá nos informar sobre essa e outras questões. Na falta temporal de uma hipótese única, podemos ainda procurar compreender a obra de Weingärtner em correlação com seus contemporâneos, nacionais e estrangeiros, como o espanhol Mariano Barbasan Lagueruella e o brasileiro Henrique Bernardelli. Esse, em especial, é de fundamental importância, pois foram amigos e companheiros, tanto na Itália, quanto no Brasil.

Outra investigação, ainda em fase inicial, trata das relações travadas entre o artista e a fotografia, tema sobre o qual apresentamos uma comunicação na ECA-USP (2008), resultado de uma constatação histórica já registrada por Guido, desenvolvida por Susana Gastal e recentemente enriquecida com a localização de inúmeras fotografias de trabalho tiradas em seu ateliê romano.

A pesquisa

A plataforma da pesquisa será o material já existente: as listas das obras de Angelo Guido, Athos Damasceno Ferreira, Ruth Sprung Tarasantchi, Paulo Gomes *et alii*; os arquivos de imagens

já consolidados (incluídas aqui as imagens captadas em alta definição para as obras de Tarasantchi e Gomes), os levantamentos prévios já desenvolvidos e a bibliografia disponível. Para o levantamento, elaboramos o projeto de catalogação conforme os modelos em vigência, até que seja possível a confecção de um programa de catalogação particular informatizado. Após a consolidação dos dados disponíveis, serão levantadas mais informações de outras obras em poder de colecionadores e/ou instituição ainda não contatadas.

Desenvolvimento

FASE I – FUNDAMENTOS

1. Organização e sistematização dos arquivos existentes de imagens e dados de obras;
2. Confecção da Tabela de Concordância, ainda por ser mais claramente definida, na qual constarão, inicialmente, as obras organizadas por gêneros, a localização, e as referências elaboradas pelos autores consultados (Guido, Ferreira, Gomes *et alii*, Tarasantchi), na seguinte ordem de importância: referência nominal (título), imagem e descrições;
3. Sistematização das fichas de dados baseadas na bibliografia sobre o artista;
4. Elaboração da ficha catalográfica (versões manual e digitalizada);
5. Confecção das fichas;
6. Publicação dos resultados.

FASE II - DESDOBRAMENTOS

1. Análise técnica do material, visando a organização de um catálogo indicial (gêneros, fases, técnica etc.);
2. Produção de análise formal e estilística das peças, relacionando a produção de Pedro Weingärtner e a de seus pares;
3. Produção de ensaio crítico biográfico sobre o artista e sobre sua obra;
3. Produção de um CD-ROM com todo o material executado, a ser distribuído a museus, escolas de arte, bibliotecas etc.

Sobre as fotografias

Como vamos partir de um banco de dados já existente, não poderemos, em um primeiro momento, requerer imagens fotográficas de alta qualidade e/ou definição, assim como também não

disporemos de imagens de detalhes das obras. O ideal seria que este processo de documentação fotográfica fosse efetivado de acordo com os modelos vigentes, buscando o maior detalhamento possível, evitando ter que recorrer à peça catalogada nas futuras pesquisas.

Desdobramento

Na possibilidade de investirmos paralelamente na catalogação da *memorabilia* disponível (e que continua crescendo), organizaremos outro roteiro de tópicos para registro, que inclui: o número de objeto; classe ou grupo do objeto; origem; título e ou descrição sumária; dimensões (altura, largura, comprimento, diâmetro e peso); modo de aquisição; dados da coleta (quem, local, data, condições) e identificação.

No desdobramento possível do projeto, após a ficha-base, poderemos fazer catálogos por temas ou assuntos: grandes grupos (1. obras de arte, 2. documentos); grupos secundários (1. obras de arte: pinturas, desenhos, esboços, projetos; 2. documentos: fotografias, textos etc.).

Ações e procedimentos da pesquisa: formas de apresentação dos resultados

O inventário constituído será apresentado em três seções:

1. Cronológica – obras de autenticidade comprovada e documentada, autógrafas ou não;
2. Obras atribuídas ao artista – essas listas contem uma série de obras atribuídas ao artista, autógrafas ou não, por fontes diversas, tais como referências antigas em inventários e/ou listas, autoridades (historiadores, críticos, *marchandes*) e proprietários;
3. Apêndice – essas listas contem obras de atribuição temerária ao artista, mas que em nossa opinião (pessoal ou dos profissionais consultados) podem ser retiradas do *corpus* weingartiano até refutação comprovada em contrário

Dados que constarão do inventário cronológico ilustrado:

1. Número de identificação – correspondente à ordem cronológica ou iconográfica, que poderemos nos reportar cada vez que a obra seja citada na presente lista;
2. Título – seguido dos outros títulos atribuídos e com os quais a obra já tenha sido repertoriada e, sempre que possível, o número de inventário da coleção, que possa permitir

uma distinção de outra obra com o mesmo título;

3. Localização – atual da obra, museu ou coleção particular (quando isso não for possível será indicadas com precisão as fontes de informação utilizadas);

4. Técnica – indicação sintética da técnica, através de abreviações (ver abaixo a lista de abreviações utilizadas);

5. Indicação do suporte – ver igualmente abaixo;

6. Dimensões – em centímetros, altura por largura;

7. Assinatura – indicação da eventual presença de assinatura (ver lista abaixo);

8. Localização e data – indicação de eventual presença de data e/ou local.

9. Outras informações – fontes nas qual a obra foi citada, participação em exposições e/ou catálogos, reproduções localizadas em fontes diversas.

Abreviaturas			
Técnicas	**Suportes**	**Outros dados**	**Localização de outros dados**
o – óleo g – guache a – aquarela d – desenho g – gravura	t – tela p – papel m – madeira tc – tecido out. – outros (com especificação, se identificada)	d – obra datada s – obra assinada	cse – canto superior esquerdo csd – canto superior direito cie – canto inferior esquerdo cid – canto inferior direito
Observação: no caso dos desenhos e das gravuras será feita uma remissiva ao livro **Pedro Weingärtner**: obra gráfica, que contêm todos os dados precisos e sistemáticos no que diz respeito a técnica, suporte, assinatura, datas, localizações, proprietários e, no caso das gravuras, as cópias encontradas (também com dados sistematizados).			

As arquiteturas efêmeras na coroação de D. Pedro II através dos desenhos de Rafael Mendes de Carvalho

Piedade Grinberg

As arquiteturas de festa, também chamadas de arquiteturas efêmeras, são formas de representações herdadas de Portugal, que as recebeu das seculares tradições européias desde o Renascimento até as aristocráticas festas barrocas, e que aparecem no Rio de Janeiro desde o século XVIII, promovidas pelos vice-reis a fim de introduzir na colônia o espírito da corte.

A vinda ao Brasil, em março de 1816, de importantes artistas franceses, com a chamada Missão Artística Francesa, contribui a redirecionar o panorama cultural aqui vigente, coincidindo com a elevação do Brasil a Reino e com o novo papel social para sua capital. Os principais autores engajados na construção das grandiosas arquiteturas efêmeras são o arquiteto Grandjean de Montigny, o pintor Jean-Baptiste Debret, o escultor Auguste Taunay e os irmãos escultores Marc e Zéphirin Ferrez. Paralelamente, operam também artistas portugueses ligados à corte, refletindo de forma polemica, a situação antagônica criada entre os dois grupos de artistas.

A coroa portuguesa, identificação terrena do poder divino, demonstrava sua influência estimulando a religiosidade dos fieis através da celebração das principais festividades do calendário litúrgico com grandes festas, procissões e missas solenes e dos mais variados festejos da corte e da aristocracia.

Nesse contexto, o sacro e o profano se integravam e a festa era uma oportunidade de encenação, de deslumbramento graças a uma decoração, mesmo que efêmera, capaz de resgatar a pobreza do material e transmitir ilusão de riqueza com o efeito espetacular obtido pela variedade de formas e cores, estimulando o trabalho de artistas e artesãos.

A coroação de D. João VI e de Pedro I, com suas varandas da aclamação, arcos do triunfo, luminárias e painéis alegóricos, fartamente decorados para dar visibilidade ao poder público e soberano e também como propaganda, seja da parte do governo para se promover, seja dos comerciantes que agradeciam dessa forma ao soberano pela abertura do Brasil aos países amigos, transforma a cidade em um grande teatro.

O caráter lúdico era capaz de distrair e atrair a população, paralelamente os eruditos cenários inspirados na arte e na mitologia greco-romanas desenvolviam uma função didática, e os códigos da festa renovavam costumes e hábitos de comportamentos, num claro desejo de criar uma Europa nos trópicos.

A última grande festa real foi a coroação de Dom Pedro II de 16 a 19 de julho de 1841, marcada também pela presença da arquitetura efêmera. A iconografia que chegou até nós é a da varanda da aclamação e os desenhos das iluminações para a cidade mostrando uma evolução no gosto e uma adesão muito mais próxima ao neoclassicismo francês.

A Real Academia tinha dado seus frutos, os artistas da Missão Francesa tinham legado seus ensinamentos a seus discípulos, e algumas arquiteturas pontuais eram marcos da cidade como a Alfândega (1820) e o prédio da Academia de Belas-Artes (1826), ambos de Grandjean de Montigny, além de outros menos monumentais como palacetes particulares que contribuíram para a mudança do aspecto da cidade.

A coroação de Dom Pedro II, no dia 18 de junho de 1841, depois de longo período de Regência, aguardada com muita esperança, foi na ocasião uma grande festa. Sua celebração foi o resultado de projeto bastante elaborado, que resultou num aparato pomposo e luxuoso, se comparado aos anteriores. Segundo Lilia Schwarcz em seu livro *O Império em procissão*[1], descrevendo a cidade nos dias das festas "As ruas são esburacadas e cheiram mal. A população é mulata e adere ao ritual com seus lundus e batuques, mas de toda maneira vale a pena o sacrifício... Estava para acontecer o maior espetáculo que jamais se encenara no Brasil, o mais reluzente dos teatros da corte, que exibia com luxo seus símbolos e rituais diletos."

Segundo trecho da descrição da Coroação de D. Pedro II no *Jornal do Commercio* de 20 de julho de 1841, após a coroação e o banquete "franqueou-se a varanda e o Paço para serem visitados pelas pessoas decentemente vestidas, que se apresentassem com este intuito."

Supõe-se que de doze a quinze mil pessoas os visitaram. "Às 10 horas da noite anunciou-se que acabava a visita e o bom povo que não tinha podido entrar paciente esperou o dia seguinte"

A coleção de desenhos da varanda da aclamação e das principais iluminações utilizadas na coroação de D. Pedro II é de autoria de Rafael Mendes de Carvalho (1817-1870), que se auto definia como desenhista da Casa Imperial, e confirma o uso dos arcos de triunfo como elementos decorativos e simbólicos e, ao mesmo tempo, utilitários.

Sobre o desenhista sabemos que notabilizou-se inicialmente como caricaturista, fazendo

[1] SCHWARCZ, Lilian Moritz. **O Império em procissão.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

publicar a partir de 18 de janeiro de 1840 e até setembro desse ano, uma série de 20 litografias jocosas, satirizando com muita verve os costumes da Corte. Em 1841 está entre os ajudantes de Porto-Alegre nas obras de reforma do Teatro São Pedro de Alcântara, ao lado de Barros Cabral, Malivert, Olivier e outros pintores-decoradores. Nesse mesmo ano publica às próprias custas, um álbum no qual se apresenta como desenhista da Casa Imperial: *Coleção dos desenhos das principais iluminações nos dias da Coroação do S. D.Pedro 2º.*[2], cujo original está preservado na seção de iconografia da Fundação Biblioteca Nacional e são os únicos documentos iconográficos relativos à iluminação da cidade para a coroação[3]. No entanto não existem referências mais específicas se além da varanda, outras iluminações foram realizadas.

Os dados utilizados na descrição da Varanda da Aclamação [**Figura 1**] estão no documento *Descrição do edifício construído para a solenidade da coroação e sagração de S.M. o Imperador e senhor D.Pedro II*, em jornal de época[4].

A Varanda da Aclamação, cujo plano e a descrição da obra são de Araújo Porto Alegre, tem três corpos que sobressaem do amplo corredor colado no antigo convento dos Carmelitas. A frente do corpo central assume o aspecto de um templo grego encimado por um tímpano. Sobre cada telhado dos três corpos sobressalentes são colocadas estátuas executadas por Marc Ferrez, e os baixos-relevos em pintura imitando bronze são do professor José dos Reis Carvalho. O quadro do Fundador do Império, colocado no teto da varanda, foi desenhado e pintado num só dia por Manuel Araújo Porto Alegre, as outras obras de pintura foram executadas por seus jovens discípulos.

Outra imagem da Varanda, uma litografia de François René Moureaux (1807-1860), retrata em detalhes a varanda, enquanto outra, de Moureaux e Buvelot, oferece uma visão do conjunto com a parada militar que ocupa o primeiro plano. Nessa visão parece existir um diálogo entre perene e efêmero.

Na arquitetura da varanda da aclamação de Dom Pedro II, o rigor na composição não exclui certa liberdade nos acoplamentos de elementos provenientes de diferentes estilos clássicos que prenunciam o surgimento do historicismo na arquitetura da segunda metade do século XIX. O efêmero, nesse caso, tem uma vocação de memória no sentido que ela mesma faz parte de uma tradição secular. O seu uso lúdico de festa não diminui a capacidade crítica de polêmica e ruptura em relação ao perene existente. O efêmero é por si mesmo transitório e responde aos apelos mutantes do presente e pode sugerir chamar a atenção sobre as novas tendências como elemento de

---

[2] TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil.** Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.
[3] O álbum contem 13 desenhos: a varanda, arcos de triunfo, obeliscos e outras iluminações.
[4] **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1841. Original na seção de iconografia da Fundação Biblioteca

contemporaneidade.

Numa cidade onde a iluminação pública era quase inexistente devido o alto preço do combustível, óleo ou cera, a iluminação constituía o elemento determinante das festas. A principal função dos arcos era servir de luminária e ao mesmo tempo contribuir a dar pompa e suntuosidade ao evento, pois enobreciam pelas suas dimensões monumentais repletas de numerosas fontes de luz, o contexto urbano arquitetônico da cidade e marcavam o percurso do cortejo.

Os elementos de sustentação de tais iluminações são, de fato, constituídos e compostos por uma série de arcos de triunfo de diferentes estilos que preanunciam a tendência historicista. Do desenho tradicional do arco romano passa-se para arcos de forma redonda assim como a simples arcos frontais utilizados para se sobrepor às fachadas dos prédios. Essas estruturas suportavam, verdadeiramente, grande quantidade de potes de vidros coloridos com cera que ficavam acesos durante todos os dias da festa. Em razão da profunda escuridão da cidade colonial e do alto custo da cera, a luz se torna sinônimo de festa e também de riqueza. Fogos de artifício também eram utilizados para com

A maioria das iluminações que cobriam construções importantes, arcos do triunfo [**Figura 2**], obeliscos [**Figura 3**], entre outros, foi montada no Campo de Santana, um dos locais mais populares da cidade e foram *visitados* à noite, pelo monarca e suas irmãs, em cumprimento ao Programa nº 3, já no *dia seguinte.* A intenção era reunir num grande teatro, na mesma praça, as diferentes classes, ainda que em lugares separados, para assistir aos espetáculos organizados para os festejos. A área em torno do Campo Santana, antes área periférica popular, torna-se nesse momento, uma área nobre da cidade, além de outros locais no centro da cidade e no Largo do Machado.

Além das arquiteturas efêmeras públicas existem também as arquiteturas particulares.

A intensidade e a quantidade da iluminação eram uma demonstração de posse. Muitos moradores para se destacar transformavam as próprias casas em verdadeiras luminárias, servindo-se de uma estrutura provisória para que a decoração e os ornatos na moda transformassem suas fachadas em uma fictícia arquitetura.

Com a decoração da aclamação de D. Pedro II fecha-se um ciclo da arquitetura efêmera que se renova assumindo outra forma no Centenário da Abertura dos Portos, quando tal arquitetura, fingindo-se "industrializada", se torna portadora de novas idéias, novos sonhos, um novo estilo, novos princípios que a República quer transmitir.

A máquina de propaganda do poder permanece, portanto, exercendo por meio da iconografia

---

> Nacional e em publicação do Arquivo Nacional, datada de 1925.

seus mecanismos de persuasão ou sedução associados à natureza retórica e, na maioria das vezes, usada como recursos metafóricos com seus relativos aspectos cênicos.

Os conceitos barrocos de *teatro do mundo* ou *praça universal* são superados na idade moderna assumem um novo significado, mas a *praça* permanece como um ícone de autoridade e de força da nação. Os desfiles militares, quando os uniformes transmitem o conteúdo da festa de maneira codificada, presentes nas representações do Largo do Paço por ocasião dos festejos eram um claro exemplo da ligação com a antiga praça militar e o palco do teatro de guerra da Idade Média, construída segundo a lógica castrense.

O conjunto dessas arquiteturas provisórias com sua iluminação não só causa deslumbramento ao público, como também se relaciona com as arquiteturas permanentes ao seu redor que funcionam como pano de fundo. A pomposa cenografia desse grande teatro em que uma parte da cidade se transforma parece dar a ilusão de que é possível edificar uma Europa nos trópicos.

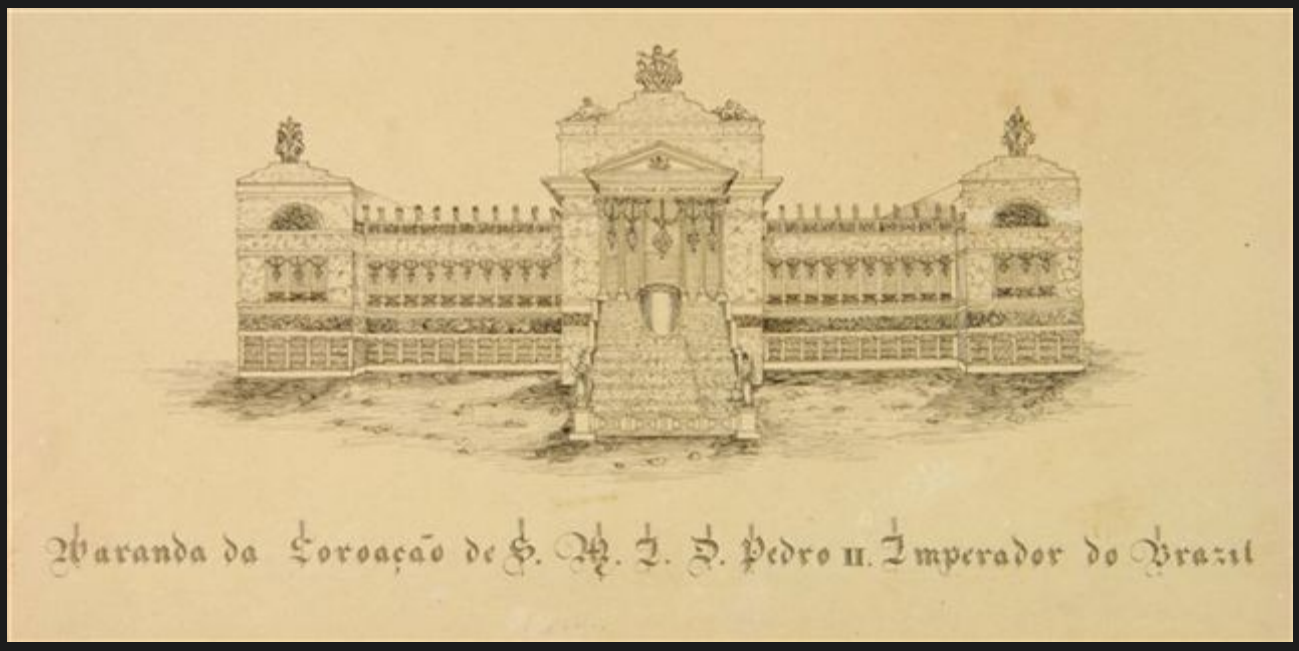


Figura 1 – Varanda da Coroação de D. Pedro II, Imperador do Brasil.



Figura 2 – Iluminação da Rua Direita.

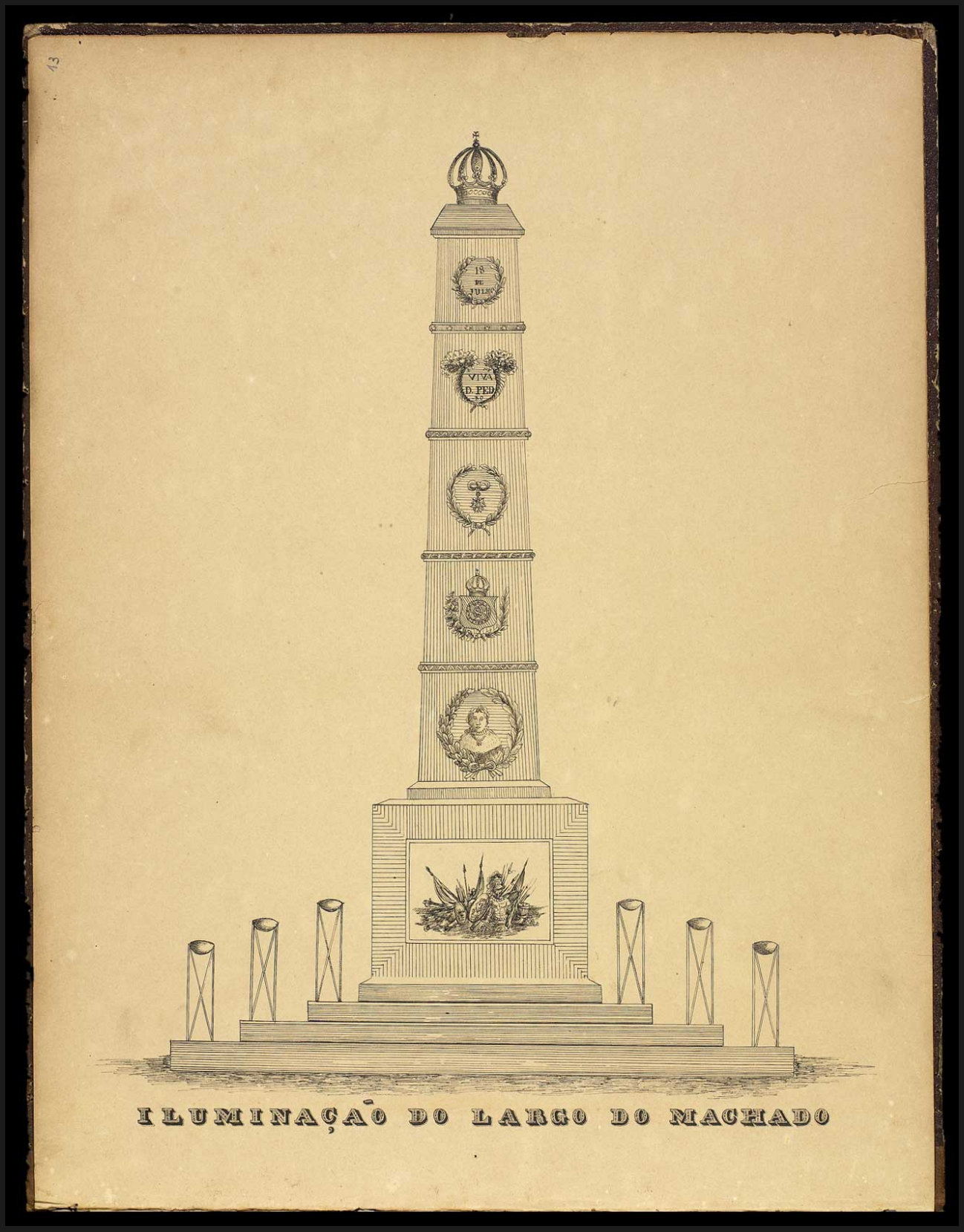


Figura 3 – Iluminação do Largo do Machado.

"O antigo renasce e se atualiza no moderno": A experiência eclética de uma arquitetura egipciante no Rio de Janeiro

Renato Menezes Ramos*

O Ecletismo Arquitetônico surge em meados do século XIX, unindo o tradicionalismo em suas formas – inspiração advinda dos recentes achados arqueológicos –, à modernidade em seus materiais e técnicas – decorrente da efervescência industrial iniciada no século anterior. Em linhas gerais o Ecletismo mescla elementos de distintas origens, tanto temporais quanto geográficas, para, com isso, formar uma nova linguagem estilístico-compositiva; mas essa mistura des estilos acabou por dar, à arquitetura do século XIX, a ausência de um estilo definido.

A inspiração no passado, longínquo ou mesmo próximo, ofereceu o condicionante historicista que marca o Ecletismo em seu tempo. O Ecletismo é, portanto, historicista à medida que busca justificativas históricas através da própria História para sua narrativa, buscando ainda instaurar um projeto de futuro, sustentado pela idéia de civilização como produto da História. Neste sentido que o Ecletismo retoma estilos cronologicamente anteriores a ele, conferindo-lhes uma nova leitura, sem, no entanto, copiá-los, mas buscando referências na História: fonte esta de inesgotável inspiração.

O Ecletismo "olha" para o passado, absorve seu conteúdo, e filtra aquilo que considera o melhor da produção arquitetônica dos grandes mestres, para, a partir de então, constituir o novo. Trata-se de uma articulação de síntese, entre beleza, opulência e funcionalidade.

Segundo o arquiteto e teórico francês César Denis Daly (1811-1893), o Ecletismo defende "o uso livre do passado", entretanto, em oposição ao Neoclassicismo, ele consiste na primeira manifestação de revivalismo não estritamente clássico, estando aberto à recepção visual de distintas origens, como já foi falado anteriormente. Portanto, a grande marca do Ecletismo é sua esclarecida oposição aos ideais puramente classicizantes "e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo."[1]

Acusado de copista, passadista e retrógrado pelo Modernismo, movimento que o sucedeu, o Ecletismo procura tornar vivo novamente o passado, não na tentativa de revivê-lo, mas tentando

* Graduando em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientado por Ms. Evelyne Azevedo.

[1] ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In.: **O Romantismo.** Org. J. Guinsburg. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 261.

revisá-lo. Atribuir-lhe estes adjetivos significa não compreender que, embora busque inspiração no passado, é o espírito imaginativo que sobrepõe o "fazer"; o Ecletismo se coloca, sobretudo, como uma atividade interpretativa, sendo inclusive caracterizado como a expressão edificada da fantasia: principal traço diferenciador entre o Ecletismo (associado aos excessos burgueses) e Neoclassicismo (associado à sobriedade formal – racionalismo – dos Iluministas).

Não pode ser ignorado também, que o Ecletismo incorporou a estrutura metálica (ferro e aço) em seu sistema construtivo, além de ter se mostrado intensamente preocupado em atender as necessidades de uma sociedade industrial e burguesa, mantendo, em consonância ao tratamento formal, a atenção "a itens tais como conforto, higiene, circulação, aeração, acústica, entre outros"[2]. Mas se o Ecletismo já se pretende moderno neste sentido, ele ainda é altamente tradicionalista à medida que concebe como imutáveis e eternas, leis compositivas advindas do pensamento clássico, como o ritmo e a simetria.

A dicotomia modernidade-tradição em conjunto com as qualidades históricas de criação, mutabilidade e recriação, conferiu ao Ecletismo, respaldado no *zeitgeist* historicista, o artifício de "construção de um passado". Isto foi possível devido à liberdade criativa do arquiteto aliado a uma "estética da acumulação", a qual impunha limites à doutrina de arte como imitação da natureza, abrindo, com isso, espaço para o gosto pessoal em paralelo à pesquisa histórica, ou seja, a idéia de "passado construído" assegurou a presença do potencial imaginativo do artista em paralelo à insubmissão histórica.

Ganha força também a idéia de que a aparência de ineditismo tinha, na verdade, sua origem no passado, estruturando o pensamento de revisão da história. Ou seja, era necessário olhar para o passado, aproveitando "terreno que já foi alicerçado"[3].

O passado como construção do presente se torna visível quando se passa a observar que é a partir da reformulação dos métodos e tecnologias que se encontra o novo. Essa reformulação se dá, neste caso, a partir da reunião de elementos de matizes exóticos, a outros de origens classicizantes para a produção de um novo efeito visual. Eis mais uma característica da ornamentação arquitetônica eclética: o impacto visual poderia estar vinculado à sensação de inusitado, que se constituía ou pela densa reunião de informações decorativas, ou pelo uso de uma decoração que "bebia na fonte" do Oriente, ou mesmo pela ambivalência destes gostos.

As citações que se referem ao Oriente, bem como na prática pictórica do período, buscam muito mais a criação de uma atmosfera oriental do que propriamente a reprodução das

---

[2] PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no Século XIX.** Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p. 57.
[3] MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Presentes do Passado. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 2 de jul. de 1916, p. 5.

características de um país específico. Em outros aspectos, a atração por essa representação do Oriente significou um toque à atualização dos parâmetros de narrativa histórica ou alegórica, sobretudo na pintura brasileira.

Surge, então, uma aparente contradição: por que motivo, ao Oriente estava reservado o lugar do exótico, enquanto para as tipologias classicizantes existia o lugar do visual comum? O argumento do distanciamento histórico e geográfico torna esta questão ainda mais contraditória, uma vez que bem como não é próxima uma possível herança histórico-cultural de um passado oriental, deve-se também ressaltar esse distanciamento da Antiguidade greco-romana.

Algumas explicações são possíveis, entre elas está o modelo de ensino artístico aqui instalado, herança da Missão Artística Francesa, vinda para o Brasil em 1816, a qual instaurou uma metodologia de ensino artístico baseado nos padrões clássicos. Outra explicação seria relacionada à própria estruturação da Escola Nacional de Belas Artes (academia – pensamento clássico), já no período republicano, em que arte estaria vinculada a uma certa dose de racionalismo, advindo dos ideais clássicos, vinculados ao entendimento de arte como imitação da natureza, que significava, por sua vez, seguir as leis imutáveis de organização do mundo, tais como a ordem, o equilíbrio, a serenidade entre outras, e, portanto, os mais notáveis objetivos dos artistas. Mas é válido ressaltar que nesse período, como já pôde ser observado, o classicismo deixa de ser entendido "como um corpo rígido e coeso de idéias e formas"[4].

A representação do exótico também poderia estar intimamente relacionada à prática historicista do Ecletismo, dando origem ao Historicismo Tipológico, no qual a arquitetura seria dotada de um amplo potencial de comunicabilidade (código), possibilitando a associação entre o estilo e funcionalidade a qual era destinada (programa). Deste modo, edifícios públicos seguiriam tipologias classicizantes (que sugeriria equilíbrio e ordem), enquanto as tipologias exóticas estariam reservadas a espaços e/ou edificações relacionadas ao ócio e aos prazeres da vida cotidiana, ou mesmo poderiam ser introduzidas nas residências burguesas como um modo de sugerir poder econômico e singularidade social.

Mas isso não se aplica às manifestações ecléticas ocorridas à margem do circuito acadêmico, ou seja, edifícios distantes do centro da cidade, remodelado por uma grande reforma, que o concedeu *status* de exemplo máximo do Ecletismo nacional, sobretudo através da imagem da Avenida Central[5], aberta em 1904, símbolo do progresso e do planejamento urbano-sanitário do período. Ou mesmo edifícios comerciais, ou residências particulares de famílias aspirantes à alta

[4] PEREIRA, op. cit., p. 16.
[5] A Avenida Central passou a se chamar Avenida Rio Branco, a partir de 1912, em homenagem ao Barão do Rio Branco, ministro das Relações Exteriores durante o governo Rodrigues Alves (1902-1906), morto neste ano.

burguesia; portanto, aquelas edificações construídas por mestres-de-obras, artífices, sem formação acadêmica, herdeiros da tradição construtiva colonial.

E é este o caso do sobrado Neo-egípcio [**Figura 1**], localizado no bairro de Santo Cristo, à rua Pedro Alves, construído no início do século XX, mais precisamente no ano de 1910, como estampa o emplacamento no centro de sua fachada, exemplificando o costume de época. Este sobrado chama a atenção, sobretudo por constituir a possibilidade de uma nova tipologia para o Ecletismo, que poderia ser chamado de *Neo-egípcio*, ou de forma mais genérica (e talvez mais adequada) *Egipcizante.*

Historicamente, a primeira informação que se tem sobre ele é que seu primeiro proprietário se chamava Francisco Alves Rollo, de origem portuguesa da região do Porto, quando a rua ainda era denominada Praia Formosa e o limite de fundos do terreno era um canal, tendo permanecido com esta posse até 1912. Pouco se sabe sobre sua vida e muito menos o motivo que o levou a escolher o Egito como o *leitmotiv* decorativo. Em seguida fora comprado por ZEHI SIMÃO & IRMÃO, que, segundo o relato dos moradores, seria uma empresa do ramo da serralheria, permanecendo por lá até 1935: ano de sua falência, como consta no Ofício de Registro de Imóveis. Logo depois o imóvel é adquirido por um libanês chamado Arsenius Mandour, que por não ter filhos, o deixa de herança em 1956 (ano de sua morte), para seus sobrinhos, de mesma nacionalidade, e entre eles Joseph Semman Mandour, o único de seus irmãos que permanecera no Brasil. É neste período que o Sobrado passa a ser alvo de vandalismos e de traficantes de obras de arte, isto porque devido seu abandono, foi facilitado o roubo de seus elementos de decoração interna, uma vez que grande parte era constituído de motivos que remetiam ao Egito, ajudando a descaracterizá-lo.

Em meados da década de 1980 o Sobrado passa a ser inserido do Projeto SAGAS: uma iniciativa dos moradores dos bairros portuários para a salvaguarda de imóveis considerados importantes para a história da região, que contempla os bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo.

No ano de 2005, a situação de degradação e abandono chega ao seu extremo: o Sobrado passa por um incêndio criminal, o que terminou por degradá-lo ainda mais, tanto no interior quanto em seu exterior, restando-lhe como peças originais parte da fachada e quatro colunas de ferro localizadas no hall de entrada, além de pequenos ornamentos da parede de fundos do terreno. Após este fato, o Sobrado é comprado por seu atual dono, passando, em seguida, por uma grande obra que recuperou as cores originais da fachada, passado de vermelho em tom terroso, para um vibrante azul e branco, bem como o telhado, que desmoronou com o incêndio, a volumetria dos ornamentos da fachada e a reconstrução de suas esquadrias também voltadas para a fachada. Atualmente o Sobrado se resume a um imenso galpão [**Figura 2**], ausente de suas características originais,

restando apenas poucos elementos originais, além de abrigar uma empresa que presta serviços para a prefeitura do Rio de Janeiro.

O que pode estar de alguma maneira atrelada à história do Sobrado é a reforma do porto da cidade, de grande importância econômica, por ser, à época de sua construção, o maior importador do país. Segundo os escritos do Projeto SAGAS, muitas tentativas privadas de modernização da região do entorno do porto não deram grandes resultados. "Em 1911, foi concluída a primeira seção do porto, no trecho compreendido entre o Arsenal da Marinha e o Canal do Mangue"[6] modificando radicalmente toda a orla marítima que se conhece hoje como Saúde, Gamboa e Santo Cristo. O Sobrado, portanto, pode ser um exemplo de suas tentativa privadas de embelezamento da região.

Popularmente o Sobrado é vinculado à Maçonaria. Este dado não pode ser de todo ignorado, uma vez que é frequente a existência de lojas maçônicas nas cores azul e branca, além de ser bastante clara a sua tendência egiptomaníaca. No estado da Paraíba, precisamente em João Pessoa, há uma loja maçônica também azul e branca, e densamente decorada com motivos egípcios, o que reforça esse gosto maçônico.

A peculiaridade visual de sua fachada se justifica pela reunião de elementos que remetam diretamente ao Egito, dispostos numa fachada relativamente simples. Ela é composta por duas portas laterais ladeadas por finas pilastras com capitéis lotiformes e um portão central, antes também ladeado por pilastras semelhantes. Acima destes portões laterais encontram-se ornamentos referentes ao deus Rá: a suprema divindade solar, o princípio criador, representado como uma esfera alada, e sobre o portão central um escaravelho: símbolo de extrema importância na cultura funerária egípcia, uma vez que o mesmo é associado ao deus Rá, devido ao seu ciclo de vida. Acima deste nível encontram-se quatro janelas, com esquadrias dotadas de forte apelo egipcizante, sobretudo através das asas de falcão (animal associado aos Deus Hórus, filho de Ísis e Osíris) altamente geometrizadas. Ladeando essas janelas, encontram-se, novamente, as mesmas pilastras lotiformes, e, lateralmente na parte superior, no intervalo de duas janelas, encontra-se a deusa Maat: o princípio da beleza e da ordem universal, representada como uma mulher tendo, sob os braços, longas asas. E como um eixo, reforçando a simetria, uma estátua, possivelmente, de Ísis, a deusa mãe do Egito, e ainda acima dela a placa com o ano de construção do edifício. Ainda acima, na platibanda, quase escondido pelo beiral, outro escaravelho idêntico ao que já foi citado. E nas extremas laterais da fachada encontram-se duas longas e finíssimas colunas com capitéis palmiformes.

Embora seja evidente o acúmulo de informações referentes ao Egito, este Sobrado torna-se um exemplo da ingenuidade compositiva dos mestres-de-obras daquele período. Preocupados em

[6] Projeto SAGAS – 1984.

acompanhar a moda urbana, tanto do revivalismo e do gosto pela acumulação, advindo do pensamento acadêmico europeu, quanto das novas possibilidades dos sistemas estruturais de ferro e aços decorrentes da inserção das tecnologias desenvolvidas pela recém surgida Engenharia Civil, estes mestres-de-obras, imigrantes portugueses, ou mesmo pedreiros locais criados no canteiro de obras, sob o método do "aprender fazendo", passaram a se sentir "forçados a imitá-los [os arquitetos], ao menos parcialmente, e a utilizar, como eles, as novas possibilidades da técnica moderna, a fim de tentar sobreviver."[7]

Sobre isto, como se pode ver em nota, Yves Bruand fala, baseado em texto de Lúcio Costa[8], no qual se refere às construções populares como símbolo de autenticidade arquitetônica brasileira neste período. No texto Lúcio Costa fala, dentre tantos itens, das "finíssimas colunas de ferro" empregadas pelos mestres-de-obras, por volta de 1910: exatamente este o caso do Sobrado Neo-egípcio, no qual, como já foi falado, possui quatro destas colunas (todas de ferro fundido importadas da Inglaterra) a que Costa se refere, em um espaço que poderia ser chamado de hall de entrada, confirmando o gosto dos mestres-de-obras, como se pode observar em outros edifícios com um programa arquitetônico semelhante. Lúcio Costa fala também da fidelidade da "boa tradição portuguesa de não medir", tocando em outro ponto relativo ao sobrado: a sua planimetria, clara herança colonial portuguesa, sobretudo quanto à divisão dos lotes, já considerado ultrapassado para a academia.

Dois lotes acoplados, estreitos e profundos, sem afastamento lateral nem frontal resultam em um amplo terreno quase quadrado: assim se resume a planimetria do Sobrado. Portanto é a mescla da construção histórica própria do Ecletismo, a tecnologia material, exemplificada través das quatro colunas de ferro de importação inglesa e os resquícios coloniais, vão fazer com que a versão arquitetônica popularesca do Ecletismo se diferencie da acadêmica. O Egito faraônico nos convida a conhecê-lo e a apreciá-lo, mesmo no Brasil do início do século XX, se concretizando como uma fantasia popular edificada; a expressão dos sonhos como arquitetura.

É importante salientar que esta pesquisa tem como finalidade levantar questões relativas ao Ecletismo brasileiro, sem necessariamente respondê-las, mas torná-las ponto de partida para relativizações em outros âmbitos inerentes aos estudos sobre arte brasileira na transição do século XIX para o XX. É igualmente importante dizer que esta pesquisa ainda se encontra em desenvolvimento, estando aberta para acréscimos históricos e conceituais futuros.

---

[7] BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p. 34.

[8] Trata-se do texto *Documentação Necessária*, publicado pela primeira vez em **Revista do SPHAN**, nº 1, no ano de 1937 e posteriormente no livro **Sobre Arquitetura**, vol. 1, páginas 92 - 93. Pode também ser encontrado em versões livres disponíveis na Internet.



Figura 1 - Fachada do Sobrado Neo-egípcio.
Foto: Renato Menezes Ramos, 2009.



Figura 2 - Interior do Sobrado Neo-egípcio.
Foto: Renato Menezes Ramos, 2009.

Emílio Rouède: tempo de Minas

Ricardo Giannetti

A Arte em Minas

Não há uma pedra posta pela mão do homem no centro de suas cidades, que não exprima uma idéia, que não represente uma letra do alfabeto da civilização.

Manuel de Araújo Porto-Alegre[1]

No ano de 1893 o governo de Floriano Peixoto empreendeu severa perseguição aos seus críticos e opositores. Considerado perigoso conspirador político, o pintor e jornalista Emílio Rouède esteve bem próximo de ser preso, ou mesmo morto, em um cerco policial a sua casa no Rodeio. Sem alternativas, terminou por se afastar definitivamente do Rio de Janeiro, vindo refugiar-se no sossego das montanhas de Minas Gerais.

No correr de 1894, durante sua permanência na cidade de Ouro Preto, dentre tantas atividades às quais se dedicava, Rouède manteve colaboração jornalística com o periódico *Le Brésil Républicain*, para o qual redigiu artigos que se intitularam *Correspondence de Ouro Preto* e *Chronique de Minas*[2]. Alguns desses artigos seriam traduzidos e publicados no ano seguinte, em janeiro de 1895, na coluna "Letras" do jornal *Minas Gerais*, sob o título geral de "A Arte em Minas", versão esta que utilizaremos no curso do presente trabalho[3]. O *Le Brésil Républicain* era um órgão de interesse francês, impresso no Rio de Janeiro, com edições regulares às quartas-feiras e aos sábados. Era seu correspondente e agente geral para o Estado de Minas Gerais o artista Paul de Roquemaure, proprietário de uma vivenda conhecida como *Pavillon Bellevue,* à rua do Caminho Novo n.º 4, em Ouro Preto, sendo ele a pessoa responsável pela recepção e encaminhamento de anúncios e assinaturas da publicação.

---

[1] Manoel de Araújo Porto-Alegre, apud BURTON, Richard. **Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho.** Trad. de David Jardim Júnior. Belo Horizonte/São Paulo: Livraria Itatiaia/Editora da USP, 1976, p. 121.

[2] GRAVATÁ, Hélio. Émile Rouède, A Arte Mineira e a Velha Matriz do Curral del-Rei. **Barroco**. Belo Horizonte: UFMG, n. 9, 1977, pp.123-126. Anexo constando versão fac-similar, págs. não numeradas: ROUÈDE, Émile. Correspondance de Ouro Preto (23 Mai; 2 Juin; 9 Julin 1894) e Chronique de Minas (8 Août; 29 Août; 3 Octobre 1894). Le Brésil Republicain.

[3] ROUÈDE, Emílio. A Arte em Minas. Minas Gerais. **Ouro Preto**, exemplares dias 10, 11, 12, 13 jan. 1895. Textos aqui reproduzidos com grafia atualizada.

Nas referidas crônicas, Emílio Rouède procurou informar aos seus leitores de língua francesa o quanto se sentia estimulado em conhecer e estudar a arte colonial mineira, tida por ele, desde o primeiro momento, como verdadeiro tesouro. Fundamentado nos acontecimentos históricos da antiga Capitania, buscava estabelecer suas origens e influências. Com este pensamento, na seqüência dos artigos publicados, dirigiu especial atenção à Capela de São João Batista, em Ouro Preto, e à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem do arraial de Belo Horizonte, que encerravam, segundo suas impressões, testemunhos artísticos dos mais antigos e originais de Minas Gerais – bons exemplos arquitetônicos do que interpretou como um *"*gosto simples e severo", demonstrando, de pronto, sua sincera admiração.

Não lhe ocorrendo dispor de tempo suficiente para a necessária pesquisa sobre todo o acervo criativo, e, principalmente, sabedor que era de seu peculiaríssimo temperamento dispersivo, pouco afeito às longas investigações em arquivos, Emílio deixou afinal uma sugestão endereçada à algum historiador especializado, que, a partir dali, tomasse a iniciativa de escrever o trabalho para o qual imaginou o título geral de *Origine de l'art au pays de l'or.* Contudo, para adiantar o expediente do futuro estudioso, avançou um pouco nos assuntos sobre os quais se debruçava naqueles dias:

> *Aquele que, em melhores condições, quisesse dedicar seu tempo, sua atividade e sua inteligência a uma obra tão útil quanto agradável, deveria vir a Minas instalar seu gabinete de estudo e seu centro de informações no país dos tesouros*.[...]
> *Importante serviço prestaria a este belo país quem realizasse tal trabalho. Ouso afirmar, – e me perdoem a franqueza, – que é tempo já de se ocupar dessa obra, porque documentos de valor desaparecem, monumentos históricos ameaçam ruína, perdem-se admiráveis esculturas, quadros de mérito deterioram; e, ainda mais, a morte vai levando a velhos de idade secular, cujos avós, chegados com as* bandeiras paulistas*, trabalharam na construção das primeiras igrejas e assistiram assim ao advento da arte nestas montanhas.*[...]
> *Àquele que tal estudo empreenda dedico estas páginas;*[...]
> *Se alguma de minhas observações facilitar-lhe a tarefa,* [...] *julgarei meu trabalho largamente recompensado*.[4]

Com antecipação de décadas, sugeriu algumas iniciativas fundamentais para que houvesse a preservação de bens artísticos e de documentos históricos; providências estas que – excetuando a criação do Arquivo Público Mineiro, em 1895, – apenas muito mais tarde, já em meados do século XX, tiveram lugar, com os mais evidentes e lamentáveis prejuízos. Observou então, naquela época:

> *Se, para cúmulo da felicidade, eu obtivesse das autoridades locais um pouco de atenção para os objetos de arte, um pouco de cuidado para os documentos sepultados nas secretarias, um pouco de respeito para os monumentos que se esboroam e, finalmente, a criação de arquivos que*

[4] ROUÈDE, op. cit., 10 jan. 1895, p. 2-3.

conservassem as páginas preciosas dos séculos passados, a fundação de um museu para reunir móveis, armas, trajes, tapeçarias, jóias, bordados, quadros e estátuas que se perdem ou vão enriquecer coleções do Rio de Janeiro, eu me consideraria o mais feliz dos mortais.[5]

Isto posto, Emílio Rouède buscou resumir, a título de introdução, um roteiro das aventuras dos paulistas, descobridores do ouro. Reconheceu que da inicial ocupação do território das Minas tinham restado significativas marcas. Principalmente no que diz respeito à dedicação do homem bandeirante à religião e aos seus valores.

Esses homens valentes e fortes, de costumes e origens diversas, eram unidos, entretanto, por um laço poderoso: a crença em Deus.
A religião era o seu código; e compreender-se-á facilmente que, sem uma lei sobrenatural e sem o temor de um castigo eterno, teria sido impossível evitar as lutas terríveis, provocadas pela avidez que o ouro devia forçosamente gerar. Antes de aformosear suas casas, os bandeirantes *rendiam graças ao criador que lhes prodigalizava imensas riquezas.*
Construíram templos no tope das mesmas montanhas, donde tiravam o ouro às mãos cheias.
Essas igrejas, que muito logicamente seriam desprovidas de todo o sentimento artístico, pela condição humilde de seus construtores, tinham todavia o cunho acentuado do gosto europeu daquela época; e, o que é digno de nota e merece ser seriamente estudado, é que elas apresentavam um aspecto de severa simplicidade, difícil de combinar com o gosto galante da arquitetura desse século.[...]
A influência climatérica, o meio, a aliança com o elemento indígena produziam um novo tipo de caráter nacional, sério, sóbrio, valente, trabalhador, religioso.
Este caráter não mudou e constitui ainda hoje a base do caráter mineiro.
Os bandeirantes *sentiam-se à vontade, em sua casa, no território que haviam descoberto. Por S. Paulo faziam-se as raras comunicações, que tinham com a metrópole*.[6]

Note-se a oportuna menção à um tema de interesse – o caráter mineiro, a mineiridade –, lastro para a compreensão do inteiro valor de obras de arte surgidas de modo tão singular.

A partir do imenso episódio da Guerra dos Emboabas, houve, de forma progressiva, maior controle português nas terras das Minas, segundo suas conclusões. Estes, os reinóis, tendo em vista a necessidade de domínio geral, estenderam sobre o território, de maneira cada vez mais abrangente, sua cultura; introduziram seus costumes e usos, difundiram suas crenças, suas tradições, e, a partir daí, determinaram então "novas ordens de cousas. Apesar da viva oposição de S. Paulo, estabeleceram novas vias de comunicação mais diretas com a capital e criaram a capitania das *Minas*, independente das do Rio e São Paulo. A primeira fase artística deste Estado termina nessa época, fase que denomino dos bandeirantes para distingui-la da segunda, que chamarei o período português".[7]

---

[5] Idem, ibidem.
[6] Idem, ibidem.
[7] Idem, ibidem.

Com o decorrer do tempo, na oportunidade de vagar pelos arrabaldes da antiga Vila Rica, Emílio conheceu a Capela de São João, lá no alto do morro do Ouro Fino, primitivo arraial do Ouro Podre. Segundo a tradição, mantida pelo historiador Diogo de Vasconcellos, seria o mais antigo templo erigido pelos bandeirantes naqueles lugares, nos derradeiros dias do século XVII. Muito recentemente, em 1891, a capela passara por obras de pintura geral, reforma no altar-mor e edificação do coro musical, melhorias promovidas por mãos devotas. Rouède logo percebeu que a pequena casa, bem simples e acanhada, encerrava algo de valioso para a história que almejava desvelar.

> *No alto da montanha em que se encontram as minas de ouro, hoje abandonadas, do* Padre Faria*, os* bandeirantes *construíram a igreja de S. João.*
> *É a mais antiga das doze ou quinze que, com suas construções bizarras, dão a Ouro Preto o aspecto artístico que o cristianismo imprimiu em todos os tempos às localidades em que adquiriu profundas raízes no povo.*
> *Essa igreja, pequenina, muito simples, muito pobre mesmo, encerra todavia verdadeiras riquezas, sob o ponto de vista da arte e da história.*
> *As suas bem estabelecidas proporções, o gosto que revelam esses modestos ornamentos, tão em harmonia com o estilo geral, os encaixes do retábulo a que se encosta o altar-mor, um crucifixo de marfim, de grande mérito, e a combinação do conjunto demonstram a evidência que aquele ou aqueles, que presidiram a ereção desse santuário, tinham perfeitos conhecimentos arquitetônicos e possuíam um gosto artístico notável*.[8]

Em artigo publicado em 1956, "Cronologia das igrejas mineiras"*,* o arquiteto e historiador Sylvio de Vasconcellos esclarece sobre incorretas datações com as quais conviveram muitos historiadores no século XX. No trabalho acham-se fixadas as datas primeiras e aquelas das subseqüentes modificações de alguns templos de Minas. Observa-se que ao longo dos anos muitas igrejas foram sendo completadas, reformadas, ampliadas, alteradas. Sobre a Capela de São João, especificamente, comenta:

> *Outro engano que tem sido muito repetido por vários historiadores refere-se à data da construção da capela de São João do Ouro Podre de Ouro Preto. Diogo de Vasconcellos aponta-a como a primeira do lugar. Procura-se então encontrar na sua configuração atual muitas das explicações relativas à arquitetura religiosa local que, naturalmente, seria posterior àquela capela. Todavia, em documentação recentemente encontrada, verifica-se que a capela, como hoje se encontra, data de 1749, não sendo nem a primeira construção religiosa ainda existente na cidade, nem servindo, portanto, como ponto de referência ao que, na primeira metade do século, se fez em Ouro Preto*.[9]

---

[8] Idem, ibidem.
[9] VASCONCELLOS, Sylvio de. Cronologia das igrejas mineiras. LEMOS, Celina Borges (Org.). **Arquitetura, Arte e Cidade**: textos reunidos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2006, pp. 62-64.

As historiadoras Cristina Ávila e Josanne Guerra Simões estabelecem a data da construção da Capela de São João em época anterior à 17 de julho de 1743, e indicam o ano de 1761 para a ocasião em que o templo teve reedificadas as paredes da sacristia[10]. Emílio Rouède, evidentemente, não detinha um bom número de informações, baseadas em fontes documentais somente em nossos dias divulgadas. Ao sentir falta de melhores comprovações, manifestou, declaradamente, o improviso interpretativo que então experimentava:

> *Onde os documentos históricos escasseiam (e em Minas são difíceis de encontrar), nos monumentos é que se devem ler os mistérios do passado.*
> *Observando-os com atenção é que se pode reconstruir a história, porque eles revelam o gosto e o progresso da época, porque sempre conservam estampado o caráter daquela que os construiu.*[...]
> *Eis porque, estudando os monumentos artísticos que abundam em Minas Gerais, eu vou tentar senão elucidar e resolver, ao menos estabelecer francamente certas questões, cuja elucidação se torna muito difícil sem o subsídio de documentos, que faltam ou estão amontoados nos arquivos das repartições do Estado ou nas sacristias das suas velhas igrejas*.[11]

Nesse tipo de capela, de um modo geral, a fachada é simples, desprovida de elementos, tendo a planta o formato de retângulo. Ao discorrer sobre as transformações sofridas pelas igrejas de Minas, Sylvio de Vasconcellos, em certo momento, dedica sua atenção à Capela de São João, onde percebe elementos merecedores de serem assinalados. Assim como se pode notar comumente em outras capelas do arrabalde, São João prefere a sacristia ladeando a capela-mor, o que torna a planta assimétrica. Em sua nave vêem-se marcantes "as curvas que concordam suas ilhargas com o arco cruzeiro", no parecer de historiador[12]. Nesse mesmo estudo, que se intitula "Notas sobre a arquitetura religiosa mineira", publicado em 1951, ao comentar sobre a singularidade do curvamento dessas paredes, acrescenta:

> *Esta rigidez proporcionada pela conformação retangular das plantas com o tempo amaciar-se-ia pela supressão dos seus vértices, chanfrados ou curvados (Santa Efigênia) e pela multiplicação de lados em polígonos (nave interna do Pilar) que terminaria por se transformar em curvas (Rosário).*
> *Esta tendência começa pela colocação de altares normais à bissetriz dos vértices da nave, junto ao arco cruzeiro a que corresponde à convexidade do coro. Na capela de São João, excepcionalmente, a supressão dos vértices citados interessou à própria parede da nave que se encurva quando da reconstrução do edifício em 1749. Parece ser esta a primeira tentativa de construção curvilínea que se tentou em Ouro Preto. É claro que este encurvamento só se tornou possível com a construção de alvenaria porquanto as anteriores, dependentes da madeira, seja na taipa de pilão ou no pau-a-pique, não facilitariam formas ou vigamentos que não fossem retos*.[13]

---

[10] ÁVILA, Affonso, ÁVILA, Cristina, SIMÕES, Josanne Guerra. **Imagens de Minas.** Cidades Históricas – Ouro Preto. Belo Horizonte: Neoplan, 2008, p. 91.
[11] ROUÈDE, op. cit., 10 jan. 1895, p. 2-3.
[12] VASCONCELLOS, Sylvio de. Notas sobre a arquitetura religiosa mineira, op. cit., p. 50.
[13] Idem, Ibidem.

Em resumo, pode-se assim descrever a capela setecentista da região das Minas: planta composta da nave, capela-mor e sacristia; fachada limpa, dispondo de um bem proporcionado portal; duas janelas do coro abertas acima, em correto equilíbrio; frontão triangular onde se abre o óculo – que algumas vezes aparece rebaixado, entre as janelas, como em São João. Quando ausentes as torres laterais, ou mesmo inexistindo a única central, a sineira fica então estabelecida fora do corpo principal. Segundo a historiadora Suzy de Mello, concordam Paulo F. Santos e Sylvio de Vasconcellos na existência de um "'parentesco' dessas fachadas com as capelas e ermidas de gosto romântico, na Extremadura, na Beira-Alta e em regiões do norte de Portugal"[14]. E, sobre a ocorrência desses templos em Minas, Suzy de Mello comenta: "Essas capelas desprovidas de torres corresponderam aos povoamentos iniciais que se tornaram estáveis pela fartura do ouro, distribuindo-se em todas as áreas inicialmente desbravadas e que, primeiramente erguidas com materiais ainda precários foram, em inúmeros casos, posteriormente reconstruídas com técnicas de maior solidez, mantendo, porém, suas características básicas de planta e fachada [...]"[15].

A construção notadamente modesta e verdadeira de São João preencheu a imaginação de Emílio Rouède, que a ela prosseguiu dedicando outras investigações, em nova visita. Ocorre que, abrigado no interior da capela, viu-se diante de uma nova questão. Em nada lhe agradavam as pinturas representando os doze apóstolos, estabelecidas em quadrinhos de madeira na base do retábulo, tão defeituosamente realizadas. Todavia, bem examinando, intuiu que umas camadas grosseiras de tinta haviam se sobreposto ao trabalho original, encobrindo-o e deturpando-o sobremaneira. Os quadros haviam sofrido, segundo suas apreciações, "a borradura" de um "curioso". Resolveu então prontamente dedicar-se à tarefa seguinte: restaurar a pintura do Santo André, que a ele se apresentava. Minucioso, conseguiu retirar a tenebrosa falsificação e refazer a inicial face do seu eleito santo apóstolo. Como resultado do procedimento, descobriu a obra de arte da lavra de um artista antigo. Bem ao seu estilo, Emílio descreveu o acontecimento:

> *A crueza e a vivacidade do colorido indicavam-me que essas pinturas haviam sido restauradas (*risum teneatis*). A justeza das proporções e a correção do desenho me mostravam que, sob aquelas extravagantes figuras, devia haver cabeças pintadas com arte.*
> *Não me enganava: uma pequena quantidade de essência, que havia em minha caixa de tintas, me fez descobrir, depois de alguns momentos de fricção, o olhar agradecido e meigo de um Santo André, que parecia implorar-me o mesmo serviço para seus companheiros de mascarada, mostrando-se grato a mim que o tinha libertado daquele fardo, muito adequado à face de um pai nobre de comédia, mas visivelmente deslocado na figura austera de um apóstolo venerável.*

[14] MELLO, Suzy de. **Barroco Mineiro.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 134.
[15] Idem, ibidem.

O pouco que descobri revela que esses quadros são de um pintor de talento. O desenho é correto, o colorido muito vigoroso.[16]

Experiência única, certamente. Contudo, buscou obter algum dado biográfico do pintor dos doze apóstolos. Permanecendo incógnito seu nome, imaginou sanar as dúvidas, introduzindo, ao término do relato que acabamos de ler, as questões seguintes:

Terminando, tomarei a liberdade de propor alguns quesitos aos leitores que residem em Minas ou, mais ou menos, lhe conheçam a história, preferindo ocupar-se com a solução de um problema histórico e útil a decifrar os logogrifos, as charadas e os enigmas da terceira página dos jornais:
1.º Qual o nome do construtor da igreja de S. João ?
2.º Qual o pintor dos quadros que representam os doze apóstolos ?
3.º Qual o do escultor do Cristo de marfim ?
4.º As obras de arte, que possui essa igreja, foram executadas aqui ou na Europa?
5.º Qual a nacionalidade desses artistas e a época de seus trabalhos ?
Pede-se aos que se interessarem por esse gênero de investigação que dirijam o resultado de seus estudos a E. R., rua do Caminho Novo n. 3, Ouro Preto, para onde deverá ser enviado também o endereço do remetente, a fim de que se torne possível dar-lhe agradecimentos e pedir-lhe, quando necessárias, informações mais amplas e desenvolvidas.[17]

Com relação à pintura dos santos, na base do retábulo da Capela de São João, Diogo de Vasconcellos, em "As obras de arte", capítulo da *Memória Histórica,* de 1911, reconheceu sua semelhança com quadros do forro de caixotões da Capela de Santo Antônio do Pompéu, em Sabará, nos quais acham-se representadas dez passagens da vida do padroeiro. Alude a possibilidade de se tratar do mesmo artista. E, ainda referente à pintura dos doze apóstolos, decorridos dezessete anos, da mesma forma que Emílio, também lamentou o péssimo serviço do tal "restauro"[18].

Refletindo sempre à respeito da divisão dos modos "bandeirante" e "português", Rouède teve oportunidade de estar na cidade de Sabará, de passagem, e, finalmente, em Belo Horizonte, arraial onde conheceu a antiga Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem. Contemplando Vila Real, traçou sucintamente aquilo que observou com relação aos projetos arquitetônicos: "o bandeirante –, severo, simples, em que dominam a linha reta, o ornato grego e a pirâmide; outro – o português –, arredondado, barroco, pretensioso, composto especialmente de medalhões, folhagens e florões profusamente prodigalizados. À Igreja Matriz de Belo Horizonte, consagrou o capítulo seguinte da coluna *Chronique de Minas.* Lembre-se que também à Matriz, Rouède dedicou, na mesma oportunidade, um dos três quadros à óleo que pintou por especial encomenda da Comissão

[16] ROUÈDE, op. cit., 11 jan. 1895, p. 3.
[17] Idem, ibidem, p. 3-4.
[18] VASCONCELLOS, Diogo de. As obras de arte. In: **Bi-centenário de Ouro Preto 1711-1911**: Memória Histórica. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, [1911], pp.133-184.

Construtora da Nova Capital, tendo como destaque, exatamente, uma vista abrangendo todo o seu largo, tomada desde além da ponte do córrego do Acaba-Mundo. Assim avaliou a construção setecentista:

> *O santuário da futura Capital de Minas Gerais apresenta, exteriormente, todos os traços característicos dos edifícios construídos antes da elevação do território das Minas à categoria de capitania geral.*
> *Sólida muralha quadrada, encimada por um florão coroado de uma cruz de fino gosto; de cada lado uma torre terminando em pirâmide; grande portal bem proporcionado, acima do qual se abrem duas janelas: eis o conjunto da fachada.*
> *É difícil encontrar-se cousa mais simples e mais modesta; entretanto, e talvez por isso mesmo, esta modéstia e esta simplicidade inspiram real sentimento de respeitosa devoção e, involuntariamente, idéias melancólicas invadem a imaginação e o espírito do observador.*
> *Desejar-se-ia que os* bandeirantes *tivessem podido continuar o desenvolvimento de seu gosto artístico cheio de original simplicidade*.[19]

Estas foram as palavras de Emílio diante da principal casa religiosa de um pequeno arraial, que, em sua formação e desenvolvimento, ao largo do século XVIII, não conheceu a riqueza promovida pelo brilho do metal, nem as asperezas patrocinadas pela aglomeração brusca da intensa mineração. Curral d'El Rei, sem qualquer aventura mencionável, foi sempre o local dos antigos fazendeiros de Minas, das tradições e das famílias permanentes, das cousas duradouras. A Igreja Matriz – sua mais importante construção – interessou-se em se manter modesta. Erguida a partir de meados do setecentos, registra-se em sua história primitiva o fato de haverem seus construtores, o Provedor e Irmãos do Santíssimo Sacramento, desrespeitado a "Real Ordem" de Sua Majestade – que em rigor determinava, a partir de Portugal, sobre os projetos de igrejas matrizes –, concluindo por erigi-la "à sua fantasia"[20]. Naquele ano de 1894, permanecia com essa feição: frontispício tradicional composto pelo prático frontão triangular; óculo elevado, aqui bem desenhado; cimalhas e cunhais. Duas pesadonas janelas do coro encimam e quase chegam a tocar, com algum desajeito, o robusto portal. Em ambas notam-se guarda-corpos de balaústres de madeira. ? esse rosto de capela, de preliminar beleza, acrescentam-se as duas torres sineiras laterais, que elevam-se eficientes, construídas com estrutura de madeira, conferindo vantajoso volume à Matriz. Essas torres terminam "em pirâmide", como menciona Emílio. Repetindo um gosto discreto, bem comum pelo arraial afora, as quinas dos telhados mostram-se com suas pontas levantadas, à chinesa. Nas laterais, os puxados de meia-água disfarçam seu corpo, nem tão grande assim.

---

[19] ROUÈDE, op. cit., 12 jan. 1895, p. 3.
[20] MENEZES, Ivo Porto de. Os frontispícios na arquitetura religiosa em Minas Gerais. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo.** Belo Horizonte, v. 4, n. 15, dez. 2007, p. 178. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/view/816/791 Acesso em: 01/02/2010.

O contraponto dar-se-á na seqüência, na interpretação do cronista, ao transpor o exíguo cemitério fronteiro e adentrar o templo, para certificar:

> *O interior da igreja de Belo Horizonte não me impressionou agradavelmente.*
> *Acreditando que iria encontrar ali o mesmo gosto simples e severo que havia observado no exterior, tendo o espírito ainda dominado pelo aspecto do pequeno cemitério e a imaginação cheia de lembranças dos antigos tempos, senti um mal estar moral em presença do contraste que se apresentou a meus olhos*.[...]
> *Não me quedarei na descrição minuciosa do interior desta igreja, em que exclusivamente domina um estilo Luiz XV de mau gosto, como dá-se na mor parte dos monumentos construídos em Minas pelos portugueses do século passado*.[...]
> *É inegável que tenha havido uma interrupção na construção deste templo. O evidente contraste entre o interior e sua parte externa faz-me crer que foi começado pelos bandeirantes e terminado por artistas portugueses, vindos com os primeiros capitães generais que governaram as Minas do Brasil.*
> *As pinturas do teto arqueado foram* restauradas *por um* curioso *e lá estão completamente estragadas; algumas cabeças, entretanto, que foram menos* trabalhadas *pelo* restaurador *demonstram que aquelas pinturas não eram destituídas de real merecimento*.[21]

Recorre-se aos comentários sobre o interior da Matriz da Boa Viagem feitos por Alfredo Camarate, em artigos publicados naquele mesmo ano de 1894, para constatar que divergem profundamente as opiniões dos dois cronistas: Camarate considera notáveis as obras de talha, principalmente em relação às duas primeiras capelas laterais, onde evidencia o "estilo", a "grande nitidez e originalidade da ornamentação, e uma certa liberdade no agrupamento das linhas"[22]. Todavia, definitivamente não significavam para Emílio Rouède as exuberantes composições do novo estilo, que se somaram a cada momento nos interiores das igrejas:

> *É bem possível que eu esteja em desacordo com eminentes apreciadores, nestes assuntos de arte; mas, no meu ponto de vista, para que uma obra d'arte seja completa, cumpre que desperte no observador o sentimento que animava o artista criador.*[...]
> *É devido a esta maneira de considerar as obras de arte que eu acho o exterior simples da igreja de Belo Horizonte mais sincero, mais cristão, ainda que mais modesto, do que o interior desse santuário, que está mais de acordo com os conhecimentos do europeu no século findo*.[23]

Mais do que apoiar-se na linguagem erudita das matrizes de Ouro Preto e de Antônio Dias, ou na profusão decorativa primorosa das igrejas dos terceiros de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis, Emílio buscou na simplicidade da Capela de São João sua peça de contemplação

---

[21] ROUÈDE, op. cit., 13 jan. 1895, p. 5.
[22] CAMARATE, Alfredo. Por montes e vales. **Revista do Arquivo Público Mineiro.** Belo Horizonte, ano XXXVI, 1985, p. 37.
[23] Idem, ibidem.

estética e paz de espírito. Da Boa Viagem guardaria sua imagem elevada, dominando com calma o largo do velho arraial.

Conclusão

> *Ouro Preto, amantelada nas suas montanhas verdes, é como o reduto último da nossa nacionalidade. Nas suas casas velhas, que cambaleiam colinas abaixo, apoiando-se umas às outras em prodígios de equilíbrio; nas suas velhas igrejas, em cujas esculturas vive perpétuo o gênio do Aleijadinho, e cuja ornamentação relembra o fausto religioso da opulenta Vila Rica; e, mais do que tudo, nas ruínas venerandas, alicerces colossais de pedra benta, pilastras quebradas que as heras mordem, pórticos esboroados, cujos destroços se aconchegam de líquens, – perdura religiosamente conservada a tradição dos primeiros brasileiros*.
>
> Olavo Bilac, 3 nov. 1893[24]

Ao registrar em crônicas seu interesse pela arte religiosa da região das Minas, Rouède terminou por adotar a Capela de São João e a Matriz da Boa Viagem como exemplos arquitetônicos originais, resultados primeiros da invenção e da firmeza dos artistas que construíram aquele pedaço da Colônia. Dentro desta concepção, com boa parcela de intuição, pôs corretamente em evidência aqueles que foram os "dois partidos fundamentais – o das capelas e o das matrizes –", que permaneceram básicos em Minas, e definiram "as duas etapas iniciais das construções religiosas", conforme Susy de Mello[25]. Nesta série de artigos não foram contempladas as produções artísticas da terceira fase, compreendida em grande parte na segunda metade do século XVIII e início do XIX, quando foram fabricadas as evoluídas igrejas das ordens terceiras e das irmandades. É bem verdade que durante o breve espaço de tempo em que esteve em Ouro Preto não houve como aprofundar pesquisas que pudessem elucidar algumas questões. Não dispunha do material documental necessário. E, vale ressaltar, *Correspondence de Ouro Preto* e *Chronique de Minas* são textos jornalísticos que, por sua natureza, requerem certa concisão.

Emílio Rouède abordou ainda alguns outros assuntos concernentes ao acervo colonial, deixando bons conselhos na terra. Bem oportunamente evidenciou problemas fundamentais no que diz respeito à conservação e guarda do patrimônio artístico e cultural. Condenou intervenções indevidas de pretensos restauradores nas igrejas. Propôs mais aprofundada investigação histórica. Temeroso de não se conseguir transmitir às futuras gerações todos aqueles valores, estimulou o imediato registro de memórias ainda correntes e de fontes primárias. E, por fim, tomou a iniciativa

---

[24] BILAC, Olavo. Crônica Livre. Gazeta de Notícias, 07 nov. 1893. DIMAS, Antônio (Org.). **Bilac, o Jornalista**: Crônicas, vol. I. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora da USP/Editora da Unicamp, 2006, p. 48.

[25] MELLO, op. cit., p. 141.

de fazer um discreto alerta para o problema do roubo das obras de arte, a desembarcarem com tranqüilidade nas coleções do Rio de Janeiro.

Durante os primeiros anos da República, algumas outras matérias de cunho jornalístico, sempre muito breves, versando sobre a história de Minas e sobre sua arte religiosa, foram escritas, entre 1893 e 1894, por visitantes como Coelho Netto, Alfredo Camarate, Francisco Aurélio de Figueiredo, Carlos de Laet, Olavo Bilac. Cerca de quatro anos mais tarde, em 1898, o pintor Henrique Bernardelli, por ocasião de sua estada em Ouro Preto, viria manifestar profundo interesse pela obra do escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho[26].

[26] GIANNETTI, Ricardo. Henrique Bernardelli em Ouro Preto: Contribuição ao trabalho de Celita Vaccani. **19&20**. Rio de Janeiro, v. IV, n. 4, out. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/hb_ouropreto.htm Acesso em: 20/10/2009.



Figura 1 - Capela de São João Batista, Ouro Preto, Minas Gerais
Foto: Ricardo Giannetti, 2010.



Figura 2 - EMÍLIO ROUÈDE: *Vista do largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem de Belo Horizonte*, 1894.
Óleo sobre tela. 80 x 110 cm.
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.
Fonte: MHAB.

Mandinga, ciência e arte – religiões afro-brasileiras em Modesto Brocos, Nina Rodrigues e João do Rio

Roberto Conduru*

O artista plástico espanhol Modesto Brocos y Gómez (Santiago de Compostela, 1852 – Rio de Janeiro, 1936) esteve radicado no Brasil em três etapas: primeiro, entre 1872 e 1879, depois, entre 1890, quando se naturalizou brasileiro, e 1896, e, por fim, de 1900 até a data de sua morte. Entre o final do século XIX e o início do século XX , ele produziu uma gravura e uma tela com a mesma imagem, ambas intituladas *A mandinga* [**Figura 1** e **Figura 2**][1]. Para pensá-las serão trazidos à leitura alguns textos de dois autores contemporâneos do artista: o médico Raimundo Nina Rodrigues (Vargem Grande, 1862 – Paris, 1906) e o escritor e jornalista Paulo Barreto (Rio de Janeiro, 1881-1921), o João do Rio.

De Nina Rodrigues, veremos "As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil – A escultura", que foi publicado, em 1904, na *Revista Kósmos,* editada no Rio de Janeiro.[2] Do mesmo autor, também serão vistos os textos reunidos em *O animismo fetichista dos negros baianos*, que foi publicado, inicialmente, em quatro partes, no ano de 1896, na *Revista Brazileira*, editada no Rio de Janeiro. Esse conjunto de textos, acrescido de um artigo intitulado "Ilusões da catequese no Brasil" (publicado em 1894 na mesma revista) e vertido para a língua francesa, constituiu o livro intitulado *L'animisme fétichiste dês nègres de Bahia*, que foi publicado em Salvador, em 1900, pela editora Reis & Comp. Éditeurs. Trinta e cinco anos depois, Arthur Ramos reuniu esses cinco artigos publicados por Nina Rodrigues na *Revista Brazileira* e os publicou pela editora Civilização Brasileira.[3]

---

* Professor e atual diretor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Art-Uerj, membro e atual presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Anpap, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, Jovem Cientista do Nosso Estado da Faperj; pró-cientista da Uerj.

[1] MODESTO BROCOS: *A madinga*. Óleo sobre tela. *A madinga*. Gravura sobre papel.

[2] RODRIGUES, Nina. As Bellas-Artes nos Colonos Pretos do Brazil – A esculptura. **Revista Kósmos.** Rio de Janeiro, ano I, n. 8, ago. 1904, p. 11-16. Republicado no centenário de morte de seu autor, em fac-símile, por ARAÚJO, Emanoel (Org.). **Para nunca esquecer**: negras memórias / memórias de negros. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002, p 158-163.

[3] Em 2006, por ocasião do centenário de morte do autor, as diferentes versões da obra foram cotejadas por Yvonne Maggie e Peter Fry, que organizaram uma edição dos textos publicados na *Revista Brazileira* em fac-símile, com notas

De João do Rio, os textos estão em *As religiões do Rio*, uma reportagem jornalística que foi primeiro publicada como uma série de crônicas, entre os meses de janeiro e março de 1904, na *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, e depois em um livro homônimo, ainda no mesmo ano, pela livraria Granier, na mesma cidade.[4]

Articulando essas obras, pretende-se analisar como as culturas afro-descendentes no Brasil, de modo geral, e as ditas religiões afro-brasileiras, em particular, foram percebidas nos campos artístico, científico e cultural no período imediatamente posterior ao fim da legalidade da escravidão no Brasil. Momento no qual a questão da presença de africanos e afrodescendentes na recém-criada República era um tópico central entre aqueles que pensavam os destinos da nação. Assim, em conjunto, essas obras configuram um momento importante no processo de recepção crítica e inserção pública de práticas religiosas e artísticas referentes à afro-descendência no país.

No que tange às religiões, esse período foi marcado pela vigência do Código Civil de 1890, que punia aqueles que "praticavam a magia e seus sortilégios para despertar sentimentos de ódio ou amor e subjugar a credulidade pública". Artigo que era usado como justificativa para cercear, proibir e até violentar pessoas e comunidades religiosas que efetuavam práticas com matrizes africanas.

Com relação à arte, como dito anteriormente,[5] a afro-descendência é uma das questões a caracterizar o processo de modernização no campo das artes plásticas no Brasil. É um tópico a partir do qual é possível rever as divisões da arte em tipos, estilos e segmentos – acadêmica, moderna, sacra, popular e contemporânea, entre outras divisões – os quais ainda norteiam boa parte da historiografia da arte no Brasil. Com certeza, essa questão implica diferenças substantivas ao longo do tempo e do espaço, mas não com sentido evolutivo, nem imediatamente hierárquico. Nesse processo, um capítulo singular da história das relações entre arte e afro-descendência no Brasil delineia-se na passagem do século XIX ao XX, na conjuntura configurada pelo fim da escravidão e o início da República. Capítulo que pode ser iluminado pelo confronto das obras de Modesto Brocos, João do Rio e Nina Rodrigues.

> indicando as mudanças, supressões e acréscimos, feitas nas versões subseqüentes. RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos (1896).** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Editora UFRJ, 2006.

[4] RIO, João do. **As religiões do Rio** (1904). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

[5] CONDURU, Roberto. Afro-modernidade – representações de afrodescendentes e modernização artística no Brasil. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). **Oitocentos** - Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008, p. 445-452.

Olhares inaugurais

Não há dúvidas quanto ao pioneirismo dessas obras em relação à cultura afro-brasileira, em geral, e às religiões com matrizes africanas no Brasil, em particular. Cada qual ao seu modo, esses autores apresentam visões sobre um tema polêmico, uma vez que, apesar de as constituições brasileiras do período republicano não instituírem uma religião oficial do estado, assegurando virtualmente a liberdade religiosa, o Código Penal vigente naquele momento referendava o preconceito, a marginalização e a truculência contra as religiões afro-brasileiras, entre outras. O que levou à perseguição de diversas práticas religiosas com matrizes africanas então, documentadas na imprensa e estudadas por autores como Muniz Sodré, Yvonne Maggie e Aldrin Moura de Figueiredo.[6] O que faz pensar no posicionamento dos autores e das obras aqui em foco em relação a essa problemática.

Como disseram Yvonne Maggie e Peter Fry, ao apresentar *O animismo fetichista dos negros baianos*, Nina Rodrigues "fez muito mais do que descrever os candomblés na Bahia de sua época: estabeleceu formas de compreender esse fenômeno que permeou a escrita de todos que o seguiram. Estabeleceu os temas e as questões que fascinam estudiosos até hoje. Formou o campo dos estudos da religiosidade afro-brasileira".[7] Eles também recuperam a ressonância internacional dessa obra, informando que, um ano depois de ter sido publicado em francês, em 1900, esse livro mereceu o elogio de ninguém menos que Marcel Mauss, que o qualificou como uma "elegante monografia".[8] Também inovador é o outro trabalho de Nina Rodrigues aqui em tela: "As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil – A escultura", pois só algum tempo depois surgiram, no país, estudos sobre os objetos usados em prática rituais das religiões afrobrasileiras, seus autores, usuários, modos de ideação, feitura, uso e crítica, de autoria de Cecília Meireles, Mário Barata, Clarival do Prado Valladares, Mariano Carneiro da Cunha e Raul Lody, entre outros.

Segundo Eliete Marochi, a reportagem de João do Rio foi "o primeiro exemplo de jornalismo investigativo no Brasil" e teve "uma repercussão positiva, tornando João do Rio um jornalista de sucesso, confirmado pela tiragem de 8 mil exemplares vendidos quando reunidas no volume *As*

---

[6] SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**: a formação social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988; MAGGIE, Yvonne. **Medo do feitiço**: relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A cidade dos encantados**: pajelança, feitiçaria e religiões afro-brasileiras na Amazônia. Belém: EDUFPA, 2008.

[7] MAGGIE, Yvonne; FRY, Peter. Apresentação. RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**, op. cit., p. 11.

[8] Idem, ibidem, p. 9.

Religiões do Rio".[9] João Carlos Rodrigues também a defende como pioneira em relação às religiões afro-brasileiras "porque os estudos do professor Nina Rodrigues [...] tinham circulação restrita e só foram publicados quase 30 anos depois de seu falecimento", em 1935, na edição feita por Arthur Ramos, a que alcançou maior público e tornou a obra mais conhecida. E acrescenta: "é interessante assinalar que tanto Rodrigues quanto João do Rio frisam a importância cultural dos negros do Golfo da Guiné (iorubas e outros das atuais repúblicas da Nigéria, Benin e Togo), quando todos os cronistas anteriores (geralmente viajantes estrangeiros) só se referiam aos oriundos de Angola e do Congo, majoritários no ambiente rural".[10]

Também é importante destacar o pioneirismo de Modesto Brocos. Ele retratou de modo direto uma sacerdotisa das religiões com matrizes africanas no Brasil. Uma figura rara na produção artística no Brasil, a qual, se já fora representada, não o fora de modo tão direto. Um caso de representação enviesada é, talvez, a tela *Feiticeira*, de Antônio Rafael Pinto Bandeira, de 1890, que não especifica se o feitiço da mulher representada deriva de sua beleza natural emoldurada pela elegante indumentária (penteado, vestido e adornos em consonância com o gosto europeu cultivado no Brasil então), de suas práticas religiosas afro-descendentes não explicitadas visualmente e apenas aludidas pelo título, ou da soma de encantos físicos e mágicos, de fetiches evidentes e ocultos – dúvida a ressaltar a instável abertura das obras de arte a múltiplos significados. Além do tema, a imagem de Modesto Brocos também é pioneira devido ao modo como ele o representa, como veremos adiante.

Idéias, sentimentos

Em seu livro *Retórica dos pintores*, publicado em 1933, Modesto Brocos diz: "A arte, segundo, Tolstoi, é um dos órgãos do progresso humano; pela palavra o homem comunica seus pensamentos, pelas imagens comunica seus sentimentos com todos os homens não só do presente como também do porvir".[11] Ou seja, nas obras aqui em análise, podemos entrever as visões desses autores quanto às religiões afro-brasileiras, seus preconceitos e valores, entre idéias e sentimentos.

---

[9] MAROCHI, Eliete. Um jornalista 'impossível' na *Belle Époque* brasileira. DOMINGUES, Chirley; ALVES, Marcelo (orgs.). **A cidade escrita**: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio. Itajaí: Univali, 2005, p. 73.
[10] RODRIGUES, João Carlos. Apresentação. In: RIO, op. cit., p. 10.
[11] BROCOS, Modesto. Retórica dos pintores. Rio de Janeiro: Typ. D'A Industria do Livro, 1933, p. 38. Apud DAZZI, Camila Dazzi (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 em 18/02/2010

Visões científicas

As obras de Nina Rodrigues e João do Rio têm, obviamente, dimensões científicas. Formado em medicina e conhecido como um dos fundadores da antropologia no Brasil, Nina Rodrigues era um homem de ciências que defendeu também nesses textos as teorias do determinismo biológico, influenciado, sobretudo, pela criminologia de Lombroso, Garofalo e Ferri. Embora também tenha dimensões ficcionais, como ressaltou João Carlos Rodrigues, o texto de João do Rio é de natureza informativa e analítica. Luís Rodolfo Vilhena acredita "poder encontrar nessa obra, para além de seus méritos de documento, alguns elementos que nos permitem discernir uma interessante reflexão sobre a natureza da experiência religiosa e, particularmente, das formas por ela assumidas no contexto urbano brasileiro".[12]

A cientificidade não está ausente dessas obras de Modesto Brocos. A imagem por ele pintada e gravada não está isenta de realismo e até mesmo de certa dimensão etnográfica, embora surja em tela e gravura que mereceram, evidentemente, o cuidado do artista como composições artísticas. Nesse sentido, a imagem pode ser tomada como uma descrição visual quase tão objetiva quanto uma fotografia pode almejar ser. Ao contrário do que se possa pensar, essa imagem deve ser bem fidedigna ao que o artista podia e devia encontrar nas ruas da Capital Federal àquela época, sobretudo se for cotejada com a referida reportagem de João do Rio e os estudos de Nina Rodrigues.

Dimensão científica própria ao fazer artístico que não é exclusiva a essas tela e gravura nas obra de Modesto Brocos. Podemos constatar a reflexão social empreendida por ele em uma série de trabalhos nos quais representa sujeitos populares: *Engenho de mandioca*, *A redenção de Cam*, *Paisagem com lavadeiras*, *Mulher coletando água*, *Descascando goiabas* e *A mandinga*. À exceção de *A redenção de Cam*, esse conjunto de telas figura, sobretudo, mulheres em diferentes situações de trabalho. A esse respeito, vale uma breve digressão para chamar atenção sobre o fato de a mulher trabalhadora de condição humilde ser um tema recorrente nas obras de outros autores dessa etapa do modernismo artístico no Brasil. Se excetuarmos também a tela *Mulher coletando água*, essas obras de Modesto Brocos exibem muitas mulheres sentadas no chão, o que pode tanto remeter à proximidade socialmente constituída dessas mulheres à condição de animais, quanto reincidir na visão da mulher como força telúrica, além de representar de modo objetivo as condições de vida das mesmas.

---

[12] VILHENA, Luís Rodolfo. **A Babel da crença**: o campo religioso carioca em João do Rio. VILHENA, Luís Rodolfo. **Ensaios de antropologia.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997, p. 115.

Um bom indício de veracidade na representação de *A mandinga* é o modo como ele representa as mulheres, com trajes e posturas corporais que compõem figuras um tanto distintas da imagem da mulher afro-brasileira que foi codificada como baiana em textos, músicas e imagens, especialmente a partir das primeiras décadas do século XX. Designação como baiana que deriva das lendárias tias baianas, as quais figuravam um complexo signo de alteridade social no Rio de Janeiro pós-abolicionista, estando conectadas ao comércio, ao samba e às religiões afro-brasileiras, exercendo influências subreptícias ou diretas naquele contexto sociocultural, sendo mal vistas publicamente, embora freqüentadas às escondidas, pela elite cujo sonho era reformatar como Paris nos trópicos a Capital da jovem República.[13]

A figura social da baiana tem subtipos não necessariamente excludentes entre si, os quais podem ser percebidos de acordo com o realce dado em suas representações a suas intervenções sociais, que geram especificidades quanto às vestes, coisas e indivíduos a elas associados, assim como a gestos, cenas, narrativas. Um dos subtipos de baiana, o mais recorrente, é a negra de tabuleiro ou de ganho, vendedora de acarajés, abarás, doces, frutas, ervas e outros itens. Outro tipo, menos freqüente, é a sacerdotisa, na qual é ressaltada a religiosidade.

Este último é o caso das obras de Modesto Brocos aqui em foco – a mulher disposta no centro da imagem, sentada sobre uma esteira no chão, é uma sacerdotisa, também conhecida, de maneira pejorativa ou não como mandingueira, macumbeira, mãe-de-santo, ialorixá. Em comum entre a mandingueira representada por Modesto Brocos e as baianas figuradas por muitos artistas, há saia, blusa e torço, além do pano que envolve o tronco dela, que bem pode ser um pano-da-costa usado como um xale. Entretanto, quem se acostumou com a imagem típica da baiana difundida em diferentes meios, sente falta de fios-de-contas, colares, pulseiras, anéis, sandálias, rendas, balangandãs. Também sente falta de cor, pois mesmo na tela, o contraponto de amarelo e vermelho, respectivamente, do torço e do xale, entre si e com a saia e a blusa, estas em cores nada vibrantes, é muito pouco se comparado a grafismos, brilhos e cores aludidos ou presentes em tantas músicas e imagens visuais. Ou seja, parece ser mais realista a representação de Modesto Brocos e menos folclórica do que a cristalização usual do tipo da baiana, que pode ser encontrado em telas de Di Cavalcanti, na figura de Carmen Miranda, nas alas de baianas das escolas de samba.

---

[13] Sobre as tias baianas, ver VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990, p. 207-228; MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

Preconceitos

Não faltam a esses textos de Nina Rodrigues frases que expõem sua visão hierarquizada das raças, na qual os negros estão em posição de inferioridade. Isto é perceptível quando ele fala da "incapacidade psíquica das raças inferiores para as elevadas abstrações do monoteísmo",[14] quando qualifica como "toscos" os desenhos das esculturas,[15] ou quando defende que "os frutos da arte negra não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística", complementando, ambiguamente, que "por este padrão revelam uma fase relativamente avançada da evolução do espírito humano".[16]

João do Rio abre o primeiro capítulo de seu livro, intitulado "No mundo dos feitiços", dizendo que Antônio, o personagem por meio de quem conheceu os candomblés, "só respeita o papel-moeda e o vinho do Porto", assim como os adolescentes africanos, que "sabiam dos deuses católicos e dos seus próprios deuses, mas só veneravam o uísque e o xelim".[17] A certa altura do texto, diz dos negros que "em cada um dos seus gestos revela-se uma lombeira secular".[18] Assim como quando diz que "os transeuntes honestos, que passeiam na rua com indiferença, não imaginam sequer as cenas de Salpetrière africana passadas por trás das rótulas sujas",[19] estabelecendo uma rígida polarização moralista entre sujeitos e espaços na cidade. Como afirma João Carlos Rodrigues: "de formação positivista, ele observou os cultos com olhar científico e distante. Mulato claro, pertencente à alta cultura [...], ele sintomaticamente não estabelece nenhum vínculo de identidade com os negros e mulatos de classe baixa, sempre tratados na terceira pessoa".[20] Reginaldo Prandi vai além, sintetizando *As religiões do Rio*, ao dizer que a obra contém "muitas páginas de deliciosa precisão e explicitíssimo preconceito".[21]

Também parece ser ambígua a representação de Modesto Brocos, ao oscilar entre a crítica e a adesão aos seres, coisas e práticas representados. E, uma vez que o realismo parece ter sido o Norte estético de seu olhar nessas obras, essa ambigüidade deriva justamente da objetividade, do viés quase documental de sua composição, de suas opções artísticas.

---

[14] RODRIGUES, Nina, op. cit., p. 27.
[15] RODRIGUES, Nina, As Bellas-Artes nos Colonos Pretos do Brazil – A esculptura, op. cit., p. 11.
[16] Idem, ibidem, p.16.
[17] RIO, op. cit., p. 19.
[18] Idem, ibidem, p. 30.
[19] Idem, ibidem, p. 35.
[20] RODRIGUES, João Carlos, op. cit., p. 11.
[21] PRANDI, Reginaldo. Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda np Brasil do século XX. **Tempo Social**, São Paulo, Usp, v. 2, n. 1, 1° sem. 1990, p. 50.

Dimensões artísticas

A tela de Modesto Brocos representa uma cena composta por três seres – duas mulheres e uma serpente – mais um tanto de coisas: cesta de palha, esteira, tabuleiro de madeira, tecidos grosseiros, figa, fio-de-contas, elementos vegetais e outros apetrechos. A mulher no centro da cena, sentada ao chão, com o olhar voltado para baixo, é a mandingueira, enquanto a outra, no alto e à esquerda da imagem, apoiada sobre a bancada, com a cabeça apoiada sobre a mão esquerda e os olhos semicerrados, pode ser sua assistente, uma amiga ou cliente. O animal e as coisas estão a serviço da mandinga.

Como o artista vê a relação entre a mandingueira e o animal, a serpente, com a qual ela interage por meio de um ramo de folhagem? Critica, enaltece ou simplesmente registra a persistência da crença nos poderes mágicos da serpente, de extensa tradição ao longo da história (a qual tanto encantou a Aby Warburg, como se pode ver em sua célebre conferência de Kreuzlingen sobre o ritual da serpente[22])? Se acrescentarmos a esse par de seres a mulher recostada sobre o tabuleiro, constitui-se um trio agrupado em uma forma ovóide irregular inclinada, cujo impreciso eixo, ao se contrapor à inclinação do tabuleiro, a ele se conjuga, justapondo, ou, melhor, interconectando seres e coisas de modo um tanto desestabilizado que anima a composição. Aparente desordem de um ambiente rústico a conferir um clima algo lúgubre para o qual também colaboram a introspecção e o alheamento das mulheres, bem como a quase promiscuidade entre os elementos, podendo levar a ver a imagem como uma cena de insalubridade e indolência popular, a qual podia ser vinculada às práticas de "magia e seus sortilégios para despertar sentimentos de ódio ou amor e subjugar a credulidade pública", conforme prescrevia o Código Penal de 1890.

É real ou distorcida a ambiência configurada por Modesto Brocos? A cena pode se passar na rua, em algum beco, um largo ou uma rua estreita à margem dos espaços recém reformados da cidade, como muitos dos que são descritos por João do Rio em sua famosa reportagem sobre o meio religioso carioca. Também pode acontecer no quintal de uma comunidade religiosa camuflada por algumas das rótulas de que fala o cronista, em alguma das casas que os afrodescendentes adaptavam cotidianamente a usos domiciliares, comerciais, religiosos e carnavalescos, entre outros. Como a casa de Tia Ciata na Praça Onze, capital na Pequena África, na qual, conforme João da Baiana, "a festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no

[22] WARBURG, Aby. Images from the Region of the Pueblo Indians of North America (1923). PREZIOSI, Donald (editor). **The Art of Art History**: a Critical Anthology. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998, p. 177-206.

terreiro".[23] Como a casa de Dona Esther, em Oswaldo Cruz, no subúrbio, a qual, segundo Muniz Sodré, "funcionava de maneira parecida com a da famosa Tia Ciata: na frente a 'brincadeira' (jogos de dança e música); nos fundos, cerimônias de cultuação aos orixás".[24]

Não fossem as dimensões reduzidas da tela (45 x 34 cm), seria possível pensar que a cena transcorre diante dos olhos do espectador, uma vez que o artista dispôs seres e coisas de modo direto, frontal. Ao compor sua imagem desse modo, ele parece querer incluir na cena quem a vê, promovendo (convidando? incitando?) sua interação com a mandingueira, a serpente e a outra mulher. E nos instiga dúvidas. É para o observador da tela que a sacerdotisa faz a mandinga com a cobra? Ou é para o próprio artista? Compondo assim, Modesto Brocos fala de fora? Parece que não, pois, de acordo com a imagem, a posição do artista, assim como a do espectador, é a de quem esteve ou se colocou naquela posição. Isso é um indício de envolvimento dele com a mandinga? É a tela, imortalizando-a artisticamente, uma parte da paga por uma mandinga feita por ela para ele? De modo menos direto do que João do Rio, ele nos testemunha que artistas e espectadores da arte, membros da elite, à época, se envolviam nesse tipo de ritual?

Se nessas obras de Modesto Brocos a reflexão social emerge da realização artística, os textos de João do Rio e Nina Rodrigues seguem o caminho inverso. Marcelo Alves defende que "é perfeitamente legítimo pensar que João do Rio, por trás da insistente afirmação de que seus escritos são 'capítulos de livros documentativos', está a sugerir que os dados históricos, mesmo os aparentemente banais e excêntricos, quando urdidos na trama ficcional (literária) ganham eloqüência, tornam-se indícios de conteúdos que estão para além do puramente factual registrado pelos manuais".[25]

Em "As Belas-Artes nos Colonos Pretos do Brasil – A escultura", Nina Rodrigues ressaltou dimensões artísticas e intelectuais nas práticas culturais dos negros, especialmente nas artes plásticas, ao defender que "as manifestações da sua capacidade artística na pintura e na escultura – as mais intelectuais das Belas-Artes – melhor o atestarão agora do que o puderam fazer a música e a dança". E interpretou como arte a cultura material das religiões afrodescendentes. Apesar de seu ponto de vista evolucionista, que tomava a representação naturalista como paradigma, ele destacou em seu texto alguns "curiosos espécimes da escultura negra" pertencentes ao Museu de Etnografia do Trocadéro, em Paris.

---

[23] MOURA, op. cit., p. 83.
[24] SODRÉ, op. cit., p. 149.
[25] ALVES, Marcelo. As aventuras do *homus cinematographicus* (estrelando: João do Rio). DOMINGUES, Chirley; ALVES, Marcelo (orgs.). **A cidade escrita**: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio. Op. cit., p. 96.

Em sua análise de objetos provenientes de terreiros de candomblé baianos, Nina Rodrigues os compara com obras de arte cristã – "a concepção artística do escultor negro pode com vantagem suportar confronto com a concepção similar de uma pintura branca do século V da era cristã, também de motivo religioso", que a seu ver representam cenas de possessão. Nesse sentido, ele compara um cofre sagrado encontrado à beira mar em Salvador a peças artísticas provenientes do reino do Daomé que foram incorporadas ao referido museu em Paris; ao dizer que o cofre "vale o trono de Behanzin", ele estende à peça encontrada no Brasil o "valor para a história etnográfica da arte" que a peça africana tinha segundo Maurice Delafosse.[26]

Rodrigues aponta imperfeições na execução das esculturas dos negros, mas acrescenta: "feito o desconto, nesses toscos produtos, já é a arte que se revela e desponta na concepção da idéia a executar como na expressão conferida à idéia dominante dos motivos". Apesar de ele não entender de modo pleno a artisticidade dessas obras, ele reconhecia valor no idear, na execução e na linguagem, diferentemente de outros tantos intérpretes da cultura material artística africana e afro-brasileira a seu tempo. E vislumbrava um futuro para essa arte ao concluir com uma aposta no futuro, em função de mudanças sociais – "com outros recursos, em outro meio, muito podem dar de si."[27]

Valores afro-brasileiros

Nas obras aqui articuladas, não faltam indícios de valorização ou, ao menos, de aceitação das religiões afro-brasileiras e da cultura afro-descendente no Brasil. Falando sobre os candomblés no Rio de Janeiro, João do Rio é afirmativo: "não há decerto, em toda a cidade, meio tão interessante".[28] E, adiante, inclui-se de modo enfático nesse meio: "Nós dependemos do feitiço", expondo como essas práticas estavam difundidas pela cidade: "é provável que muita gente não acredite nem nas bruxas nem nos magos, mas não há ninguém cuja vida tivesse ocorrido no Rio sem uma entrada nas casas sujas onde se enrosca a indolência malandra dos negros e das negras".[29] E acaba por relativizar os diversos credos – após listar os diferentes segmentos sociais que freqüentam os terreiros, pergunta: "Que fazem esses negros mais do que fizeram todas as religiões conhecidas?"[30]

[26] RODRIGUES, Nina, op. cit., p. 13.
[27] Idem, ibidem, p 158-163.
[28] RIO, op. cit., p. 20.
[29] Idem, ibidem, p. 40-50.
[30] Idem, ibidem, p. 75.

Também Nina Rodrigues relativizava seu juízo negativo da raça negra ao apresentar seus argumentos, como apontaram Yvonne Maggie e Peter Fry: "os dados etnográficos apresentados por NR contradizem a teoria do determinismo biológico". Particularmente em seu texto "As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil – a Escultura", ele começa dizendo ser uma injustiça e um erro pensar que os escravos negros "pertenciam todos aos povos africanos mais estúpidos e boçais", acrescentando que vieram ao Brasil "inúmeros representantes dos povos africanos mais avançados em cultura e civilização".[31] Assim, embora insista em hierarquias étnico-raciais e as aplique aos grupos sociais africanos, contribui discreta e comedidamente com o lento e ainda insuficiente processo de habilitação sociocultural dos negros no Brasil.

Assim como esses textos de Nina Rodrigues e João do Rio, a tela e a gravura de Modesto Brocos têm tema algo inaugural quanto à valorização das religiões afro-brasileiras. Podemos entrever práticas religiosas em algumas das imagens produzidas por Jean-Baptiste Debret no Brasil, bem como de outros viajantes no século XIX. Entretanto, esse tema só aparecerá de modo explícito posteriormente. Com seu modo direto de expor, a envolver o espectador na problemática dos afro-descendentes no Brasil, essas tela e gravura de Modesto Brocos antecedem as representações das religiões afro-brasileiras feitas por Cecília Meireles, Oswaldo Goeldi, Antônio Gomide e tantos outros, desde então.

Com esses textos e imagens de Modesto Brocos, João do Rio e Nina Rodrigues, as pessoas, coisas, práticas e idéias religiosas afro-brasileiras começam a ser entendidas como valores coletivos para além de seus adeptos, ganhando atenções de artistas, cientistas e intelectuais, sendo representadas, exibidas, vistas, pensadas.

Abrindo caminhos

Em texto sobre Modesto Brocos, José Roberto Teixeira Leite diz que ele "não é um inovador, quer na gravura, quer muito menos em pintura: sua audácia maior constituiu em fazer uso de um meio expressivo praticamente desconhecido em nosso país, subordinando-o, contudo, à lição dos antecessores [...] e cautelosamente evitando olhar para o futuro".[32] Provavelmente, Teixeira Leite se refere ao fato de o artista não ter incorporado em suas obras algumas inovações plásticas processadas na arte no período em que esteve atuante. Contudo, não resisto a discordar desse juízo,

[31] RODRIGUES, Nina, op. cit., p. 11.
[32] PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

na medida em que, devido ao tema abordado e ao modo como expressa o que dele pensa e sente, o artista inovava, abria caminho e, assim, anunciava o futuro.

Com efeito, com os olhos baixos, semicerrados, a mandingueira de Modesto Brocos não parece, contudo, ignorar a presença de quem a mira, seja algum cliente ausente da cena, o artista e/ou o espectador. Talvez ela seja uma mulher ao mesmo tempo consciente e resignada, assim como tantos adeptos das religiões afro-brasileiras, e saiba que a perseguição é o destino de seu credo. Talvez, ao contrário, ela tenha uma sabedoria sensível capaz de antever um futuro efetivamente democrático, em que cidadãos possam expressar de fato suas crenças religiosas sem cerceamentos, um futuro no qual ela, clientes, artistas e espectadores possam se olhar diretamente, sem medo.



Figura 1 – MODESTO BROCOS: *A mandinga*.
Óleo sobre tela, 45 x 34 cm.



Figura 2 – MODESTO BROCOS: *A mandinga*.
Gravura.

Pintura, um projeto político-cultural? A representação do índio no trabalho de Angelo Agostini

Rosangela de Jesus Silva*

Após os processos de independência na América Latina as elites se deparam com a necessidade de organizar os Estados nacionais. A questão não se restringia ao âmbito político-institucional, mas envolvia também uma necessidade de se construir as identidades nacionais. Nesse sentido a cultura, e a arte em particular, desempenhariam um papel fundamental ao elaborarem imagens e mitos de fundação das nações.

No Brasil a independência não muda o sistema de governo nem quem governava, continuamos sob o poder monárquico da família Bragança, todavia seria preciso diferenciar-se do governo colonial.

A imagem do índio, por ser um elemento nativo, poderia ser de grande interesse para a construção de um mito de fundação do país: "Diante da rejeição ao negro escravo e mesmo ao branco colonizador, o indígena restava como uma espécie de representante digno e legítimo. 'Puros, bons, honestos e corajosos', os índios atuavam como reis no exuberante cenário da selva brasileira e em total harmonia com ela."[1]

Tal representação não era algo novo, pois essa imagem já teria sido empregada durante o período colonial, um exemplo seria o poema *Caramuru* (1781) de Frei José de Santa Rita Durão. Solange Padilha[2] destaca o índio como "tema constante na linguagem de leques comemorativos, aparecendo como alegoria da monarquia e do país", além de sua representação em peças que celebraram a independência como o *Pano de boca para a representação extraordinária dada ao teatro da corte por ocasião da coroação de Pedro I em 1822*, obra de Jean Baptiste Debret. Aliás,

* Doutoranda IFCH – UNICAMP, bolsista FAPESP – Capes/PDEE

[1] SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.148.

[2] PADILHA, Solange. O imaginário da Nação nas alegorias e indianismo Romântico no Brasil do século XIX. Texto foi apresentado no II Congresso Internacional do Patrimônio Histórico, na Universidade de Córdoba (Argentina) e na UCAM (Universidade Cândido Mendes-RJ), no programa de Pós Graduação do Departamento de Ciências Humanas Disponível em: http://64.233.163.132/search?q=cache:s_U-YAsqJdoJ:www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/solange_padilha.doc+solange+padilha+imaginario&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br

esse artista realizou vários registros do índio no Brasil, em sua *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil* há mais de trinta imagens do índio.

No Segundo Reinado, a apropriação dessa figura parece se consolidar com o apoio e financiamento de D. Pedro II. No livro *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, Lilia Schwarcz dedica várias páginas para falar do "indígena como símbolo nacional", onde destaca, entre outros, o papel da literatura através das obras de Gonçalves de Magalhães com a sua *Confederação dos Tamoios* e de Gonçalves Dias com *I Juca Pirama*, isso só para ficar com aqueles que tiveram o patrocínio do Imperador. Todavia é indiscutível o papel de José de Alencar[3] na constituição do mito indígena.

A literatura contribuiu bastante para algumas realizações das artes plásticas no século XIX brasileiro, legando assim um importante papel para a Academia Imperial de Belas Artes – AIBA. São inúmeros os artistas nessa instituição que se ocuparam da imagem indígena. Entre os pintores podemos destacar Victor Meirelles com *A primeira missa no Brasil* (1860) – MNBA-RJ e a *Moema* (1866) – MASP, Augusto Rodrigues Duarte com *Exéquias de Atalá* (1878) – MNBA-RJ, José Maria de Medeiros com *Iracema* (1881) e Rodolpho Amoedo com *O Último Tamoio* (1883), ambos no MNBA-RJ. Na maioria das telas citadas o índio idealizado aparece como tema central, o grande protagonista da cena, é representado em meio à natureza e padece solitário.

Na escultura é preciso lembrar a obra de Manuel Chaves Pinheiro *Índio simbolizando a nação brasileira*, além de Rodolpho Bernardelli com *Faceira* (1880), *Moema* (1895), *Guarani* (1897), *Iracema* (1897) e *Paraguaçu* (1908).[4]

A imagem do índio, nessas representações, oferece ao público uma beleza idealizada, o exotismo em harmonia com a natureza. Não há nessas imagens uma discussão acerca da condição do índio na sociedade, nem menções explícitas ao conflito de interesses presente na relação do índio com o "branco". Em linhas gerais, essas imagens concorrem para a materialização do mito de fundação da nação brasileira.

A imagem do índio será apropriada, de maneira geral, em toda a América Latina, seja no sentido de apresentação de registro e documentação de culturas distintas, seja no de idealização e valorização da coragem, organização e altivez de alguns desses povos, seja para denunciar a selvageria e violência desses contra o colonizador. Nesse sentido há alguns exemplos instigantes para pensar a apropriação dessa figura entre nossos vizinhos como o imponente retrato *O índio alfarero*

---

[3] José de Alencar teve muitos desentendimentos com D. Pedro II, um deles se deu justamente por suas críticas na imprensa carioca à obra de Magalhães *Confederação dos Tamoios*.

[4] Ver artigo de SILVA, Maria do Carmo Couto da. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, N.8, Jul./Dez. de 2007, Campinas-SP.

(1855) [**Figura 1**] de autoria do pintor peruano Francisco Laso, considerado um precursor do indigenismo em seu país. Nota-se no retrato a imagem de um índio paramentado segurando uma escultura, provável símbolo de suas tradições. Na avaliação de Dawn Ades, tal representação poderia ser exemplo de tradições "não apenas intocadas, mas intocáveis pelo 'progresso e pela vida moderna'".[5]

Em contraponto a esse tipo de representação, é possível ver a violência dos conflitos entre índios e brancos nos pampas argentinos na representação de Ángel Della Valle em *La Vuelta Del Malón* (1892) [**Figura 2**]. Conforme esclarece Laura Malosetti Costa[6], os *malones* seriam expedições de ataque e saque dos índios sobre os povoados e fazendas de colonizadores no pampa. Os *malones* foram largamente difundidos na literatura do século XIX, sendo um ponto muito importante nesses relatos o rapto de mulheres brancas. Tais ações dos índios justificariam a violência e o extermínio empregados por parte do branco colonizador. Costa chama atenção para a inversão que ocorre: "[...] no era el hombre blanco quien despojaba al indio de sus tierras, su libertad y hasta su vida, sino el indio quien despojaba al blanco su más preciada pertenencia."[7]

Todas essas representações são exemplos ricos de como o elemento indígena foi distintamente incorporado nos diversos discursos nacionais. Esse texto pretende apresentar outra construção, bastante original, sobretudo no cenário brasileiro, em que o elemento indígena aparece confrontado ou confrontando a modernidade, considerada no século XIX condição de desenvolvimento para essas "novas" nações americanas.

A imagem do índio na *Revista Illustrada*: alguns discursos

Figura astuta, Angelo Agostini soube usar sua revista para criticar a sociedade brasileira e sua organização política, econômica, social e cultural. Esteve sempre muito atento aos acontecimentos do império e com textos e imagens satíricas defendeu com firmeza seus posicionamentos.

A habilidade de Agostini em usar o próprio discurso do governo para atacá-lo foi amplamente utilizada, fato já destacado por vários autores que ressaltam a importância da *Revista Illustrada* nos estudos do século XIX. Com a apropriação da figura do índio pela monarquia não

---

[5] ADES, Dawn. **Arte na América Latina**: a era moderna, 1820-1980. [Tradução Maria Thereza de Rezende Costa] São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997. p.39

[6] COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos.** Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

[7] Idem. ibidem p.243.

poderia ser diferente. O caricaturista também emprega a imagem do índio como alegoria do Brasil e mostra ao público a ação do governo e das instituições oficiais sobre essa figura.

A caracterização do índio varia de acordo com a crítica que Agostini deseja imprimir, este pode ser retratado gordo, menino, como uma referência à ainda jovem nação brasileira, ou muito magro e doente devido às epidemias que assolavam o país. No entanto, o tipo do herói, com um corpo esbelto muito mais próximo ao ideal greco-romano de beleza é o que predomina. O corpo do índio é o alvo, nele é possível observar sanguessugas [**Figura 3**], serpentes, várias espécies de insetos o atacando, correntes, cruzes, tudo atuando de maneira a fazer o índio sofrer, sofrimento que na verdade estaria sendo imposto ao povo brasileiro.

A alegoria feminina do indígena também foi adotada por Agostini para se referir às províncias, as quais, da mesma forma que o índio símbolo do Brasil, também padeciam em seus corpos as atitudes desastrosas do governo, como a "velha e feia" cidade do Rio de Janeiro[8], a qual receberia alguns falsos retoques a fim de enganar os fluminenses.

Com essas representações o caricaturista da *Revista Illustrada* conseguia não apenas atrair a atenção do público através da jocosidade com a qual o índio era apresentado, mas ao mesmo tempo imprimia dura crítica ao governo imperial sempre com uma generosa pitada de humor.

O índio alegórico é a criação de um estereótipo, onde um homem ou uma mulher são representados com cabelos longos, um cocar de penas, colares no pescoço e uma saia de penas. Não há uma intenção documental de registro de um tipo humano, cujas características seriam particulares. A intenção nesse tipo de representação, conforme indicado anteriormente é de crítica ao governo imperial, cuja imagem oficial estaria ligada a esta representação.

Ainda com intenção crítica, mas agora não como uma alegoria, há na *Revista Illustrada* outra representação do indígena, aquela que demonstraria a visão do diretor da revista sobre a "real" imagem do índio no país[9]. Ao contrário da alegoria que, inúmeras vezes, aparece representada no meio urbano, sempre muito pacífica, dócil, por vezes mesmo passiva diante da ação dos outros, quando não vítima, o índio "real" será mostrado como um selvagem.

Será sempre representado na mata convivendo com animais selvagens como onças. Seria pouco amigável e atacaria frequentemente o homem branco. Além das características acima são destacados no índio tendências antropofágicas [**Figura 4]**. Uma das particularidades dessa figura

[8] Imagem apresentada na capa da *Revista Illustrada* de 1876, no número 18.

[9] Há ainda na *Revista Illustrada* uma terceira abordagem à imagem do índio feita nas imagens seqüenciais (história em quadrinhos) do Zé Caipora. Este personagem terá uma série de aventuras no meio da floresta e receberá a ajuda de Inaiá, uma índia educada por brancos e seu prometido o bravo guerreiro Cham-kam. Por questão de espaço estas imagens não serão comentadas no presente artigo.

seria a violência assim como a ausência de preceitos cristãos, de compaixão pelo ser humano. Este poderia matar cruelmente uma família que inocentemente pescava, sem qualquer compaixão pela criança que ficaria sem a mãe. Da mesma forma que um grupo de índios poderia invadir a casa de colonos e matar a todos sem qualquer motivo aparente.

A beleza também não seria uma qualidade do índio. Há representações de índios "Botocudos", assim denominados por utilizarem botoques labiais e auriculares [**Figura 5**]. Essas figuras eram apresentadas como serem disformes, feios, sendo que uma possível miscigenação com o "homem branco" daria origem a bebês com traços indígenas os quais já nasceriam com deformações labiais, embora saibamos que essas sejam consequências do uso dos botoques. Há, sem dúvida, um exagero próprio do desenho satírico, todavia as legendas deixam transparecer comentários que reforçam as idéias de feiúra e violência vistas no índio.

Nesse segundo tipo de imagens que a revista traz, o índio é mostrado como alguém que impediria, ou, ao menos, atrasaria o progresso do Brasil. Já o colono, esse sim estaria trabalhando na terra, plantando, produzindo de forma a contribuir para o crescimento do país.

Na relação com o índio o colono seria a vítima, porém, só estaria sofrendo dessa maneira devido ao descaso do governo, o qual não tomaria qualquer medida no sentido de conter a violência praticada contra o colono pelo índio [**Figura 6**]. O colono era representado como corajoso, o qual, lançado a sua própria sorte, se embrenharia na mata selvagem em busca de construir um país "civilizado".

Há tanto no texto como nas imagens uma aproximação dos índios aos animais. Para Angelo Agostini, aparentemente, não haveria muitas escolhas com relação às atitudes que deveriam ser empreendidas pelo governo, o extermínio dos índios seria a solução. Se eles matavam, logo deveriam também ser mortos. Pelo menos é o que mostra uma caricatura publicada no número 384, onde se critica a "benevolência" com a qual a imprensa fluminense estaria tratando os índios: "Apezar das atrocidades que commettem os índios, há jornaes que ousam defendel-os. Esse sentimentalismo da *Gazeta*, se não é ridículo, é pelo menos, bastante estapafúrdio!"[10] Logo abaixo, na mesma página, outra caricatura onde se observa um grupo de índios, alguns com flechas nas mãos, caindo sob as balas de uma espingarda de muitos canos empunhada pelo pequeno repórter da *Revista Illustrada* com o seguinte comentário: "Para esses entes, cem vezes mais ferozes de que os tigres, só há um meio de amansal-os; é catechetisal-os à chumbo."

[10] **Revista Illustrada**, 1884, Rio de Janeiro, ano IX, N.384, p.8

Esse discurso nos remete imediatamente à representação argentina em torno da figura do índio comentada brevemente no início do texto, onde o próprio índio legitimaria seu extermínio ao praticar atos violentos contra os colonos, como os raptos de mulheres, por exemplo, que Ángel Della Valle representa na tela emblemática da pintura argentina do século XIX *La Vuelta del Malón.*

A tela de Della Valle mostra a violência e força dos índios em contraste com o corpo branco e frágil da mulher, agora cativa e submetida aos instintos selvagens daqueles homens. Na cena apresentada no desenho de Agostini publicado nas páginas centrais do número 395 da *Revista Illustrada* em 1884, o ataque também é feito de surpresa e os índios são numerosos de forma a não deixar meios de defesa ao colono. Há também a presença da mulher vítima, mas em Agostini esta não aparece desfalecida como no quadro argentino, ela expressa grande horror em seu rosto ao vivenciar o ataque indígena.

A cena tem a força e a violência vistas em *A morte de Sardanapalo* de Delacroix. Há um índio estático, que observa a cena da entrada da porta enquanto os outros matam a mulher sobre a cama e seu filho no chão, destruindo toda a vida na casa. Delacroix em sua tela contrasta o observador inerte à violência da morte. Os índios de Agostini não usam flechas, mas as lâminas de uma faca e de uma foice, objetos que fazem os corpos sangrarem em abundância, produzindo assim, no espectador, a catarse resultante da extrema violência.

O apelo dramático que Agostini impõe à cena também nos remete a Honoré Daumier na litografia de 1834 *Rue Transnonain*, com a diferença do momento escolhido para a representação. O caricaturista ítalo-brasileiro escolhe o momento mais dramático para imortalizar em seu desenho, o momento da dor e do horror que será seguido, inevitavelmente, pela morte, enquanto Daumier preferiu mostrar o resultado final da violência praticada. Em ambos a violência choca o espectador.

Agostini chama o público a reagir, pois já que não pode evitar aquela morte que vê na cena, não poderia evitar novas ações violentas como aquela? A sequência dos desenhos oferece a resposta: só a arma de fogo poderá evitar que os índios pratiquem tais atos. Um escravo que passava por ali, tendo quase sido também vitima, mas com astúcia de se fingir de morto, conseguiu atirar no índio que o atacou, fazendo com que este fugisse para o mato.

As imagens apresentadas por Agostini na *Revista Illustrada* parecem conduzir o leitor para a percepção de uma contradição: a imagem do índio que o governo financiava na literatura e nas artes plásticas não corresponderia com a realidade. Como explicar então que um imperador apaixonado pelas letras, pelo mundo civilizado, se aproximasse da figura do índio, daquele selvagem que mata com crueldade e impede o desenvolvimento do país? A própria imagem criada em torno da figura do

imperador de ser este um homem culto e apaixonado pelas artes tornaria forte o argumento do caricaturista.

O problema para o caricaturista certamente não era o interesse do imperador pelas artes, estas eram consideradas fundamentais para o desenvolvimento do país, a grande questão seria o desinteresse pela política e economia do país, aspectos também considerados relevantes pelo crítico. Ao se deixar seduzir unicamente pelas artes, o imperador, além de se mostrar despreparado para governar, deixaria de dar a devida atenção ao que de fato ocorria no país, não enxergando a necessidade de uma ação mais efetiva com relação aos índios, ignorando assim o conflito gerado entre esses e os colonos, responsáveis pelo desenvolvimento do país.

Em suas apreciações críticas Agostini sempre se mostrou favorável a uma arte realista:

> *Hoje, a critica moderna, muito mais exigente do que em outros tempos, aponta todos esses senões, o que obriga o artista a ser o mais realista possivel. Alguns da escola antiga revoltam-se contra esse realismo e acham que uma perna é mais bonita limpa do que empoeirada.*
> *Mas a verdade é sempre a verdade; e esta não póde ser sacrificada a velhas convenções. Neste caso, eu voto pela perna empoeirada.*[11]

Talvez pudesse haver também uma crítica à opção estética financiada pelo governo.

Ao oferecer essas duas imagens do índio Agostini parece chamar a atenção do leitor para os problemas que o país enfrentaria e que seriam ignorados ou, apenas, minimizados pelo governo monárquico. Mostra então o abismo que existiria entre a alegoria e a "real" imagem.

O pintor diante do índio

Além das caricaturas, Agostini também se ocupou da figura do índio em sua pintura, e o fez de maneira muito original, diverso do que observamos entre as escolhas dos artistas seus contemporâneos, sobretudo, no Brasil.

Nas duas telas em que Agostini trabalha a imagem do índio, não há uma idealização tal qual vemos na literatura romântica, tampouco a representação desses como vilões bárbaros, como observarmos anteriormente em alguns de seus desenhos na *Revista Illustrada*, ou na pintura de Della Valle. Agostini mostra o arcaico e o moderno, a natureza e a tecnologia, os traços da civilização em meio da natureza quase intocada.

---

[11] **Revista Illustrada**, 1888, Rio de Janeiro, ano XIII, N. 483, p.6 e 7. Trecho da crítica realizada pelo pseudônimo X em que elogia o realismo das telas de Rodolfo Amoedo: *Daphnis e Chloé* e *Christo em Cafarnaum,* expostos na AIBA.

Agostini parece querer traduzir em suas telas o que observava no país, a convivência de elementos distintos. A sonhada modernidade expressa na criação de ferrovias, da indústria, da fotografia, da expansão dos meios de comunicação, e ao mesmo tempo o trabalho escravo, índios que matavam colonos, epidemias e pequenos aglomerados urbanos cercados por uma natureza abundante e desafiadora.

As telas referidas fazem parte da coleção Fadel sob os títulos *Interior de floresta com índios e trem* (146 x 97 cm) com data de 1892 [**Figura 7**] e *O doutor Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos* (43 x 64 cm) com data estimada em cerca de 1898 [**Figura 8**]. Ambas são óleos sobre tela. É muito provável que as obras tenham sido pintadas realmente na década de 1890, a primeira além de ter sido citada em pequeno comentário n'*O Paiz* de 4 de setembro de 1895, sem mencionar o título, apresenta assinatura e data. Enquanto a segunda consta do catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1898 com o mesmo título, exposição na qual Agostini expôs dez quadros.

Em *Interior de floresta com índios e trem*, o artista nos coloca dentro da floresta e nos deixa observar a reação dos índios ao verem passar pelo meio da mata um trem, do qual é possível ver claramente apenas o último vagão, a fumaça permite imaginar o tamanho do trem parcialmente encoberto pela curva.

A locomotiva foi utilizada pelo próprio Agostini em suas caricaturas como símbolo do progresso. Todavia, ainda na primeira metade do século XIX Willian Turner destaca uma locomotiva no quadro *Chuva, vapor e velocidade* (1844), cujo título já deixa entrever a importância dessa máquina em um contexto de consolidação do processo de industrialização pelo qual passava a Inglaterra naquele momento.

Além do elemento modernizador visto na locomotiva, Agostini opta por exibi-la em meio à exuberância da floresta. No primeiro plano, quase ao centro da tela e encobrindo parte dos trilhos vemos o tronco cortado de uma árvore, mais um indício da passagem do homem "branco" por ali. Logo depois um índio abaixado, se escondendo atrás da vegetação rasteira, seu corpo está nu, tem um colar, uma pulseira e um adorno no cabelo com três penas. Encostada em uma árvore, escondida nas sombras é possível ver uma índia, que também observa o trem segurando uma criança pelo braço. A criança, por sua vez, abraça a mulher sem olhar para o trem, parece estar assustada.

Mais a frente, do lado direito da tela, outro índio projeta o corpo para frente a fim de melhor observar a máquina fumegante que logo desaparecerá na curva.

A floresta é densa, as árvores fecham e escurecem com suas copas. A luz que entra passa entre algumas árvores fazendo uma diagonal que permite ver com alguma clareza os índios. A locomotiva já esta sendo engolida pelas sombras, mas sua fumaça ainda se impõe.

Quase é possível ouvir o som da locomotiva encobrindo os sons da floresta e deixando um silêncio, o silêncio do questionamento entre os índios. Cada um com suas indagações, não se olham, apenas observam.

Neste quadro Agostini não usa da violência nem da sátira comum em suas caricaturas, não se vê nos índios representados traços de violência, a locomotiva parece pequena diante da exuberância da floresta.

Com grande sensibilidade e beleza o artista expõe sua inquietação, ou melhor, sua constatação: a modernização do país teria que enfrentar a sua dimensão, uma natureza exuberante, problemas sociais e de infra-estrutura, e mais ainda, a existência de uma população nativa. Qual seria o melhor caminho para a modernização? Como progredir sem perder as peculiaridades que fariam dessa terra uma nação?

Agostini não oferece uma resposta simples, como pareceu sugerir nas caricaturas anteriormente comentadas. Seu quadro expõe a complexidade do Brasil e a dificuldade de implementação de um projeto modernizador para o país.

O artista se exime de qualquer responsabilidade diante do exposto, nos deixa contemplar e decidir, ou apenas desfrutar a beleza de ver a natureza e a tecnologia juntas. Não fosse o tronco cortado em primeiro plano, tudo pareceria até conviver harmoniosamente, a floresta parece quase intocada.

Entre o final de 1888 e 1894, Angelo Agostini não estava no Brasil, teria vivido na Europa, provavelmente na França, de forma que a tela não teria sido pintada no Brasil. Talvez por isso só em 1895 encontramos um comentário sobre o quadro, embora este esteja datado de 1892. O texto publicado n'*O Paiz* é curto e destaca a atividade do prestigiado jornalista como pintor:

> *Comprimentemos de passagem um bonito quadro de Angelo Agostini, que não é só o jornalista do lápis que nós conhecemos.*
> *Um trem de ferro atravessa o caminho rasgado na floresta virgem, e, depois que elle passa, surge o medo de entre a matta espessa uma família de índios selvagens, espantada por aquella enorme serpente fumegante.*
> *Dir-se-hia que essa pintura fora inspirada pelo nosso Castro Alves:*
>
> *O silvo do trem de ferro*
> *Acorda os caboclos nus;*

Entretanto Angelo Agostini disse-me que não conhecia esses versos. Não há nada mais natural que se encontrarem os pintores com os poetas nos intermúndios serenos do ideal.[12]

Passados alguns anos longe do Brasil, diante de uma possível saudade daquela que adotara como pátria, da nostalgia de sua atuação na imprensa carioca, a memória teria abrandado a visão de Agostini acerca do índio? Teria o artista juntado em sua imaginação imagens, as quais para ele representavam o país no qual vivera mais de vinte anos? Dificilmente teremos a resposta, mas o certo é que Agostini mostra nessa tela grande originalidade ao optar por representar elementos tão díspares e ao mesmo tempo tão próximos numa convivência entre o arcaico e o moderno, o "selvagem" e o "civilizado", a natureza e a tecnologia. Imagem que só poderia ter sido criada por alguém que conhecia a realidade brasileira na sua diversidade e busca pelo moderno.

Anos mais tarde a temática do índio volta a aparecer no trabalho do artista. Entre as dez telas que Agostini expôs na ENBA em 1898 se encontrava *O doutor Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos.* Um quadro menor do que o anterior, onde o grande personagem parece ser a floresta na sua imensidão. A mata é espessa, escura, há um rio em primeiro plano, do lado esquerdo da tela vê-se uma canoa parada na margem. A presença humana concentra-se na mesma margem. As figuras estão quase encobertas pela escuridão, não é possível identificar seus rostos, parece se tratar de uma cena noturna. A fogueira, cuja luz é bastante tênue, permite ver um homem vestido com uma casaca clara e calças escuras segurando uma pequena chama de fogo, a qual é mostrada a um grupo de índios nus. Estes por sua vez observam, alguns parecem se aproximar para ver melhor. Do lado esquerdo da fogueira há outro homem vestido, quase totalmente encoberto pelas sombras.

Também nessa tela não há violência, embora o homem mais recuado pareça observar um tanto apreensivo a cena. Os homens vestidos parecem ter sido surpreendidos pelos índios que chegam e, talvez, na tentativa de uma aproximação mostram os fósforos, uma maneira de conquistar a amizade dos índios, oferecendo-lhes algo novo.

O homem que segura os fósforos e dá nome à tela, Dr. João Barbosa Rodrigues, é um relevante nome da botânica brasileira com importantes estudos sobre orquídeas. Participou de expedições na Amazônia[13] ainda durante o Império, organizou um jardim botânico em Manaus sob patrocínio da princesa Isabel e foi diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro entre 1890 e 1909, ano de sua morte.

---

[12] **O Paiz**, Rio de janeiro, 4 de setembro de 1895, p.1

[13] Há pelo menos uma litografia feita por Angelo Agostini sobre a expedição realizada pelo botânico Barbosa Rodrigues na Amazônia em 1878. A imagem faz parte da coleção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A tela é certamente uma homenagem a tão distinto personagem, todavia contém elementos bastante instigantes para pensar a produção de Agostini em torno da figura do índio.

Assim como na primeira tela a exuberância e grandeza da natureza brasileira são reforçadas, o índio também aparece como um elemento que não oferece perigo aos outros personagens, mas há dois elementos especiais nessa tela, um cientista e a luz. O pouco que se vê no quadro é devido exclusivamente à luz que emana do fogo. Quando o cientista mostra os fósforos[14], palavra de origem grega (phos = luz; phoros = portador), ou seja, alguém que é portador de luz está também oferecendo o saber, o único capaz de vencer as barreiras físicas e culturais ali presentes. A luz nas mãos do botânico parece ser a grande chave e talvez a resposta que o artista ofereça ao país. Talvez só a luz da ciência poderia oferecer um caminho para enfrentar a dimensão natural do país, uma exploração através do conhecimento. Quando se conhece é mais fácil dominar, mas também preservar. A ciência, uma conquista da modernidade, poderia ser a grande aliada nesse confronto entre a natureza e as conquistas do mundo moderno.

Distanciado do fervor crítico dos anos do Império e tendo convivido de muito perto com a modernidade européia, Angelo Agostini, de volta ao Brasil, talvez tenha reformulado, ou amadurecido seu posicionamento diante do que considerava um projeto modernizador para o país, ou ao menos reconsiderado sua posição sobre a forma de lidar com o índio.

A pintura de Agostini reflete a elaboração do seu conhecimento sobre o país, assim como a sensibilidade de um artista apaixonado pelo seu trabalho e pelas possibilidades de propor mudanças que este oferecia: "[...] uma das nossas melhores manifestações do progresso nacional, a arte. Por meio d'ella é que se conhece o grão de adiantamento dos povos, tanto no presente quanto no passado."[15]

---

[14] O elemento fósforo teria sido descoberto acidentalmente ainda no século XVII pelo alquimista alemão Henning Brandt em 1669 quando este tentava transformar urina em ouro. Em 1680 um dos fundadores da química moderna, o britânico Robert Boyle encontra o princípio da criação dos fósforos ao reparar que uma chama era formada no processo de fricção entre o elemento fósforo e o enxofre. Todavia, só no século XIX, em 1827, o farmacêutico inglês John Walker produziu enormes palitos de fósforos. Em 1832, na Alemanha começaram a ser comercializados palitos menores, mas ainda havia um grande risco de autocombustão, problema só amenizado a partir de 1845 com a descoberta do fósforo vermelho. Sendo que só em 1855, o sueco Carl Lundstrom teria feito fósforos seguros. A versão em papelão teria sido criada pelo americano Joshua Pusey, o qual patenteou os fósforos de papelão em 1889.

[15] **Don Quixote**, Rio de Janeiro, 1895.



Figura 1 - FRANCISCO LASO: *O índio alfarero*, 1855.
Óleo sobre tela, 135 x 86 cm.
Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana.
Fonte: ADES, Dawn. **Arte na América Latina**: a era moderna, 1820-1980. [Tradução Maria Thereza de Rezende Costa] São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997. p.38.



Figura 2 - ANGEL DELLA VALLE: *La Vuelta del malón*, 1892.
Óleo sobre tela, 186,5 x 292 cm.
Buenos Aires, MNBA.
Fonte: http://www.mnba.org.ar/obras_autor.php?autor=91&opcion=1

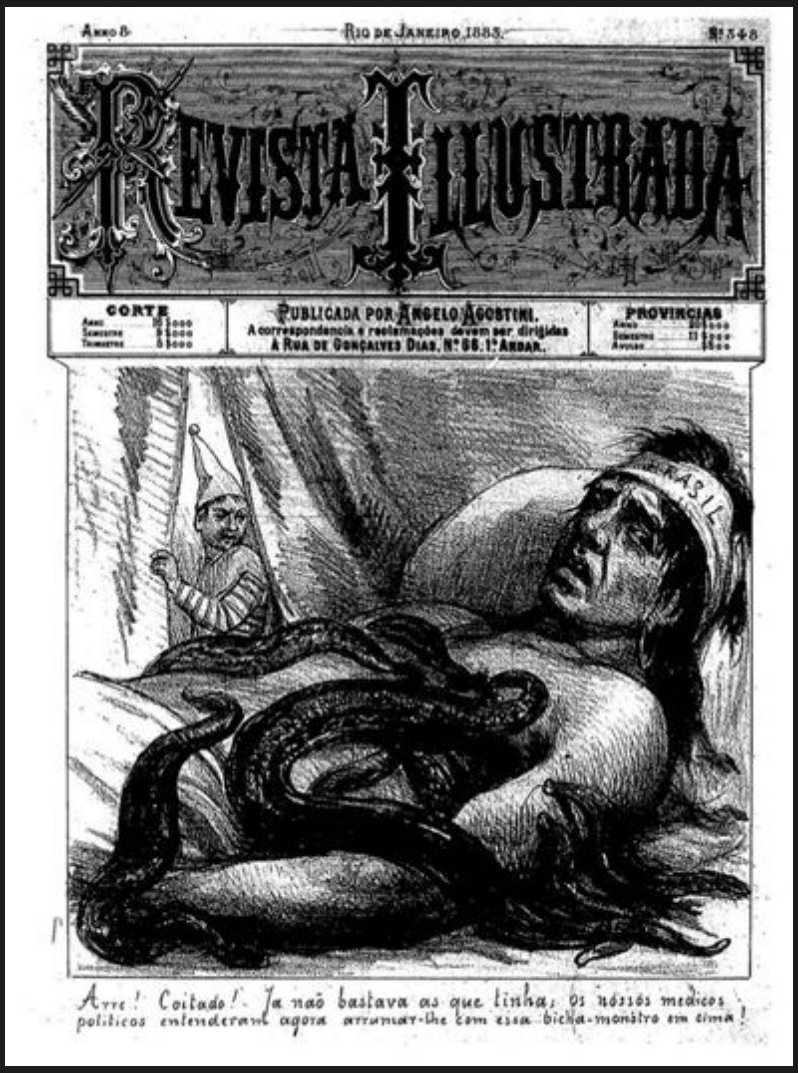


Figura 3 - ANGELO AGOSTINI: Ilustração para *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1883, N. 348

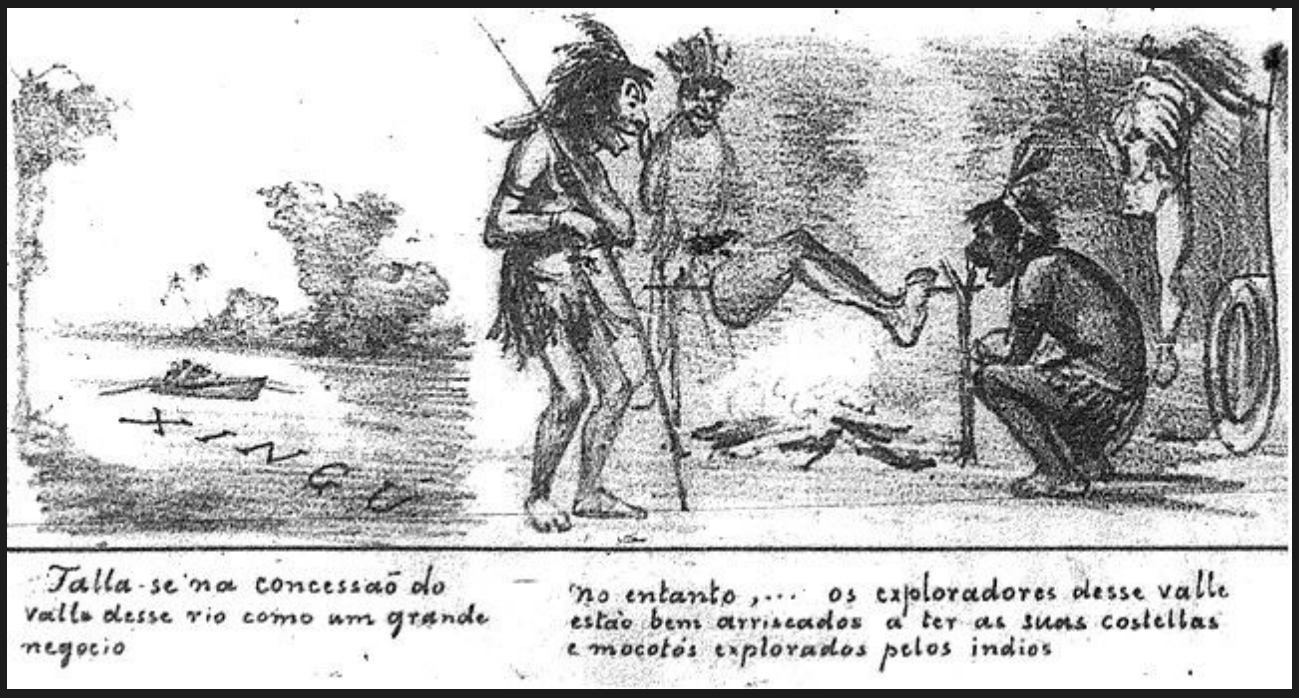


Figura 4 - ANGELO AGOSTINI: Ilustração para *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1879, N.172.

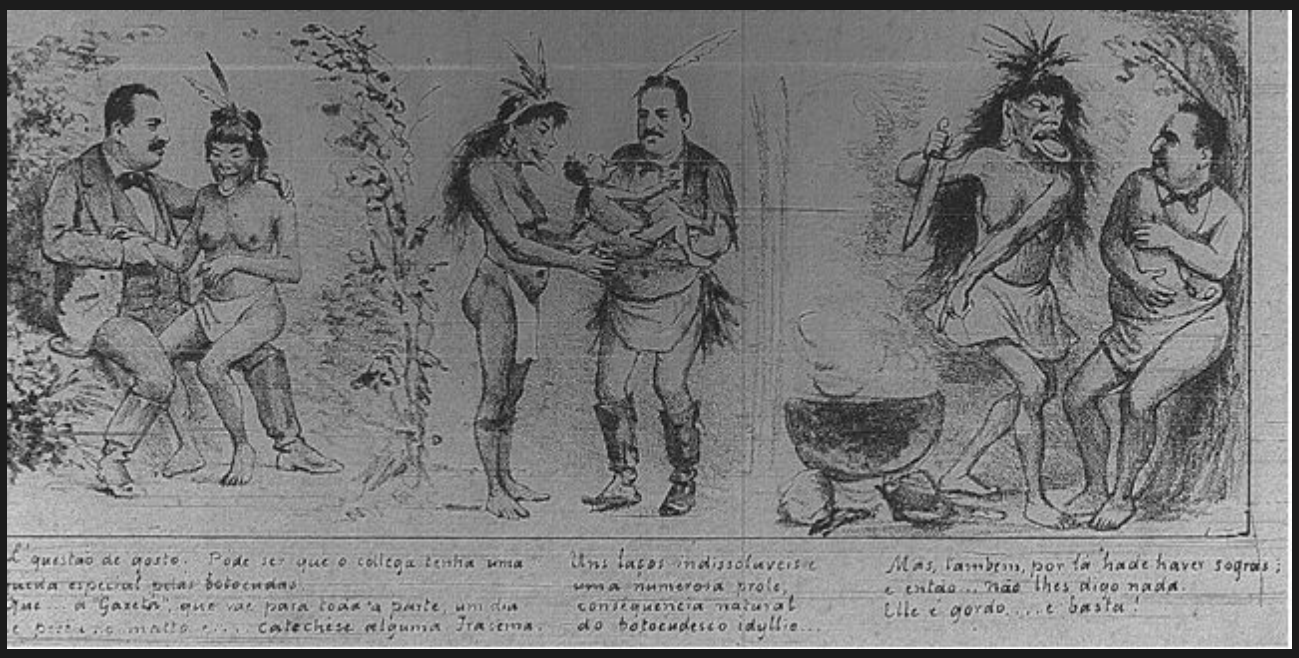


Figura 5 - ANGELO AGOSTINI: Ilustrações para *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, N.384.

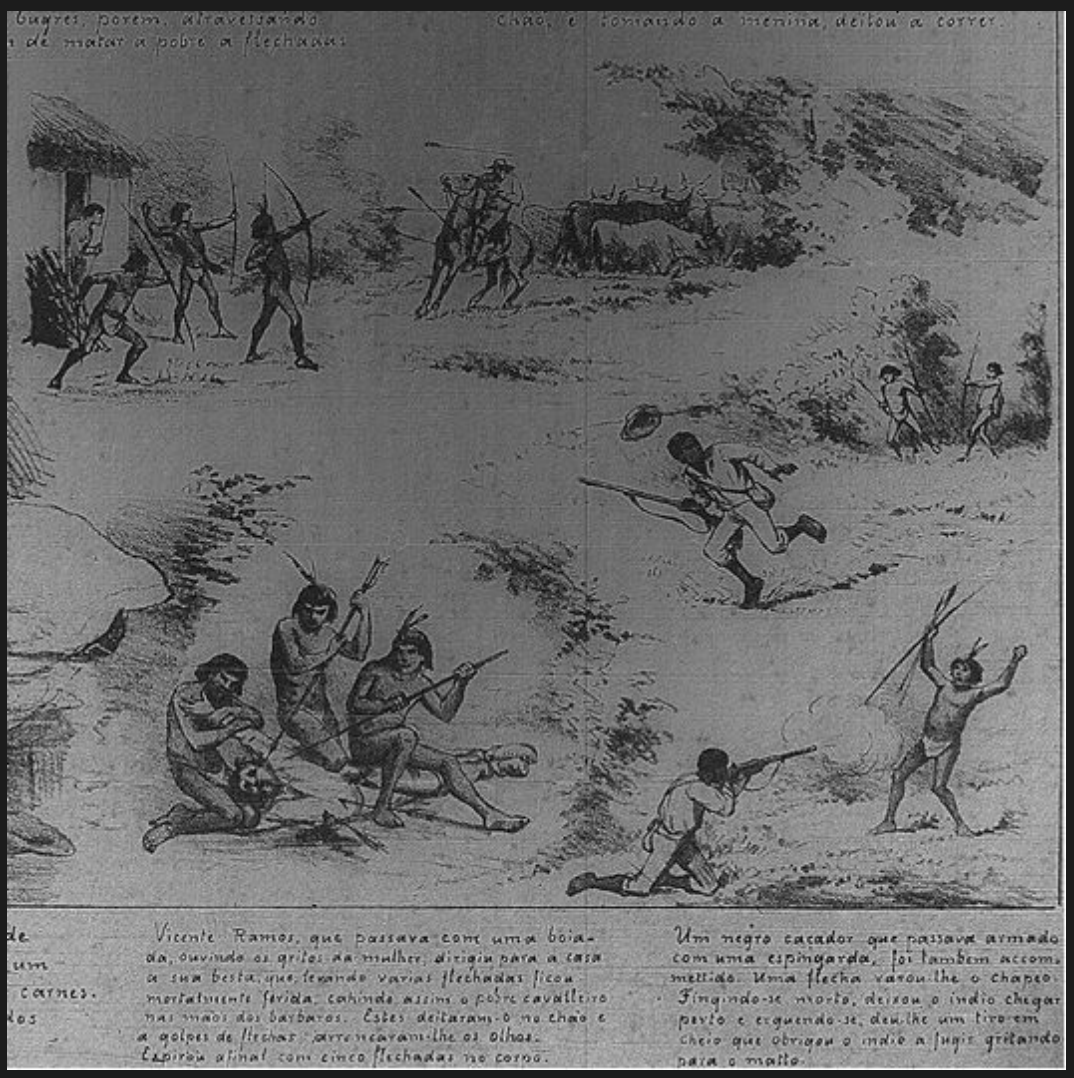


Figura 6 - ANGELO AGOSTINI: Ilustração para *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, N. 395.

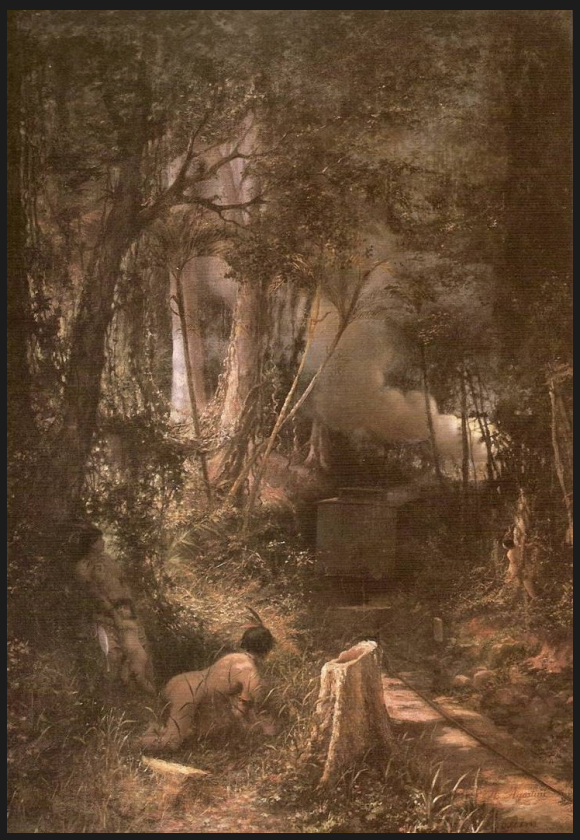


Figura 7 - ANGELO AGOSTINI: *Interior de floresta com índios e trem,* 1892.
Óleo sobre tela, 146 x 97cm
Rio de Janeiro, Coleção Fadel.
Fonte: **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel.** Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004. p.193.



Figura 8 - ANGELO AGOSTINI: *O Dr. Barbosa Rodrigues mostrando aos índios do Amazonas o uso dos fósforos*, c.1898.
Óleo sobre tela, 43 x 64cm.
Rio de Janeiro, Coleção Fadel.
Fonte: **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel.** Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004. p.194-195.

Eduardo Dias: visualidade onírica e pintura analfabeta

Rosângela Miranda Cherem*

Liberada da certeza do olho, da precisão anatômica e matemática, emergiu pela Europa e Américas entre meados do século XIX e primeira metade do XX, uma estética denominada *ingênua,* relacionada a pinturas de retratos, paisagens e cenas variadas. Embora os artistas que partilhavam desta sensibilidade e percepção tenham sido pouco estudados, quer na singularidade de sua poética e fatura, quer no conjunto de suas preocupações temáticas, interlocuções, heranças etc, observa-se que possuem inúmeras afinidades. Situadas tanto fora dos cânones acadêmicos como dos preceitos vanguardistas, algumas dessas peculiaridades e experimentações plásticas demandam uma reflexão acerca de suas soluções operacionais e conceituais, tal como no caso de Hermenegildo Bustos (México- 1832–1907), Candido Lopes (Argentina- 1840-1902), Henri Rousseau (França- 1844-1914), Horace Pippin (Estados Unidos- 1886-1946) e Luis Herrera Guevara (Chile- 1891-1945).

Considerando o repertório imagético destes artistas que não se conheceram, apesar de terem vivido em temporalidade relativamente próxima, é possível tanto reconhecer uma abordagem narrativa e tratamento visual muito próximo das pinturas barrocas de caráter popular, das abordagens *costumbristas* e caricaturistas, como observar certas agilidades figurativas e temporais presentes nos cartões postais, nas fotografias e, em alguns casos, nas histórias em quadrinhos. Nesta constelação situa-se Eduardo Dias[1] (Florianópolis-1872-1945), cuja pintura foi produzida fora dos circuitos legitimados. Ocupando um lugar marginal na historiografia, seu regime ótico guarda inúmeras aproximações com artistas que ganharam relevância na segunda década do século XX, os quais professaram as simplificações e arbitrariedades visuais como características singulares do movimento modernista.

Debruçando-se sobre alguns registros biográficos desta pequena seleção, observa-se que o caminho mais certeiro para garantir a sobrevivência era indicado por um repertório que valorizava as artes decorativas e as pinturas de gosto figurativo, freqüentemente encontradas nas residências

* Professora do PPGAV-CEART-UDESC, doutorado em História Social (USP-1998) e Literatura (UFSC-2006);

[1] MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. **Eduardo Dias.** Fpolis: FCC-IOESC, s/d. INDICADOR CATARINENSE DE ARTES PLÁSTICAS. Fpolis: FCC-IOESC, 1988; CHEREM, Rosângela & SILVA, Maurício H. Fragmentos da obra, faces da cidade. In: ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO ARQUIVO PÚBLICO. **Revista Agora.** Florianópolis, ano XII, n. 24, 1996.

particulares e em alguns ambientes de visitação pública, como no caso das igrejas. O conjunto de sua produção baseia-se na planaridade espacial e na redução de uma intensidade dramática, esforço que produz uma espécie de congelamento da dramaturgia urbana, suavizando inquietações e torvelinhos rítmicos. Neste sentido, as obras que aqui comparecem permitem reconhecer esforços para construir singularidades poéticas a partir das particularidades de sua terra natal e desejo de manter vínculos com aquilo que lhes parecia sua origem.

Modernidade, infância e alteração

Observe-se a tela intitulada *Ponte Hercílio Luz* (óleo sobre tela, 109 x 152 cm, acervo do MASC), a qual posiciona o espectador a partir de uma altura e enquadramento de cartão postal, através do qual é possível reconhecer uma enorme e oblíqua passagem de madeira com estrutura de metal ligando duas extensões territoriais, sendo que em ambas avistam-se casinhas brancas com telhados avermelhados, cujas singelas formas geométricas e esparsas lembram desenhos infantis. Sobre a água da mesma cor do céu, as embarcações seguem todas numa mesma direção, fazendo supor que se encaminham para o principal atracadouro da Ilha-capital, enquanto que sobre a ponte circulam corpos delineados em formas frágeis e esquemáticas, além de uma carroça que parece adentrar para uma das cabeceiras, fazendo imaginar que se move em direção ao continente. É dia, mas as luzes parecem acesas, não há pressa nem frenesi, a alongada edificação mimetizou-se à paisagem, tornando-se fragmento inoperante e solitário que testemunha uma vida urbana sonolenta e pacata, muito distante da importância e urgência que levou a sua construção.

Na segunda tela (*Colégio dos Jesuítas*, óleo sobre tela, 23,5 x 33cm, acervo do MASC), separa-se o lado de dentro e o de fora de um terreno. No primeiro plano alguém compra pães ou frutas de um vendedor montado num cavalinho que pasta tranquilamente enquanto acontece a transação. Mais próximo ao portão, supõe-se que um padre conversa com duas crianças, aconselhando-as ou repreendendo-as com a mão levantada. Quando os olhos se movem para dentro da cerca vegetal, de acordo com a legenda, reconhecem as construções nos domínios escolares. O colorido da vegetação florescente conjuga-se com a centralidade de um aviário de onde debandam, possivelmente pombos, enquanto formas humanas vestidas de batinas cuidam de seus afazeres. Ali tudo é matizado, desde o chão de terra até o céu resplandecente ao fundo, sendo que a lateralidade acentua uma delicada impressão de movência.

Se o vigor poético parece advir desta dimensão em que a paisagem natural predomina sobre aquilo que pertence ao social, as pinturas de Eduardo Dias preferem um mundo não tocado pelos sobressaltos da guerra e não fascinado pelas promessas de progresso e civilização. Sabe-se que além

de pintor e restaurador, foi escultor e cenógrafo, chegando a fazer decorações de carros alegóricos para sociedades carnavalescas. Realizou obras de caráter religioso, como a pintura do teto da igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, além de retratos de pessoas conhecidas na cidade. Os poucos registros acerca de sua biografia o consideram como um dos artistas que mais retratou a paisagem em que nasceu e viveu toda sua vida. Tinha pouco mais de 20 anos quando as turbulências da implantação republicana afetaram sua Ilha-capital, num conflito que culminou com a intervenção de Floriano Peixoto e a nomeação do governo Moreira César, seguida pelos expurgos que puniram a população e produziram ocorrências traumáticas como as prisões e mortes na Fortaleza de Inhatomirim.

As injunções políticas que daí decorrem resultaram em árduas disputas travadas pelos novos grupos e forças emergentes, no sentido de legitimar a memória vitoriosa e apagar os oponentes. O governo estadual de Hercílio Luz acolheu e consolidou os resultados destes feitos, promovendo uma modernização que pretendia apagar em definitivo uma paisagem urbana associada aos marcos da capital-provincial e dos enfrentamentos pós-monarquia. As práticas da nova burocracia e grupos que ascenderam à vida pública, auto-proclamando-se únicos protagonistas identificados com os ideais de progresso e civilização, eram provenientes destas expectativas[2]. Não é difícil imaginar que os efeitos destes acontecimentos devem ter afetado dramaticamente a vida dos habitantes ilhéus, permitindo compreender seu apreço a um tempo que antecedeu a estes conflitos. Nas telas de Eduardo Dias, são as lembranças que precedem à consolidação do novo regime político que parecem produzir novos efeitos.

Para melhor compreender esta reelaboração do destino em obra, pode-se recorrer a um estudioso que, em tempo muito próximo às pinturas de Eduardo Dias, embora com imensa distância geográfica, escreveu um texto intitulado *Além do princípio do prazer*[3]. É nele que Freud aborda a íntima relação entre o prazer e o sofrimento através da cena em que uma criança, deixada num ambiente pela mãe, aguarda o seu retorno. Enquanto isto não acontece, na solidão de sua espera, põe-se a brincar com um carretel que joga para baixo do sofá e busca novamente, puxando-o por um fio. Explorando o conceito de *alteração*, o psicanalista explica a relação entre a ausência materna e a transformação do objeto em brinquedo como uma espécie de assassinato simbólico e um processo de substituição da falta. Para Freud, sob certas circunstâncias, a criança, como os neuróticos e os artistas, repete o que lhe causou grande impressão como um modo de se tornar senhora da situação, esforçando-se para obter a tolerância do desprazer e assim poder restaurar um estado anterior. O

---

[2] CHEREM, Rosângela. **Os faróis do tempo novo, política e cultura no amanhecer republicano na capital catarinense.** São Paulo: USP, tese de doutorado, 1998.
[3] FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer.** Lisboa: Relógio d'Agua, 2009.

brinquedo, como a obra, seria um modo de elaborar a distância e o vazio causado pela ausência ou perda.

Ainda sobre este poder de produzir semelhanças deslocadas a que recorrem as crianças, como os neuróticos e os artistas, lembrando Walter Benjamin sobre o fim da arte de narrar e o fato de que os homens voltaram mudos da guerra, Giorgio Agamben[4] aborda os limites da linguagem, voltando-se para a infância não como um modo de pensar a *psiquê* ou uma etapa da vida humana, mas interessado em pensar um estado pré-babélico, onde resplandece um mundo de significados completamente móveis e inefáveis. A infância seria uma espécie de alegoria da linguagem, povoada por uma descontinuidade temporal e uma improvisação espacial capaz de acolher a confluência de todas as possibilidades imaginadas, engendrando-se ali a dimensão humana mais originária e inexprimível, infinitamente maior do que a compreendida pela razão adulta, em suas convenções, certezas e juízos, um modo de interromper a cronologia, providenciando a mudança radical do tempo.

Conforme a esteira benjaminiana de Agamben, através das brincadeiras e descobertas infantis, os ritos ganham novos sentidos e os objetos mais prosaicos adquirem vigor, enquanto as coisas sacralizadas pelos adultos tornam-se profanáveis, alterando qualitativamente os sentidos do mundo. Então, onde tudo cintila e vibra no seu estado puro e desordenado, podendo mover-se de modo imprevisível e para qualquer direção, a imagem não estaria relacionada à expropriação da experiência, mas à potência da fantasia, não conteria o choque da destruição, mas a vitória da imaginação surpreendente. Repousada num abismo silencioso, sua designação pertenceria a uma ciência sem nome[5]. É precisamente este o ponto em que se pode considerar que Eduardo Dias altera e preserva suas lembranças de infância, fazendo-as predominar sobre a temporalidade inexorável a que pertence. Ao produzir uma afinidade inverificável entre dois tempos, seu passado e seu presente se sobrepõem como figuração onírica, fazendo confluir através das complexidades e abreviações imagéticas, o tempo pretérito e a infância da própria cidade em que morava.

Para ampliar o raciocínio acerca desta dobra temporal, observe-se as pinturas de Hermenegildo Bustos, onde olhos atentos encaram o espectador, ao mesmo tempo que remetem a uma distância temporal, lembrando mais a experiência aurática dos antigos afrescos romanos do que a pose fotográfica. Um silêncio envolve e contrasta com a alvura da pele dos corpos que povoam suas telas, sendo que na ausência de uma precisão anatômica, destacam-se as roupas solenes, quase austeras, não há sorriso e nem distração, apenas sobriedade e uma espécie de silêncio religioso.

---

[4] AGAMBEN, Giorgio. **Infancia e História.** Destruição da experiência e origem da História. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, caps. I e II.

[5] AGAMBEN, Giorgio. **Image et Memoire.** Ecrits sur l'image, la dance et le cinéma. Paris: Desclée de Brower, 2004,

Sabe-se que, nascido num pequeno povoado de origem indígena, Puríssima do Rincão, próximo de Guanajuato, além das esculturas religiosas e cenas murais que produziu para sua paróquia, este artista desenhou máscaras para festividades religiosas e pintou retábulos em conformidade com a tradição artesanal mexicana. Desde muito jovem, junto às frutas glaçadas que vendia para sobreviver, também fazia retratos de pessoas de seu povoado, amigos e vizinhos. Interessado em astronomia, tanto pintou cometas e eclipses, como desenhou o casaco que usou e aparece em seu *Auto-retrato* em 1891. Em geral, utilizava óleo sobre lata e no reverso descrevia os retratados assinando *Hermenegildo Bustos de aficionado pintó* ou, simplesmente, *H. Bustos aficionado*[6].

No último quartel do século XIX, sob o regime de Porfírio Dias, enquanto uma burguesia se abastecia no mercado das convenções européias, o pintor insistia no passado colonial como uma instância do povo mexicano, onde ficaram guardadas crenças mais sinceras e puras, sendo deste universo que brotava sua maturidade artística. As percepções contidas em suas naturezas-mortas e seus rostos hieráticos, referenciados nos ex-votos, também foram buscadas por Frida Kahlo. Já seus tipos humanos foram buscados por Diego Rivera, enquanto o apreço à tradição artesanal, capaz de valorizar mais uma herança estética remota do que o desejo de autoria, seria valorizado nas incursões mexicanas feitas por Joseph Albers. Eis o ponto em que Eduardo Dias parece buscar na sua infância aquilo que Hermenegildo Bustos encontrava no passado barroco mexicano, ao mesmo tempo em que ambos abrem uma espécie de escapatória para as agruras nacionais das quais eram testemunhas.

Neste movimento em direção a uma temporalidade distante acabam adotando uma forma caleidoscópica para abordar a arte na modernidade. Assim como neste objeto ficavam guardados pedaços desfiados de tecido, pequenas conchas, plumas e cacos de vidro, o paradigma dos novos tempos não era mais ser dado pela pintura repleta de simbologias pertencentes a um repertório erudito, destinado às demandas de uma elite. Através de um movimento que produzia inversões e recombinações, a obra de arte poderia afirmar-se como uma remontagem visual, testemunhando um tempo de perturbações e turbulências. Recusando a retenção temporal, a transformação progressiva e historicista, bem como as tramas hierarquizadas com pretensões à objetividade, a modernidade poderia ser abordada pelo artista como quando a criança olha o caleidoscópio, fascinada pelos procedimentos de desarranjo e recombinação infinita das formas como movimento errático das dessimetrias multiplicadas[7].

> I partie.

[6] ADES, Dawn. **Arte na América Latina.** São Paulo: Cosac&Naify,1997, pag. 91 e segs.

[7] DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen malicia. In: _____. **Ante el tiempo.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Modernidade, sonho e memória

Observe-se a tela *Carnaval* (também conhecida como *Netos do Diabo*, óleo sobre tela, 75x115 cm, coleção particular). Aqui o tema da festa popular funciona como recurso para mostrar um aglomerado que vem descendo a rua lateral da principal praça da cidade. Enquanto de um lado se reconhece detalhes de um denso jardim cercado, de outro se destacam os adornos do palácio do governo, a fachada de sobrados, um hotel, um mastro sem bandeira, placas e platimbandas. De longe parece uma procissão com andores, mas logo a trampa se revela, pois se trata de um cortejo acompanhado de carros alegóricos. Mescla do humor irreverente do caricaturista com a abundância informativa do gênero conhecido como *costumbrismo,* daí em diante a cenografia se desdobra em simultaneidades: crianças brincam, cavalheiros conversam, mulheres assistem, pessoas observam das sacadas e soleiras. No lado esquerdo do primeiro plano um cachorro imóvel parece aguardar atento as ações humanas e no esquerdo alguém mais desinteressado lê jornal. Esta negligência em relação a detalhes que minimizam os benefícios da urbanidade, tais como calçamento, iluminação, ruas alargadas ou traços de distinção social, faz com que as cenas e paisagens urbanas de Eduardo Dias providenciem o retorno de um fundo distante, quando o sossego e a alegria sem sobressaltos eram maiores do que as desconfianças e medos, delações e instabilidades.

Acentuando esta sensibilidade repare-se *Carro de bois* (óleo sobre tela, 76,5x124 cm, acervo do MASC), o qual parece se deslocar entre um chão dourado e uma vegetação tão esquelética ou rabiscada como os pássaros. Dois corpos animais bem definidos ocupam a centralidade da tela, enquanto a simetria é obtida, de um lado, por uma carroça de duas rodas carregada de folhas e, de outro, por um condutor que marcha a pé tendo na mão a vara com que orienta os animais. A campina verde se estende até um fundo azul, através do qual se nuançam um matagal, morros e o próprio céu. Novamente tem-se mais a descrição do que a narrativa, questão cara aos artistas identificados com as vanguardas e que enfatizaram as paisagens locais sem abrir mão da figuração onírica, tais como Antônio Cícero, Guignard, Panceti e Djanira. Assim, situando as experiências humanas para além dos meros enquadramentos e continuidades temporais, as imagens passam a ser concebidas como sonhos recorrentes ou questões irresolutas que retornam sob certas contingências. Persistindo e insistindo como ondas mnemônicas, lembram que toda obra possui mais memória do que história, pois o tempo não se reduz à linearidade, sendo que a memória é feita de impurezas e descontinuidades, resultando daí sua existência na contradança da cronologia[8].

Enquanto Eduardo Dias privilegiava em sua poética pictórica um tempo distanciado que

[8] DIDI-HUBERMAN, Apertura, op. cit.

remetia à sua própria infância, seu contemporâneo distante, Horace Pippin, nascido em West Chester, Pensilvânia e crescido em Goshen, Nova York, escolhia um passado mais remoto. Sua atividade como pintor começou depois de 1930, mas antes disso, serviu no Exército e durante a I Guerra Mundial perdeu o uso de seu braço direito, experiência que guardou como infernal. Uma das suas pinturas mais conhecidas, seu auto-retrato de 1941, mostra-o sentado na frente de um cavalete, segurando o pincel na mão direita enquanto ele usava o braço esquerdo para guiar seu braço direito ferido durante a pintura. Para o garoto descendente de africanos, que havia freqüentando escolas segregadas até 15 anos e depois passou a trabalhar para sustentar sua mãe doente, a injustiça da escravidão e discriminação figuram com destaque em muitas de suas obras, tal como no exemplo de *John Brown indo ao seu enforcamento.* Entre as cenas encontram-se muitas com pessoas anônimas, tais como os *Jogadores Dominó*, *Interior* e *Harmonizando*. Entre seus trabalhos com enquadramento onírico mas em paleta rebaixada, tendendo ao monocromático e evitando a profundidade perspectivística, encontra-se *Cabana no Algodão e Montanha Sagrada,* além de uma cena de caçada de búfalo[9].

Escrevendo em época muito aproximada à que Eduardo Dias e Horace Pippin pintavam, Henri Focillon[10] assinalou que assim como a vida espiritual não coincide necessariamente com os eventos históricos, a vida das formas não se ajusta automaticamente à vida social. Do mesmo modo que existem *graves confusões entre a cronologia e a vida,* a obra de arte tem menos a ver com uma sucessão cronológica e mais com um campo de incidências que é sempre *constituído e constituidor* de precocidades e sobrevivências, antecipações e atrasos, atualidades e inatualidades. Eis um entendimento que faz considerar o manuseio móvel da estrutura temporal como parte constitutiva do pensamento imaginativo, permitindo que o feito artístico possua a potência de uma brincadeira infantil que sobrevive em certos gestos do adulto, sendo neste sentido que se pode conceber a infância como uma heurística que pressupõe um modo de ampliar a singularidade de vestígios contidos na aparência do irrelevante.

Enfrentando a expansão das certezas positivistas e engajamentos partidários e ideológicos, entre 1913 e 1930 Walter Benjamin escreveu diversos textos sobre jogos e livros, história, teatro e pedagogia infantil[11]. Tal abordagem ocorria bem nos tempos em que a psicanálise formulava todo um campo investigativo, considerando as forças incônscias e indômitas que formavam a personalidade humana a partir das experiências vividas na infância, enquanto o surrealismo concebia a potência criadora associada ao papel do primitivo e do ancestral. Assinalando que no tempo dos brinquedos e

---

[9] EHRLICH. **Greats works of Naive Art.** Bristol: Parragon Book Service, 1996.
[10] FOCILLON, Henri. **Vida das formas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1983, cap. V.
[11]BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo:Duas cidades-Ed. 34, 2002.

brincadeiras, as experiências humanas operam sobre coisas que desconhecem leis, funções e padrões, Benjamin persegue um universo de inclassificações e desierarquias, onde o sagrado se torna profano e o profano se sacraliza, contaminando as instâncias entre o ordinário e o extraordinário. Ao produzir uma espécie de anatomia das brincadeiras como lugar da imprevisibilidade e da autonomia, *locus* onde nasce o espanto e a imaginação, buscava adentrar nas entranhas culturais em tempos do entre- guerras, seguindo na contra-mão das certezas políticas e desaprendendo as científicas.

Modernidade, sobrevivência e metamorfose

Considere-se *Vista de Florianópolis* (também conhecida como *Vista do Morro da Cruz,* óleo sobre tela, 46x64 cm, acervo do MASC), cujo enquadramento de cartão postal busca uma visão abrangente e aprazível do lugar num belo dia de sol, reforçada pela abundância de verde e azul e pela quantidade de embarcações que transitam pelas suas águas calmas. Entre a proximidade vegetal e a distância do céu, o pintor situa o espectador no alto de um morro, de onde pode avistar *um lá embaixo* com casas e prédios incrustados nas duas baias. Se o centro da tela é o ponto que aproxima uma estreita faixa de mar, deixando ausente exatamente o lugar onde deveria constar a ponte que liga a ilha ao continente, ao deitar os olhos no primeiro plano, indicando um declive, repara-se um pequeno corpo de menino brincando ou alguém caçando com vestimentas de guarda que parece correr atrás de um minúsculo cão ou do que poderia ser, talvez, uma galinha. Dotada de uma estranha singularidade, a cintilação daquela cenografia parece contrapor-se a uma idéia modernidade capaz de afetar o ritmo desta pequena porção meridional do Brasil. Assim, os espaços e marcos da cidade natal de Eduardo Dias despontam como formas visuais deslocadas e metamorfoseadas.

O uso recorrente e a referência a postais, fotografias, imagens de jornais e revistas parece ampliar o deslocamento e a alteração dos pontos familiares, dispensando critérios de precisão e hierarquia, ignorando rigor canônico e estético, bem como desconhecendo qualquer direção ou ordem, priorizando as associações arbitrárias do afeto e da memória sustentadas pela imaginação poética do mundo. É o caso de *Esquiadores* (óleo sobre tela, 20,7x28 cm, coleção particular), onde figuras caminham na neve trazendo nas mãos os seus esquis, observando-se um enquadramento oblíquo que mantém o canto esquerdo com um vazio que aguarda para ser ocupado pelos corpos que marcham com seus rostos meditativos e circunspectos, enquanto todo o lado direito parece com uma foto mal enquadrada que recortou inadivertidamente as formas incompletas. As árvores esqueléticas que cobrem o fundo servem apenas para realçar a cartela cromática reduzida que vai do branco azulado ao cinza escuro.

No que diz respeito aos sentidos e destinos da imagem artística, permitindo compreender o nascimento do repertório visual moderno, Andre Malraux[12] ressalta suas complexas metamorfoses. Do mesmo que num determinado tempo os museus alimentavam a formação e a bagagem dos artistas, também os meios impressos passaram a fazê-lo. Se a reprodução em massa das obras fez com que surgissem novas comparações, agrupamentos e classificações, especialmente a fotografia ampliou estas combinações ao explorar novos ângulos, valorizar fragmentos, isolar e recombinar detalhes, metamorfoseando a materialidade artística através de *fotos admiráveis*, inserindo neste circuito até mesmo obras marginais. Eis a dimensão caleidoscópica do museu imaginário que permite não só acessar diferentes acervos como também estabelecer novos saques e pilhagens, constantemente reaproveitados e destinados aos mais diferentes reembaralhamentos e sentidos.

Ainda a respeito da reprodutibilidade técnica, é preciso destacar que, mesmo entre os pintores que ocuparam um lugar marginal entre seus contemporâneos e periférico em relação aos circuitos habituais da arte, seu uso não era infreqüente. É o caso de Candido Lopes que iniciou sua educação em Buenos Aires com o retratista em pintura e daguerreótipo Carlos Descalzo, prosseguindo com o italiano mestre em murais, Baldasarre Verrazzi. Depois aprendeu a pintar cenas de batalhas com outro italiano, Ignacio Manzoni. Mas ao invés de desfrutar de uma bolsa para estudar no país de seus professores, como era prática ao final desta formação, viajou pelo interior argentino, ganhando a vida como retratista entre 1859 e 1863 e fazendo uso deste recurso originário da fotografia. Quando a guerra com o Paraguai eclodiu, incorporou-se ao Batalhão da Guarda Nacional, levando equipamento para documentar temas de combate e fazer centenas de esboços de uniformes e acampamentos. Numa das batalhas perdeu o braço direito, o que o forçou a reeducar o esquerdo para continuar registrando, cada vez com mais rigor de miniaturista, as cenas ricas em detalhes e povoada de soldados, além de paisagens de rios e selvas[13].

Desde então, conhecido como *o manco de Curupayti,* dedicou-se a mostrar vastos panoramas e enquadramentos horizontais com acertadas matizações tonais e jogos de luz. Indicando um ritmo, os corpos não possuem rosto e nem detalhamento anatômico, mais parecem um bordado acrescentado à tela, o mesmo ocorrendo com as formas esquemáticas da vegetação e dos animais. A ligeireza primitiva das formas, somadas ao enquadramento amplo, produz um efeito que faz cintilar o conjunto, retendo as situações em que a brutalidade e a tensão da guerra cedem lugar à distração, sendo os combates destituídos de violência e efeito dramático. Do mesmo modo que crianças são capazes de montar cenários e imaginar enredos para seus soldadinhos de chumbo, Cândido Lopes

[12]MALRAUX, André. **Museu imaginário.** Lisboa: Edições 70, 2000, p. 11 a 35.
[13]PACHECO, Marcelo. **Candido Lopes.** Buenos Aires: Banco Velox, s/d.

acaba por fazer com que a sua memória e e o seu testemunho ajam para armar uma dramaturgia lúdica.

A este respeito, no texto de Walter Benjamin chamado *Doutrina da semelhanças*[14], o ensaísta assinala que tanto os primórdios da magia e das caçadas, como o mimetismo do cientista e das brincadeiras tornam-se equivalentes para pensar os fundamentos inverificáveis da proximidade empática. Ou seja, na instância em que as similitudes são construídas, são as reminiscências e associações que desaguam em procedimentos de reconfiguração, condensação e desvio, ainda que seja mantido o mistério do salto em que algo pré-existente parece escapar. Ao situar a semelhança sobre o fluxo das coisas é a própria linguagem que se elabora, construindo conexões e instalando sob os equívocos da vidência aquilo que se faz passar por evidência.

Veja-se ainda o caso de Henri Rousseau[15], o qual tinha acabado de se tornar funcionário da alfândega em Paris, quando Eduardo Dias nasceu numa distante capital provincial do Brasil meridional. Embora com três décadas e milhares de quilômetros de distância, manteriam-se alheios às convenções acadêmicas, em tempos em que Gauguin encontrara a referência no Taiti, Rimbaud na África e Picasso no Museu do Homem, sendo que ambos preferiam cenas cotidianas, dando as suas conhecidas paisagens uma ênfase edênica. Mesmo mantendo uma execução atenta para garantir o efeito compositivo, buscavam a simplicidade, ignorando uma escala rígida ou um equilíbrio preciso entre forma e volume. Pintando de modo intuitivo, renunciavam à perspectiva linear e à proporção entre as figuras, elementos que não dominavam completamente. Se a princípio Rousseau foi alvo de escárnio, devido ao estilo infantil e ingênuo, seus corpos sombrios e mascarados ou lugares fantasmáticos e misteriosos, envoltos numa calma silenciosa, foram posteriormente apreciados pelos surrealistas. Importante destacar que utilizando fotografias e ilustrações impressas, Rousseau fazia surgir uma floresta em que jamais esteve, tal como Eduardo Dias era visitado pela imagem de esquiadores num ambiente de neve que jamais conhecera.

Considere-se o último artista desta seleção, interessada em ampliar os procedimentos e noções operatórias a que recorria Eduardo Dias. Trata- se de Luis Herrera Guevara, o qual recorria a imagens de postais e gravuras de revistas, reelaborando-as de modo muito singular. Formado em Direito, após uma viagem a Europa, na qual percorreu os principais centros de artes, inscreveu-se nos ateliês da Sociedade de Belas Artes de Santiago e abriu seu ateliê de pintura no seu antigo escritório de advocacia. Recriou a vida da cidade de Santiago em óleo sobre tela e também sobre cartão, através de um universo pessoal composto por figuras humanas disformes e em atitudes

---

[14] BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. **Magia e técnica, arte e política.** Obras Escolhidas, v.I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
[15] CUENCA, Marcos (coord.). **Henri Rousseau, Grandes pintores do século XX.** Madrid: globus, 1995.

irreais, ruas, edifícios, praças e igrejas. Desdenhando das tonalidades das paisagens campestres e preferindo as cores brilhantes da cidade, retratou com um completo desapego as ideais de perspectiva e de proporções, recorrendo a um tipo de simplificação que seria mais adiante recorrente nas histórias em quadrinhos[16].

Um pouco mais adiante, um escritor[1717] que conhecera as desmedidas da razão franquista e a guerra civil espanhola, contemporâneo de Lorca e de Picasso, escreveu um texto onde criticava o sentido institucional e hierárquico da cultura letrada, argumentando em favor da cultura popular e anti-acadêmica. Assim, o devoto cristão, como os povos no seu amanhecer, a criança, como o poeta seriam guardiães de uma espécie de razão intacta, vivendo num estado primordial que concede superioridade e reverencia o desconhecido, ignorando a forma instituída. O analfabetismo seria então, uma dimensão poética, uma espécie de recusa à falsa ordenação alfabética do dicionário em proveito daquilo que permanece infenso à função e à regra, ao consenso e às garantias de segurança, ao código e à continuidade, mantendo o pensamento imaginativo em jogo com o incoerente e o lúdico, a desmesura e a beira do caos. Acaso, não estaria aí a estética a que os catálogos e manuais denominam de *ingênua?*

[16] MAKOWIECKY, S. & CHEREM, Rosângela (orgs). **Academicismo e modernismo na América Latina.** Florianópolis: UDESC, 2008, CD-ROM.
[17] BERGAMIN, Jose. **La decadência del analfabetismo.** Madrid: Siruela, 2000.

Naturezas mortas: o Museu Nacional e a construção da nação na encomenda de D. Pedro I para o ultramar

Sabrina Parracho Sant'Anna

Este artigo é um dos resultados parciais de pesquisa mais ampla sobre a transferência e circulação de ciência e tecnologia no Império Brasileiro, produzida com financiamento da Finep, no CHDD/FUNAG, no Itamaraty, em convênio com a FUJB/UFRJ.

Visando ao levantamento da documentação existente no arquivo do Itamaraty para confecção de catálogo sobre os movimentos empreendidos pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros para fazer circular no Império novas técnicas e saberes, a pesquisa apresentou documentação inédita e deu origem a uma série de desdobramentos.

Ao olhar o fluxo de circulação de ciência empreendido pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros, vale chamar a atenção para o contínuo crescimento do volume documental verificado, sobretudo, a partir da década de 1840. O Segundo Reinado seria, com efeito, período de intensificação da especialização do saber e de crescente recepção de informações científicas. Com relação ao período anterior, de 1822 a 1840, quando a ocorrência média se restringia a 8 documentos ao ano, o número de documentos do Arquivo Histórico do Itamaraty aponta crescimento do volume anual de documentos em 450%. De um modo geral, em todos os saberes houve intensificação de relações com o estrangeiro e o Ministério se fez cada vez mais presente na circulação de conhecimento. Ao olhar, no entanto, os procedimentos adotados por cada um dos campos científicos, o caso da História Natural parece ser especialmente digno de menção.

No período que vai de 1822 a 1841, a História Natural representava 37,9% do volume documental apresentado no catálogo sob a rubrica de campos de conhecimento, sendo responsável pela maior parte da formação de circuitos de trocas científicas. Seguida de longe pela Agricultura que representava 26,8% da documentação, a História Natural aparecia, na comparação com os demais saberes, como a principal preocupação científica do Ministério dos Negócios Estrangeiros.

A partir de 1841, no entanto, é digna de nota a crescente perda de importância daquele saber face aos demais. No II Reinado, passa a representar apenas 10% de toda a documentação. O crescimento progressivo de transferência de informações sobre a História Natural nitidamente desacelera e o saber perde relevância em relação aos demais campos.

Neste sentido, a História Natural, em meio aos fluxos de conhecimentos adquiridos, parece ser fonte de importante repertório no discurso do I Reinado operando, na narrativa fundadora da nacionalidade, sistemas simbólicos capazes de instituir, para dentro e para fora, uma imagem da nação. O que pretendo, neste *paper,* é fazer referência a documentos específicos que exprimem o fundamental papel da História Natural na constituição de uma imagem de Brasil.

Construir um catálogo de documentação colecionada em arquivos implica sempre adotar uma série de procedimentos que permitem enquadrar o passado. Percepção histórica de realidades que, sendo inapreensíveis pela memória individual, requerem necessariamente reunir, selecionar, classificar e categorizar os vestígios do passado. Nesta medida, vale dizer que, do ponto de vista analítico, a formulação de cortes cronológicos e blocos temáticos induz a perceber grandes fluxos imersos em processos de longa duração e que permitem ver a ação do Estado do ponto de vista de uma *durée*, capaz de dar sentido a processos sociais.

Entretanto, se a metodologia abrangente permite estabelecer grandes movimentos, no mais das vezes, reduzir a documentação a processos que encompassam toda ação, implica esquecer os gestos e protagonistas da mudança em que os próprios processos têm origem. Assim, entre a composição de cortes de diacronia em blocos temáticos que confirmam as homogêneas narrativas da história nacional, há, por vezes, documentos que nos fazem refletir e que, embora solitários, estabelecem relações inauditas e essenciais.

Neste sentido, este artigo trata aqui de um episódio em que João da Silveira Caldeira, então diretor do Museu Nacional, foi incumbido de coligir objetos para confecção de um presente encomendado por D. Pedro I para ser remetido ao ultramar em meados de 1825. Em meio a inúmeros documentos localizados, o caso é revelador dos gestos de produção da nação que foram postos em movimento nos primeiros anos de constituição do Império.

Se a narrativa acerca da constituição da nacionalidade evoca, por vezes, precedência do Estado sobre a nação, ou uma constituição da identidade que parece simplesmente irromper pronta como imediatamente decorrente da ruptura política e evidentemente distinta da narrativa colonial, o documento é revelador dos meandros que tornaram possível constituir um projeto nacional por protagonistas que traduziram auto-imagens atribuídas à colônia em símbolos de identidade positiva e mito de origem a repercutir na narrativa do Império.

A encomenda

Em 14 de abril de 1825, Estevão Ribeiro de Resende, ministro dos Negócios do Império, escreveria ofício a Luís José de Carvalho e Melo, ministro dos Negócios Estrangeiros, pedindo que

fossem expedidas as convenientes ordens para o embarque de uma série de engradados destinados ao ultramar. O conjunto de caixas havia sido preparado por João da Silveira Caldeira, diretor do Museu Imperial e Nacional, para cumprir as ordens dadas pelo Imperador por portaria de 15 de janeiro daquele ano. Em ofício anexo ao documento, o diretor do Museu Imperial e Nacional esmiuçava o conteúdo de cada uma das caixas a serem selecionadas para compor presente do Imperador, ao estrangeiro. Recheado dos mais diversos objetos de história natural, coligidos pelo museu, o presente parece ser revelador da imagem da nação que passava a ser construída nos primeiros anos de independência da Coroa Portuguesa.

> *Em observância da Portaria de V. Exa. de 15 de Janeiro do corrente ano, em que V. Exa. me ordena que examine os produtos naturais, que houverem no Museu disponíveis, e serem capazes de formar um presente próprio da Augusta Pessoa de S. M. Imperial destinado para o Ultramar, faço apresentar dos mesmos produtos o número de caixas e caixilhos, tanto de aves, como de insetos, que se acharem em circunstância de ter semelhante destino: devendo esta remessa ser também acompanhada de alguns galanteios de conchas e mariscos. Determinando outrossim que, concluída esta diligência, declare pela Secretaria de Estado, qual seja o número de volumes destinado para aquele fim, e os objetos neles incluídos.*
> *Tenho a honra de levar à presença de Va. Exa. os objetos, que me pareceram mais dignos de formar o destinado presente. Julguei do meu dever fazer a escolha destes objetos exclusivamente entre os produtos do Brasil, como julguei que este presente deveria mostrar as riquezas que à nossa Pátria pertencem em objetos de História Natural*.[1]

As caixas, minuciosamente descritas por João da Silveira Caldeira, continham uma série de objetos que chamam a atenção. De acordo com a relação enviada: frutas, aves, répteis, insetos, conchas, mariscos e ramos de plantas estavam dispostos em quadros de inspirada composição. A encomenda continha *dezoito quadros* que agrupavam os *produtos do Brasil*, de um modo que muito pouco parecia corresponder à taxonomia lineana. Nos *quadros de conchas*, dispunham-se, em cestas feitas de mariscos, ananás, goiabas, frutas de conde, ramos de cafezeiro e ramos de tabaco, entremeados de flores. Nos *quadros de répteis, aves e insetos*, apresentavam-se juntos pequenos jacarés, lagartos, cobras, tucanos, papagaios, garças e araras, adornados por borboletas e insetos.

O presente buscava apresentar os elementos classificados pela ciência em disposição estética, produzindo conjuntos de imagens com efeito simbólico. Tomavam-se da natureza elementos que apresentavam, em metonímia, a nação concretizada. Se a classificação lineana separava em famílias radicalmente distintas espécies incomensuráveis, sob o signo da nacionalidade era perfeitamente possível nivelar jacarés, maitacas, surucuás e tiés, entremeando-os, ainda, de borboletas. A coleção, ordenada por um sentido visual, remontava às origens dos objetos, apresentando o território como

[1] ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY. Aviso de 14/04/1825 do Ministério dos Negócios do Império ao Ministério dos Negócios Estrangeiros. AHI 300 02 13.

produtor da riqueza exótica do mundo tropical e como referência a permanecer operando invisível para os espectadores que a contemplavam.[2]

Se a ciência deveria tornar o mundo mensurável, distinguindo-o, classificando-o e saturando-o de universais para torná-lo operacionalizável[3], o Museu Nacional, ao preparar o presente encomendado por D Pedro I, se apropriava do saber científico para estabelecer relações entre objetos que, em princípio, deveriam separar-se, pondo-se num horizonte que parecia apartado das expectativas do discurso técnico. Se se pode supor como Bachelard que o pensamento científico deveria tender inexoravelmente para processos de abstração da realidade concreta, poder-se-ia pensar que João da Silveira Caldeira dava um passo atrás e, em lugar de tornar geométrica toda representação, reunia elementos por sua afinidade simbólica, louvando *ao mesmo tempo a unidade do mundo e sua diversidade*[4]. Se o museu, como instrumento da História Natural, não mais reunia curiosidades para remeter ao universo[5]; tomava, ainda assim, toda a natureza tropical para remeter à nação. Mais do que conhecimento científico classificando, separando e geometrizando a realidade, as composições do Museu Nacional, na encomenda de D. Pedro, faziam coincidir vocações políticas e científicas e se aproximavam de narrativas artísticas, apresentando, pelo visível, um princípio de "simultaneidade essencial, no qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade"[6], e conformando, pela lógica das semelhanças, efeitos miméticos e alegorias[7]. Se cortes epistemológicos não são mais que abstrações impostas sobre práticas social e efemeramente constituídas, ao reunir o presente de D. Pedro, João da Silveira Caldeira operava nos limites do saber, transformando ciência em narrativa pictórica.

Com efeito, o papel do Museu Nacional na construção da imagem do país já foi deveras salientado. São recorrentes as referências às atividades do museu na construção da identidade nacional no período posterior à independência. Fundado por D. João VI em 1818 no bojo da chegada da família real e da transformação do Rio de Janeiro em capital do Reino português, o Museu Real se insere na narrativa historiográfica como parte da vaga de criação de novas instituições que buscavam dar feição civilizada à nova sede da corte e que deram ao território símbolos capazes de forjar, nas elites coloniais, o sentimento de pertencer a uma comunidade imaginada independente.Dom João colocava para o museu a missão de contribuir para a exploração

---

[2] POMIAN, Krzysztof. **Collectors and Curiosities**: Paris and Venice, 1500-1800. London: Polity Press, 1990

[3] LATOUR, Bruno. Os objetos têm história? Encontro de Pasteur com Whitehead num banho de ácido láctico. **História, ciências, saúde-Manguinhos.** vol. 2, no 1. Rio de Janeiro: Jun, 1995.

[4] BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

[5] POMIAN, Krzysztof. **Collectors and Curiosities**: Paris and Venice, 1500-1800. London: Polity Press, 1990

[6] BACHELARD, Gaston. **O Direito de sonhar.** São Paulo, DIFEL, 1994.

[7] BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. **Obras Escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

comercial da natureza tropical, mas, ao fazê-lo, contribuía também para constituir uma imagem do território como unidade distinta da Europa, associando a natureza à especificidade local e constituindo o mito de origem possível.

Assim, não por acaso, logo após a independência, em 1824, ano anterior à encomenda de D. Pedro I para confecção do presente para o ultramar, o Museu Real passaria a denominar-se Museu Imperial e Nacional, chamando atenção para o lugar destinado à classificação da natureza e, conseqüentemente à história natural, na construção de uma identidade brasileira. Segundo Miriam Sepúlveda:

> *Embora também houvesse importantes museus de história natural na Europa, os grandes museus nacionais não eram aqueles que mostravam a flora e a fauna de cada nação, ou mesmo do mundo, mas as riquezas culturais de cada Império. No Brasil, o Museu Nacional era o museu que guardava a riqueza natural, inicialmente do Império e, mais tarde, da República. O perfil deste museu indicava a importância dos recursos naturais para o novo Estado que se consolidava e a relação de desigualdade na constituição de perfis nacionais*.[8]

Com efeito, as primeiras décadas que sucederam à independência brasileira se caracterizam por um momento de disputa para definir o projeto nacional, sendo a institucionalização da ciência capaz de fornecer material simbólico para consolidação do Estado[9]. Dotando a natureza de significado científico, o saber dos naturalistas possibilitava torná-la explorável, associando-a a utilidades e riquezas potenciais, mas também, permitindo transpor o sentido imediatamente dado pela percepção, tornava possível associar botânica, climatologia e geografia e tornar o território o marco da classificação. Ao criar uma coleção, a História Natural definia o espaço nacional tanto como natureza tropical, quanto como natureza desconhecida, espaço de possibilidades.

Quadros de natureza morta

Refletir sobre o gesto de Dom Pedro supõe, antes de mais nada, pensar os aspectos simbólicos ali implicados. A portaria de 15 de janeiro de 1825, ordenando que se fizessem reunir no museu nacional objetos de história natural para que fossem presenteados ao ultramar, era editada cerca de dois anos depois de proclamada a independência, justamente quando era chegado o momento de reconhecimento internacional. Em agosto daquele ano, depois de amplas negociações

---

[8] SANTOS, Myriam Sepúlveda. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Vol: 19, n. 55. São Paulo: Anpocs, 2004.

[9] KURY, Lorelai. Ciência e nação: romantismo e história natural na obra de E. J. da Silva Maia. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro: Julho/outubro, 1998.

mediadas pela Inglaterra, Portugal seria indenizado pelo Brasil pela perda do território e, aos olhos do mundo, seria concedido ao país o título de Estado independente.

O presente, gesto da dádiva exigindo reciprocidade, era, sem dúvida, significativo e parecia ser indicador do desejo de início de relações entre iguais. O presente de Dom Pedro ao ultramar parece ser, com efeito, revelador da posição que o país deveria ocupar em face do restante do mundo. Gesto que buscava inaugurar uma posição internacional, mediando uma relação entre o eu e o outro, definindo alteridades e identidades. De fato, o ofício, constituindo presente, endereçado ao exterior, definia simplesmente como *ultramar* o possível destino da encomenda, e deixava em aberto a escolha do presenteado a ser definida pelo imperador. A correspondência delimitava tão-somente o espaço do nacional e do estrangeiro, constituindo o território como limite da identidade nacional.

É bem verdade, todavia, que se poderia argumentar que dons e contra-dons, fazendo parte da prática diplomática, muito pouco poderiam dizer da especificidade do momento de fundação da nacionalidade. O fato parece ser, no entanto, revelador, na medida em que parece repetir gesto já executado, fazendo acionar imagens anteriores, pondo em movimento mundos originários a repercutir indefinidamente como memórias ritualizadas e institucionalizadas a trazer à lembrança um passado que se pode, finalmente, dizer nacional.

Com efeito, o gesto de Dom Pedro parece inevitavelmente recuperar gesto anterior, produzido por Maurício de Nassau, presenteando nobres da Europa com representações pictóricas da colônia, quando era administrador dos domínios holandeses no nordeste do Brasil. Em 1678, cerca de um século e meio antes da independência brasileira, Luís XIV receberia de Nassau telas de Eckhout, que seriam copiadas para tapeçarias, divulgando no mundo as imagens da colônia holandesa. Em 1654, vinte e uma telas seriam doadas ao Rei Frederico III, da Dinamarca.

O gesto de D. Pedro remete ao passado cristalizado na memória coletiva. Se as paisagens estavam necessariamente presentes no conjunto da encomenda enviada por Nassau à Dinamarca, como peças constitutivas do barroco holandês e da possibilidade de apresentar uma natureza tropical controlada, daquele presente, o que chama aqui especial atenção são as doze representações de naturezas mortas, vistas contra o céu.

Em outras ocasiões, já Pesavento chamou a atenção para a o lugar do barroco holandês na constituição de uma imagem de Brasil. Espalhadas pela a Europa, responsáveis por criar representações da natureza, as telas de Gillis Peters, Frans Post e Eckhout ordenaram o mundo tropical e o apresentaram como natureza traduzida pela cultura, transformando-o, ora em paisagem, ora em natureza morta. Estabeleceram, assim, a imagem de Brasil a repercutir entre viajantes, marcando a recepção do país na Europa e ordenando um mito fundador e uma identidade que se definia pelo outro. O mito de origem, cosmologia nacional a ser artificialmente acionada pelos rituais

da história do Estado[10], aparecia, de fato, agora no presente de D. Pedro a por em movimento a natureza controlada no momento do reconhecimento internacional.

Com efeito, embora seja impossível reconstituir a exata ordem em que se apresentou a composição dos quadros montados pelo Museu Nacional, algumas escolhas não parecem ter ocorrido ao acaso. Os quadros compostos no Museu Nacional se orientavam, com efeito, por um sentido estético cuja composição havia sido cuidadosamente disposta. João da Silveira Caldeira havia tomado uma série de precauções para que a ordenação dos objetos não fosse comprometida na viagem, dizia ele que *todos os quadros iam também parafusados pelo fundo às caixas, em que iam encaixotados para não se desarranjarem, e serem sujeitos a espedaçarem-se durante o transporte.*

De um lado, a escolha de objetos oriundos do Brasil, constituindo uma imagem de riqueza exótica, mercadorias raras comerciáveis, dava, aos quadros do presente, o caráter alegórico que podia fazer tomar a imagem das aves, conchas e borboletas pela metonímia da pátria tropical, natureza fausta, em que se plantando tudo dava. De outro, a escolha de frutas nem sempre nativas, como eram os pêssegos, romãs e melões, exluía o sentido evolutivo que mais tarde seria decerto empregado pelo Museu e tecia relações entre objetos não relacionados, fazendo aparecer o caráter mimético da composição; mimeses capaz de inserir os objetos no horizonte de expectativas das representações de naturezas mortas européias. De fato, se os quadros eram de conchas, a presença das frutas, não necessariamente locais, chamava atenção para seu caráter acessório, adorno a finalizar a composição, capaz de remeter às telas de Eckhout, Frans Post e outros, primeiras imagens do território a repercutir indefinidamente como mito de origem atualizado.

Se os quadros do barroco holandês haviam nivelado frutas, aves e crustáceos, apresentando as riquezas da colônia de Nassau e fazendo repercutir no mundo a posse do território, lócus do exótico; João da Silveira Caldeira parecia incorporar imagens conhecidas para pôr em movimento um discurso que agora se podia dizer nacional e acionava o estigma associado à terra estrangeira, instrumento que a tornava despida de direitos, para, em lugar de objeto, fazer-se sujeito da narrativa do território tropical. Assim, se o mito fundador aparecia como mundo originário a repercutir, em eterno retorno, a cosmologia nacional; ao atualizá-la em gesto narrativo, passava o museu a operar com categorias absolutamente distintas daquelas presentes nas imagens distribuídas pelo governo holandês aos seus aliados na Europa: em lugar da colônia, a pátria; em lugar da arte, a ciência; em lugar da representação, a coisa mesma; em lugar do tempo que degenera, o tempo fixado; contra a natureza, a cultura.

---

[10] NORA, P. Entre Histoire et Memoire. _____. (dir.). **Les lieux de memoire.** Vol.1, La République. Paris: Gallimard, 1986.

O gesto de construção de uma imagem da nação a ser consolidada para fora implicava mudanças na estrutura discursiva da narrativa. Embora depois de 1822 a instituição permanecesse tendo "a finalidade de explorar o potencial de riquezas que a natureza do país podia oferecer, em benefício do comércio e das artes"[11], a partir da independência, tornar-se-ia possível falar em "riquezas que à nossa pátria pertencem"[12]. Com efeito, a partir do decreto que tirava do museu a designação real, tornando-o *Museu Imperial e Nacional*, a instituição podia começar a se constituir como lugar de identidade coletiva que se punha de todo modo como centro de narrativas compartilhadas, operando como espaço de símbolos em que sentimentos coletivos podiam se encarnar, sendo objeto de culto e peregrinação[13]. Assim, ao definir coleções e objetos pelo pertencimento a uma *nossa pátria,* João da Silveira Caldeira passava a constituir, pela posse, um patrimônio nacional do qual podia pensar-se sujeito. Se no gesto de Nassau a natureza era representação de posse do território, no Museu Nacional de Dom Pedro, a natureza era território em pátria constituído.

Assim também, ao instituir-se um novo sujeito do discurso, novas representações pareciam, do mesmo modo, fazer parte do repertório. Ainda que imsersas entre frutas e borboletas, a classificação dos objetos em padrões científicos era anterior à composição estética em que esbarrava. Ainda que as designações da taxonomia lineana estivessem ausentes do documento, classificavam-se os conjuntos entre *quadros de conchas* e *quadros de aves, répteis e insetos*, chamando-se ainda especial atenção para o quadro número 18, no qual encontrava-se uma recém-descoberta espécie de pássaro. Ainda que o enquadramento em seqüências evolutivas só fosse ocorrer a partir de meados do século XIX[14], já em 1825 os discursos científicos da História Natural substituíam os *cabinets de curiosité* que haviam povoado o Renascimento e o presente encomendado por Dom Pedro parecia se investir de um saber que, se optava por uma imagem estética, não deixava de amparar-se na legitimidade do discurso científico.

Com efeito, a escolha de uma instituição de ciência para compor os quadros da imagem nacional não parecia ocorrer por acaso. Se os quadros de História Natural, como coleção de objetos, mantêm o caráter alegórico que torna possível unir o visível e o invisível, apresentando a natureza tropical como metonímia da pátria recém constituída, fato é que a ciência torna possível substituir o discurso da arte pelo da técnica, substituindo a representação pelo objeto mesmo. Natureza

---

[11] Decreto de Fundação do Museu Nacional de 06 de junho de 1818. Apud: Domingues

[12] ARQUIVO HISTÓRICO DO ITAMARATY. Aviso de 14/04/1825 do Ministério dos Negócios do Império ao Ministério dos Negócios Estrangeiros. AHI 300 02 13.

[13] HALBWACHS, Maurice. **La topographielégendaire des évangiles en terre sainte.** Paris: PUF, 1971.

[14] ANDERMANN, Jens. **The Optic of the State**: Visuality and Power in Argentina and Brazil. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007

dessecada, empalhada, submetida à taxidermia, os objetos do museu nacional parecem contrapor uma nova lógica às representações do território. Ao penetrar no mundo por mediação da técnica, o museu elimina a mediação da arte e fixa os objetos, apresentando coisas em si. Dá assim concretude aos quadros, recusando, da mimeses, a mediação da linguagem, retirando o caráter ficcional da obra, criando a ilusão de estar ali, operando, com os objetos, a própria alegoria do mundo e, assim, instaurando a pátria como real. Se as telas de Eckhout eram dupla representação, objetos reproduzidos em narrativa pelo pintor e narrativa alegórica do território-colônia, os quadros do Museu Nacional eliminavam a narrativa e instauravam a alegoria material, a nação aqui e agora.

Salta, portanto, também aos olhos a especificidade dos procedimentos escolhidos para constituir a encomenda. Ao olhar, a especificidade institucional do museu, vale refletir sobre o caráter científico da obra que aponta para uma natureza controlada, passível de repetição, de regularidade, de civilidade. Escolhendo os objetos entre as duplicatas do museu, como era procedimento corrente nas instituições de História Natural, a técnica os tornava capazes de eliminar as barreiras da unicidade do objeto de contemplação que só se dá à vista, aqui e agora, uma única vez[15]. Com efeito, a cientificidade da composição, retirando os objetos da vida e do tempo, parece apontar para formas finalmente civilizadas de estar nos trópicos.

Se as naturezas mortas de Eckhout, contemporâneas do barroco holandês, se inseriam num gênero artístico próprio, constituindo um discurso sobre o tempo e a natureza, há que se olhar o modo como a ciência atualiza as imagens com as quais dialoga. Com efeito, se as naturezas mortas do barroco se apresentavam como metáfora do presente a passar, acionando o recorrente *topos* da fruta que bela por fora, não tarda a amadurar e se decompor, tempo fugidio a supor a degeneração, e, assumindo forma pictórica, supunham, contra o linear do Renascimento, um movimento também indicativo do tempo a transcorrer; os quadros compostos no Museu Nacional, apresentando os corpos de frutas e animais como natureza efetivamente morta, assumem o tempo fixado e rompem com a expectativa do devir. Ao contrário da representação do tempo passando, técnicas de taxidermia apresentavam o objeto fora do fluxo da vida, coleção de objetos retirados da natureza e que supunham um tempo universal, científico, apartado da natureza, implicando do futuro a mera descoberta de novas espécies a serem acumuladas nas coleções de objetos, cujo tempo e espaço se resumia a classificação lineana. Assim, entre os quadros coletados, o último apresentava "uma nova espécie de [pássaros] coleira cor de rosa". Por oposição ao tempo da natureza, o tempo fixado impunha o devir da cultura, a saturar o mundo de proposições[16], a se constituir como descoberta e a

[15] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. **Obras Escolhidas.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
[16] LATOUR, op. cit..

apresentar o território como acumulação de conhecimento e controle. Brasil feito nos dias[17]; rotina de tomar o território e fazê-lo conhecer por protagonistas que se dedicassem aos procedimentos padronizados dos naturalistas, capazes de fornecer, pela ciência, técnicas de tornar o mundo dos trópicos objeto inteligível e passível de exploração.

O discurso da ciência parecia pôr em movimento e constituir um mito de origem nacional, fazendo uso das imagens de um léxico inscrito num passado remoto que ligava o discurso colonial a uma unidade pré-existente, centrada no território e na natureza.

Considerações finais

Ao olhar a bibliografia produzida sobre a formação da idéia de nação no mundo ocidental, o conceito é sempre apresentado como tendo sido cunhado ao fim do século XIX, e associado a uma série de discursos que, junto com a célebre conferência de Renan de 1882[18], surgiram na Europa e passaram a refletir sobre a nação como uma comunidade etnolingüística, territorialmente localizada e soberana. Mesmo que Herder e Fichte muito anteriormente tenham discutido a nacionalidade alemã, o fenômeno é no mais das vezes definido a partir de suas conseqüências efetivas, quando as idéias puderam efetivamente arrebanhar movimentos populares em torno da idéia de soberania. O final do século XIX teria, portanto, assistido a uma vaga de emergência de Estados nacionais, dando origem a um fenômeno absolutamente moderno e historicamente constituído.

No entanto, ao olhar a produção do pensamento social brasileiro, no período pós-independência, o termo nação, usado em referência ao Brasil e aos demais Estados soberanos, é recorrente. Já em 1813, o Dicionário Moraes Silva trazia o verbete nação e o definia como "a gente de um país ou região que tem a língua, leis e governo à parte"[19]. A definição já delineava a idéia de nação como cultura e governo comuns a uma mesma região espacial. Assim, vale perguntar o que teria tornado possível forjar aqui tão precocemente uma comunidade imaginada própria e em que medida pôde o Museu Nacional ser, por seu turno, também agente deste movimento, fazendo coincidir os limites da ciência com os limites da política, tornando a História Natural elemento constitutivo da nacionalidade.

Com efeito, se Jens Andermann chama a atenção para o processo de reorganização dos museus de História Natural que a partir da primeira metade do século XIX teria transformado os

---

[17] BOTELHO, André. **O Brasil e os dias**: Estado-nação, modernismo e rotina intelectual. Bauru: EDUSC, 2005.
[18] RENAN, Ernest. Qu'est-ce qu'une nation?, 1882. Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882. Disponível em: http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/nation01.htm Acessado em março de 2008.
[19] SILVA, op. cit., 2ª edição, 1813. p. 332.

cabinets de curiosité em narrativas evolutivas capazes de conferir um lugar para identidades latino-americanas e dar ao Museu Nacional uma posição chave entre o mais amplo debate sobre um 'ser nacional' concebido como emanação de lutas e sucessões de formas no mundo natural[20]; fato é que já, em princípios do século XIX, os discursos científicos sobre a natureza pareciam servir no museu para intervir sobre o destino do país, dando a conhecer novas espécies para exploração, sendo capaz de forjar uma identidade ordenada pela imagem de natureza potência.

Assim, vale, portanto, recorrer a Anderson, e pensar que talvez tenha havido no Brasil, assim como na América Hispânica, uma identidade embasada numa unidade administrativa territorialmente localizada e capaz de forjar uma comunidade imaginada[21], que transforma o estigma, de tornar-se excluído de direitos pela origem espacial, em instrumentos de memória coletiva e símbolos nacionais.[22] Identidade que, localmente definida, não poderia centrar-se, senão no território/natureza, no sentimento de não pertencimento à minoria dos eleitos da metrópole.

Criado em 1818, o Museu Real, passando, em 1824, a denominar-se Museu Imperial e Nacional, constituir-se-ia, a partir da consolidação do Império, em importante narrativa da nacionalidade. O ofício de 14 de abril de 1825, embora vestígio solitário no arquivo do Itamaraty, é, ainda assim, revelador de um conjunto de práticas institucionais que seriam recursivamente acionadas para fazer coincidir os discursos de ciência e política, fazendo do colecionamento uma narrativa da nação para dentro e para fora dos limites do território. A descrição da seleção de objetos, que obedecia à encomenda de Dom Pedro I, fazia referência, de um lado, a imagens de território que seriam correntemente operadas como narrativa nacional remetendo a uma origem comum constituída em mundo originário, território-natureza capaz de dar unidade à identidade compartilhada, e, de outro, fazia referência ao lugar da ciência como discurso passível de controle e capaz de ordenar o trópico-potência dando a ele caráter civilizado. Constituindo um mito de origem, punha-se também em movimento uma utopia, projeto que poderia deixar de ser um não-lugar, se construído pela cultura racional do dado. Tornava-se possível intervir sobre a natureza e apresentar aos outros Estados do mundo os caminhos de transformação de superação do atraso.

---

[20] ANDERMANN, op. cit., p. 24.
[21] ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas.** Lisboa, Portugal: Edições 70, 2005.
[22] HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo, Centauro, 2006.



Figura 1 - JORIS VAN SON: *Natureza Morta sobre mesa de pedra.*



Figura 2 - Gobelins produzidos a partir de telas doadas por Nassau a Luis XIV em 1678. Parte da série *Anciennes e Nouvelles Indes*.



Figura 3 - Telas de Eckhout doadas por Maurício de Nassau ao Rei da Dinamarca, Frederico III, em 1654.

A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no cenário das artes visuais em Santa Catarina

Sandra Makowiecky

A atuação e importância da Academia Imperial de Belas Artes e Escola Nacional de Belas Artes tem recebido a atenção de muitos estudiosos, sobretudo do Rio de Janeiro. Mesmo sendo necessário ressaltar a importância da sua presença no contexto geral no Brasil, iremos nos deter mais em situar os artistas de Santa Catarina.

A Academia, seus objetivos, função, métodos de ensino, conquistas

Com a vinda da chamada Missão Francesa ao Brasil, em 1816, pretendia-se a implantação do ensino regular de artes com vistas a superar a tradição colonial barroca nas artes e no embelezamento urbano, sobretudo do Rio de Janeiro, sede do reinado.

Quarenta franceses foram encarregados de implantar a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, criada pelo Decreto de 12 de agosto de 1816. A denominação foi alterada posteriormente sendo que em 1826 passou a se chamar Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). No período republicano, em 1889 passa a ser Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). E em 1965 teve outra vez o nome alterado para Escola de Belas Artes (EBA), fazendo parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A criação da AIBA no Rio de Janeiro em 1826, inaugura o ensino artístico no Brasil em moldes semelhantes aos das acdemias européias. No Brasil, a arte da Academia corresponde, em linhas gerais, aos modelos neoclássicos e românticos. Entre as várias adaptações está o predomínio das paisagens entre os pintores acadêmicos no Brasil, a despeito da hierarquia de gêneros que considerava a paisagem secundária. No que diz respeito à pintura histórica, vale destacar o papel da 'arte acadêmica nacional' na construção de uma iconografia do Império, sobretudo entre 1841 e 1889, no período de Dom Pedro II (1825-1891). Ao lado da profusão de retratos do imperador e do

registro de comemorações oficiais, parte dos artistas acadêmicos envolve-se na construção de uma memória da nação.[1]

Luiz Marques, no prefácio do livro *Paisagem e academia: Felix-Émile Taunay e o Brasil (1824-185)*[2], descreve inversões que ocorreram na capital do Império em relação ao que sucedeu na Europa. Lá, a instituição decorre da história; aqui a história deve decorrer da Instituição. "E é a essa invenção do passado e futuro de um país que não existe para si, que não poderá existir senão nas fátuas celebrações da corte, que Félix se dedicará de corpo e alma". A segunda inversão trata de que enquanto na Europa a história criara a geografia, aqui a geografia cria a história. Para o autor, a geografia no Brasil é muito mais real e verossímil, ela se impõe cotidianamente aos sentidos. A terceira inversão é decorrente da segunda, pois enquanto na Europa das Academias, o gênero mais elevado é o da pintura de história, no Brasil, esse lugar será ocupado pela pintura de paisagem, gênero relativamente baixo na hierarquia européia.

É fundamental destacar que a maior preocupação das academias européias, no início de sua existência, no Renascimento, voltava-se para a consolidação de uma nova posição para as artes plásticas, tirando-as da posição inferior e reivindicando a postura superior de artes liberais, como a poesia e a música. Para isso, era preciso que o artista fosse um intelectual, ou seja, que sua obra tida como mecânica tivesse origem em uma atividade espiritual.

> *Mas é inegável que a Academia ampliou os horizontes das artes plásticas no país, criando um novo estatuto para o artista, fornecendo-lhe uma formação técnica aprimorada e expandindo o território artístico. Fundada e mantida pelo Estado, a academia atrelava a produção ao direcionamento oficial* [...] *mas nesse momento, em que não existia ainda no país um mercado para o consumo das artes, o patronato do Estado foi de vital importância para o seu.*[3]

> *As Exposições Gerais trouxeram uma nova motivação aos artistas, mobilizando professores e alunos, suscitando discussões infindáveis que eram alimentadas pelos meses subseqüentes, mesmo depois de desmontada a mostra anual, até serem substituídas pelas especulações que antecediam uma nova exposição. Além disso, elas eram prestigiadas pela presença do imperador, que incentivava a cultura, as ciências e as artes.*[4]

---

[1]Academia Imperial de Belas Artes- AIBA. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=332 Acesso em 29 dez.2009.

[2] DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**: Feliz- Émile Taunay e o Brasil (1824- 1851).Campinas: S.P, Editora da Unicamp, 2009, p. 13-17.

[3] PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte brasileira no século XIX.** Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p. 15.

[4]LUZ, Ângela Ancora da. **Uma breve história dos salões de arte**: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro, Caligrama, 2005, p. 64.

O Prêmio de Viagem à Europa fazia parte do conjunto de medidas didáticas aplicadas na Academia Brasileira, e era baseado, mais uma vez, nos modelos franceses de ensino. As normas que regiam o pensionato no exterior determinavam aperfeiçoamento com mestres consagrados do academismo, impedindo a assimilação das novas tendências da arte.

Artistas de Santa Catarina

Artistas de Santa Catarina frequentaram a Instituição em períodos diversificados. Foram eles: Victor Meirelles de Lima, Martinho de Haro, Agostinho Malinverni Filho, José Silveira D'Ávila e José Bonifácio Brandão (ou Dide Brandão, como ficou conhecido). Ressalta-se que estes são os artistas dos quais conseguimos informações até o presente momento. Talvez existam outros nomes dos quais ainda não temos notícia, de períodos mais recentes.

Ao nos aproximarmos da presença da AIBA e da ENBA no cenário das artes visuais em Santa Catarina, podemos perceber o que de sua influência restou? Quais possíveis desdobramentos? Vamos aos artistas.

Victor Meirelles de Lima, considerado por muitos o maior pintor brasileiro do século XIX, nasceu em Florianópolis, em 1832 e faleceu no Rio de Janeiro a 22 de fevereiro de 1903.

> *A biografia de Victor Meirelles tem sido bastante citada na literatura recente na qual sempre é ressaltada sua prolongada relação com Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro; primeiro como aluno (1847-1852); em seguida como pensionista na Europa (1853-1861); e finalmente como professor (1862-1890).*[5]

A vocação precocemente revelada foi estimulada pelos seus pais e apoiada pelas autoridades da época: aos 14 anos de idade ganhava uma bolsa para freqüentar a AIBA e aos 20, em 1852 conquistava o Prêmio Especial de Viagem à Europa. De volta ao Brasil ganhou o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa e foi nomeado professor de pintura da Academia.

Victor Meirelles deixou um extraordinário acervo, minuciosos esboços, estudos em papel e óleo sobre tela. Para Aguillar (2000)[6], a obra *A Primeira Missa no Brasil* foi a principal responsável pelo prestígio até então inigualável que alcançaram as artes plásticas brasileiras na segunda metade do século XIX.

---

[5] PEREIRA, Sônia Gomes. Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes. IN: TURAZZI, Maria Inez (org). **Victor Meirelles, novas leituras.** São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 47-77.

[6] AGUILLAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento**: o olhar distante - the distant view. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

Jerônimo Coelho, em 1845, à época conselheiro do Império, ficou impressionado com os desenhos de Victor e mostrou-os ao então diretor da AIBA Félix Émile Taunay, que o aprovou de imediato. Em 1847, com 15 anos incompletos, transfere-se para o Rio de Janeiro e ingressa na Academia onde cursa desenho e pintura histórica. No ano seguinte conquista a grande medalha. Entre 1853 e 1856, em virtude do prêmio de viagem à Europa, estuda em Roma e depois continua seu aperfeiçoamento na Escola de Belas Artes de Paris. No retrato, revelou qualidades insuperáveis. Retorna para o Brasil em 1861, com 29 anos de idade e no ano seguinte é nomeado professor de pintura histórica e paisagem na AIBA, cargo que exerceu até 1890. Entre seus alunos destacam-se Antonio Parreiras, Zeferino da Costa, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva, Almeida Júnior, Modesto Brocos e Eliseu Visconti. Sua competência como mestre sempre foi reconhecida[7].

Em 1952, em Florianópolis ocorreu a fundação do Museu Victor Meirelles na residência onde ele nasceu. Em 2009, foi lançado o livro "Victor Meirelles, novas leituras[8]", organizado por Maria Inez Turazzi, em que novos aspectos de sua vida e obra são reunidos. Escritos sobre ele não cessam, como ocorre com os clássicos. Cabe destacar o Projeto Victor Meirelles – Memória e documentação, que objetiva pesquisar, preservar e difundir sua obra. Além de catalogá-la o projeto se propõe a colocá-la á disposição de estudiosos, pesquisadores e, sobretudo, o grande público, através da digitalização do acervo.

Seus temas preferidos eram os históricos, os bíblicos e as paisagens e sua produção manteve-se fiel aos princípios neoclássicos. Era excepcional desenhista e possuía enorme aptidão para pintar paisagens. Preferia o desenho à cor e hoje tem sido reconhecido como um dos maiores desenhistas que já tivemos.

Martinho de Haro, nascido em São Joaquim, em 1907, aos 20 transferiu-se para o Rio de Janeiro. Como bolsista do governo catarinense, estuda na ENBA de 1927 a 1937. Teve orientação de Rodolfo Chambelland, professor na cadeira de modelo vivo e de Henrique Cavalheiro, pintor, desenhista, caricaturista e ilustrador. Mas a convivência com Ismael Rego Monteiro, Alberto Guignard, Cândido Portinari, entre outros, foi igualmente significativa no seu percurso, pois havia troca e por conseqüência o amadurecimento de uma concepção artística de espírito moderno[9].

---

[7] MAKOWIECKY, Sandra. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos.** 2003. 543 f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) Programa de Pós-Graduação do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

[8] TURAZZI, Maria Inez (org). **Victor Meirelles, novas leituras.** São Paulo: Studio Nobel, 2009.

[9] LAMAS, Nadja de Carvalho. Martinho de Haro - contribuição para o pensamento artístico brasileiro. Disponível em: http://www.museuvictormeirelles.org.br/umpontoeoutro/numero6/nadja_lamas.htm Acesso em 28 dez.2009.

Ainda na década de 30, freqüenta o curso de pintura de Henrique Cavaleiro e o Núcleo Bernardelli; viaja à França, onde estuda com Otto Friez na Academia de *La Grande Chaumiere* de Paris, em 1938. Devido a guerra, retorna a São Joaquim em 1939, ali permanecendo até 1944, quando se muda para Florianópolis.

Ativo participante de exposições e eventos fez parte do Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro. Em 1936 recebe a Medalha de Prata no salão Nacional de Belas Artes, e um ano depois o prêmio de viagem ao exterior. Em entrevista realizada em 1975 assim se pronunciou:

> [...] *Fui para o Rio em 1927. O deputado Francisco Alves Fagundes, de Campos Novos, trouxe alguns quadrinhos para Florianópolis, que impressionaram o governador Adolfo Konder. Ele me ofereceu uma bolsa de Estado que me permitiu cursar a Escola Nacional de Belas Artes depois de eu ter feito um concurso de ingresso. Tirei o primeiro lugar no concurso - que dava direito à matrícula.*[10]

Com o prêmio de viagem, vai para Paris em 1937 retornando em 1939, por causa de guerra. Martinho foi o segundo catarinense a ganhar o Prêmio de Viagem ao exterior nas artes plásticas. Foi diretor do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), criado em 1949 sendo seu segundo diretor, no período de 1955 - 58. Faleceu em 1985, em Florianópolis, onde conseguiu a proeza de ser artista e viver dignamente de seu trabalho, fato raro na história da arte catarinense. Pintor que, tendo produzido por décadas nos limites de sua terra natal, conseguiu elevar-se como um grande nome do modernismo brasileiro, sendo referência obrigatória na história da arte do país, ao lado de Volpi, Guignard, Di Cavalcanti e Pancetti. Em 2007 comemorou-se em Florianópolis o centenário de nascimento do pintor com vários eventos como uma mostra no MASC com 120 obras do artista e mais duas outras exposições, além da realização de um documentário. Foi também lançado o livro "Martinho de Haro" (2007)[11].

Teve vasta produção em paisagem, natureza morta, retratos, painéis, murais, desenhos de vitrais, mas é nas paisagens que se supera. Martinho de Haro foi um homem de ofício rigoroso. Estudou na academia, mas não seguiu a arte acadêmica, todavia entendeu o rigor do estudo, logo sendo reconhecido e valorizado por uma poética pessoal. Foi mentor da política cultural, e como membro do Conselho Estadual de Cultura evitou que muitos prédios históricos fossem demolidos.

---

[10] Entrevista concedida a Jornal em 1975, quando comentava uma retrospectiva de sua obra a ser realizada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1977.snt.

[11] MATTOS, Tarcísio; CÔRREA NETO, Ilmar; ANDRADE FILHO, João Evangelista (orgs). **Martinho de Haro.** Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.

Agostinho Malinverni Filho[12], pintor e escultor, nasceu em Lages em 1913, (filho do escultor italiano Agostinho Malinverni) e faleceu em lages em 1971. Em 1928, com 15 anos, conquistou o 1º. Lugar em desenho num concurso de âmbito estadual. De 1929 a 1933, trabalhou com seu pai, esculpindo em pedras na oficina de cantaria. Em 1934, iniciou seus estudos na ENBA ingressando com bolsa de estudos do governo do Estado de Santa Catarina. Permaneceu na Escola até 1945. Mais tarde, por conta própria, estudou pintura, escultura, arquitetura, modelo vivo, moldagem, modelagem, anatomia e geometria descritiva. Estudou com Marques Júnior, Augusto Bracet, Henrique Cavalheiro, Flexa Júnior, Raul Pederneiras, Georgina de Albuquerque, Cunha Mello, Correia Lima, Margarida Lopes de Almeida e os irmãos Carlos e Rodolfo Chambelland. O artista catarinense superava suas dificuldades financeiras pintando no porão da escola com material abandonado pelos colegas. Dessa forma foi pintado o quadro "Rua Taylor" que, em 1936, recebeu o primeiro prêmio na exposição coletiva da escola.

A partir de 1955, passou a pintar somente por encomenda e possui trabalhos espalhados pelo Brasil e exterior. A casa onde Malinverni Filho viveu é atualmente um museu dedicado à vida e ao trabalho do artista com peças entre fotografias, pinturas, esculturas, desenhos, reportagens e material de uso pessoal. Considerado um grande pintor de pinheiros, foi restaurador das telas do Palácio Itamaraty. Além disso, pintou em tamanho natural o retrato de três governadores do Estado. Seu estilo de pintura é clássico. Gostava de registrar principalmente paisagens, flores, nus, marinhas, natureza morta, retrato e interiores.[13]. Um dos aspectos mais importantes a relatar é o fato de que Malinverni Filho criou a 1ª. Escola de Belas Artes do Estado de Santa. Realizou diversos trabalhos de escultura de estátuas e bustos de personagens da história catarinense, em especial de governadores, que ainda hoje povoam as praças do Estado[14].

José Silveira D'Ávila nasceu em Florianópolis em 5 de outubro de 1924 e faleceu no Rio de Janeiro em 30 de dezembro de 1985. Foi pintor, desenhista e gravador. Freqüentou por oito anos (1945 a 1953) a ENBA com bolsa concedida pelo governo do Estado. Desde cedo revelou aptidões para a pintura e escultura. Alcançou várias premiações importantes na academia como Medalha de Ouro em pintura e de Bronze em escultura. Em 1951 recebeu o prêmio de viagem ao estrangeiro e deveria fazer cursos de aperfeiçoamento na Europa por cinco anos, mas permaneceu apenas três. Viveu grande parte de sua vida fora do Estado e teve forte ligação com o artesanato e preocupação com a arte e indústria. Em 1979 volta a residir em Florianópolis onde apresenta no MASC, em 1980,

---

[12] Disponível em http://www.portallageano.com.br/acidade.php?secao=malinverni Acesso em 10 fev. 2010.
[13] Disponível em http://www1.an.com.br/2001/ago/16/0ane.htm Acesso em 10 fev. 2010.
[14] Disponível em http://www.correiolageano.com.br/htmNoticia.php?id=24725&c=5 Acesso em 10 fev. 2010.

uma retrospectiva de sua obra. Era bastante ativo e a documentação nos jornais destaca muito a função social da arte, aspecto que D'Ávila reforça bastante. Era sem dúvida, erudito e culto, conhecedor da história da arte e incansável pesquisador de técnicas.

José Bonifácio Brandão ou Dide Brandão[15], como é conhecido, foi pintor, desenhista, gravurista, entalhador e escultor. Nasceu em Itajaí, em 1924. Fez curso de pintura na ENBA em cujo período não conseguimos precisar com exatidão[16]. Depois vieram as primeiras exposições e obteve uma "menção honrosa" no V Salão Municipal de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, em 1952. De volta a sua cidade fez sua primeira individual em 1955, nos salões da Sociedade Guarani. Seguiram-se exposições coletivas e amostras individuais em várias cidades brasileiras. Projetou-se com a conquista de inúmeros prêmios. Sua produção mais significativa foi realizada nos anos 50, 60 e 70 e inclui retratos, natureza morta, cenas de cotidiano, paisagens. Sua produção oscila entre a busca de uma linguagem moderna e os ensinamentos da academia, sem uma definição formal. Apesar de sua contribuição para a região ter sido importante, não é um artista com poética definida, como os que o antecederam.

Dide Brandão faleceu em 1º de fevereiro de 1976 aos 52 anos. A casa de Cultura da Cidade de Itajaí, inaugurada em 1982 recebeu seu nome e abriga um centro não formal de educação voltado às artes e à cultura.

Alguns apontamentos a respeito dos objetivos da academia e a atuação de nossos artistas

A Academia de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes ajudou a definir a formação de profissionais de arte que marcaram o desenvolvimento de conhecimentos artísticos na educação do país, ampliou os horizontes das artes plásticas criando um novo estatuto para o artista, fornecendo-lhe uma formação técnica aprimorada e expandindo o território artístico. Entre os objetivos da Academia, destacamos os que foram efetivos na atuação de nossos artistas. De Victor Meirelles, Martinho de Haro e José Silveira D' Ávila, temos mais material de consulta. Iniciamos recentemente a pesquisa com Agostinho Malinverni Filho e Dide Brandão, daí algumas lacunas.

Objetivo 1 - Com a Academia, pretendia-se a implantação do ensino regular de artes e o embelezamento urbano, sobretudo, do Rio de Janeiro, sede do reinado.

[15] Disponível em http://www.fundacaoculturaldeitajai.com.br Acesso em 29 jan.2010.
[16] Disponível em http://olharsobreitajai.blogspot.com/2009/07/museu-historico-de-itajai-expoe-vida-e.html Acesso em 10 fev.2010.

Objetivo 2 - O cuidado com que a arquitetura é mostrada dentro da paisagem natural é digno de nota, revelando antecipadamente a preocupação de Félix- Émile Taunay não só com a natureza, mas também com o espaço urbano ali representado.

No caso, a preocupação com urbanismo foi muito forte em Victor Meirelles e certamente se ele tivesse vivido mais tempo em Florianópolis, teríamos desta cidade um dos registros urbanos mais fascinantes da história do Brasil. Victor Meirelles se agiganta com o fato também de ter sido um dos primeiros, se não o primeiro artista brasileiro a eleger a cidade como tema de sua obra e a tratar a cidade como tema. Segundo Elza Ramos Peixoto (1982)[17], Victor Meirelles foi um precursor da arte como meio de divulgação e de educação, pois quando montou a *Empresa de Panoramas da cidade do Rio de Janeiro,* sua intenção era que essas telas, ao serem apresentadas na Europa, mostrassem não só a beleza, como o grau de desenvolvimento urbanístico, comercial e industrial da capital do império e que haveriam de servir de propaganda emigrantista na época em que o Brasil tratava da abolição da escravatura. Para Peixoto (1982), parece não haver dúvidas alguma de que Victor Meirelles usou então a arte como auxiliar da educação, procurando atrair a sua exposição, escolares e jovens para que recebessem novos conhecimentos. A preocupação com a cidade também foi a tônica em Martinho de Haro e em suas obras veremos a pintura como um produto cultural carregado de metáforas que falam de uma cidade que não mais existe: a metáfora da saudade, do cais de pedra, a paisagem do informe presente nas nuvens e no mar, o silêncio das charretes, o trote dos cavalos tomando conta das ruas. Dono de um desenho sólido, preciso, elegante e requintado, declarava ser Florianópolis, a mais bela cidade do Brasil. Pregava um turismo ameno e não predatório para Florianópolis, que em sua opinião poderia ser patrimônio cultural da humanidade. Como membro do Conselho Estadual de Cultura evitou que muitos prédios históricos fossem demolidos. Em José Silveira D'Ávila, igualmente percebemos a preocupação com a cidade. Dizia que a ilha encantada por circunstâncias históricas e geográficas, tem um acervo magnífico de belezas naturais, obras de arte e costumes que deveriam ser carinhosamente preservados. Apelava aos habitantes de Florianópolis e autoridades para que formassem organismos e leis de proteção à conservação do seu casario colonial, das pequenas vilas históricas; criação de um plano urbanístico sem destruir o que há de belo e autêntico; proteção aos artesanatos locais e formação de uma sociedade de 'Amigos da Ilha'[18].

---

[17] PEIXOTO, Elza Ramos. Victor Meirelles e os panoramas. In: ROSA, Angelo de Proença et al. **Victor Meirelles de Lima (1832-1903).** Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1982, p.103-121.
[18] Jornal **Ilha**. Entrevista com d'Ávila. Florianópolis, fevereiro de 1966.

Objetivo 3 - As academias procuravam garantir aos artistas formação científica e humanística. Por toda a documentação pesquisada, este objetivo foi plenamente atendido em pelo menos três de nossos artistas. Em D'Ávila, ressaltamos sua frase:

> *Afinal, a cultura é um valor básico tão importante na estrutura mental e na sobrevivência de um povo como é o valor econômico, político, religioso, científico, etc. Um povo que não tem expressão própria, perdeu a sua alma.* [...] *Mais do que o conhecimento erudito, é a freqüência às boas obras de arte que desenvolve a percepção e uma mentalidade identificada com o meio ambiente e as direções do espírito de uma comunidade.*[19]

Sobre Martinho de Haro:

> *Se enquanto artista legou um importante acervo que possibilita uma profunda experiência estética, deixou também o exemplo de uma sensibilidade política e o comprometimento ético com o contexto em que está inserido, haja vista o seu empenho e envolvimento na criação do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), bem como o exercício administrativo como segundo diretor. Ou, ainda, o seu desprendimento ao doar o acervo pessoal de obras de importantes artistas brasileiro, para a formação da coleção do MASC. A dinamização da cinemateca do museu, em sua casa, sua participação no Conselho de Cultura e tantas outras ações que ultrapassam a fronteira do campo da produção, do ateliê, para inseri-lo como integrante ativo politicamente na vida*.[20]

Sobre Victor Meirelles, desnecessário comprovar, dada sua trajetória tão conhecida, todavia, cabe ressaltar que ele tinha preocupações sócio-econômicas e intuitos patrióticos e altruístas. Nesta época os panoramas haviam ingressado na esfera de publicidade das grandes Exposições Internacionais e esta sua preocupação é relevante, em respeito ao fato de ser precursor da utilização da arte como fator educativo entre nós.

Sobre Agostinho Malinverni Filho, destaca-se sua preocupação em criar 1ª. Escola de Belas Artes do Estado de Santa Catarina que funcionou em Lages, com métodos e modelos organizados e criados por ele, mesmo a despeito de sua curta duração. A escola funcionou por penas quatro meses e foi fechada por falta de apoio oficial para sua ampliação[21].

Objetivo 4 - Treinamento no ofício com aulas de desenho de observação e cópia de moldes. O modelo vivo, a cópia a partir de estudos de gesso da antiguidade e das pinturas das principais escolas artísticas eram métodos utilizados.

---

[19] Jornal **A Gazeta**. Inquieto e disposto à luta. Entrevista feita por Carlos Augusto Feldmann. Florianópolis, 18 de setembro de 1981.
[20] LAMAS, op. cit.
[21] GUEDES, Asdrúbal. **Malinverni Filho.** Escultor e pintor. Lages, SC, Prefeitura Municipal de Lages, 2ª ed. 1988.

Em todos os artistas pesquisados percebemos que estes métodos foram utilizados por eles ao longo de sua produção.

Objetivo 5 - A Escola, o próprio nome indica, possui dupla face: formar o artista para o exercício das belas-artes e também o artífice para as atividades industriais.

Objetivo 6 - A Academia visava a consolidação da instituição como órgão público útil, de respeito e destaque, almejando o seu reconhecimento e dos artistas recém-formados para que encontrassem lugares para exercer o ofício artístico em seus respectivos ramos de aplicação.

Nestes casos, em particular, todos os pesquisados estão inseridos, mas destaca-se a questão das atividades industriais em José Silveira D' Ávila. Em 1950 organizou com Carlos Oswald, o Atelier de Arte, que incrementou o desenvolvimento da gravura através de uma promoção em todo o Brasil. Como divulgador das artes, ajudou a criar a Associação Brasileira de Arte sacra, Escolinha de arte do Brasil, Associação de Artistas Plásticos Contemporâneos (ARCO). Foi primeiro presidente da Associação Brasileira de Artesãos (ABA), no Rio, criador das oficinas de Arte e diretor do MASC. Foi um estudioso do vidro de arte, trabalhando com várias fábricas cariocas e paulistas e um entusiasmado pelas coisas ligadas à profissão, especialmente quando passa a se dedicar ao artesanato e ao que entende-se como a primeira tentativa de união entre arte e indústria em Santa Catarina. Dide Brandão foi sócio-fundador da Associação de Artistas Plásticos em Brasília. Martinho de Haro não seguiu a linha dos arroubos teóricos do grupo modernista, se encaixando mais na proposta dos núcleos, que preconizava a profissionalização do ofício, com o qual era organizado e disciplinado.

Objetivo 7 - Estruturada dentro do sistema acadêmico, vai fornecer um ensino apoiado de modo geral nos preceitos básicos do classicismo: a compreensão da arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, em geral de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho na estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, especialmente a pintura a óleo, ou de alguns materiais, sobretudo o mármore e o bronze, no caso da escultura.

Objetivo 8 - Aproximar-se das teorias neoclássicas dos séculos XVIII e XIX – acerca da perfeição do modelo grego na representação ideal da natureza –seria a chave para a formação do artista e para a constituição da arte brasileira, na formulação da didática que perduraria durante todo o século XIX na AIBA. Voltar-se para o registro da natureza nacional, como pregava Manuel de Araújo Porto Alegre.

Nestes itens, destaque para Victor Meirelles, com a pintura histórica e de paisagem, em que passa a ser professor, mas para todos cabe a compreensão da arte como representação do belo ideal e outras características. No caso de Agostinho Malinverni Filho, destaque para a utilização de

mármore e bronze, na escultura. José Silveira D'Ávila recebeu medalha de bronze em escultura, na Academia. A representação ideal da natureza era preocupação de todos os artistas, em que se concorda com Marques (IN DIAS)[22], quando fala que a geografia no Brasil é muito mais real e verossímil, ela se impõe cotidianamente aos sentidos e enquanto na Europa das Academias, o gênero mais elevado é o da pintura de história, no Brasil, esse lugar será ocupado pela pintura de paisagem.

Objetivo 9 - A produção acadêmica não era uniforme e nem sempre seguia os padrões da teoria que lhe dava sustentação, todavia seguia padrões em que se buscavam ordem, equilíbrio, harmonia, serenidade, preservação de idéias da antiguidade greco-romana, em que a arte deveria imitar a natureza e imitação da natureza significava que a arte deveria seguir as mesmas leis eternas e universais que regiam a organização do mundo.

Objetivo 10 - É importante destacar que apesar de existirem consensos em torno de pontos fundamentais, como a supremacia do desenho em detrimento da cor, em vários pontos doutrinários as polêmicas eram freqüentes, indicando dificuldade em normatizar o sentido mais preciso da palavra classicismo. O ecletismo dos trabalhos dos artistas em parte pode ser explicado por esta diversidade de pontos de vista. Academicismo é sobretudo um conjunto de normas para a formação e a produção artísticas, que pretendiam ser universais.

Nestes itens, os argumentos e objetivos estão adaptados a todos os artistas, pois dentro do fato de que a arte deveria imitar a natureza e imitação da natureza significava que a arte deveria seguir as mesmas leis eternas e universais que regiam a organização do mundo, cada qual buscava sua poética. A supremacia do desenho em detrimento da cor é mais visível em Victor Meirelles e em Agostinho Malinverni Filho.

Objetivo 11 – Manuel de Araújo Porto Alegre pregava a tentativa de modernização da academia pela ênfase no estabelecimento de bases teóricas para o ensino, na idéia de nacionalização da biblioteca (transformando-a na memória pictórica brasileira) e na criação de coleções de arte brasileiras.

Objetivo 12 - Organização de exposições, concursos e prêmios, conservação do patrimônio, criação de pinacotecas e coleções, o que significa o controle da atividade artística e a fixação rígida de padrões de gosto.

---

[22] DIAS, Elaine, op. cit., p.15.

Nestes itens, todos os artistas pesquisados contribuíram, pois inclusive dois deles transformaram-se em professores de arte – Victor Meirelles e Agostinho Malinverni Filho e dois foram diretores do MASC – Martinho de Haro e José Silveira D'Ávila.

Objetivo 13 - Ao lado da profusão de retratos do imperador e do registro de comemorações oficiais, parte dos artistas acadêmicos envolve-se na construção de uma memória da nação.

Objetivo 14 - A retratística ganha especial destaque como objetivo da academia, onde a história dos grandes homens brasileiros deveria ser registrada. Neste contexto, a pintura de história estaria em segundo plano, trabalhando diretamente a pintura de paisagem, causando, de certa forma, um deslocamento na hierarquia dos gêneros artísticos, embora dê ao retrato um lugar especial.

Novamente, o destaque é de Victor Meirelles, todavia, Agostinho Malinverni Filho deixou uma obra expressiva em escultura, com seis estátuas e 12 bustos de personagens da história de Santa Catarina.

Objetivo 15 - Consideram-se destaques da Academia, o sistema de Exposições Gerais, inaugurado em 1840 e a implantação do prêmio de Viagem à Europa, em 1845 que eram momentos privilegiados para a atuação da crítica de arte. Os professores da Academia distinguiam os artistas com medalhas, indicações de obras para aquisição do Estado, e com o almejado período de estudos em Paris ou Roma.

Objetivo 16 - O prêmio de viagem constituiu a mais importante medida para a formação do aluno. Estendendo-se por todo o século XIX e adentrando o século XX, esse prêmio converteu-se numa essencial fonte de aprendizado e de contato com o ambiente artístico internacional, fazendo, ao mesmo tempo, com que os artistas mais destacados não abandonassem sua carreira e fortalecendo a Academia como instituição pública e produtiva.

Os artistas de Santa Catarina participaram das exposições gerais. Victor Meirelles, em 1848, conquista a grande medalha de ouro em pintura. Aos 20 anos, com a tela *São João Batista no Cárcere* (1852), conquistava o Prêmio de Viagem e entre 1853 e 1856, estuda em Roma e depois em Paris. Martinho de Haro recebe em 1936 a Medalha de Prata no salão Nacional de Belas Artes e em 1937 recebe o prêmio Viagem, sendo que por causa da guerra, fica na Europa apenas dois anos. Agostinho Malinverni Filho, com o quadro "Rua Taylor", em 1936, recebeu o primeiro prêmio na exposição coletiva da escola. José Silveira D'Ávila alcançou premiações importantes na ENBA como Medalha de Ouro em pintura e de Bronze em escultura. Em 1951 recebeu o prêmio de viagem ao estrangeiro onde permaneceu três anos. Da participação dos catarinenses, cumpre destacar que dos cinco artistas, três conquistaram o ambicionado prêmio de viagem, que constituía a mais importante medida para a formação do aluno e souberam corresponder às expectativas. Não resta

dúvida de que a formação que receberam foi fundamental para o cenário das artes visuais em Santa Catarina. Cabe-nos dar-lhes mais visibilidade.

Academicismo e modernismo se desfazem como rótulos, enquanto preservam elos com uma distante história da experiência visual e alimentam o entendimento de que toda a criação possui seu duplo não na originalidade nascida de um ponto zero ou a partir de uma ultrapassagem, mas sim na repetição e retorno de remotos problemas que se refazem incessantemente para voltar como desvio e diferença, lapso e esquecimento.

A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro

Sonia Gomes Pereira

Há algum tempo venho trabalhando com a chamada arte acadêmica, tanto no Brasil quanto na Europa. A motivação para este trabalho tem sido a minha ligação com o Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ.[1]

Na verdade, o meu interesse maior, ao tomar este tema como estudo, é tentar identificar os princípios estéticos e artísticos que constituíram as fundações da ideologia e da prática acadêmicas e analisá-los através de uma perspectiva renovada.[2]

É, portanto, neste cenário mais amplo que desejo examinar neste ensaio a noção de tradição artística, ou mais exatamente, de tradição pictórica, da forma como ela foi construída na arte ocidental a partir do Renascimento.

[1] Sabemos que a antiga Academia Imperial de Belas Artes reuniu um acervo considerável, desde a sua abertura em 1826. Em 1937, grande parte desta coleção passou a constituir o Museu Nacional de Belas Artes. Uma pequena parte – em geral material didático e exercícios escolares – permaneceu na então Escola Nacional de Belas Artes, em suas salas de aula e ateliês. Após a transferência da Escola para a Cidade Universitária na Ilha do Fundão em 1975, este acervo foi reunido, dando origem ao Museu D. João VI da EBA / UFRJ em 1979. Desde 2005, coordeno o Projeto de Revitalização do Museu D. João VI, apoiado pela PETROBRAS, responsável, basicamente, pela inserção do Inventário Informatizado do Museu no site www.museu.eba.ufrj.br; pela higienização de todo o acervo e a recuperação de boa parte do acervo de pinturas; e pela nova concepção das reservas técnicas que possibilitam o acesso do público.

[2] Destaco, aqui, os trabalhos mais diretamente relacionados às discussões deste ensaio: Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 10, 2003, p.40-49; História, arte e estilo no século XIX. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, UERJ, n. 8, 2005, p. 128-141; As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.** Belo Horizonte: CBHA; C/Arte, 2007, p. 530-545; A arte e os escritos sobre arte no século XIX no Brasil: a coleção do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ**. Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.** Salvador / Bahia: CBHA, 2008, p. 350-361; Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. **D. João e a Cidade do Rio de Janeiro**: 1808-2008. Rio de Janeiro : Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, 2008, p. 383-398 ; Depois do moderno e em plena contemporaneidade, o desafio de pensar a arte brasileira do século XIX. **VIS** (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília), n. 7, janeiro/junho 2008, p. 73-95; O patrimônio histórico e artístico da Escola de Belas Artes da UFRJ : repensando o conceito de patrimônio, sua preservação e seu significado numa escola contemporânea de artes. **Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material.** Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 2008. p. 148-157.

A importância do conhecimento da tradição na formação do artista

Sabemos que o ensino acadêmico preocupava-se, primordialmente, com a introdução do aluno ao conhecimento da grande tradição artística européia. Isto fica muito claro nos discursos dos acadêmicos, tais como Félix-Émile Taunay e Manoel de Araújo Porto-Alegre.[3]

Mas esta questão também aparece na prática intensiva de cópias no processo de ensino: primeiro das estampas, depois das moldagens em gesso e finalmente de obras pintadas ou esculpidas. Os alunos ganhadores do Prêmio de Viagem da Academia tinham, entre outras atribuições, a tarefa de fazer cópias dos grandes mestres europeus – tarefa duplamente importante. Por um lado, eram exercícios essenciais para a sua própria formação: ao copiarem, estavam aprendendo como os grandes pintores resolveram os inúmeros problemas técnicos, compositivos e iconográficos na abordagem de seus temas. Por outro lado, estas cópias, ao serem enviadas para o Brasil, constituíam material didático para os alunos que não tinham a chance de viajar, replicando, portanto, a possibilidade de entendimento da tradição artística desde o Renascimento.

A simples listagem das cópias do acervo do Museu D. João VI [4] já nos permite fazer algumas observações importantes. Em primeiro lugar, notamos que a prática das cópias estende-se desde meados do século XIX até pelo menos a década de 1930. Em segundo lugar, podemos verificar as escolhas que são feitas em termos de obras e artistas a serem copiados. Predominam os mestres italianos (Rafael, Ticiano, Veronese, Tintoretto, Cagnacci, Guercino, Domenichino), mas aparecem também franceses (Lebrun, Pagnest, Chardin, Gros, Laurens, Ary Scheffer), flamengos (Rubens), holandeses (Franz Hals), espanhóis (Murillo) e ingleses (Gainsborough). Do ponto de vista cronológico, destacam-se os pintores do século XVI, mas encontram-se, também, artistas dos séculos seguintes e até mesmo do XIX - artistas românticos.

---

[3] Ambos foram diretores da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: Félix-Émile Taunay de 1834 a 1851 e Manoel de Araújo Porto-Alegre de 1854 a 1857.

[4] O Museu D. João VI possui várias dessas cópias pintadas. Algumas são de autor ignorado e sem data: *Caçada de Meleagro de Atalante*, cópia de Lebrun; *Caçada de Diana*, de Domenichino; *Danae*, Corregio; *Transfiguração*, de Rafael; *A Virgem e o Menino*, de Rafael; *Sagrada Família*, de Murillo. Outras cópias são datadas e de autoria conhecida: *Salomé com a cabeça de São João Batista*, cópia de Tiziano, Francisco Nery; *Virgem de Foligno*, de Rafael, feita por Pallière; *Amor Sacro*, de Tiziano, de João Zeferino da Costa; *Tronco Masculino*, de Amable-Louis Pagnest, Rodolfo Amoedo; *Cristo Morto*, de Phillipe de Champaigne, Oscar Pereira da Silva; *Excomunhão de Roberto o Piedoso*, de Jean-Paul Laurens, Oscar Pereira da Silva; *Retrato de Homem*, de Veronese, Eliseu Visconti; além das inúmeras cópias feitas por Vitor Meireles que serão referidas mais adiante – todas estas do século XIX. Mas há também cópias do século XX: *Santo Agostinho e Santa Mônica*, de Ary Scheffer, Marques Júnior (?) (1920); *Retrato de Paulus van Beresteyn*, de Franz Hals, Henrique Cavalleiro (1920); *La Bohemiene*, de Franz Hals, Alfredo Galvão (1930); *Natureza Morta com cachimbo*, de Chardin, Alfredo Galvão (1930); *Retrado de Homem*, de Gainsborough, Teodoro Braga (s/d)

Assim, podemos observar que, ao contrário do que usualmente se pensa, há enorme diversidade entre as fontes escolhidas para cópias. Representantes de diferentes tendências, dentro das diversas escolas regionais da pintura européia, estas cópias nos colocam um problema importante. Sabendo da insistência das academias na adesão à doutrina clássica, como entender a surpreendente escolha eclética de obras e mestres tão diversos como Rafael e Rubens, Lebrun e Veronese, Frans Hals e Gros – só para citar alguns exemplos?

Doutrina clássica e diversidade artística: a construção do conceito de tradição

Na verdade, desde o Renascimento, artistas e teóricos foram obrigados a conviver e tentar conciliar o ideário clássico com tendências artísticas muito diferentes. Quer dizer, mesmo partindo de alguns pontos consensuais - a concepção da arte como imitação da natureza e da excelência dos modelos dos Antigos -, eles tinham de reconhecer a diversidade da produção artística, não apenas no seu próprio tempo - como, por exemplo, entre Rafael e Michelangelo -, mas também entre os Antigos – o que certamente constituía um grande problema: como organizar esta diversidade óbvia, se os valores da arte eram eternos e imutáveis?

A concepção que temos atualmente deste longo período que vai do século XVI ao XIX como uma sequência de estilos – Renascimento, Maneirismo, Barroco, Rococó, Neoclássico – é uma construção *a posteriori* da História da Arte.[5] Não era desta maneira que os artistas e teóricos deste período pensavam. Quase todos os artistas se incluíam na tradição clássica, mesmo aqueles que hoje nos parecem anticlássicos.[6]

Assim, se o classicismo se apresenta tão dogmático em termos doutrinais, na prática artística ele sempre foi elástico e flexível, tendo, como solo comum, a mediação dos modelos antigos. A construção do conceito de tradição artística, portanto, corresponde a esta necessidade de resolver o problema da dualidade entre um ideário que se acreditava eterno e imutável com uma prática artística diversificada e, em muitos casos, antagônica.

---

[5] O conceito de Barroco foi introduzido a partir do final do século XIX, sobretudo com a obra de Heinrich Wölfflin. O de Maneirismo é bem posterior, tendo surgido em meados do XX, especialmente com os estudos de Walter Friedlaender. Somente a partir do Romantismo, os movimentos se auto-denominaram de imediato. A escrita de Beaudelaire, no Salão de 1846, é uma evidência disto: "Quem diz romantismo, diz arte moderna, isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios de que dispõem as artes". Citado em LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura**: Textos Essenciais. São Paulo, Editora 34, vol. 9, p. 96.

[6] "Muito surpreso ficaria Bernini se lhe dissessem que ele se afastara do classicismo; foi barroco sem ter consciência disso! Só Borromini, Guarini, Caravaggio e Pietro da Cortona tiveram a vontade de transgredir normas". BAZIN, Germain. **História da História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 49.

Isto posto, vamos tentar verificar os elementos constitutivos do conceito de tradição, que foi forjado na mesma época do surgimento das academias na Itália do século XVI, teve desdobramentos importantes tanto na Itália quanto na França a partir do século XVII e resultou num paradigma que norteou todo o universo acadêmico até o século XIX e início do XX. Quais seriam os seus traços mais evidentes?

A questão da temporalidade: artistas antigos e modernos

Nesta concepção de tradição artística, a divisão cronológica mais significativa é feita entre os Antigos - isto é, os artistas da Antiguidade greco-romana - e os Modernos – grupo no qual se incluem todos os mestres a partir do Renascimento. Tratam-se, portanto, de duas longas durações – separadas pelo que se considerava a barbárie da Idade Média.[7]

No interior dessas duas grandes categorias temporais – Antigos e Modernos -, prevalece, quase de forma unânime, a concepção de um tempo unitário, concebido como um todo orgânico – mesmo que a ele seja aplicada a idéia de ciclo vital, isto é, a concepção de que a arte segue a mesma trajetória dos seres vivos, atravessando o processo evitável de infância/maturidade/decadência.

Vamos examinar melhor esta questão da percepção temporal no grupo dos Modernos. Sabemos que o livro de Giorgio Vasari de 1550 - *As Vidas dos Mais Excelentes Arquitetos, Pintores e Escultores Italianos* – era dividido em duas partes: a primeira dedicada à arte antiga e a segunda com biografias de artistas basicamente de Florença e de Roma do *Trecento* ao início do *Cinquecento*.

Aos dois grandes períodos em que dividiu a arte, Vasari aplicou o modelo explicativo da evolução biológica. Assim, na história da arte antiga, a infância ficava no Egito e na Mesopotâmia; na Grécia, as artes tiveram um desenvolvimento extraordinário, mas a perfeição da maturidade estava reservada a Roma; seguindo-se, depois, a decadência com os Bárbaros. Já para a história do seu próprio tempo, Vasari estrutura a *maniera moderna* da seguinte forma: a infância começou em 1250 e se desenvolveu ao longo do *Trecento*; e o período da maturidade começa com o *Quattrocento*, mas é no *Cinquecento* que a perfeição é alcançada, sobretudo com Michelangelo, que

[7] Nunca é demais lembrar que a arte no Ocidente "nasceu de um impulso que destruiu a civilização antiga e tornou-se uma mistura conflitual entre a romanidade e o mundo bárbaro". O Renascimento entra neste conflito francamente a favor da romanidade e querendo exorcizar o mundo bárbaro. "Tratava-se de retomar a evolução da civilização, para eles interrompida durante longos séculos, entre Constantino e a Toscana do século XIII" (BAZIN, op. cit., p.32-33).

é considerado o modelo insuperável, mais elevado na escala de perfeição do que os próprios Antigos.[8]

Mas é importante ressaltar que, apesar da aplicação interna do conceito de evolução, prevalece a noção de que os chamados artistas modernos constituem um conjunto único, isto é, uma longa duração de artistas que foram tocados pela novidade do Renascimento e a ela deram continuidade.

O problema do espaço: a expansão geográfica da tradição

É muito interessante observar a incorporação progressiva de um número cada vez maior de artistas, com suas variadas tendências e origens, ao núcleo original bem reduzido daquilo que se considerava a *maniera moderna.*

Este processo já aparece no próprio Vasari. Conforme já citado antes, a primeira edição de seu livro, em 1550, arrolava apenas artistas de Florença e Roma. Dezoito anos depois, na segunda edição de 1568, Vasari não apenas inclui artistas novos, como incorporou várias outras cidades da Itália, fazendo, desta maneira, um quadro muito mais completo da arte italiana do seu tempo.

Vários autores que se seguiram a Vasari – sempre seguindo o seu método biográfico - trataram de ampliar o repertório dos artistas inscritos no rol de Modernos que mereciam ser incluídos nessa tradição - tanto na Itália como no resto da Europa.[9]

O resultado desta ampliação geográfica – ainda compreendida prioritariamente como um todo orgânico - pode ser verificada na obra de Pietro Bellori - *Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos Modernos* -, que foi publicada em 1672. Bellori preocupa-se com o conjunto de artistas modernos, independente de suas cronologias e nacionalidades. Analisa largamente os italianos: elogia Rafael, Michelangelo, Giulio Romano, Domenichino, Lanfranco, Guido Reni e os Caracci, mas condena violentamente Caravaggio, acusado de tentar destruir a pintura, ao propor a cópia da natureza, tal como ela é, sem o processo de escolha em busca do belo ideal. Trata, também, de

---

[8] VASARI, Giorgio. **Lives of the Artists.** Middlesex: Pinguin Books, 1965.

[9] Germain Bazin traça um extraordinário panorama desta literatura dos séculos XVI e XVII, evidenciando a progressiva incorporação, não apenas de um conjunto mais amplo de artistas italianos, mas também dos estrangeiros. Karl Van Mander, por exemplo, escreveu numerosas obras, de caráter enciclopédico, tratando dos artistas italianos e do resto da Europa; as informações biográficas sobre a maioria dos pintores do Norte nos foram transmitidas exclusivamente por ele (BAZIN, op. cit., p. 45). Joachim Sandrart concebeu uma verdadeira enciclopédia da arte: bastante eclético, admitia todos os estilos; em sua obra, há biografias desde a Antiguidade até os seus contemporâneos, aparecendo, inclusive um espanhol: Murillo (BAZIN, op. cit., p. 46). O isolamento da Espanha neste quadro cultural é surpreendente. O pintor Francisco Pacheco escreveu L´arte de la pintura em 1649, em que trata de Rubens e de Velásquez, seu genro, mas esta obra não teve grande repercussão fora da Espanha e Velasquez permanecerá desconhecido no resto da Europa até o século XIX. (BAZIN, op. cit., p. 41).

alguns flamengos - como Rubens e Van Dyck -, assim como de franceses – especialmente Poussin, que considera o artista supremo, aquele que melhor corresponde ao gosto clássico. [10]

Neste momento, portanto, a tradição está sendo entendida como um grande conjunto, bem mais amplo do que o desenhado por Vasari, independente da cronologia e da geografia, mas unido pelo italianismo.

A mesma concepção de tradição artística estendida geograficamente pode ser encontrada entre os acadêmicos franceses do século XVII. Roger de Piles, por exemplo, coloca os Venezianos acima de Rafael e admite Caravaggio; Poussin lhe parece demasiadamente preso à Antiguidade e pouco humano; elogia Rubens, dando-lhe um lugar central, por ter atingido o perfeito equilíbrio, colocando-o acima, inclusive, de Ticiano; e comenta sobre Rembrandt, em quem descobre afinidades com Ticiano.[11]

Fica bastante evidente nestes autores que se está instalando uma concepção ampla da cultura artística européia, fundada na experiência italiana do Renascimento e referendada pelo modelo dos Antigos.

O aparecimento da noção de escolas artísticas regionais: no interior do conceito de tradição artística

No entanto, é importante evidenciar que, nesta mesma época, a noção de escolas artísticas regionais estava se formando no interior da idéia mais ampla de tradição artística.

Os acadêmicos franceses – entre eles o já citado De Piles - historicizam a escola francesa de pintura, localizando - de maneira bastante significativa - as suas origens na chegada dos artistas italianos a Fontainebleau.

Em relação à arte italiana, vários autores identificaram as diferentes escolas regionais: romana, florentina, lombarda, veneziana, bolonhesa, usando frequentemente o nome de ultramontana para a arte estrangeira. Mas este sistema de escolas foi fixado definitivamente pelo padre Lanzi no final do XVIII. Luigi Lanzi, em sua *Storia pittorica dell´Italia*, tentou criar grandes sínteses, definindo os estilos inerentes aos artistas, às épocas e às escolas.[12]

---

[10] BELLORI, Pietro. **Le vite dei pittori, scultori e architetti moderni.** Roma, 1672.
[11] PILES, Roger de. **Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres.** Paris, 1681.
[12] BAZIN, op. cit., 54 e 68-71.

É exatamente este entrelaçamento entre as noções de tradição artística e de escolas regionais que vemos, de forma cristalina, no discurso de Félix-Émile Taunay – diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1834 a 1851.

Não há dúvida, para Taunay, da importância dos Antigos: *"...a raça hellenica, a mais favorecida entre todas as associações humanas, tanto pela pureza de sua origem como pelo clima em que floresceu..."*.[13] Ou ainda: "*Huma nação houve, a grega, que excedeu e excede a todas na cultura das Belas Artes ...*".[14]

Taunay também organiza toda a diversidade da produção artística dentro e fora da Itália, caracterizando as diversas escolas artísticas modernas e seus principais mestres:

> *...seja-nos suficiente mencionar Leonardo da Vinci, Peruggino, Giorgione, precursores das escolas de pintura Florentina, Romana e Veneziana, como della forão fundadores verdadeiros os Michel Angelo Buonarroti, Raphael Sanzi e Tiziano Vecelli. Todos três influirão umas sobre as outras. A escola romana pedio emprestada muita força do desenho à florentina e alguma sciencia do colorido a Veneziana: nem esta deixou de se aperfeiçoar à vista das produções rivais: entretanto, as três conservam um caráter bem distinto, análogo ao das individualidades que presidião aos seus destinos. Quem representasse fielmente as feições moraes de Michel Angelo, de Raphael, de Tiziano daria a conhecer as qualidades notáveis das suas escolas: o primeiro, triste, solitário, de gênio altivo, austero e independente, apaixonado pelo grande; o segundo, tenro, dócil, amável, apaixonado pelo belo; o terceiro alegre, social, brilhante, apaixonado pela harmonia exterior e relativa. Temos a indicação dos três merecimentos especiais, força de desenho e de claro escuro na Escola Florentina, pureza de formas e de tons na escola romana, brilho, suavidade e bela fusão de cores na escola veneziana... Da escola romana nasce a alemã contemporânea; da florentina, a qual se liga principalmente a estatuária moderna, nasce a escola francesa com mestre Rosso e João Cousin; a veneziana modifica felizmente a flamenga e se infunde na Hespanhola. Todas três ellas renascem com novo esplendor na escola bolonheza. Annibal Carracci, chefe desta, recebeu da natureza antes disposições enérgicas que brandas, e provavelmente teria imprimido outro sello que não a eclética maneira geral dos seus adeptos, se não tivesse por collaboradores os seus irmãos e até por mestre o seu primo Luiz Carracci, de gênio mais flexível e suave; entretanto, addicionou aos meios da arte o da magia dos effeitos geraes da luz, exagerado logo depois pelo Caravaggio. A mais bela expressão da escola de que tratamos reside nas obras de Domenico Zampieri, dito o Domenichino, victima durante a sua vida da inveja e da calunnia: ao resto ella certamente offerece a colecção mais numerosa de nomes ilustres da história das bellas artes: o Albano, o Guido, o Guercino, o Pesarese, os Procaccini, e tantos outros; alguns delles fundarão novas escolas mais ou menos chegados nos três tipos primitivos: e não devemos esquecer a Genovesa, nem tampouco a Napolitana, em certo sentido companheiro da Hespanhola*.[15]

Finalmente, Taunay, como os teóricos acadêmicos franceses, estabelecia uma espécie de genealogia, em que a herança dos gregos antigos passara para os italianos do Renascimento e depois para a França a partir do século XVII e na qual se poderia vislumbrar um possível futuro para uma escola brasileira de pintura:

---

[13] Ata da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes, 20/3/1837 – Museu D. João VI / EBA / UFRJ.
[14] Sessão Pública da Academia Imperial de Belas Artes, 19/12/1845 – Museu D. João VI / EBA / UFRJ.
[15] Sessão Pública da Academia Imperial de Belas Artes de 1842 – Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

Temos pois estes três povos, o grego, o italiano e o francês entre os quais nasce, se desenvolve e se conserva o bom gosto artístico...estudando profundamente as feições salientes das suas nacionalidades e conferindo-as com o caracter brasileiro ... este povo... deve se sobressair e fazer se notável no mundo civilizado.[16]

Fica aqui bastante evidente como a constituição das escolas regionais foi usada como uma estratégia de integração das nações européias ao italianismo predominante e como este recurso também será usado na Academia brasileira no século XIX.

Também é importante assinalar a tensão crescente na coexistência dessas duas idéias – a abrangência histórica e geográfica do conceito de tradição e o nacionalismo crescente que vai impregnar a noção de escolas regionais. Um exemplo notável desta polêmica aparece no texto de Roberto Longhi, escrito entre 1913 e 1914 e só publicado postumamente em 1980: *Breve mas Verídica História da Pintura Italiana.* Em sua conclusão, Longhi sentencia:

Com os poucos nomes ... de Caravaggio e Preti, de Tiepolo e Giordano...encerra-se a historia da arte italiana... Da pintura italiana! Só faltava mais essa tristeza! Que direito ou dever tem a pintura de se dizer italiana! Que italianidade específica vocês sentiram em Pollaiolo, em Ticiano ou em Caravaggio? Quero dizer que isto também deve ficar claro para vocês: "a importância nula das características étnicas na arte". A etnicidade é um dos elementos usuais que servem aos falsos críticos para ambientar – dizem eles – a arte, já que não a sabem interpretar. Mas os artistas estão fora de qualquer ambiente, a não ser aquele puramente artístico; ou seja eles se dão as mãos para formar a cadeia de tradição histórica; mas esse simples contato basta pra elevá-los magicamente muitos palmos acima do solo da terra natal, onde estão a agricultura, a indústria e o comércio – isto é acima da etnicidade e do ambiente...Em suma, não é preciso que o espírito se deixe manietar pela geografia ou pela topografia...Pois bem: a historia da arte italiana continuou no exterior, e esse simples fato demonstra que o belo solo italiano não tinha mais o que fazer por ela.[17]

Este texto polêmico de Longhi[18] revela, de forma exemplar, a permanência do conceito de tradição artística ainda no início do século XX, mesmo que ele esteja sendo usado, agora, em nome de outros valores, como o da autonomia da arte.

---

[16] Sessão Pública da Academia Imperial de Belas Artes de 19/12/1844 – Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

[17] LONGHI, Roberto. **Breve mas Verídica Histórica da Pintura Italiana.** São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 114-115.

[18] Luciano Migliaccio, em seu Posfácio na edição brasileira do livro de Longhi, chama a atenção para o fato deste texto iconoclasta ser obra da juventude, que revela, sobretudo, uma grande insatisfação com a situação da crítica e da história da arte na Itália da época. Invoca, inclusive, o fato de Longhi não tê-lo publicado em vida (idem, ibidem, p. 166-167). Mas certamente a grande circulação do texto, ainda mimeografado, revela a força desta polêmica e – para o que nos interessa diretamente neste ensaio - a permanência do conceito de tradição histórica da arte européia no início do século XX.

O caso das cópias e dos envios de Vitor Meireles

Para avançar nesta discussão sobre a questão da tradição artística, vamos nos aproximar de um caso específico de um pintor emblemático do século XIX: Vitor Meireles.

A biografia de Vitor Meireles de Lima (1832-1903) tem sido bastante estudada pela literatura especializada, na qual é sempre ressaltada a sua prolongada relação com a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: primeiro como aluno (de 1847 a 1852); em seguida como pensionista na Europa (de 1853 a 1861); e finalmente como professor (de 1862 a 1890).

Mas aqui, neste ensaio, vamos nos deter nas cópias e envios que se encontram no acervo do Museu D. João VI - quatro desenhos[19] e onze pinturas [20], além da documentação da Academia.

Período da formação artística no Brasil (1847 a 1852)

Deste período da vida de Meireles, infelizmente não identificamos ainda no Museu D. João VI desenhos ou pinturas, mas há documentação que nos auxilia a retraçar a sua trajetória.

Sabemos que Vitor Meireles chegou ao Rio de Janeiro em fevereiro de 1847, com 15 anos incompletos, e ingressou na Academia na Classe de Desenho. Em 1849, matriculou-se na Classe de Pintura Histórica. Entre os seus professores, constam Manuel Joaquim de Melo Corte Real e Joaquim Inácio da Costa Miranda, no Desenho Figurado, e José Correia de Lima na Pintura Histórica.

No sistema acadêmico de ensino, a aferição da aprendizagem se fazia através de concursos periódicos, nos quais os alunos eram premiados com medalhas e menções. Vitor Meireles destacou-se sempre nos concursos escolares da Academia: medalhas pequenas de ouro na Classe de Desenho[21]

---

[19] Desenhos: *Nu masculino*, carvão/papel, s/a, s/d, 61 x 43,5 cm (reg. 262); *Nu masculino sentado*, carvão/papel, s/a, s/d, 59,5 x 45,0 cm (reg. 263); *Nu masculino de perfil*, carvão/papel, s/a, s/d, 61x44 cm (reg. 264); *Nu masculino de pé de perfil*, carvão/papel, s/a, s/d, 61 x 44 cm (reg. 265).

[20] Pinturas: *Napoleção em Jafa ou Os Pestíferos de Jafa (cópia de Antoine Gros)*, óleo/tela, s/a, 39,0 x 50,2 cm (reg. 26); *Milagre de São Marcos (cópia de Tintoretto)*, óleo /tela, 185-, s/a, 36,4 x 45,5 cm (reg. 33); *Mestre da Capela*, óleo /tela, 18--, s/a, 71,6 x 56,8 cm (reg. 36); *A Ceia (cópia de Veronese)*, óleo/papel/madeira, 185-, s/a, 26,9 x 38,7 cm (reg. 55); *Baco (cópia de Rubens)*, óleo/papel/madeira, s/a, 185-, 34,7 x 27,2 cm (reg. 57); *Apresentação da Virgem (cópia de Tiziano)*, óleo/papel/cartão, 185-, s/a, 24,6 x 48,9cm, envio (reg. 59); *Amor Sacro (cópia de Ticiano)*, óleo/tela, 185-, s/a, 107,0 x 88,5 cm (reg. 66); *Detalhe do Banquete na Casa de Levi (cópia de Veronese)*, óleo/papel/cartão, 185-, s/a, 25,3 x 31,3 cm (reg. 67); *Tarquínio e Lucrecia (cópia de Guido Cagnacci)*, óleo /tela, 185-, s/a, 70,3 x 92,8 cm (reg. 82); *Sagrada Família e São João Batista entre Santos (cópia de Veronese)*, óleo/tela, s/a, 18--, 45,4 x 26,0 cm (reg. 1808); *Retrato de Homem*, óleo/tela, s/a, s/d, 82,0 x 65,0 cm (reg. 3092) – todas envios de pensionista.

[21] No Livro de Atas das Sessões da Presidência – Diretor – 1841/56 (Museu D. João VI, Notação 6151): Julgamento de 18/12/1847 na Classe de Desenho: "...uma medalha pequena d´ouro..." (p. 288).

e na Seção de Cópia de Estampas[22] em 1847; grande medalha de ouro na Cópia de Moldagem em Gesso[23] em 1848; a partir de 1849, na Classe de Pintura Histórica, obtém: pequena medalha de ouro em 1849[24]; medalha grande de ouro em 1850[25]; e menção honrosa de 1º. Grau em 1851.[26]

É interessante observar nesses documentos da Academia a seqüência de estudos no sistema pedagógico acadêmico. Primeiro o ensino do desenho, começando pelas cópias de estampas; depois das moldagens em gesso; e finalmente o desenho de modelo vivo. Só depois do domínio do desenho, o aluno poderia passar para a pintura, iniciando pela figura humana isolada, para, em seguida, enfrentar composições com várias figuras e detalhamento do ambiente cenográfico.

Para compreender a insistência do ensino acadêmico no domínio técnico da representação da figura humana, é preciso lembrar que toda a tradição da pintura ocidental, desde o Renascimento, está ligada à função narrativa. Como fica estabelecido desde Alberti, em seu *Tratado da Pintura* de 1435[27], o objetivo da pintura é contar história. O desafio do pintor, portanto, era representar uma história, que em geral tinha uma seqüência temporal, no espaço imóvel da tela. Para conseguir o necessário caráter expressivo à narração, contava, sobretudo, com o corpo humano – sua movimentação, seus gestos, suas expressões faciais.[28] Daí, a preocupação constante com os exercícios de modelo vivo, usualmente conhecidos como "academias".

O ponto culminante dessa formação acadêmica encontrava-se nas composições históricas, cujos temas, nos exercícios escolares, eram, geralmente, tirados da história antiga, seja da Antigüidade Clássica ou da Bíblia. No final de 1852, Vitor Meireles conquista o Prêmio de Viagem com a tela *São João Batista no Cárcere*, que faz parte do acervo do MNBA.

---

[22] Julgamento de 18/12/1847 na Seção de Cópia de Estampas: "uma medalha pequena de ouro" (Museu D. João VI, Notação 6151 p. 299).

[23] Julgamento de 18/12/1848 na classe de Desenho Elementar: "...o concurso da cabeça de Castor não é de valor muito subido; entretanto um dos concorrentes, Vitor Meireles de Lima, tem outros trabalhos, uma Vênus saindo do banho, uma melpomene [sic], uma cabeça de José Bonifácio d´Andrade, todas tiradas do gesso, que apesar de alguma oposição, lhe merecem a concessão de uma grande medalha de ouro..." (Museu D. João VI, Notação 6151 p.329).

[24] Julgamento de 20/12/1849 na Classe de Pintura Histórica, "dita pequena de ouro" (Museu D. João VI, Notação 6151: p. 371).

[25] Julgamento de 18/12/1850 na Classe de Pintura Histórica, "uma medalha grande de ouro a Joaquim da Rocha Fragoso e outra igual a Vitor Meireles de Lima pelos trabalhos do concurso de S. Sebastião combinados com outras produções ..." (Museu D. João VI, Notação 6151 p. 420).

[26] Julgamento da Classe de Pintura Histórica de 18/12/1851: "...menção honrosa de 1º. Grau aos alunos matriculados Vitor Meireles de Lima, Poluceno Pereira da Silva Manoel, Joaquim da Rocha Fragoso..." (Museu D. João VI, Notação 6151 p. 476).

[27] ALBERTI, Leon Battisti. **Da Pintura.** Campinas: Editora UNICAMP, 1989.

[28] Também para atender a este objetivo, a Academia possuía, em seu currículo, a disciplina Fisiologia das Paixões. Sobre este assunto, ver Michael Baxandall, que destaca a importância dos movimentos e dos gestos na construção da

A formação artística na Itália (1853-1856)

Os preparativos para a viagem e a discussão sobre as obrigações do pensionista aparecem na documentação da Academia, já sendo mencionados os "envios" de cópias e de um trabalho original. Como é nosso objetivo entender melhor o sistema de ensino, vamos analisar esses documentos com maior detalhamento. Na Sessão de 21 de março de 1853:

> *O Sr. Diretor participa que o Pensionista Vitor Meireles de Lima lhe comunicou que estava para embarcar para a Europa pelo que tratou de oficiar ao Governo Imperial rogando lhe mande abonar a quantia de quinhentos mil réis de seis meses adiantados da sua pensão; ... convida então o Sr. Prof. respectivo a formular um programa para a composição que em princípio do terceiro ano o dito Pensionista tem de remeter a esta Academia, bem como marcar as cópias que o mesmo deve fazer e mandar no mesmo período do 2º. Ano. O Sr Prof. de Pintura pede a palavra para expor sua opinião a respeito, julga não ser conveniente dar um programa qualquer ao pensionista como tem sido até hoje de praxe para não constrangê-lo a um pensamento alheio que talvez tenha o inconveniente de não ser pelo mesmo bem estudado, por isso propõe que se marque nas instruções respectivas, que o pensionista remeta a esta Academia cópia de duas cabeças de bons autores no princípio de seu segundo ano, e que para o mesmo período do terceiro ano mande uma composição toda sua, mandando-se-lhe somente que a tela não deve ser menor do número 50: é aprovada a proposta. Assinaturas de Job Justino d´Alcântara, Diretor Interino, e Antônio Batista da Rocha, Secretário.* [29]

Da mesma época, entre os *Documentos Avulsos*, encontramos as *Instruções para o Pensionista de Pintura Histórica em Roma, o Sr. V. M. de Lima* – extraordinário documento, que é um verdadeiro "manifesto" do pensamento artístico da Academia:

> *A Congregação dos Profs. da Academia das Belas Artes, tendo de recomendar ao Pensionista Sr. V. M. de Lima a... observância do dever que lhe é imposto pelo Decreto que determina a sua missão; de mandar ele de Roma no 2º. e 3º. ano de sua residência nessa capital, obras comprobatórias de sua aplicação. Decidiu em sessão de 21 de março do corrente ano que o mesmo Sr mandasse, na primeira época, isto é em princípios do 3º. ano, remeterá um quadro (um pano nunca menor do no. 50) composição sua, deixando de marcar...para esta composição, como até aqui tem sido a praxe, para deixar em plena liberdade o Sr. Vitor sobre o seu pensamento a respeito.*
> *A Congregação aconselha ao Pensionista que nos começos de seus estudos, divida o seu tempo entre o estudo de anatomia, cópia do modelo vivo, e, simultaneamente da estatuária antiga; a fim de melhor descobrir ele de que meios sensíveis, isto é, de que adições e de que supressões souberam os antigos valer-se para a produção desse aspecto grandioso da forma humana que se nota nas obras; recomenda ao mesmo tempo que procure não limitar este estudo aí na admiração dos antigos primores d´arte, sem jamais se dar ao trabalho de os copiar; este meio exige um grau súbito de força de atenção: qualidade bem rara. O mais seguro é obrigar a mente a seguir o moroso progresso do lápis.*

> expressão corporal das figuras humanas na composição pictórica de tradição narrativa. BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

[29] Museu D. João VI, Notação 6151 p. 526.

A esta ocupações, deve unir a de copiar quadros a óleo, com preferência aos de autores bons coloristas; dando sempre a estes exercícios maior espaço de tempo a proporção que nele se adiantar.
Terá também proveitos ouvir algum lente de teoria da composição artística ou algum Prof. nas suas Academias particulares, freqüentar algumas sessões de sociedades literárias, liceus e bibliotecas. A este respeito não se pode determinar época alguma; nem mesmo se estabelecer como ... rigorosa a série destes exercícios. As circunstâncias devem ser judiciosamente aproveitadas.
O Sr. Vitor deverá viajar ao sul da Itália nos meses de julho até fins de setembro do corrente ano e fazer a sua digressão por Nápoles, Pompéia, Herculano, no mesmo período do próximo futuro ano, reservando o exame das cidades artísticas ao norte de Roma para a época da volta ao Brasil pela capital da França, nestas ocasiões recorrer à Legação Brasileira em Roma a fim de colher todas as necessárias informações a este respeito.[30]

Ficam aqui evidenciados vários pontos fundamentais do sistema acadêmico. Em lugar destacado, está a observação cuidadosa da tradição, isto é, a admiração pelos mestres antigos, tentando aprender com eles as escolhas formais na construção da beleza; o desenho como um método de observação privilegiado; e, nas cópias de telas a óleo, a preferência pelos pintores coloristas. Em seguida, a importância das discussões teóricas, com a recomendação para assistir aulas de composição, mas também com a formação cultural do artista. E, finalmente, aproveitar as oportunidades! Que magnífico conselho para um jovem artista que está de partida para a Itália!

Não percebemos, nesse documento, a exigência de enclausuramento, que usualmente é atribuída à Academia. Além disso, podemos notar como os professores se posicionam em relação à arte européia. O importante é a tradição, originada na Antigüidade Clássica e retomada a partir do século XV na Itália: aqui, não se fala em estilos, tais como Renascimento, Maneirismo, Barroco e Rococó – como se fará mais tarde na História da Arte -, mas numa longa duração, desde o século XV, que são os artistas modernos. Essa noção é importante para compreendermos, mais adiante, as escolhas dos mestres a serem copiados.

Esse documento, tratando-se de uma cópia de deliberação da Congregação, não está assinado. No entanto, podemos supor a sua autoria. Estando Félix-Émile Taunay e Porto-Alegre, naquela época, afastados da Academia[31], acreditamos que seu autor seja Antônio Batista da Rocha, então Secretário da Academia, que assinou a já citada Ata da Sessão de 21/3/1853: era arquiteto, aluno de Grandjean de Montigny, e recebeu o primeiro Prêmio de Viagem da Academia em 1845, permanecendo em Roma três anos.

---

[30] Museu D. João VI, Notação 5555.
[31] Félix-Émile Taunay foi Diretor da Academia de 1834 a 1851, quando foi substituído por Job Justino de Alcântara. Porto-Alegre esteve na França de 1831 a 1837. Na sua volta ao Brasil, tomou posse como professor de Pintura Histórica. Suas relações sempre foram tensas com Felix-Émile Taunay, culminando no seu pedido de demissão em 1848. Depois desse afastamento, Porto-Alegre só retornou à Academia, de 1854 a 1857, como Diretor.

A trajetória de Vitor Meireles em Roma é bem descrita por seus biógrafos. É encaminhado para Tommaso Minardi, que o dirige para Nicolau Consoni. Além disto, viaja pela Itália e, cumprindo obrigação de pensionista, envia trabalhos para o Brasil.[32]

São dessa época inúmeros desenhos, várias cópias e as duas primeiras composições originais. Vamos nos deter, no entanto, nos desenhos e copias, que estão no Museu D. João VI.

Há quatro desenhos existentes no Museu D. João VI. .Exemplificam o tipo de exercício constante na formação de qualquer artista: a tomada do modelo, em diferentes poses.

Vamos nos deter um pouco mais no estudo dessas cópias. Rangel de Sampaio, escrevendo em 1880, relacionou-as, organizadas por escolas.[33] Dessa lista, verificamos que pelo menos uma encontra-se no MNBA: *Pescador entregando ao Doge o Anel de São Marcos achado no Adriático*, de Paris Bordone. Várias outras estão no Museu D. João VI: *Amor Sacro*, cópia de Ticiano [**Figura 1**]; *Apresentação da Virgem ao Templo*, cópia de Tiziano [**Figura 2**]; *A Ceia*, cópia de Veronese [**Figura 3**]; *Banquete na Casa de Levi*, detalhe, cópia de Veronese [**Figura 4**]; *Sagrada Família e São João Batista entre Santos*, cópia de Veronese [**Figura 5**]; *Milagre de São Marcos*, cópia de Tintoretto [**Figura 6**]; *Tarqüínio e Lucrecia*, cópia de Cagnacci [**Figura 7**]; *Baco festejado por sátiros e bacantes*, copia de Rubens [**Figura 8**]; *Mestre de Capela,* cópia de Van Dick [**Figura 9**].

Os envios feitos por Vitor Meireles da Itália são analisados pela Academia na Sessão de 13 de agosto de 1855:

> *...relator da Seção de Pintura faz a leitura do seguinte parecer: A Seção de Pintura da Academia Imperial de Belas Artes, tendo examinado os três últimos trabalhos enviados de Roma pelo Pensionista Vitor Meireles de Lima, é de parecer que eles são muito lisongeiros não só para o dito Pensionista por atestarem a sua assiduidade no estudo das Belas Artes, e aproveitamento no tempo da sua pensão, como também para o Corpo Acadêmico por comprovar a justiça da sua escolha, e a experiência e critério que caracterizam os seus juízes – Nas duas cópias de cabeças de Pilatos, e do Mestre da Música, o Sr. Vitor compreendeu e traduziu bem o colorido divino do imortal Vandick; os*

---

[32] Na Sessão de 11 de maio de 1854 (dia da posse de Manoel de Araújo Porto Alegre como Diretor da Academia): "...Uma carta do Pensionista de Pintura Histórica Vitor Meireles de Lima data da de 29 de fevereiro do corrente ano em Roma participando que em breve faria partir daquela cidade um caixote com trabalhos seus, dos Srs. Pallière e Motta..." (Museu D. João VI, Notação 6151 p.528). Na Sessão de 14 de agosto de 1854: "... Carta dos Pensionistas Agostinho José da Motta, e Vitor Meireles de Lima, de 26 de junho em Roma, participando a remessa de 4 trabalhos dos quais 1 daquele, 2 deste, e 1 do Pensionista Pallière..." (Museu D. João VI, Notação 6151 p. 579).

[33] Escola Romana: O rabequista de Rafael; Escola veneziana: O Amor Sacro de Ticiano, Apresentação ao Templo de Ticiano, Pescador entregando ao Doge o anel de São Marcos achado no Adriático de Paris Bordone; Milagre de São Marcos de Tintoreto, Retrato de um Nobre Veneziano de Veronese, dois fragmentos das Bodas de Caná, de Veronese, Ceia do Senhor, e Estudo de Cabeça de Giovanni Batista Moroni; Escola Bolonhesa: Diana caçando de Domenichino, A Esperança, de Guido Reni; Tarqüínio e Lucrécia de Carracci; Escola Flamenga: O triunfo da verdade e Baco festejado por sátiros e bacantes de Rubens; Um mestre de capela e Cabeça de Pilatos de Van Dyck; Escola Holandesa: Nascimento de Jesus Cristo de Geraldo Honthorst; Escola Sevilhana: Retrato do Papa Inocêncio X; Escola Francesa: A Jangada da Medusa de Géricault, Os empestados de Jaffa de Gros e As Mulheres Suliotas de Ary Scheffer. Entre as cópias extraviadas, o Dorso de Pagnest SAMPAIO, João Zeferino Rangel de. **O quadro da Batalha de Guararapes**, seu autor e seus críticos. Rio de Janeiro: Tip. João José Alves, 1880. P. 192-195.

tons estão acentuados com firmeza, o trabalho é fino, e o estudo feito conscientemente... Cópias tais são úteis ao Estabelecimento; porque elas podem servir para estudos dos principiantes da Classe de Pintura Histórica, vista a pobreza de nossa coleção composta quase totalmente de cópias muito velhas e enegrecidas pelo tempo. Parece à Seção de Pintura esta a ocasião adequada de se pedirão Governo Imperial, mais alguns anos de pensão na Europa para este jovem Artista, não só a fim de atingir a um talento superior, como também para aumentar com boas cópias dos grandes Mestres da arte, o número de exemplares de que precise a nossa aula de Pintura Histórica...[34]

Esse grupo de cópias reitera o que já tínhamos afirmado antes a respeito da concepção de tradição pictórica. A escolha de Vitor Meireles recaiu sobre mestres reconhecidamente coloristas, independente da cronologia - pois uns pertencem ao século XVI, como Ticiano, Tintoretto e Veronese, e outros ao século XVII, como Rubens e Van Dick -, e também livre do conceito do que será mais tarde chamado de estilo pela História da Arte – porque nos manuais atuais, vários desses artistas estão em estilos distintos e às vezes apresentados como antagônicos - Ticiano no Alto Renascimento; Tintoretto e Veronese no Maneirismo; e Rubens no Barroco. A Academia, portanto, não olhava para esses artistas da maneira como nós hoje o fazemos. Interessava a ela muito mais a abordagem da linha e da cor e a classificação ficava restrita a escolas regionais, independente de cronologia. Assim, a Geografia, mais do que a História, seria determinante nas escolhas formais dos artistas. O aluno, portanto, era introduzido a uma série de escolhas formais. Logicamente sua própria personalidade artística o aproximava de um padrão formal recorrente. O conhecimento da tradição, em toda a sua versatilidade, era útil e necessária, justamente para disponibilizar um largo repertório formal ao artista, além de ajudá-lo na definição de seu próprio estilo pessoal.

A formação artística na França (1857-1861)

A mudança do regimento da Academia, empreendida na administração de Porto-Alegre, conhecida como Reforma Pedreira, beneficiou Vitor Meireles com a extensão de seu pensionato.[35]

Também deve-se a Porto-Alegre a decisão de incluir o estágio em Paris. É muito interessante verificar como é colocada a questão da formação européia do artista: não era Paris em vez de Roma, mas as duas experiências juntas, posto que complementares – como aparece na Sessão de 13 de agosto de 1855:

---

[34] Museu D. João VI, Notação 6151 p. 621.

[35] Sessão de 24 de maio de 1854: "...Lê-se também uma carta do Pensionista Vitor Meireles de Lima em Roma e sobre ele diz o Sr. Diretor que pela reforma da Academia terão os Pensionistas 6 anos em lugar dos 3 para fazerem os seus estudos na Europa, e que assim já o dito Meireles de Lima gozará desta vantagem..." (Museu D. João VI, Notação 6151 p. 592).

A viagem à Itália é para os artistas uma necessidade universalmente reconhecida, mas para ser verdadeiramente proveitosa aos nossos Pensionistas sustenta o Sr. Diretor com a fé, e a convicção que tantos anos de estudo e de meditação .. em feito senão enraizar cada vez mais que é indispensável um estudo regular; e aturado [sic] *em França, e é por isso que na reforma da Academia aconselhou que os nossos Pensionistas antes de irem para a Itália, fossem primeiro estudar pelo menos três anos em Paris....*[36]

Junto à decisão de prorrogação do estágio em Paris, foram decididas, na Sessão de 1 de abril de 1856, as Instruções que Vitor Meireles deveria cumprir:

... O Sr. Diretor apresenta ao Corpo Acadêmico as seguintes Instruções para o Pensionista Vitor Meireles de Lima, Pensionista do Governo, além dos deveres impostos pelo regulamento especial que lhe é próprio, deverá no curso de seus estudos em Paris, preencher as seguintes obrigações, aprovadas pelo Corpo Acadêmico:
1º. – Em cumprimento do art. 12 do precitado regulamento copiará do mesmo tamanho o quadro n. 360 de Salvador Rosa [sic]*, que se acha no Louvre na coleção da Escola Italiana; e se este painel desagradar-lhe, copiará no ponto maior que puder a figura de Leônidas no quadro da "Passagem das Termópilas" de Luiz David. Pede-se-lhe todo o esmero possível na execução destes trabalhos; porque são destinados a servirem de norma aos alunos de pintura, e darem idéia do estilo e colorido dos mestres. -2º. – No 2º. Ano, fará todo o seu possível para nos mandar uma cópia do famoso Tronco de Pagnest, que está na Escola de Belas Artes, porque é ainda para o mesmo efeito, visto que este primor d´arte é um modelo completo de desenho e pintura par o estudo do nu. – 3º. – No 3º. Ano, nos mandará algumas figuras inteiras dos quadros do Barão Gros, seja da "Peste de Jaffa" ou da "Batalha de Aboukir", mormente aquele árabe que se acha deitado, e de costas por baixo do cavalo de Murat. Se puder mandar estes magníficos exemplares do tamanho dos originais, será muito bom; e muito belo efeito produzirão na sala própria do s Pensionistas. – O Corpo Acadêmico deposita na sua assiduidade, e gosto pela pintura histórica a bela esperança de o ver um dia em seu seio rodeado de uma mocidade estudiosa a prodigalizar no ensino os seus talentos e patriotismo. – É o que tenho, por ora, em nome do Corpo Acadêmico de significar-lhe, desejando-lhe muitas felicidades e prazeres nessa nova Atenas. – Se a opinião do Professor que tomar em Paris for contra o desejo que lhe manifesto nesta limitada instrução, o que poderá acontecer, porque cada mestre tem a sua maneira de ver particular, diga o que lhe ordenar o seu Professor particular, prevenindo-o contudo qual o fim da Academia na aquisição destas normas do talento de tão grandes mestres...*[37]

Novamente aqui, verificamos a maneira como a Academia se refere à tradição pictórica européia: são indicados artistas de tempos e tendências diferentes – tais como Salvator Rosa, David, Pagnest, Gros – evidenciando que a concepção da tradição artística era ampla e diversificada.

Sabemos que, em Paris, passou a freqüentar o ateliê de Léon Cogniet e foi aceito na Escola de Belas Artes de Paris.[38] O bom desempenho de Vitor Meireles é regularmente relatado à Academia

[36] Museu D. João VI, Notação 6151 p.621
[37] Museu D. João VI, Notação 6151 p. 665.
[38] Ata da Sessão de 20 de março de 1857: " ... e uma carta do Pensionista Vitor Meireles de Lima, participando ter tomado para seu Mestre em Paris, o Sr. Leon Cogniet, Membro do Instituto..." (Museu D. João VI, Notação 6152). Livro de Atas das Sessões da Presidência – Diretor 1856/1874 (Museu D. João VI, Notação 6152):Ata da Sessão de 20 de junho de 1857: "Consta o expediente de uma carta do Pensionista Vitor Meireles de Lima, em que participa ter sido

no Brasil.[39] Depois de Cogniet, passa a ter orientação de André Gastaldi, artista quase da mesma idade que ele, embora mais adiantado, e posteriormente Robert Fleury, que acompanhava as atividades de Vitor desde a partida de Gastaldi para Turim.

Nesse período parisiense, Vitor Meireles teve, também, uma grande produção, enviada para a Academia no Brasil. Em documento de 10 de agosto de 1858, consta uma lista grande de obras enviadas de Paris:

> *...O pensionista Victor Meirelles de Lima que se acha em Paris estudando Pintura Histórica, acaba de enviar mais 22 estudos a óleo e 18 academias a lápis sobre ..* [ilegível]*...119 produções deste laborioso aluno, sendo 3 quadros de composição sua, 8 cópias acabadas, 14 esbocetos de quadros célebres, 21 estudos de tipos e trajes, 9 academias e 6 estudos de cabeças; e a lápis 6 estudos do gesso e 52 academias..*[40]

É possível que parte desta relação enviada de Paris ainda fosse produção do período italiano. Mas parte dela é realmente obra feita em Paris.

Vitor Meireles fez, nessa época, inúmeros desenhos, várias cópias e algumas obras originais, entre as quais, *A Primeira Missa.* Novamente, aqui, nos deteremos na parte do acervo conservado no Museu D. João VI.

Da relação de cópias citada por Rangel de Sampaio, já citada, sabemos que o *Tronco* de Pagnest extraviou-se. Algumas obras estão no MNBA – as cópias da *Balsa da Medusa*, de Géricault, e *As Mulheres Suliotas*, de Ary Scheffer. No Museu D. João VI, encontra-se *Napoleção em Jafa* ou *Os Pestíferos de Jafa* (cópia de Antoine Gros), Novamente aqui, verificamos a diversidade de mestres escolhidos para as cópias, incluindo artistas já francamente identificados com o Romantismo, como Géricault, Gros e Ary Scheffer. Deste conjunto, *Napoleão em Jaffa*, cópia de Gros [**Figura 10**] encontra-se no Museu D. João VI.

> classificado com o no. 9 no seu primeiro concurso de lugar na Academia de Paris ..." (Museu D. João VI, Notação 6152).Ata da Sessão de 1 de agosto de 1857: " ... um ofício do Exmo. Sr Conselheiro José Marques Lisboa, Ministro do Brasil junto à Corte de França, remetendo os atestados do Secretário Perpétuo da Escola de Belas Artes de Paris, e do Sr. Léon Cogniet, mestre do Pensionista Vitor Meireles de Lima, e que certificam a freqüência e boa conduta daquele Pensionista em seus estudos..." (Museu D. João VI, Notação 6152). Donato Mello Júnior afirma que há no MNBA dois desenhos, com carimbo da Beaux-Arts e a nota "élève de Cogniet". ROSA, Ângelo de Proença; MELLO JÚNIOR, Donato; PEIXOTO, Elza Ramos Peixoto; SOUZA, Sara Regina Silveira de. Victor Meirelles de Lima 1832-1903. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982. p. 60

[39] Ata da Sessão de 21 de outubro de 1857: " ...Uma carta do Sr. Vitor Meireles de Lima, e outra do Sr. Henrique Alves de Mesquita, Pensionistas desta Academia em Paris, dando conta dos seus trabalhos..." (Museu D. João VI, Notação 6152). Certificado da École Imperiale et Spéciale des Beaux-Arts confirmando a matrícula do pensionista V. M., na aula de pintura em 4/12/1857 (Museu D. João VI, Notação 5565). Em 10 de agosto de 1858: "... nos concursos de {ilegível} da Escola de Belas Artes de Paris, obteve ele em abril, vencendo a um mutirão de [ilegível}, uma menção honrosa em concurso de perspectiva, e uma 3ª. medalha no estudo do natural, com a prova da Secretaria da Escola, que... por cópias transmitir a V. Exa.." (Museu D. João VI, Notação 3702)

[40] Museu D. João VI, Notação 3702.

A avaliação desses "envios" é bastante positiva[41] – motivando novo pedido de prorrogação do estágio, para que possa realizar uma grande máquina.[42] É dessa forma que Vitor permanece em Paris, pintando a *Primeira Missa no Brasil* – obra que será aceita no Salão. Esse foi o último projeto desenvolvido na Europa, retornando ao Brasil em meados de 1861.

Portanto, através da análise da trajetória de formação artística de Vitor Meireles, tanto no Brasil quanto na Europa, podemos ter uma idéia muito clara de como era o pensamento estético e a metodologia didática da Academia Imperial de Belas Artes.

Ao longo de toda a história das academias, desde o século XVI, sempre houve polêmicas sobre as fontes antigas mais perfeitas ou sobre os meios artísticos mais nobres. A mais célebre dessas polêmicas foi o conflito entre poussinistas e rubenistas, opondo o desenho à cor, como elemento primordial na construção da pintura. Mas essas divergências estéticas sempre estiveram dentro das academias, evidenciando que o seu pensamento nunca foi totalmente homogêneo. Assim, ao contrário da opinião ainda hoje comum em muitos livros sobre arte brasileira, o sistema acadêmico, sobretudo da maneira como ele se consolidou em meados do século XIX, pensava a tradição pictórica de uma forma muito mais abrangente e complexa e possuía um conceito aberto do classicismo.

Foi a História da Arte – da forma como ela se desenvolveu a partir do final do século XIX - que seccionou a tradição em estilo estanques e opostos e passou a conceber o passado como um ciclo de oposição entre clássicos e anti-clássicos.

---

[41] Ata da Sessão de 1 de julho de 1858: "... A seção de Pintura apresenta o seu parecer sobre os trabalhos ultimamente remetidos de Paris pelo Pensionista Vitor Meireles de Lima, parecer em que a Seção de Pintura acha esses trabalhos dignos de todos o elogio, não só pela sua boa execução, como pelo grande número deles: o parecer posto a voto, é unanimemente aprovado..." (Museu D. João VI, Notação 6152).

[42] Ata da Sessão de 4 de agosto de 1858: "... e uma carta do Pensionista Vitor Meireles de Lima, acompanhando um atestado do Secretário da Escola de Belas Artes de Paris, em que certifica haver o dito Pensionista obtido uma menção honrosa no concurso de Perspectiva, e uma medalha no estudo do Modelo-vivo. A Academia por proposta do Exmo. Sr. Diretor resolve pedir ao Governo Imperial a graça de aumentar com mil francos por ano a pensão daquele aluno, e convervá-lo por mais dois anos em Paris.." (Museu D. João VI, Notação 6152). Ata da Sessão de 9 de setembro de 1858: "...consta o expediente de dois Avisos da Secretaria d´Estado dos Negócios do Império, um de 13 , e outro de 16 agosto... e este, aumentando em mil francos por ano a pensão que percebe o Pensionista Vitor Meireles de Lima, não devendo este aumento servir de exemplo para outros, visto ter sido concedido pela circunstância especial de aproveitamento e bom comportamento que aquele pensionista tem tido..." (Museu D. João VI, Notação 6152).



Figura 1 – VICTOR MEIRELLES: *Amor Sacro* (cópia de Ticiano), 185-
Óleo sobre tela, s/a, 107,0 x 88,5 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 66.



Figura 2 – VICTOR MEIRELLES: *Apresentação da Virgem ao Templo* (cópia de Tiziano), 185-
Óleo sobre papel sobre cartão, s/a, 24,6 x 48,9cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 59.

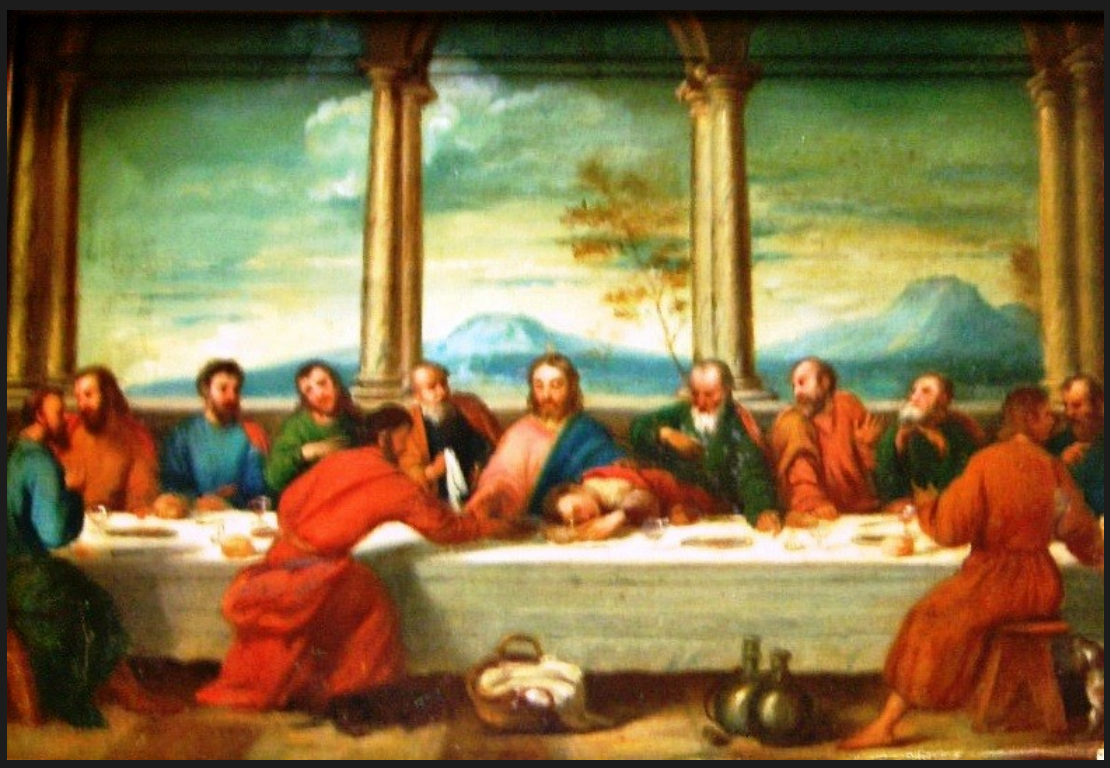


Figura 3 – VICTOR MEIRELLES: *A Ceia* (cópia de Veronese), 185-
Óleo sobre papel sobre madeira, s/a, 26,9 x 38,7 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 55.



Figura 4 – VICTOR MEIRELLES: *Banquete na Casa de Levi*, detalhe (cópia de Veronese), 185-
Óleo sobre papel sobre cartão, s/a, 25,3 x 31,3 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 67.



Figura 5 – VICTOR MEIRELLES: *Sagrada Família e São João Batista entre Santos* (cópia de Veronese), 18--
Óleo sobre tela, 45,4 x 26,0 cm.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 1808.



Figura 6 – VICTOR MEIRELLES: *Milagre de São Marcos* (cópia de Tintoretto), 185-
Óleo sobre tela, s/a, 36,4 x 45,5 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 33.



Figura 7 – VICTOR MEIRELLES: *Tarqüínio e Lucrécia* (cópia de Guido Cagnacci), 185-
Óleo sobre tela, s/a, 70,3 x 92,8 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 82.



Figura 8 – VICTOR MEIRELLES: *Baco festejado por sátiros e bacantes* (cópia de Rubens), 185-
Óleo sobre papel sobre madeira, s/a, 34,7 x 27,2 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 57.



Figura 9 – VICTOR MEIRELLES: *Mestre de Capela* (cópia de Van Dick), 18--
Óleo sobre tela, s/a, 71,6 x 56,8 cm.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 36.



Figura 10 – VICTOR MEIRELLES: *Napoleão em Jaffa* (cópia de Gros), 185-
Óleo sobre tela, 39,0 x 50,2 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg.26.

Profissionais Italianos na Salvador Eclética

Suely de Oliveira Figueirêdo Puppi*

Reconhecer o importante legado que profissionais estrangeiros deixaram no rico centro de Salvador é certamente constatar o trabalho de inúmeros profissionais que, de passagem ou se fixando na cidade, colaboraram para a formação da Salvador moderna no início do século XX.

Se na primeira metade do século XIX, a permanência de europeus no Brasil era certamente insignificante, se comparada ao elevado número de negros africanos que entrava constantemente nos portos brasileiros[1], gradativamente esta presença tornou-se mais intensa. E as transformações sociais, e com certeza urbanas, que a vinda deste estrangeiro – não mais apenas o português – introduziram no processo histórico brasileiro logo puderam ser observadas.

Ao contrário de São Paulo, que era uma cidade bastante pequena no início do século XIX[2] e transformou-se no maior centro industrial brasileiro no início do século XX, a Bahia "encolheu"[3]. O declínio da produção açucareira não foi seguido por uma diversificação produtiva suficiente e Salvador chegou ao século XX sustentada basicamente por sua posição de porto escoador e centro financeiro da produção cacaueira.

Entretanto, isto não impediu a realização de obras urbanas de modernização em Salvador, seguindo esta cidade o exemplo do Rio de Janeiro. Estas obras transformaram a feição colonial de sua arquitetura e criaram uma nova imagem da cidade, imagem esta almejada por uma burguesia que seguia fortemente um padrão europeu de sociedade.

Entre os mais importantes protagonistas deste processo estão os profissionais italianos, responsáveis pela produção dos mais importantes edifícios ecléticos da cidade.

---

* Mestre em Estruturas Ambientais Urbanas pela Fauusp, professora de Teoria e História da Arquitetura da Unifil, Londrina-Pr.

[1] MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Bahia século XIX.** Uma Província no Império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 125.

[2] BENCHIMOL, Jayme Larry. **Pereira Passos**: um Haussmann Tropical. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1992, p. 24. Segundo esta obra, São Paulo tinha 15.000 habitantes no início do século XIX, enquanto Salvador tinha 45.000.

[3] Ver ALMEIDA, Rômulo Barreto. **Traços da História Econômica da Bahia no último século e meio.** Planejamento. Salvador, v. 5, out/dez 1973, p. 19-54.

A predominância dos mestres-de-obras

O triunfo dos mestres-de-obras na produção do ecletismo foi um fenômeno universal[4]. No Brasil, foram inúmeras as obras arquitetônicas idealizadas e construídas por profissionais particularmente italianos durante a primeira República, profissionais cujos dados biográficos são muitas vezes desconhecidos.

Porém, como afirma Heliana Angotti Salgueiro, a falta de dados sobre estes profissionais não deve ser um desestímulo às pesquisas. Considerações sobre o ensino e o panorama da arquitetura na Itália devem ser as bases principais para a compreensão da rica produção destes profissionais no Brasil. E quanto a isto, a autora salienta a importância do ensino técnico diante da formação nas academias e a tradição dos manuais, ressaltando esta situação mais ocorrente na Itália do que na França[5].

Embora na Itália a formação acadêmica fosse quase obrigatória para os que desejassem ser arquitetos, o ensino nas academias dedicava-se pouco ou quase nada à preparação técnica, científica, prática e de cultura geral. O diploma obtido nas academias permitia a participação em concursos, mas não tinha nenhum valor legal quanto ao exercício da profissão. Este valor era atribuído aos diplomados em arquitetura nos institutos politécnicos. O arquiteto politécnico era um profissional que tinha uma preparação similar a do engenheiro civil, mas diferente do arquiteto acadêmico, ou seja, um arquiteto técnico em contraposição ao arquiteto artista. Este perfil de profissional criou um complexo problema no contexto do exercício da profissão, problema este somente solucionado em 1919, com a criação da Escola Superior de Arquitetura de Roma[6].

Embora em Salvador a ação de italianos ilustres seja uma realidade, a maior parte dos edifícios reformados e construídos no início do século XX foi realização de profissionais cujos dados biográficos, como origem e formação profissional, são ainda obscuros.

A origem da presença de profissionais italianos em Salvador: algumas hipóteses

Segundo Godofredo Filho, arquitetos e artistas foram recrutados em São Paulo pelo governo baiano[7] na intenção de transformar, ainda que tardiamente o espaço urbano de Salvador, de acordo

---

[4] SALGUEIRO, Heliana Angotti. **La Casaque d'Arlequin**: Belo-Horizonte, une capitale ecléctique au 19e siècle. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997, p. 393.
[5] Idem, ibidem, p.392.
[6] Cf. BAIRATI, Eleonora; RIBA, Daniela. **Il Liberty in Italia (1985).** Roma: Laterza, 1990, p. 12.
[7] FIGUEIRÊDO FILHO, Godofredo. A influência do Ecletismo na Arquitetura Baiana. **Revista do Patrimônio Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 19, 1984, p. 15-27.

com as novas leis de modernização[8]. Naquele período, São Paulo era o grande exemplo de cidade brasileira moderna, sobretudo a partir da segunda década do século.

Desta realidade, Godofredo Filho supõe o surgimento dos profissionais italianos na Bahia. Pois São Paulo, também a grande cidade acolhedora de imigrantes da Itália, especialmente a partir do final do século XIX foi, como se sabe, o local onde floresceu na época uma produção marcada pela presença de profissionais italianos.

Porém, em 1913, Seabra, governante responsável pela importante modernização da primeira capital do Brasil, declarou que em razão do desenvolvimento dos trabalhos urbanos na cidade, era necessário buscar profissionais no Rio de Janeiro e sobretudo em Portugal[9].

A partir de uma pesquisa feita no Arquivo Público do Estado da Bahia, observamos que profissionais italianos da arte urbana chegaram à Bahia especialmente entre 1905 e 1915, tendo procedência do Rio de Janeiro ou São Paulo. Após esta última data, constatamos que o número destas chegadas começa visivelmente a diminuir[10].

De acordo com o historiador Cid Teixeira[11], o momento inicial da chegada destes profissionais à Salvador, 1905, está ligado à reconstrução da antiga faculdade de Medicina que, segundo projeto de Victor Dubugras, tinha como responsável Theodoro Sampaio[12].

No desenvolvimento de nossas pesquisas, duas questões reforçam a hipótese de Cid Teixeira. A primeira refere-se à chegada do grande artista italiano Pasquale de Chirico à Salvador, em 3 de novembro de1906[13]. Realmente a ida de Chirico para Salvador está vinculada à realização de esculturas para o prédio da Escola de Medicina. Em conversa com seus netos, nos foi fornecido um pequeno histórico de sua vida, no qual é declarada a ligação entre a sua chegada à cidade e a realização de trabalhos na referida escola.

A segunda questão, que não podemos desprezar, é a ligação entre Theodoro Sampaio e a cidade de São Paulo, onde os profissionais de origem italiana predominaram. Formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1876, Theodoro habitou e trabalhou na futura grande metrópole do

---

[8] Deve-se lembrar que São Paulo já se modernizava desde o final do século XIX, e que a construção da avenida Central no Rio de Janeiro teve início em 1903. Uma vez que Salvador começou a ser palco de transformações urbanas com maior caráter modernizante em 1912, quase dez anos após a obra do Rio de Janeiro, deve-se considerar o pequeno atraso do processo nesta cidade.

[9] Cf. Mensagem apresentada à Assembléia Geral Legislativa do Estado da Bahia na abertura da 1ª secção ordinária da 12ª legislatura pelo Dr. J. J. Seabra, governador do Estado da Bahia. Revista do Brasil. Salvador, 1913, p. 49.

[10] Concluímos isto a partir de pesquisas realizadas no livro do Comissariado de Polícia do Porto, Registro de Entrada de Passageiros*,* Bahia, vols. 9-14, 01/01/1899 à 25/11/1916.

[11] Cid Teixeira é historiador baiano. Através de uma gentil e informal conversa, ele nos apresentou suas hipóteses sobre a presença dos italianos na Bahia.

[12]Jornal **Diário de Notícias***,* Salvador, 17/01/1905.

[13] Comissariado de Polícia do Porto, op. cit.,v.10, 02/01/1905 à 20/04/1908.

país entre 1886 e 1905, quando voltou para a Bahia[14]. Se ele foi o responsável pela reconstrução da antiga Escola de Medicina, a ida de Chirico e de outros italianos para Salvador provavelmente vincula-se a seu nome.

Os italianos e a produção da arquitetura eclética em Salvador

Autores de obras em outras cidades do país onde estiveram geralmente antes de passar na Bahia, os italianos que passaram por Salvador dividem-se entre os profissionais que tiveram certamente uma curta estadia na cidade, realizando uma ou outra obra; e os que, estabelecendo-se em Salvador, obtiveram prestígio e ganharam certa importância no mercado.

Alguns destes italianos aparecem como autores dos edifícios mais importantes concebidos na época: os palácios governamentais, as sedes de associações e os palacetes de ricas famílias baianas.

Rebecchi, o pavilhão baiano de 1908 e outros trabalhos em Salvador

Um dos primeiros profissionais italianos dos quais temos notícia é Raphael Rebecchi, importante ator da produção carioca do início do século XX. Embora ele não tenha atuado propriamente em um primeiro momento em Salvador, foi autor do pavilhão da Bahia na Exposição Internacional de 1908 no Rio de Janeiro. Através de documentos do Arquivo Histórico Municipal de Salvador, o encontramos também como autor de algumas obras na cidade no final da década de vinte: o banco Francês Italiano na Cidade Baixa**,** e uma agência telegráfica no largo da Barra[15].

Sobre o pavilhão para a exposição de 1908, constatamos que o mesmo atesta, em escala reduzida, a fantasia e a monumentalidade de outros pavilhões da mesma exposição, como o que representou o estado de São Paulo**,** projetado por Ramos de Azevedo. Ambos refletem de maneira particular o pensamento arquitetônico da época, o qual a Exposição Universal de 1900 atesta. Festa popular da indústria, esta exposição no limiar entre o século XIX e XX foi a imagem do progresso. Suas construções, com uma decoração delirante foram base para a realização de um verdadeiro cenário[16]. Máquinas, efeitos de água e luz em grande abundância provocavam a dúvida entre a realidade e o imaginário.

---

[14] Cf. LLOYD, Reginald. **Impressões do Brasil do século XX.** Sua história, seu povo, seu commércio, indústria e recursos. Londres: Lloyd's Greater Britain Publishing Company,1971, p. 265.
[15]Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Ref. 929/25 para estação telegráfica.
[16]Sobre a Exposição Universal de Paris em 1900, ver: LOYER, François. **Le siècle de l'industrie.** Paris: Skira, 1983, p.214.

Entretanto, o projeto para o banco Francês Italiano [**Figura 1**]**,** bastante posterior, reflete uma composição monumental sóbria, exigida pelo tipo de programa que obedece. Deste ponto de vista, Rebecchi demonstra uma ligação à produção do edifício a partir do seu *caractère*, ou seja, a partir da marca estilística que indica o tipo de programa realizado. Este foi um elemento importante da produção arquitetônica francesa a partir da segunda metade do século XIX, quando de maneira mais específica os programas arquitetônicos diversificaram-se.

É importante salientar que o ecletismo como fenômeno tipológico, como definido por Claude Mighot, não ocorreu com grande freqüência no Brasil, muito menos em Salvador. Nos edifícios soteropolitanos, a predominância de diversas referências históricas em uma mesma construção foi a atitude mais comum[17]. A este fenômeno, contrariamente ao tipológico, Claude Mighot denomina de ecletismo sintético[18].

Antônio Virzi e um novo teatro para Salvador

Antônio Virzi é também um dos profissionais italianos que, atuando na Capital Federal também passou por Salvador. Aluno de Ernesto Basile, ele foi professor de arquitetura no Rio de Janeiro entre 1911 e 1912 e de escultura de ornatos após 1920[19]. Chegando a Salvador em junho de 1913[20], teve inclusive um atelier no bairro da Barra onde eram fabricados blocos de cimento, balaustradas e peças em madeira[21].

Tendo a inventividade de seus projetos reconhecida, inclusive por Lúcio Costa[22], o arquiteto de formação projetou um teatro municipal por encomenda de Júlio Viveiros Brandão[23] para a primeira capital do Brasil. As questões e críticas levantadas por outros profissionais em torno da realização desta obra, tanto nos seus elementos administrativos quanto construtivos, foram muitas[24]. Porém, é preciso reconhecer que o arquiteto tentou dar à cidade uma obra totalmente diversa de

---

[17] AZEVEDO, Paulo Ormindo de. A arquitetura e o urbanismo da nova burguesia baiana. JORDAN, Kátia Fraga *et alli*. **De Villa Catharino a Museu Rodin da Bahia 1912-2006**: um palacete bahiano e sua história. Salvador: Solisluna Design e Editora, 2006, p. 58-81. Nesta obra o autor comenta esta mistura de referências, denominando-a "mixagens compositivas".

[18] Cf. MIGHOT, Claude. **L'Architeture au XIX^e^ siècle.** Paris: Editions du Moniteur/ Office du Livre,1983, p.100.

[19] COMAS, Carlos Eduardo. Gaudi e a modernidade arquitetônica brasileira, arcoweb, 10-06-2002. Disponível em http://www.arcoweb.com.br/artigoscarlos-eduardo-comas-gaudi-e-10-06-2002.html

[20] Comissariado de Polícia do Porto, Registro de entrada de passageiros, Bahia, v. 13,16/08/1912 à 24/03/1914.

[21] Jornal **A Tarde**, Salvador, 04/04/1914.

[22] Ver COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência.** Empresa das Artes: São Paulo, 1995, p. 427. Em 1970, Lúcio Costa propõe o tombamento de um prédio projetado por Virzi na praia do Russel, no Rio de Janeiro, reconhecendo assim a importância da obra no contexto da arquitetura brasileira.

[23] Júlio Viveiro Brandão foi intendente de Salvador durante parte do governo de J. J. Seabra.

[24] Jornal **A Tarde**. Salvador, 09/06/1914.

qualquer outra já realizada, colocando mais uma vez sua criatividade à prova.

De acordo com algumas notícias de jornais da época, o edifício projetado por Virzi [**Figura 2**] seria entre as ruas dos Capitães e da Barroquinha, onde posteriormente foi construído o teatro Kursall-Baiano projetado também por um italiano, Filinto Santoro.

Assim, voltando-se para a baía, o teatro de Virzi formaria um conjunto monumental, no qual prevaleceria uma composição em arcos e cúpula, aliados à construção de uma fonte na entrada. A intenção de valorização do edifício a partir de elementos naturais do sítio, criando uma obra cenográfica, como diversos exemplares europeus do final do século XIX, evidencia a produção da arte urbana por parte do arquiteto e em conseqüência a vinculação da experiência soteropolitana à realidade européia:

> *O theatro, visto da praça Castro Alves, representa a figura de um tronco-conico e a forma rectangular, da rua dos capitães.*
> [...] *Sobre uma frisa dourada, serão gravados em baixo relevo os motivos mais emocionantes das Espumas Fluctuantes, "Gonzaga" e da Cachoeira de Paulo Affonso, symbolisando esta uma grande queda d'agua.*
> *A escadaria soberba começa por uma fonte monumental, fechando a parte decorativa.*
> *O theatro, cuja fachada é voltada para leste oeste, offerecerá pelo cahir das tardes de sol, um aspecto deslumbrador, com a luz do poente, reflectindo dos vitraux da cúpula.*[25]

Segundo o próprio Virzi, a obra conjugaria o cimento armado com a estrutura metálica que receberia dos Estados Unidos[26]. Porém, o edifício não foi construído, tendo apenas a fundação concluída. De acordo com as denúncias da imprensa da época, graves problemas financeiros e políticos envolviam naquele momento o empreendedor da obra, Júlio Viveiros Brandão, e o próprio Virzi. O arquiteto teria sido contratado pelo intendente sem uma concorrência pública prévia[27].

Os principais protagonistas da Salvador Eclética

Não se pode deixar de destacar Filinto Santoro, Rossi Baptista, Júlio Conti e Alberto Borelli. Estes são os profissionais de origem italiana que mais aparecem como atores no contexto da produção arquitetônica da Salvador da época. Sendo assim, são os principais responsáveis pela produção dos monumentos arquitetônicos ecléticos, e autores da reforma de diversas construções comuns submetidas a cortes frontais.

---

[25] Idem, 04/04/1914.
[26] Idem, ibidem.
[27] Cf. Jornal **A Tarde**. Salvador, 29/04/1914 e 14/05/1914.

Com exceção de Filinto Santoro, que projetou e construiu obras em vários estados do país e ao qual alguns estudos já foram dedicados na Itália e no Brasil[28], os dados biográficos dos demais profissionais, como por exemplo, cidade italiana de origem, formação acadêmica e profissional, são praticamente inexistentes.

Filinto Santoro formou-se na Real Escola de Aplicação de Nápoles[29], chegou ao Brasil em 1889; e instalando-se na Capital Federal, foi encarregado da realização de alguns trabalhos por ordem do presidente Floriano Peixoto. Entre estes, destaca-se o projeto de uma estação ferroviária que ele apresentou na Mostra Internacional de Milão em 1906[30]. Posteriormente, realizou obras importantes no Espírito Santo, no Amazonas e no Pará[31].

Em 1913, Santoro abandonou o Pará e estabeleceu-se em Salvador. Logo se dedicou à concepção do antigo Mercado Modelo, sua primeira obra na cidade, e em seguida ao projeto do Quartel de Bombeiros[32].

No governo de Muniz de Aragão (1916-1920), Santoro foi responsável pela concepção de edifícios monumentais públicos, em substituição a outro italiano, Júlio Conti, que iniciou o projeto eclético do palácio Rio Branco e também o projeto do Corpo de Bombeiros[33]. Assim, os principais edifícios governamentais da cidade, o mencionado palácio Rio Branco e o palácio da Aclamação tiveram suas concepções finais realizadas por Filinto Santoro.

Ainda em Salvador, Santoro projetou o antigo teatro Kursaal-Bahiano (posteriormente cine-teatro Guarani) que, na Praça Castro Alves, no mesmo local onde seria construído o teatro de Virzi, contemplava um complexo de casa de espetáculos para 1200 lugares, jardim, bar e toda balaustrada da praça[34]. A fachada principal da casa de espetáculos [**Figura 3**], tripartida e com o predomínio da parte central dominada por janela termal, elemento característico de vários edifícios ecléticos em Salvador, lembra alguns dos edifícios projetados por D'Aronco para a Exposição de Turim de 1902,

---

[28] Ver Associazione Nazionale Ingegneri e Architetti Italiani. **L'Opera dell'Ing.re Filinto Santoro al Brasile.** Nápoles: TEMA, 1923; DERENJI, Jussara. Arquitetura Eclética no Pará. FABRIS, Annatereza (org). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira.** São Paulo: Nobel/Edusp, 1987, p.146-173.

[29] Associazione Nazionale Ingegneri e Architetti Italiani, op. cit., p. 10.

[30] Idem, ibidem, p. 14.

[31] Idem, ibidem. Segundo esta obra, Santoro exerceu o cargo de diretor geral dos trabalhos públicos do Espírito Santo no final do século XIX, período no qual não se dedicou apenas aos trabalhos de administração, mas projetou e dirigiu as principais obras realizadas. Vitória, a capital do estado, ganhou na época um teatro, um hospital, um novo bairro. Ainda de acordo com esta obra, o engenheiro trabalhou em Manaus, onde projetou em 1900 o palácio do governo, reformou o velho mercado e iniciou a obra para uma nova catedral; e no Pará, projetou entre outras a residência do governador Augusto Montenegro, o palácio municipal de Belém e um mercado.

[32] Idem, ibidem, p. 39.

[33] Ver BOCCANERA, Sílio. **Bahia Histórica.** Reminiscência do passado, registro do presente. Anotações 1549-1920. Salvador: Tipografia Baiana, 1921.

[34] Associazione Nazionale Ingegneri e Architetti Italiani, op. cit., p. 52.

na qual o estilo floreal afirmou-se com veemência.

Entre outras realizações no Brasil, Santoro participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1918, apresentando alguns projetos realizados em Salvador: o palácio da Aclamação,um estudo para a fachada da Biblioteca Pública, pirâmide inicial da balaustrada da Praça Castro Alves e a porta principal da Capela de São Pedro[35]. E também venceu o concurso para remodelação do teatro São João, concorrendo inclusive com Rossi Baptista que obteve o terceiro lugar[36]. Mas a obra não foi executada. No que se refere à projetos mais comuns, encontramos Santoro como autor da reconstrução da fachada de uma casa térrea no bairro da Graça[37].

Rossi Baptista, autor do antigo palacete Catharino, exemplar eclético representativo da produção arquitetônica da Salvador da época, é um dos mais conhecidos destes italianos. Como autor do palacete Martins Catharino, edifício que reciclado tornou-se recentemente Palacete das Artes Rodin Bahia, mereceu publicação de artigo[38].

O documento que registra a entrada de Rossi Baptista em Salvador declara no item formação profissional que ele era arquiteto. Entretanto, como este item quase nunca era preenchido, o que comprova sua pouca importância, não podemos dar o fato como certo. Diógenes Rebouças[39], que o conheceu, afirmou em certa ocasião que ele não tinha uma formação universitária de arquiteto ou de engenheiro, e nenhum documento mais preciso nos comprova o contrário.

Este italiano viu muitas obras suas concretizadas em Salvador. Ele projetou palacetes para as famílias ricas da elite baiana, reformou vários edifícios comuns, dando-lhes fachadas ecléticas após cortes frontais. Na Cidade Baixa, Rossi também foi o autor de vários edifícios comerciais[40].

Embora alguns autores tenham sugerido que Rossi trabalhou em São Paulo antes de ir para a Bahia, supondo inclusive haver parentesco entre ele, Domenizio e Cláudio Rossi, nada comprova a existência destes laços, como já afirmado por Paulo Ormindo de Azevedo. Este autor ainda declara que Rossi deveria ter certa notoriedade na Capital Federal quando contratado para projetar o palacete dos Catharino. Mas constata a inexistência de referências a este italiano na historiografia carioca[41].

Pesquisas iniciais podem começar a desvendar a vida deste italiano no Rio de Janeiro. Em

---

[35] Cf. **Catálogo da XXV Exposição Geral de Belas Artes** (documento da Biblioteca Nacional), 1918.
[36] Ver BOCCANERA, op. cit.
[37] Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Ref. 917/18.
[38] Ver AZEVEDO, op.cit.
[39] Diógenes Rebouças (1914-1994), autor do projeto do conhecido Hotel da Bahia, foi importante protagonista no contexto da produção da arquitetura moderna de Salvador e professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia.
[40] Ver AZEVEDO, op. cit.
[41] Idem, ibidem, p. 71.

documento do Arquivo Nacional desta cidade, Rossi Baptista aparece, juntamente com Bordenove, como construtor de dois imóveis na Avenida Central entre os quais um deles foi projetado por Adolfo Morales de Los Rios[42]. Sua chegada à Salvador, com registro de procedência também do Rio de Janeiro, data de 1911[43], coincidindo com o ano da construção do palacete Martins Catharino, seu primeiro trabalho na cidade. Somente para Bernardo Martins Catharino, ilustre e rico comerciante, Rossi projetou e reformou várias construções[44].

Em Salvador, Rossi ainda projetou e construiu outros edifícios significativos como a Associação dos Empregados do Comércio. Entre os edifícios que sofreram corte após alargamento de importantes vias do centro, encontramos a participação de Rossi como projetista e construtor de vários destes exemplares durante seus primeiros anos em Salvador, anos que coincidem com a reforma urbana empreendida por JJ Seabra. Em 1925, reformou um edifício para a Companhia Aliança da Bahia no largo de São Pedro, construção ainda existente[45].

Embora Alberto Borelli não tenha realizado muitas obras em Salvador, encontramos este italiano como autor do projeto em estilo manuelino para o Gabinete Português de Leitura e também como autor de um projeto de reforma para um edifício hospitalar pertencente à Real Sociedade de Beneficência Espanhola na Barra[46]. Sua chegada à cidade, com procedência de São Paulo, ocorreu em 1912[47].

Sobre Júlio Conti, antecessor de Filinto Santoro na concepção de obras governamentais, os dados biográficos são totalmente obscuros. Mesmo sobre sua chegada no Brasil, não obtivemos nenhum documento comprobatório. Entretanto, este italiano aparece como autor inicial de obras significativas como o palácio Rio Branco e o Corpo de Bombeiros, sendo logo substituído por Santoro, como já comentado. Logo em seguida Conti aparece como o responsável pelos projetos da Igreja da Ajuda, construída entre 1912 e 1923, da Imprensa Oficial (1915-1917), edifício já demolido, do Instituto Histórico e Geográfico, inaugurado em 1923, como também por várias reformas e projetos residenciais nos bairros da Vitória, Piedade e Barra, especialmente entre os anos

---

[42] Cf. **Catálogo Comissão Construtora da Avenida Central** (documento do Arquivo Nacional). Neste documento consta que o n. 133 da Avenida Central, de propriedade de Carlos Conteville tem reforma do projeto primitivo do edifício assinada por Rossi Baptista; e o n. 118 e 120, com projeto de Adolfo Morales de los Rios. Ambos construídos por Bordenove e Rossi.

[43] Cf. Comissariado de Polícia do Porto, op. cit. v. 12, 05/09/1910 à 14/08/1912.

[44] Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Refs. 913/38 e 913/37. Além dos conhecidos palacetes da Graça e do Canela (atual Faculdade de Teatro- UFBa), Rossi trabalhou para Bernardo M. Catharino em outros projetos. Os registros acima são de duas reformas que o italiano realizou também para este proprietário no Corredor do Rosário, ou seja, em área que sofreu alargamento da via pública em ano subseqüente à realização dos conhecidos palacetes.

[45] Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Ref. 925/06.

[46] Idem, Ref. 916/34.

[47] Cf. Comissariado de Polícia do Porto, op. cit. v. 12, 05/09/1910 à 14/08/1912.

de 1917 e 1921, e depois no final da década de 20[48]. Ou seja, Conti interferiu como agente da transformação da cidade, criando edifícios monumentais e modernizando fachadas em importantes ruas centrais ou em bairros nobre onde vivia a burguesia.

Invólucros clássicos, elementos florais, diálogos com o urbano e com a história

Grande parte das fachadas dos edifícios construídos em Salvador pelos italianos no início do século XX é tripartida, e tem como referência o eixo vertical determinado a partir da entrada principal do edifício para definir um conjunto simetricamente perfeito. Esta característica ainda é remarcada pelo destaque dado ao eixo vertical central do edifício, o qual é geralmente coroado por um elemento. A intenção é sempre destacar esta parte do edifício, reforçando certa verticalidade e impondo a sua importância.

No caso das obras de Rossi Baptista, Paulo Ormindo de Azevedo assinala a utilização de um grande pórtico em arco na altura de todo o edifício, com balcão superior de acesso através de três aberturas. Segundo este autor esta é uma de suas marcas pessoais, com a qual integra o edifício verticalmente e o coloca na escala do urbano[49]. Este pórtico, ao qual se refere o autor, está presente no edifício da Associação dos Empregados do Comércio, em sobrado da Rua Chile, ainda existente, e no palacete Martins Catharino, como ele mesmo observa[50]. Entretanto, enquanto na Associação dos Empregados do Comércio, tal pórtico também valoriza o eixo central de acesso ao edifício, no palacete da Graça o mesmo elemento valoriza o corpo avançado da fachada que não obedece a uma simetria e desvincula-se assim da tripartição.

É preciso assinalar que elemento similar existe no Palácio Rio Branco, cujo autor é Santoro. Neste edifício, a fachada principal é também tripartida e com valorização do eixo central a partir da entrada. Porém, assinalando esta entrada verticalmente tem-se uma importante janela termal, coroada por cúpula. O balcão superior, cujo acesso se dá por três aberturas, também existe neste edifício.

No palácio da Aclamação, obra resultante de reforma em edifício colonial, realizada também por Santoro, a tripartição, a simetria e a ênfase no eixo central, com realce da sua verticalidade, também estão presentes.

Mesmo o Instituto Histórico e Geográfico, projetado por Julio Conti e cuja fachada principal é formada por quatro partes, apresenta uma simetria definida a partir do eixo vertical da entrada e

[48] Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Refs. 917/16, 919/07, 919/16, 919/24, 918/13 e 928/18.
[49] AZEVEDO, op.cit., p.76
[50] Idem, ibidem.

suas partes imediatamente contíguas. Isto nos mostra não somente a importância que tinha o princípio da composição tripartida e simétrica para a concepção de um edifício monumental segundo estes projetistas, mas também a ênfase dada à verticalidade. Cúpulas, torreões e todo tipo de coroamento vertical eram um elemento pitoresco muito presente nas edificações soteropolitanas da época, como comenta Godofredo Filho[51].

Fazendo parte de um jogo volumétrico, os coroamentos verticais eram integrantes de coberturas que geralmente não seguiam a mesma organização da planimetria correspondente. Por um lado, tais mirantes respondiam a uma exigência estética das fachadas. Por outro, eram uma marca pitoresca que juntamente aos jogos volumétricos das coberturas ligavam-se ao desejo de quebrar a uniformidade dos volumes regulares e horizontais. Afinal, mesmo quando estes edifícios eram novas construções, ou seja, estavam desvinculados de certas limitações da cidade colonial, eles tinham estas características, uma vez que mantinham fortes vínculos com o tipo de construção tradicional[52].

Quanto ao jogo de volumes, avanços e recuos das fachadas, uma vez existentes são bastante tímidos em nossos edifícios. Estes se fazem presentes apenas pelo destaque dos volumes dos balcões ou como resultado de pequenas intervenções que tentam destacar uma ou outra parte das fachadas monumentais, particularmente a fachada principal na qual se destaca o eixo vertical.

De maneira geral, a decoração das fachadas, seguindo o partido clássico predominante, compõe-se de elementos arquitetônicos tais como as colunas, frontões, pilastras e frisos. Não houve um rigor e uma hierarquia na utilização destes elementos e eles foram distribuídos a partir da vontade do arquiteto. Este os aplicava livremente sobre as áreas da fachada que desejava destacar, ao gosto do ecletismo.

Percebe-se que as fachadas foram organizadas a partir da busca de um diálogo com o espaço urbano, com as demais edificações e com as características naturais do sítio. Observa-se isto inclusive analisando as fachadas secundárias destes edifícios. Nestas, os elementos de decoração ocupam proporções bastante menores e suas composições limitam-se ao coroamento de aberturas, às platibandas e ao uso de pilastras. Estas fachadas parecem muitas vezes uma resposta à intenção de uma identificação visual das mesmas com as demais fachadas ordinárias da rua na qual se encontram, formando desta maneira uma unidade. Assim, a decoração era um elemento chave para a valorização e definição da hierarquia das fachadas.

---

[51] FIGUEIRÊDO FILHO, op. cit, p.26.

[52] Ver PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo. A **Arquitetura dos Italianos em Salvador, 1912-1924**: monumentos de traços europeus e modernização urbana no início do século XX. (dissertação), Curso de Pós-graduação em Estruturas Ambientais Urbanas, FAU-USP, São Paulo, 1998.

Analisando a Associação dos Empregados do Comércio, edifício de planta em "L" projetado por Rossi Baptista, constatamos que o mesmo tem fachada de acesso também tripartida com ênfase na parte central, através do pórtico já comentado. Entretanto, no que se refere ao elemento que enfatiza a verticalidade, este está situado no encontro das duas ruas, voltando-se para importante largo colonial e assim estabelecendo uma forte relação com o espaço urbano e as edificações do entorno[53] [**Figura 4**].

É preciso ressaltar que este elemento volumétrico, definido segundo uma total independência em relação à planta do edifício, volta-se para um espaço histórico colonial de grande importância. Nesta perspectiva, pode-se afirmar que, através da composição arquitetônica, a relação espacial estabelecida com importante área urbana da história colonial parece sugerir a transmissão de uma mensagem política, na qual se tenta relacionar o momento republicano com o glorioso passado colonial, quando Salvador era o maior centro do país. Ou seja, há a construção do presente republicano a partir de ligações com o passado histórico colonial[54].

Em relação à concepção destes edifícios a partir de uma valorização das características naturais do sítio, além desta intenção estar contida na proposta de Virzi para um teatro em Salvador, como visto em momento anterior, a construção da fachada lateral do palácio Rio Branco é exemplar. Na escarpa, voltada para a Cidade Baixa a fachada oeste do palácio Rio Branco, integrante do frontispício de Salvador[55], impõe-se particularmente devido o bloco da varanda e o jardim que, contíguo a esta, avança sobre a encosta em diversos níveis, valorizando e ressaltando a situação do sítio [**Figura 5**].

No que se refere as elementos decorativos desta fachada, como por exemplo, os elementos de coroamento das aberturas, estes são idênticos aos existentes no pavimento superior da fachada principal. Esta atitude parece ser uma tentativa de dar a estas duas fachadas uma mesma valorização e importância monumental.

Quanto aos palacetes residenciais concebidas pelos italianos, o profissional que parece tê-los construído em maior número foi Rossi Baptista. Estas edificações, como pequenos monumentos, têm fachadas que geralmente seguem o mesmo partido clássico dos edifícios governamentais e sedes de

---

[53] Ver AZEVEDO, op.cit, p.76. O autor assinala a valorização do edifício com este torreão de esquina uma vez que o mesmo se abre para uma rua estreita e observa o diálogo a Associação estabelece com as torres do edifício colonial da Câmara de Vereadores e a cúpula do Palácio Rio Branco.

[54] Ver SALGUEIRO, op.cit, p. 141.

[55] O frontispício monumental da cidade de Salvador, iniciado por Conde dos Arcos no século XIX teve como objetivo a construção de uma imagem geral, integrada e harmônica entre a Cidade Baixa e a Cidade Alta, formando assim um cartão postal para aqueles que chegavam por mar. Ver SIMAS FILHO, Américo. A Cidade do Salvador antes e depois da Independência. **Ciclo de Conferências sobre o Sesquicentenário da Independência da Bahia**. Salvador: Ucsal, 1977, p. 99-115.

associações, com pequenas variações.

Entre os primeiros projetos de Rossi Baptista, o palacete que projetou no Canela, também para Martins Catharino, e que é hoje ocupado pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como já ressaltado, foi concebido a partir de moldes clássicos: simetria perfeita, frontões, pilastras, elementos de coroamento da platibanda, que com a chegada dos mestres italianos e o advento do ecletismo no Brasil passaram a ser fabricados em gesso. Como um pequeno palacete, a decoração do edifício limita-se a estes elementos clássicos, dispensando qualquer outro tipo de elemento decorativo, como figuras humanas e (ou) elementos da flora e da fauna, presentes em outros edifícios monumentais como a Associação dos Empregados do Comércio e mesmo o palacete Martins Catharino.

Particularmente nas residências, mesmo naquelas menores, de partido colonial, que tiveram apenas suas fachadas reconstruídas nos novos moldes estilísticos, nota-se a presença de elementos decorativos florais sobre as aberturas, no coroamento das platibandas, nos portões de ferro, nas portas de entrada. É neste tipo de edifício que a liberdade criativa era permitida em maior grau. Neste sentido, é interessante observar especialmente alguns dos projetos de Julio Conti[56] [**Figura 6**].

Conclusão

No início do século XX, a Salvador colonial teve sua imagem transformada por diversos profissionais, entre estes os profissionais italianos. Como já salientado, construtores e artistas muitas vezes sem formação acadêmica, eles reformaram e construíram diversos edifícios na Salvador da época, entre eles sedes governamentais, associações, palacetes residenciais, edifícios comerciais e casas comuns. No centro da cidade, diversas construções coloniais sofreram corte de suas fachadas no momento do alargamento das ruas onde se encontravam. E assim foram reformadas a partir de novos padrões estéticos.

É importante afirmar que, segundo as posturas municipais da época, a ação de construtores mesmo isentos de diplomas de engenharia ou arquitetura era uma situação comum e legal em Salvador. Até 1933, quando houve a regulamentação federal das profissões de engenheiro e arquiteto, todos projetavam e construíam sem diploma. O mais importante para exercer as atividades de projeto e construção era a comprovação de uma experiência anterior, e a atestação desta competência por parte dos setores municipais responsáveis.

[56] Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Refs. 919/12, 921/13 e 922/27.

A existência de profissionais que não possuíam estudos superiores era tão comum na época que, nas posturas de 1921, os construtores eram divididos em primeira e segunda categoria. A primeira categoria era destinada aos profissionais que tinham curso universitário e cuja capacidade profissional, respeitada pelos poderes competentes, era comprovada pela execução de importantes obras, mesmo executadas em outras localidades; e a segunda categoria era formada pelos que tinham apenas um ano de experiência na atividade, desenvolvida em Salvador, ou pelos profissionais que submetidos a exames instituídos pela municipalidade tiveram bom êxito[57].

A prática construtiva sem o porte de diploma é uma questão que, muito antiga na cidade, permaneceu. Segundo Cid Teixeira, se em 1860 houve o estabelecimento de uma lei que tinha como um dos objetivos valorizar o trabalho de engenheiros e arquitetos, ou seja, aqueles que possuíam um diploma, a sociedade continuou contratando os mestres-de-obras e mostrando não acreditar no caráter de habilitação dado pelos cursos superiores[58]. Isto deu a estes mestres-de-obras a possibilidade de continuar exercendo o trabalho da construção, inclusive como vimos para o século XX, protegidos por leis.

Engenheiros, arquitetos, artistas ou simplesmente mestres-de-obras, os profissionais italianos tinham certamente conhecimento de arquitetura. Seus edifícios caracterizam-se por uma implantação e uma volumetria geralmente ligadas a valores tradicionais, mesmo quando desvinculados da imposição das limitações urbanas do traçado colonial. E suas fachadas, de importância hierárquica concebida a partir de claro diálogo com o espaço urbano, foram organizadas segundo um partido clássico e valorizadas a partir do uso de elementos decorativos. Estes, nas superfícies as quais o arquiteto desejava, iam do elemento clássico, como as colunas, os frontões e os frisos, aos elementos da flora e da fauna.

Entretanto, se o projeto de Virzi para um teatro em Salvador atesta a intenção de produzir uma obra cenográfica e assim em perfeita sintonia com as idéias veiculadas em países da Europa a partir da segunda metade do século XIX, os nossos edifícios governamentais, sedes de associações, palacetes e casas comuns atestam também uma forte ligação com as idéias modernizantes européias[59].

O palacete Martins Catharino destaca-se como importante exemplar da época, já que incorpora importantes avanços do ecletismo. Embora implantado a partir dos moldes da tradição

---

[57] Cf. Cidade do Salvador. **Posturas Municipais.** Bahia, Imprensa Oficial do Estado, 1921, postura nº 25.
[58] TEIXEIRA, Cid. Engenheiros e mestres-de-obras. **Jornal da Bahia**, Salvador, 13/01/1978.
[59] Ver PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo. A arquitetura monumental de Salvador no início do século XX: Uma resposta local a um processo internacional. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n.4, out. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/ad_spuppi.htm Neste artigo, a autora trata dos vínculos da arquitetura monumental eclética de Salvador com a produção européia.

colonial[60], como os demais edifícios, deve ser ressaltado por seus avanços na inexistência das alcovas com o alpendre lateral de circulação, nas instalações higiênicas, nas pequenas e leves marquises transparentes, nos detalhes decorativos das fachadas e no seu partido que não obedece a uma rígida simetria[61].

Por um lado, os elementos predominantes nas fachadas de nossos edifícios, inclusive nos principais monumentos da cidade, foram as colunas, as pilastras, os frontões e os frisos sobre superfícies tripartidas predominantemente horizontais, mas com ênfase da verticalidade na entrada geralmente central do edifício. Ou seja, os edifícios foram concebidos a partir de uma forte referência clássica.

Por outro lado, a predominância de uma decoração floral sobre este partido clássico indica no panorama eclético o pitoresco "moderno"[62] e atesta a ligação dos exemplares soteropolitanos particularmente com a produção do *liberty* italiano. Este, considerado uma sofisticação do ecletismo não se manifestou por uma produção voltada contra a Academia e o classicismo, como o *art-nouveau* de um Guimard na França. Marcado pelo pluralismo que refletia as diversas tendências regionais ressaltadas pela unificação do país, o *liberty* italiano caracterizou-se pela união de um partido clássico a detalhes decorativos florais[63].

Assim, inserindo-se no contexto da arte urbana, na qual um partido clássico coexiste com a condição pitoresca, através da valorização dos aspectos naturais e urbanos do sítio, a produção dos italianos na Salvador do início do século XX reflete também, e de maneira mais próxima, as idéias e práticas arquitetônicas da Itália da época.

---

[60] FIGUEIRÊDO FILHO, op.cit., p. 25.
[61] AZEVEDO, op.cit., p. 68.
[62] MIGHOT, op. cit., p. 309. Embora o autor considere o *art-nouveau* como uma das hierarquias do ecletismo, ele refere-se ao mesmo como um pitoresco "moderno", que ressaltando as linhas construtivas através de determinado e variável tipo de decoração, rompe com a estética do século XIX para a qual "os valores passam sempre pela interpretação de um estilo adaptado com certa liberdade...".
[63] Cf. SALGUEIRO, op. cit., p. 396.



Figura 1- Desenho da fachada do Banco Francês Italiano. Projeto de Raphael Rebecchi. Salvador, Museu Histórico Municipal de Salvador.

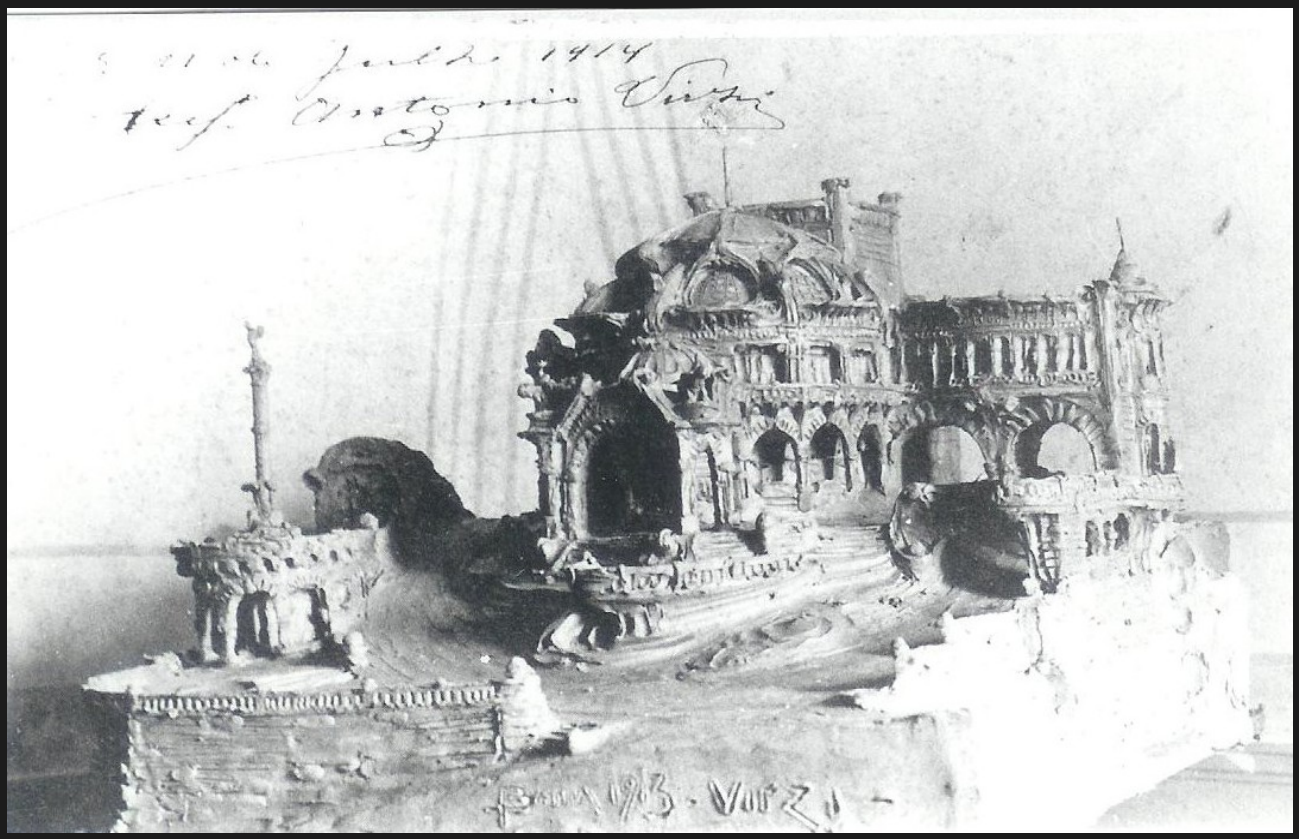


Figura 2 - Maquete do projeto de Antônio Virzi para um teatro municipal em Salvador. Foto: Arquivo Histórico Municipal de Salvador.



Figura 3 - Vista da Praça Castro Alves com teatro Kursaal-Bahiano à direita.
Fonte: **Bahia Illustrada**, 1921, n. 35, s/p.



Figura 4 - Associação do Empregados do Comércio (esquerda) e Palácio Rio Branco (direita).
Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional



Figura 5 - Palácio Rio Branco com seu jardim na encosta.
Fonte: **Bahia Illustrada**, 1920, n. 24, s/p.

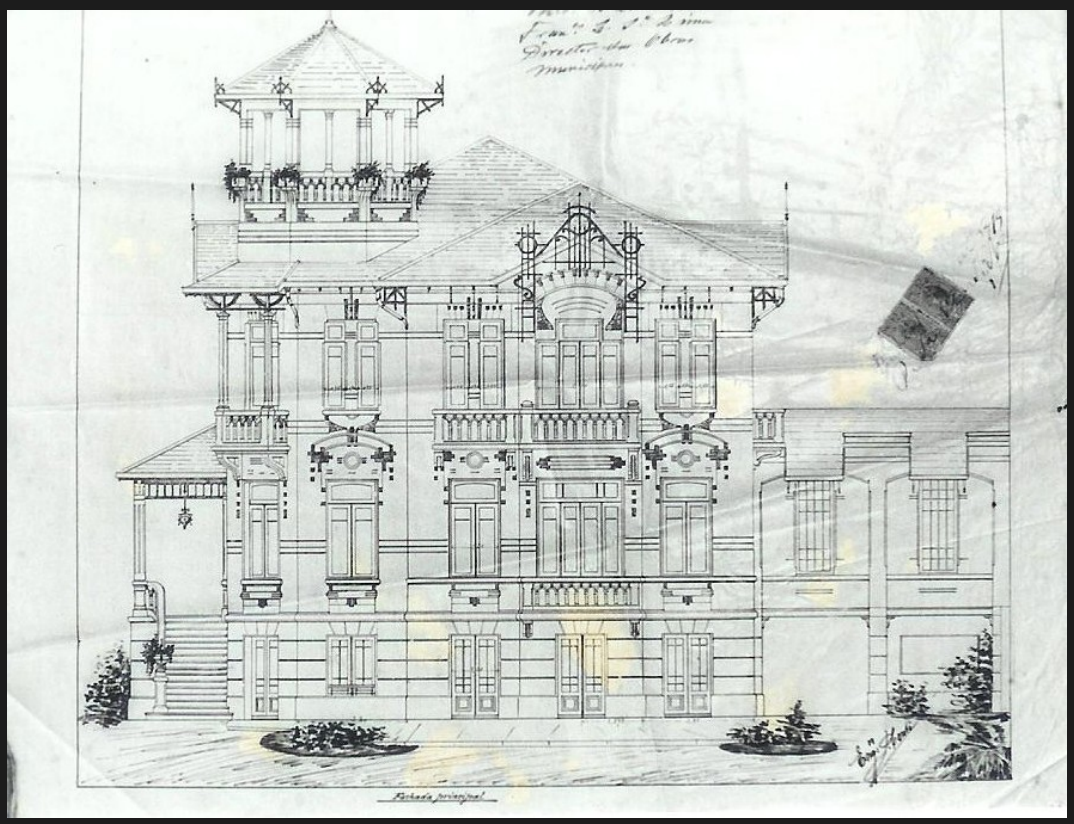


Figura 6 - Projeto de Julio Conti para residência no Corredor da Vitória.
Salvador, Arquivo Histórico Municipal de Salvador.

Alessandro Ciccarelli e a tela "Casamento por procuração da Imperatriz D. Teresa Cristina": um ensaio interpretativo

Valéria Lima

Um passeio pelos corredores do Museu Imperial de Petrópolis permite ao visitante encontrar, na parede de um de seus cômodos, um típico exemplar de pintura histórica realizada durante o Segundo Reinado. Trata-se de *Casamento por procuração da Imperatriz D. Teresa Cristina*, obra do pintor napolitano Alessandro Ciccarelli. Pela própria natureza do acervo deste Museu, a tela acaba por se perder, ao longo do passeio, entre vários outros exemplares do gênero, o que já aponta uma de suas chaves interpretativas: aquela que a deve considerar como parte do *corpus* imagético da Monarquia brasileira. Parte significativa deste conjunto de imagens resulta de mãos estrangeiras, pintores que atuaram intensamente no ambiente artístico brasileiro dos Oitocentos.[1] Movidos por diferentes e particulares motivos, estes artistas envolveram-se, cada um ao seu modo, com as diferentes esferas de poder no Brasil monárquico. Desde a vinda dos franceses liderados por Le Breton, em 1816, o ambiente artístico brasileiro, particularmente carioca, viu-se continuamente frequentado por artistas de várias nacionalidades, envolvidos em projetos pessoais ou oficiais, cuja presença em muito influenciou a produção artística do período e deixou marcas incontestáveis na cultura visual brasileira. Alguns, como François-René Moreaux, Claude-Joseph Barandier e Abraham-Louis Buvelot, integraram-se plenamente ao ambiente, expondo seguidamente seus trabalhos nas Exposições Gerais organizadas pela Academia a partir dos anos 1840, momento que marca a abertura do evento "para as obras de todos os artistas da capital, donde resultará maior emulação".[2] Félix E. Taunay, August Müller e Jules Le Chevreul, além de significativa produção pictórica, atuaram como diretor (o primeiro) e professores da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro.

Alessandro Ciccarelli, autor do quadro sobre o qual versa este trabalho, partiu de Nápoles e chegou ao Rio de Janeiro, ao que parece, em 1843. Carlos Martins sugere que o artista integrava a

[1] Para uma visão do desenvolvimento artístico no Brasil ao longo do s. XIX, ver MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. In: **Arte do Século XIX.** Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
[2] ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Of. do Diretor, 13.03.1840 (Museu D. João VI-RJ).

comitiva da Imperatriz Dona Teresa Cristina, na função de seu professor de desenho[3]. Já no Brasil, Ciccarelli participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1843, inaugurada em 9 de dezembro, com uma cena histórica napolitana, dois retratos e uma cena de gênero[4].

Integrado oficialmente ou não à Casa Imperial, Ciccarelli elaborou, provavelmente sob encomenda[5], a tela *Casamento por procuração de S. M. Dona Teresa Cristina*. Em estudo de 1943, dedicado ao tema do casamento de D. Pedro II, Francisco Marques dos Santos informa que:

> *Em cumprimento a um decreto expedido pela mordomia da Casa Imperial, datado de 31 de dezembro de 1846 e referendado pelo mordomo José Maria Velho da Silva, o tesoureiro e escrivão da mesma Casa foi autorizado a pagar, a Alexandre Cicarelli, a quantia de quatro contos de réis, em duas partes, a primeira em janeiro de 1847 e a segunda em fevereiro do mesmo ano, pelo quadro representando a cerimônia do casamento da Imperatriz na Capela Real de Nápoles.*
> *Este quadro esteve na sala encarnada do Paço da Cidade e hoje existe no castelo d'Eu.*
> *Em 1847, de 1 a 14 de março, inclusive, esse painel foi exposto, em uma das salas da Sociedade Filarmônica, por deferência do Imperador. As pessoas que o quizessem ver teriam entrada franca, das dez horas da manhã às duas da tarde, dizia o Jornal do Comércio daquela época.*[6]

Após a exposição referida no texto de F. M. dos Santos, a obra permaneceu na Sala Encarnada do Paço da Cidade, tendo sido peça integrante da Exposição de História do Brasil em 1881. Com a partida do ex-imperador D. Pedro II para a Europa, a tela fez parte de sua bagagem, permanecendo na França até o momento de seu retorno ao país, pelas mãos do já mencionado historiador[7].

A tela [**Figura 1**][8], um óleo de 194 x 264 cm, passou a integrar o acervo do Museu Imperial de Petrópolis em 1964, por meio de uma doação do Loide Brasileiro em Paris. Segundo Mário

---

[3] MARTINS, Carlos. **Revelando um Acervo.** Coleção Brasiliana. São Paulo: Bei Comunicação, 2000, p.9. Alguns autores indicam o ano de 1840 como o momento da chegada do artista ao Brasil. Entre eles, GONZAGA-DUQUE, Luiz. **A Arte Brasileira.** Introdução e notas Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.102; PONTUAL, Roberto. **Dicionário de Artes Plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969; CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX.** Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983, p. 84. Segundo Martins, porém, apesar de haverem indicações da vinda de Ciccarelli em 1840, "a versão mais aceita é que teria sido convidado a acompanhar a imperatriz d. Teresa Cristina como pintor de câmara e seu professor de pintura, tendo chegado ao Rio de Janeiro em 1843". Não encontramos outra referência a esta data, ainda que a nomeação de Ciccarelli como professor da imperatriz apareça, também, em Campofiorito e Pontual.

[4] Cf. MELLO JR., Donato. As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes no Segundo Reinado (1975). **Revista do IHGB**. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Comissão de História Artística, 1º vol. Brasília – Rio de Janeiro, 1984, p. 203-352.

[5] Segundo Q. Campofiorito, Ciccarelli "recebeu de Dom Pedro II o encargo de se aplicar em uma grande composição que registrasse seu casamento com a Imperatriz Dona Teresa Cristina" (CAMPOFIORITO, op. cit., p. 85).

[6] SANTOS, Francisco Marques dos. O Casamento de D. Pedro II. **Estudos Brasileiros**, Rio de Janeiro, ano V- vol. X, nos. 29-30, mar-jun 1943, p 218.

[7] Informações confirmadas pelo Setor de Museologia do Museu Imperial de Petrópolis.

[8] Agradeço ao Setor de Museologia do Museu Imperial de Petrópolis pela cessão da imagem.

Barata, "a obra foi encontrada e obtida em Paris, nos depósitos do antigo Loide Brasileiro, pelo saudoso historiador Francisco Marques dos Santos, na época diretor daquele Museu".[9]

A cena apresenta o momento em que Dona Teresa Cristina de Bourbon, princesa Real das Duas Sicílias, caminha em direção ao altar da Capela acompanhada por seu irmão, o príncipe Leopoldo, Conde de Siracusa, na qualidade de procurador de S. M. Dom Pedro II. A rainha-mãe de Nápoles, Isabel de Espanha, é vista em perspectiva logo acima de sua filha, na tribuna onde antes também se encontravam a noiva e o Conde de Siracusa. À direita do altar-mor, na extremidade esquerda da tela, é possível reconhecer, de perfil, o Rei das Duas Sicílias e irmão de D. Teresa Cristina, Fernando II, e sua esposa, a Rainha Maria Teresa. O celebrante, no centro do altar, é o Arcebispo de Nápoles e capelão-mor da Capela Palatina, Monsenhor Celestino M. Coche.

A tela divide-se em três partes, identificadas entre as pesadas colunas toscanas do interior da capela. Fazendo a leitura da tela da esquerda para a direita, vemos em destaque, na primeira destas partes, duas importantes personagens desta narrativa: José Alexandre Carneiro Leão, Embaixador Extraordinário para receber a Imperatriz, posicionado no segundo degrau, com o pé esquerdo sobre o terceiro; à sua direita, um degrau abaixo, o Comendador Brás Carneiro Beléns, seu sobrinho e Secretário da Embaixada.

Na parte central, numa leitura sugerida pelo arranjo entre claros e escuros na composição, percebemos as duas figuras femininas, que parecem unir-se à figura de Dona Teresa Cristina pela forte luminosidade que as caracteriza. A primeira delas, vista de perfil como a Imperatriz, é D. Elisa Leopoldina Carneiro Leão, sobrinha e mulher do Embaixador Extraordinário já apresentado e Dama da Imperatriz. Ao seu lado, olhando em direção ao espectador, D. Guilhermina Adelaide Carneiro Leão, cunhada do referido Embaixador e Camareira-mor da Imperatriz. É bom lembrar que Teresa Cristina não traria para o Brasil nenhuma criada ou pessoa de suas relações em Nápoles, passando a relacionar-se com os membros da comitiva que a viera buscar e que com ela retornariam ao Brasil. Localizados cuidadosamente no centro do intercolúnio, um pouco mais próximos do espectador, estão o Cônego Manuel Joaquim da Silveira[10], Capelão da Câmara da Imperatriz, e seu Mordomo-mor, Ernesto Frederico de Verna Magalhães Coutinho.

Por fim, entre o grupo que pertence à terceira divisão da tela, mais uma vez identificamos algumas presenças masculinas que, de certa forma, antecipam e apresentam uma personagem

---

[9] BARATA, Mário. Considerações sobre a Pintura e a Escultura no II Reinado e sobre a necessidade de melhor conhecimento da contribuição dos artistas itinerantes ou imigrantes no Brasil (1975). **Revista do IHGB.** Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Comissão de História Artística, 1º vol. Brasília – Rio de Janeiro, 1984, p. 196.

[10] O cônego foi autor de uma descrição da viagem a Nápoles, a bordo da fragata Constituição, publicada no periódico Minerva Brasiliense, em 1843 e 1844.

feminina destacada pela luz que incide sobre ela diagonalmente. D. Elisa Francisca de Beaurepaire-Rohan, além de Dama da Imperatriz, seria uma de suas mais fiéis amigas no Brasil. À sua esquerda, seu tio, o vice-almirante Alexandre Teodoro de Beaurepaire, chefe da esquadra que viera buscar a Imperatriz. Igualmente contemplado pelo feixe de luz que incide sobre D. Elisa está o Conselheiro Bento da Silva Lisboa, que a eles parece se dirigir. Como Ministro Plenipotenciário para contratar o casamento do Imperador, a imagem do Conselheiro surge como tradução da importância da diplomacia nos arranjos para a celebração que então se realizava. Encostado à segunda coluna, observando o movimento de Bento Lisboa, está o médico e botânico Dr. Francisco Freire Alemão, igualmente membro da comitiva brasileira[11].

Restaria, ainda, pesquisar e identificar os membros da nobreza napolitana presentes à cerimônia, bem como as personalidades políticas do Reino das Duas Sicílias, inseridos na composição. De todo modo, é evidente que Ciccarelli privilegia os atores da corte brasileira, personagens do novo cenário onde, doravante, se desenrolaria a vida da princesa napolitana.

Tela de Lemasle: referência iconográfica

Se, por um lado, parece válida a sugestão de uma evidência intencional das personagens vindas do Brasil, é também inegável que Ciccarelli se inspirou, para a realização da tela do casamento por procuração de D. Teresa Cristina, numa produção européia que lhe fornece um evidente modelo iconográfico. Trata-se da pintura dedicada ao tema do *Casamento da Princesa Maria Carolina de Bourbon com o Duque de Berry* [**Figura 2**], realizada pelo artista francês Louis Nicolas Lemasle, em 1822-1823[12]. Foi Heitor Lyra quem, ao dedicar-se ao tema do casamento de D. Pedro II e suas representações, chamou a atenção para a semelhança entre as duas composições. Vale citá-lo:

> *Seguindo costume quase inevitável nas telas que representam cerimônias realizadas na Capela do Palácio Real de Nápoles – delas é exemplo o óleo de Louis Nicolas Lemasle retratando as núpcias de Carolina de Bourbon com o Duque de Berry, hoje no apartamento histórico do Museu de Capodimonte – Ciccarelli colocou-se numa das galerias laterais do templo, galeria escondida pelas*

[11] Optamos por considerar e adotar a descrição e as indicações das fichas do Setor de Museologia do MIP. Algumas divergências aparecem entre estes dados e outras descrições da tela, como a de Heitor Lyra (LYRA, Heitor. **História de D. Pedro II.** Ascensão 1825-1870. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1977, p.123), segundo a qual o médico não é o que está referido na descrição do Museu, mas o personagem que, "na extremidade da tela, emoldurado em seu cavanhaque negro, fita o espectador". Lyra sugere também que, ao pé da segunda coluna, estariam os comandantes das três embarcações que integravam a comitiva que seguira para Nápoles.

[12] Em 1826 a obra figurava entre o acervo do Palácio Real, sendo transferida para o Real Museo Borbonico em 1829. A partir de 1857, integra o acervo do Museo Capodimonte.

colunas toscanas que pesadamente sustem as tribunas. Dividindo a cena em três seções distintas, reservou esse proscênio,onde reina meia penumbra, para as personalidades brasileiras presentes no quadro.[13]

O quadro de Lemasle, de dimensões apenas um pouco inferiores à tela de Ciccarelli, está igualmente dedicado à representação do casamento por procuração de uma princesa das Duas Sicílias. A cerimônia tivera lugar em 1816 e a tela, realizada alguns anos depois, mantém o firme propósito de constituir um registro fiel do evento, revelando a preocupação documental da imagem. Um desenho a pena, que se encontra no Gabinete de Desenhos e Gravuras de Capodimonte, reproduz todos os personagens retratados na parte inferior, devidamente numerados. Além deste, o Arquivo de Estado de Nápoles possui uma planta da Capela Palatina, que descreve minuciosamente os postos designados aos participantes da cerimônia, bem como uma transcrição do cerimonial estabelecido para o casamento.[14] Estes documentos certificam e dão veracidade à imagem, indicando a forma como o artista pensou e definiu sua composição. A preocupação com o realismo da cena salta aos olhos e a intenção narrativa torna-se também evidente nas personagens que, distribuídas em vários pontos do quadro, olham em direção ao observador.

O lugar de onde o artista retrata a cena, a galeria oposta àquela que seria, décadas depois, escolhida por Ciccarelli, funciona como uma espécie de ponto de observação, a partir do qual Lemasle organiza grupos de personagens que recebem uma maior ou menos evidência no interior da composição, segundo sua importância na narrativa. A iluminação, que incide diagonalmente do alto sobre a parte central do templo, privilegia a cena que se passa no altar. A organização espacial, porém, dá o devido destaque à família real e aos altos dignatários da corte, reunidos sob o destacado dossel encarnado. No primeiro plano, mantidos sob penumbra, personalidades da corte, religiosos e oficiais movimentam-se e cumprem, por vezes, a função de introduzir o espectador na cena. Curiosa é a presença de uma cadeira sobre a qual repousam uma cartola e uma bengala, colocada diante da primeira coluna à esquerda do quadro. Se comparadas as duas telas, é possível arriscar uma leitura da cadeira, bem como da personagem que se encontra à frente do Conselheiro Bento Lisboa, situado diante da última coluna na tela de Ciccarelli, como elementos de retórica [**Figura 3** e **Figura 4**]. Tomando o altar como foco central da narrativa em ambos os quadros, esta personagem, não identificada nas descrições que encontramos, bem como a cadeira, apontam para a função retórica, que tanto pode convidar o espectador a ocupar um lugar em cena (como no caso da cadeira), de onde observará todos os grupos, assumindo a neutralidade de sua localização, quanto pode, a julgar

[13] LYRA, op.cit.
[14] **Civiltà dell'Ottocento.** Le Arti Figurative. Catálogo de exposição. Nápoles: Electa Napoli, 1997.

pela posição e fisionomia do personagem de Ciccarelli, atender ao alerta de Alberti quanto às figuras retóricas: "alguém que nos advirta e nos mostre o que está ocorrendo".[15]

O resultado final das duas telas, apesar de todas as semelhanças indicadas, aponta para opções estilísticas distintas. Lemasle, reconhecido como pintor de história e de gênero[16], destacou-se como cenógrafo do Teatro San Carlo de Nápoles e pintor de interiores. Daí, certamente, o arranjo cenográfico e dramático da cena do casamento, onde, apesar da aparente rigidez construtiva sugerida pelas grossas colunas, o evento ganha certa dinâmica que se opera através dos grupos arranjados no espaço definido pela arquitetura de ambiente. A aglomeração e movimentação das personagens, a fisionomia altamente expressiva de alguns retratos, o jogo de luz e sombra, a pesada cortina que emoldura a cena no primeiro plano, tudo colabora para dar à cena uma vivacidade que está ausente no *Casamento de D. Teresa Cristina*.

A tela de Ciccarelli caracteriza-se pela rigidez compositiva e cromática, indicando o peso, em sua formação, do neoclassicismo austero de Vincenzo Camuccini, com quem estudara em Roma e cuja atuação em Nápoles foi bastante intensa, devido à sua estreita relação com os Bourbon locais. Na avaliação de Roberto Pontual, Ciccarelli "formara-se no estilo severamente clássico do início do século referido [XIX] e nela permaneceu".[17] Foi certamente contra este academicismo neoclássico que Gonzaga-Duque, importante crítico de arte brasileiro do final do século XIX, se manifestou ao comentar a tela do *Casamento* de Ciccarelli:

> *O 'Casamento de S. M. D. Thereza Christina', em Nápoles (Sala amarela, Paço) é uma obra muito fraca quer em composição, quer em colorido. Há uniformidade em todos os gestos, pouco conhecimento do claro-escuro, e muito pouco cuidado na planimetria. O aspecto geral deste quadro é duro e desagradável. As tintas foram corridas a brocha, esbatidas, metodicamente, de canto a canto: depois disso feito, parece que o autor lançou sobre a tela uma camada de cera, calçou sapatos da lã e a poder de uma escova de chumbo e pêlo passou horas e horas inteiras a envernizar, a brunir, a lustrar a obra.*[18]

Para além deste inegável esquematismo e rigor, que o diminuem na opinião do crítico, a tela de Ciccarelli ganha sentido ao ser interpretada como um típico exemplar da pintura realizada na corte brasileira até as primeiras décadas do Segundo Reinado, condição que certamente a qualifica e justifica.

---

[15] ALBERTI, L. B. **Da Pintura.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992, p. 115.
[16] Cf. BÉNÉZIT, E. **Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs.** Paris: Gründ, 1999 (1ª ed. 1911-1923).
[17] PONTUAL, op. cit.
[18] GONZAGA-DUQUE, op. cit., p. 103.

A tela no contexto brasileiro

Em estudo sobre a tela *Independência ou Morte!*, realizada por Pedro Américo em 1888, Claudia Valladão de Mattos caracteriza dois momentos da produção artística do Segundo Reinado brasileiro[19]. No primeiro deles, a iconografia do Imperador está estreitamente vinculada ao projeto nacionalista de D. Pedro II, desenvolvido no interior da Academia Imperial de Belas Artes, sobre a qual o imperador passa a ter cada vez maior influência. A partir da década de 1870, porém, ocorre uma espécie de dissociação entre a figura do imperador e o projeto nacionalista, configurando uma situação assim analisada pela autora:

> *Enquanto a iconografia do imperador (associada a símbolos da terra) constituía o substrato primeiro para a produção do imaginário nacional, a questão da ação, em seu desdobramento temporal, não se fazia premente, uma vez que a legitimação da figura do imperador não se dava tanto por seus atos, mas por sua condição de nascimento. Uma nova lógica, no entanto, passaria a sustentar a produção pictórica a partir dos anos setenta: não mais a lógica do nome, mas a do feito glorioso.*[20]

Parece claro que nossa tela pertence ao primeiro dos momentos indicados pela autora, mas, ainda assim, é preciso especificar de que maneira esta obra se insere no conjunto de imagens destinadas a alimentar o estreito vínculo entre a figura do Imperador (e tudo o que a ele se relacionasse) e o ideal de nação que então se tratava de construir no país. Como já afirmou Lilia Schwarcz, o casamento de um monarca era um "tema de mediação entre as esferas públicas e privadas".[21] Um grande número de documentos[22] ilustra esta complexa negociação, levada a cabo a partir de dezembro de 1840, quando Bento da Silva Lisboa parte para Viena a fim de negociar o casamento do imperador, após o Golpe da Maioridade. Tratava-se, após a reinstalação do poder nas mãos do monarca, de garantir a continuidade da linhagem imperial e a felicidade dos súditos, o que seria conquistado por duas vias: através dos eventos relacionados ao ato do casamento em si (arranjos diplomáticos, organização e realização das cerimônias) e de sua construção simbólica (elaboração e difusão de imagens, textos teatrais, festas, etc).

---

[19] Ver texto da autora em **O Brado do Ipiranga.** Cecília Helena de Salles Oliveira, Claudia Valladão de Mattos (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo: Museu Paulista da USP, 1999, p. 79-117.
[20] Ibid, p. 87-88.
[21] SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador.** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 92.
[22] Entre outros acervos documentais, podemos citar a Seção de Manuscritos da BNRJ, o Arquivo Nacional e o Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Ver, ainda, GUIMARÃES, Argeu. **Em torno do casamento de Pedro II (pesquisa nos arquivos espanhóis).** Rio de Janeiro: Livraria-Editora Zelio Valverde, 1942.

Se considerarmos a representação iconográfica dos eventos relacionados à família real portuguesa no Brasil e à família imperial brasileira[23], podemos arriscar que a tela de Ciccarelli constitui o primeiro exemplar de uma cena de casamento realizada em suporte e dimensões adequadas à pintura de história, escolhas que sugerem a destinação pretendida para a obra. Dos dois casamentos de D. Pedro I, salvo engano, podemos registrar apenas uma cena de casamento, aquarelada [**Figura 5**] e depois litografada por Debret, de suas núpcias com a princesa D. Amélia. A mesma cena inspira a pintura de Debret [**Figura 6**] pertencente à Coleção Itaú, uma descoberta recente.[24] Publicando-a no final do terceiro volume de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, o pintor reitera a importância da constituição e do reconhecimento da linhagem imperial para o equilíbrio e progresso do país. Ao encerrar sua narrativa sobre a evolução da civilização no Brasil, Debret reafirma o papel deste segundo casamento: "as aspirações de todos no Brasil e o trono enlutado exigiam igualmente uma segunda imperatriz"[25]. Interesses públicos e privados, como se nota. A prancha do *Segundo casamento de Dom Pedro* antecede a última das imagens do álbum, dedicada à "aclamação de D. Pedro II, segundo imperador do Brasil", dando um desfecho aos fatos que comprovavam a evolução política do Brasil até o momento da partida do artista para a França. A estampa, elaborada a partir de uma pequena aquarela, privilegia a cerimônia realizada no interior da Capela Real, onde se destacam as figuras dos monarcas, membros da família real, dignatários da Corte e personalidades da Igreja. A esta dimensão privada do evento opõe-se o texto que acompanha a imagem, onde Debret descreve minuciosamente a decoração da cidade por ocasião do evento, enfatizando sua dimensão pública.

No que diz respeito ao tema do casamento, portanto, a tela de Ciccarelli parece nascer em terreno quase virgem. No entanto, no que diz respeito a seu conteúdo e significações, enquanto parte integrante da iconografia do Segundo Reinado, a história desta imagem sugere usos e funções próprias à cultura visual do período. Realizada em 1846, ela marca um momento especial da história do Império brasileiro: o final da Guerra dos Farrapos, um dos mais conflituosos episódios do período, e o início das viagens do Imperador pelo Brasil, a fim de consolidar o poder sobre o

[23] Sobre a dimensão histórico-cultural da iconografia da Monarquia no Brasil, durante as primeiras décadas do s. XIX, ver: MALERBA, Jurandir. **A Corte no Exílio.** Civilização e Poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2000; SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria Coroada.** O Brasil como corpo político autônomo 1780-1831. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

[24] A tela é datada de 1829 e possui dimensões de 45 x 72 cm. Agradeço a Jorge Coli, pelas informações a respeito desta obra e pelo gentil envio de sua reprodução.

[25] DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.** 3 Tomos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989, t. 3, p. 261.

território. Desta forma, podemos sugerir que a tela, em combinação com o contexto político, selava o início efetivo do reinado de D. Pedro II: o casamento firmava a continuidade da linhagem e sua exibição fazia cumprir o papel da pintura de história, pontuando a exemplaridade do evento e sugerindo leituras que se conectam diretamente à política imperial. A evidência das personalidades da comitiva brasileira, incluindo dignatários e membros da corte, dava o tom da condução do Império, assumida por uma elite formada em grande parte pela burocracia que se constituíra em torno da monarquia desde os tempos coloniais. Marca, por excelência, da história política portuguesa, esta origem determinará, também, a formação das elites políticas brasileiras.[26] Neste sentido, a ausência da figura do Imperador numa tela concebida como construção visual de um momento fundador da consolidação de seu Império, sugere a leitura do não-dito: sua *persona* segue sendo o elo que conecta todas estas personalidades e eventos. É em seu nome, e de seu Reino, que o evento se concretiza e ganha visibilidade pelas mãos do pintor napolitano. A recuperação do evento, três anos após a sua realização, como que fechava o círculo dos eventos ligados ao casamento do jovem imperador, registrando a cena sob o partido de um neoclassicismo rigoroso próprio da tradição napolitana em que se formara o pintor e que, em grande medida, ainda alimentava a inspiração da pintura histórica no Brasil até meados do século. O realismo da cena deve-se, provavelmente, à consulta de documentos que davam notícias das núpcias realizadas na Capela Palatina e da viagem da Imperatriz ao Brasil.[27] Além destas fontes, resta também a hipótese, bastante provável, de que o próprio Ciccarelli estivesse presente na ocasião do evento, tendo realizado esboços e anotações para uma posterior representação pictórica.

Diante do exposto, podemos dizer que a composição de Ciccarelli cumpre sua função histórico-pedagógica, tendo sido apresentada ao público e mantida em exposição em uma das salas do Paço. Em 1881, ao integrar a Exposição de História do Brasil, organizada em comemoração ao aniversário de D. Pedro II, a tela preenche uma nova função e agrega mais um significado: incorpora-se a um conjunto de documentos sistematicamente selecionados a fim de "servir de guia ao historiador"[28] e passa a constituir, juntamente com todo o acervo selecionado para a ocasião, o "patrimônio da nação", conforme reflexão da historiadora Maria Inezz Turazzi, em recente estudo sobre a Exposição. Como já citado acima, a tela seria levada para a Europa quando da saída dos

---

[26] Cf. CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da Ordem**: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

[27] Além do relato já citado do cônego Manoel da Silveira (nota 10), F. M. dos Santos cita em O casamento de D. Pedro II, um texto do oficial napolitano Eugenio Rodriguez, que acompanhou a Imperatriz até o Rio de Janeiro. Segundo ele, o texto seria traduzido, em 1936, por Gastão Penalva, com o título "A Viagem da Imperatriz".

[28] Fco. Ignacio Marcondes Homem de Mello apud TURAZZI, Maria Inez. **Iconografia e Patrimônio**: o Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009, p. 147.

últimos imperadores do Brasil e retornaria, agora para Petrópolis, em 1964, tendo agregado em torno de si funções e significados diversos, condição natural no mundo das imagens.



Figura 1 – ALESSANDRO CICCARELLI: *Casamento por procuração de S. M. Dona Teresa Cristina*, 1846.
Óleo sobre tela, 194 x 264 cm.
Petrópolis/RJ, Museu Imperial de Petrópolis.
Fonte: BANCO SAFRA. **Museu Imperial**. São Paulo: Banco Safra, 1992.
DESCRIÇÃO DA TELA: *Casamento, por procuração, da Imperatriz D. Teresa Cristina, na Capela Real Palatina em Nápoles, pelas 10 horas da manhã do dia 30 de maio de 184*3 (A. Ciccarelli, Rio de Janeiro, 1846).

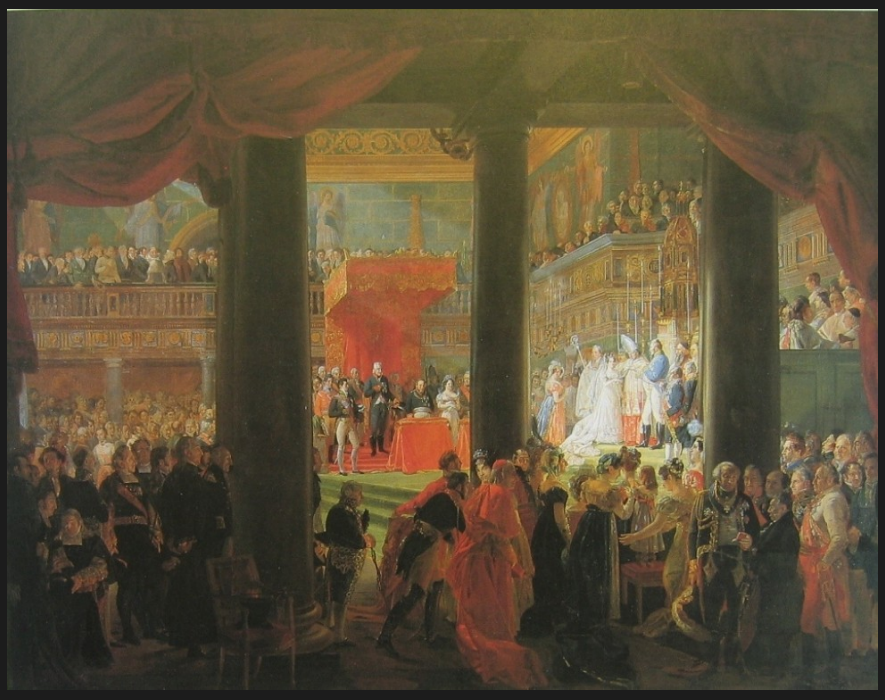


Figura 2 – LOUIS NICOLAS LEMASLE: *Casamento da Princesa Maria Carolina de Bourbon com o Duque de Berry*, 1822-23.
Óleo sobre tela, 175 x 238 cm.
Nápoles, Museu de Capodimonte.
Fonte: **Civiltà dell'Ottocento**. Le Arti Figurative. Catálogo de exposição. Nápoles: Electa Napoli, 1997.



Figura 3 - LOUIS NICOLAS LEMASLE: *Casamento da Princesa Maria Carolina de Bourbon com o Duque de Berry* (detalhe).



Figura 4 - ALESSANDRO CICCARELLI: *Casamento por procuração de S. M. Dona Teresa Cristina* (detalhe).



Figura 5 – JEAN-BAPTISTE DEBRET: *Segundo casamento de D. Pedro I*, 1829.
Aquarela, 22 x 15,8 cm.
Rio de Janeiro, Coleção Castro Maya.
Fonte: VVAA. **Castro Maya.** Colecionador de Debret. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003, p. 136.

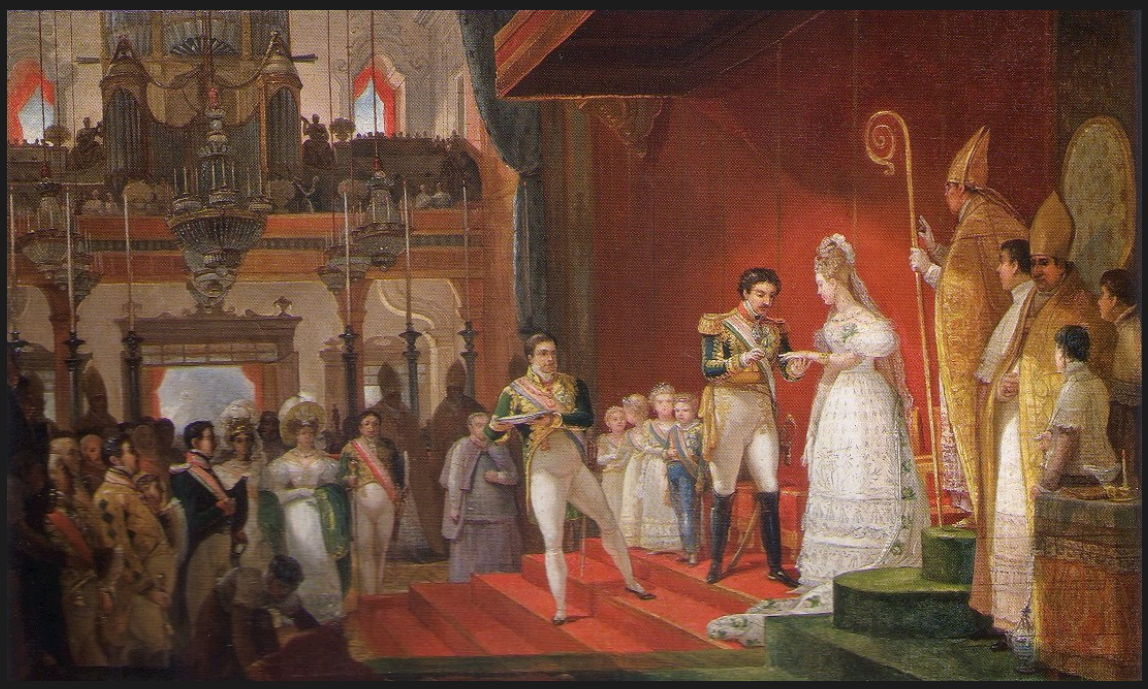


Figura 6 - JEAN-BAPTISTE DEBRET: *Segundo casamento de D. Pedro I*, 1829.
Óleo sobre tela, 45 x 72 cm.
São Paulo, Coleção Itaú.
Foto: Jorge Coli, 2010.

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

O 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 Brolin[1], 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* á 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 1936[5] e 1967[6], 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 desaparecimento[7]. 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 autores[8].

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 história[9], 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 mesmos[10]. 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 Lima[13]. 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 Augsburgo, 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 industrias. 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 domésticos[16]. 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 pico[17]. 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 extensão[18]. O vitral, medindo entre seis e sete metros de diâmetro, foi executado pela Casa Conrado em 1924, tendo sido concebido em cartão[19] 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 nós[20]. 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 1935[21], 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 período[22].

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 realizado 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 freqüentou 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 freqüentado 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 Critico 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 freqüentou 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 conseqüência, estabelecer laços de identidade entre a imagem e sua recepção.

A seção que exibe 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 Fama[25]. 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 todos 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 mitología 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 enaltecedora 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: "Surgem 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 arquitetura[28] 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 Roma[29], tornando-se "soberbos decoradores" de interiores, nas palavras de Gombrich[30], 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 desapercebida pelos artistas brasileiros que viajavam para a Europa. Nomes como Annibale Carracci (1560-1609) e Pietro da Cartona (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 Janson[31], o ilusionismo de Cartona 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, "arrombando-o" [32], de onde transbordam nuvens carregadas de santos e pecadores. Conforme Gombrich[33], 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 Bapttista Tiepolo, ou Giambattista Tiepolo, nascido cerca de cinqüenta 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 Mello[38], 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 eloqüência 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 Schwarz[39], 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 Bourdieu[40] 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.
Vitral executado pela Casa Conrado, São Paulo.
Rio de Janeiro, Câmara Municipal do Rio de Janeiro, clarabóia do Salão Plenário.
Foto: Valéria Salgueiro, 2007.

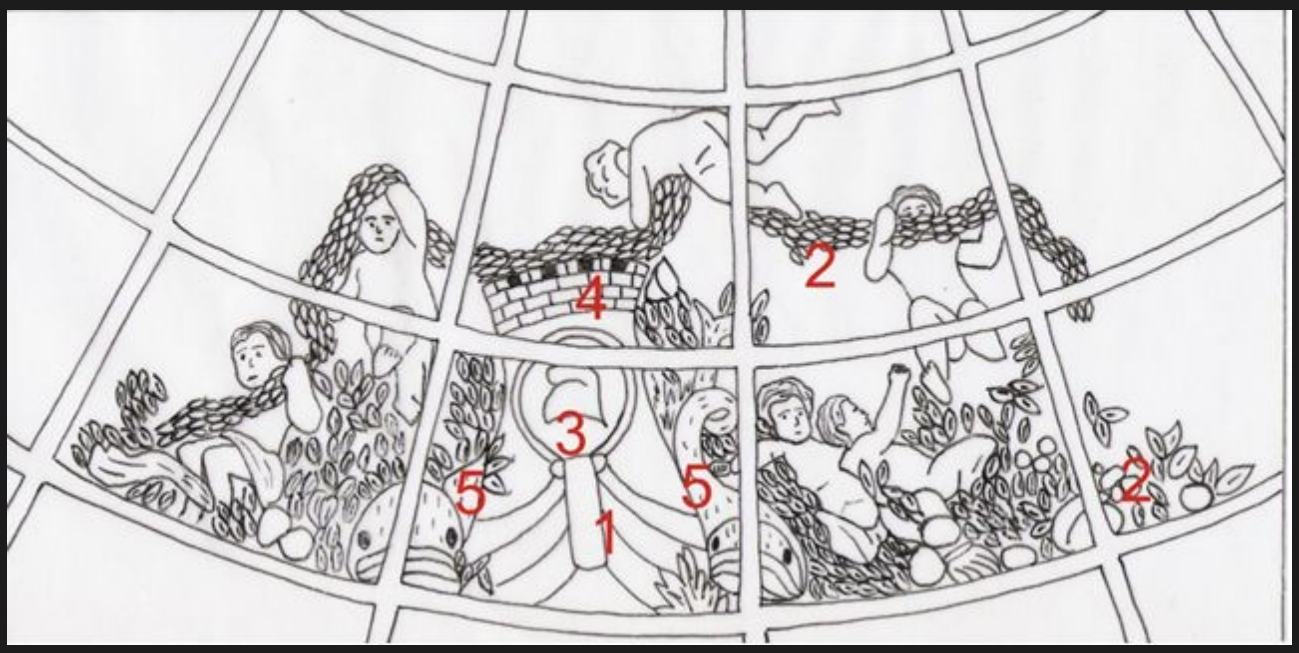


Figura 2 - Detalhe do vitral *Alegoria à Bandeira e à República*, 1922.
Desenho a nanquim por Renata Bastos Santore, 2007.

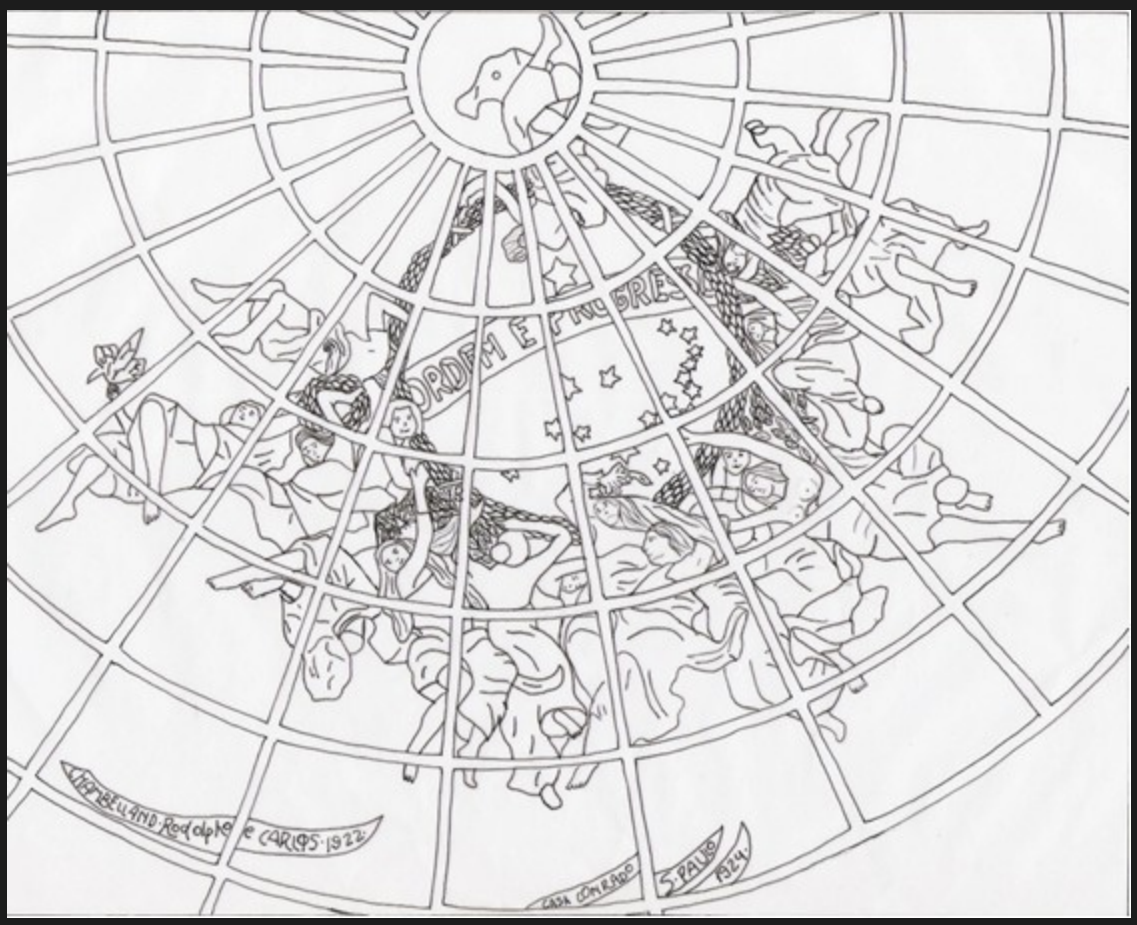


Figura 3 - Detalhe do vitral *Alegoria à Bandeira e à República*, 1922.
Desenho a nanquim por Renata Bastos Santore, 2007.

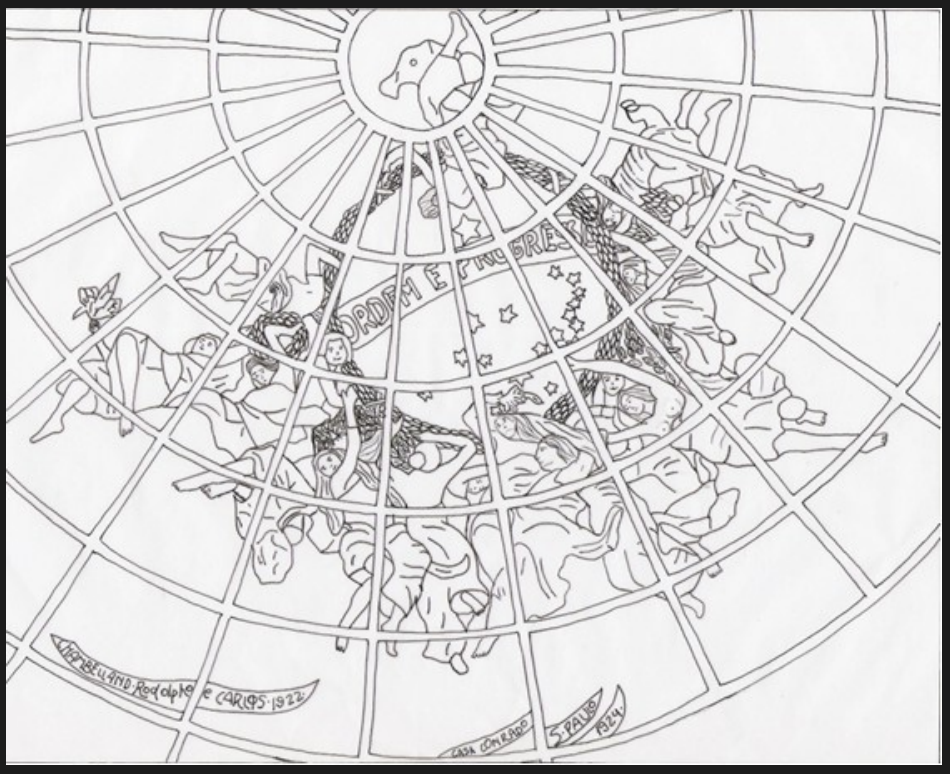


Figura 4 - Detalhe do vitral *Alegoria à Bandeira e à República*, 1922.
Desenho a nanquim de Renata Bastos Santore, 2007.



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

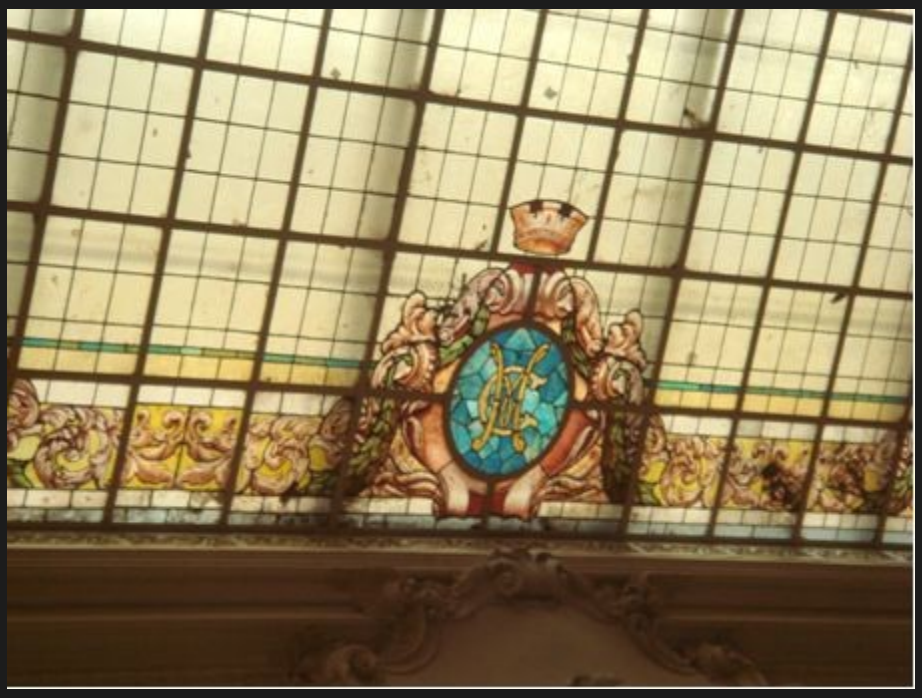


Figura 10 - Detalhe do vitral da clarabóia da escadaria monumental da
Câmara Municipal do Rio de Janeiro, executada pela Casa Conrado, São Paulo, 1922.
Foto: Valéria Salgueiro, 2007.

Barco a seco: Castagneto como modelo de artista moderno

Vera Beatriz Siqueira

Não foram poucos os literatos que, a partir do século XIX, tomaram o exemplo do artista, e mais especificamente do pintor, para sumarizar suas preocupações estéticas. Em um dos casos mais famosos, Balzac parte do "conto fantástico" de E. T. A. Hoffmann, intitulado "A aula de violino", para criar a sua novela "A obra-prima ignorada (ou desconhecida)". No conto original, o autor alemão lança mão de sua poética intensa e persuasiva para narrar, na pessoa de um jovem violinista, o encontro com um velho mestre de sua arte. O célebre professor corrige os erros de execução de outro músico (nem tão jovem, nem tão velho), demonstrando um incrível conhecimento da arte de tocar violino. Ao assistir, contudo, a uma audição do sábio violinista, o músico novato não percebe nada além de sons incongruentes e esganiçados. Junto com o jovem, todos nós aprendemos que há uma distância abismal a separar a Arte do saber sobre ela.

Transpondo a narrativa para o mundo da pintura, Balzac acrescenta à moral de Hoffmann uma tragédia até então inexistente. Preserva a estrutura de três personagens principais, de gerações distintas – o novato, o artista maduro e o velho mestre. Porém, se o mestre no conto alemão é apenas um tolo, incapaz de perceber os limites de sua sabedoria artística e destituído da genialidade e do virtuosismo que cobra de seus alunos, o de Balzac é, ao mesmo tempo, o mais antigo e o mais moderno, pois a ele cabe a renovação da pintura, seja como fenômeno, seja como valor. A novela é bem conhecida. Narrada em terceira pessoa, passa-se no século XVII, no auge do classicismo francês. Balzac lança mão de referências históricas para compor dois de seus personagens: o jovem Poussin (o grande pintor classicista) e o pintor Porbus (inspirado em Pourbus, artista acadêmico da corte francesa). O terceiro, mestre Frenhofer, ainda que não baseado diretamente em Delacroix, deve muitas de suas falas sobre pintura às conversas do autor com o pintor romântico.

Pobre e desconhecido, o artista novato ousa visitar o consagrado e admirado Porbus. Ao subir as escadas, Poussin encontra-se com a figura de um velho de rosto diabólico, com o qual entra no ateliê. Imediatamente, sob o olhar atônito e inconformado do jovem artista, o homem estranho começa a enumerar todos os equívocos de Porbus em sua tela representando Maria do Egito. Afirma que a santa está bem feita, mas sem vida, chegando à conclusão de que "a missão da arte não é copiar a natureza porém expressá-la!" E ensina ao amigo: "Você não é um vil copista, mas um

poeta!". Completamente indignado, Poussin atreve-se a discordar do velho, tentando defender a obra do acadêmico. Ao que Frenhofer responde com uma verdadeira lição de pintura, retocando a tela, acrescentando-lhe algum esfumado azul para fazer o ar circular ao redor da figura da santa anteriormente asfixiada, ou toques de acetinado reluzente no colo de Maria para evidenciar a untuosidade da pele jovem. Balzac se compraz em descrever seus movimentos compulsivos, o "brilho sobrenatural de seu olhar", comparando ironicamente seus gestos com a maneira de se passar manteiga – "Paf, paf, paf!". Assim, apresenta o momento de criação como uma espécie de possessão demoníaca. Retomando o tema literário de Fausto, Balzac dá forma à idéia de "gênio", tão cara ao Romantismo, que se alimenta do próprio deslocamento com relação aos padrões estéticos e culturais.

Apesar das prudentes ressalvas de Porbus, Poussin parece tentado pelo novo. Ainda que não entenda o comportamento um tanto disparatado do mestre, se deixa encantar por sua paixão insuperável pela Arte e mostra-se disposto a sacrificar seu próprio amor ao oferecer a perfeição física de sua amante Gillette para ser o modelo de uma misteriosa obra do velho mestre, à qual se dedica há anos no intuito de alcançar o correlato moderno da perfeição da beleza clássica, jamais exibida a alguém e nunca considerada satisfatoriamente concluída. Quando enfim Frenhofer exibe a sua tela aos outros dois personagens, caímos na armadilha de Balzac e ficamos presos na discrepância radical das descrições da obra. Por um lado o velho mestre, descrevendo-a como uma mulher real, viva, "maravilhosamente linda", que respira e cujas carnes palpitam. Por outro os dois pintores e seu espanto diante de "cores confusamente espalhadas", "multidão de linhas bizarras", "muralha de pintura", à qual não conseguem associar nenhum valor, concluindo que "cedo ou tarde [o mestre] vai perceber que nessa tela não existe nada". O formidável da novela é que esse "nada" surge não como falta e sim como excesso. Pois os outros artistas vêem, na confusão das tintas, um pé – "pé delicioso", "pé vivo" – memória de algo que já existiu, como "o torso de alguma Vênus de Paros em mármore surgindo entre os escombros de um palácio incendiado". Sua presença é essencial para que os demais artistas reconheçam a destruição não como a perda das habilidades técnicas de Frenhofer, por senilidade ou demência, mas como uma opção consciente e arriscada; no caso da novela, fatal, pois levará à morte de Frenhofer e ao incêndio de todas as suas telas.

A obra afeta muito diretamente a Cézanne, artista marcado pela dúvida com relação a seu talento e a suas realizações plásticas, que corta relações com Balzac, por imaginar que esta descrevia seus próprios dilemas artísticos. Um século depois, será a vez de Picasso se deixar marcar pela novela, quando recebe a incumbência de ilustrá-la para uma edição especial organizada por Vollard. Em suas ilustrações, adota particularmente o tema do pintor e seu modelo, apresentando gravuras

nas quais hachuras e arabescos são capazes de destruir a capacidade formalizadora da linha. Esse tema persegue Picasso por toda sua carreira. Quando na década de 1960 volta a enfrentá-lo, é de novo Balzac quem surge na ambigüidade de suas imagens, nas quais há poucas diferenças entre artista, modelo e obra. Talvez o artista tenha encontrado o fundamento de sua concepção de Arte Moderna na definição da função vanguardista de Frenhofer: opor-se a todos os modelos, afirmar a absoluta liberdade do gesto criativo, dedicar-se à Arte como um anti-destino, no qual se acredita acima de tudo e pelo qual se vive e se morre. Picasso encarnou como ninguém esse artista absoluto, capaz de destruir a si mesmo no processo de afirmação radical do novo.

Mas há leituras mais localizadas e pontuais desse ideal de artista, entre as quais a que gostaria de analisar aqui: a caracterização do pintor Emilio Vega pelo literato Rubens Figueiredo, em seu romance *Barco a seco*. A semelhança deste pintor de marinhas com Castagneto é deliberadamente patente, a começar pela célebre declaração feita pelo artista real ao crítico Gonzaga Duque: "Uma *caixa de charutos* me dá para os cigarros e o bife... as *botas*, essas, eu as faço para mandar dinheiro à velhinha..."[1]. Retomada na ficção, a frase é pronunciada com uma mistura de ceticismo e admiração por Gaspar Dias, narrador do romance e expert na obra de Vega: "Quando aparecia dinheiro mandava tudo para a mãe. O resto, dizia, dava bem para o bife e a bebida".[2]

Também as circunstâncias do caso central no romance – através do qual Dias conhece o falsificador Inácio Cabrera – aproximam-se despudoradamente da narrativa de descoberta de uma obra de Castagneto por Virgílio Maurício, em 1925:

> *Morava, então,* [...] *numa pensão familiar* [...] *resolvi ir até a cozinha. Vejo numa das prateleiras uma tábua que servia de bandeja – pratos e talheres apinhavam-se sobre a superfície. Descubro uma pintura, admirável trabalho e leio a assinatura: Castagneto. Mandei chamar a proprietária da pensão e num grande entusiasmo expliquei-lhe o valor da obra e lhe disse quem era o autor. A honesta senhora não ligava importância alguma àquela tabua pintada. Após meus comentários, mandou emoldurar o trabalho e soube que vendeu por bom preço.*[3]

No romance, Inácio surge na vida de Dias em situação semelhante, ainda que enriquecida com detalhes descritivos:

> *Ocorreu que, na época, Cabrera morava na pensão de uma viúva italiana. Um dia, na cozinha, viu entre as prateleiras uma tábua pintada que servia de bandeja. Sobre ela, um pano rendado e alguns*

---

[1] DUQUE, Gonzaga. **Graves & Frívolos.** Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1910, p. 63 sg. Disponível no site: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_castagneto.htm

[2] FIGUEIREDO, Rubens. **Barco a seco.** São Paulo Companhia das Letras, 2001, p.19.

[3] Virgílio Maurício, Outras figuras, 1925. Reproduzido em LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Giovanni Battista Castagneto (1851-1900)**: o pintor do mar. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982, p. 85-86.

copos e pratos. Através da renda, Cabrera percebeu nuvens de cal, um céu chamuscado, o ocre de um mar em brasa. Retirou os copos, afastou o pano, prestou mais atenção e encontrou ali a assinatura de Emilio Vega. Explicou à viúva a importância da pintura, enfatizou seu valor, mas a mulher não se deixou convencer com facilidade. Enfim, ainda relutante por perder a bandeja, acabou arranjando uma moldura e pendurando a tábua na parede da escada.[4]

Para não restar dúvida sobre a aproximação de Vega e Castagneto, alguns dados empíricos corroboram-na: a obsessão pelo mar; o desenraizamento produzido pela origem estrangeira; a moradia precária em um barco na praia; o aprendizado com um professor de pintura ao ar livre, com o qual se impacienta em pouco tempo ainda que simpatize com a rotina de pintar diretamente na natureza; a passagem breve e um tanto lateral pela Academia; os modos rudes e o temperamento brusco e sincero; a pintura marcada pela improvisação, intuição criativa, espontaneidade; o uso de suportes variados para suas obras, como caixas de charuto, pedaços de madeiras de diferentes proveniências, papéis de embrulho, conchas etc.; a barba marcante; a aparência um tanto rude e desprovida de cuidados mundanos; a independência fanática; o alcoolismo e o desregramento; o sucesso de público que chega a alcançar em vida e o seu desparecimento precoce. Mas, acima de tudo, a grande quantidade de falsificações de suas obras.

Ao escrever sobre as falsificações de Castagneto que começavam a aparecer, poucos anos após sua morte, Olavo Bilac chega a qualificá-las como "a mais fúlgida das consagrações *post mortem*", pois "só se falsifica o que é bom e o que tem valor".[5] E afirma que Castagneto só terá a ganhar, já que sua obra deverá ser mais estudada, mais conhecida, na tentativa de se evitar as fraudes. Também Gaspar Dias, narrador de *Barco a seco*, reconhece esse sentido de "homenagem póstuma", "consagração anônima do pintor morto" das falsificações, além de atribuir outro valor às marinhas falsas que chegam às suas mãos para autenticar: "imitar era uma forma de compreender. Estudar certas imitações tinha o efeito saudável de [...] levar para perto de Vega, mas não diretamente a ele. Era uma aproximação furtiva, pelas costas, para apanhá-lo de surpresa, um pouco antes de ser quem foi – um segundo antes de ser quem ele se tornava, na hora em que ia pintar."[6]

Mas as falsificações não atingem apenas as obras. Com a fraude, falsifica-se a própria identidade do artista. No caso de Castagneto, como afirmou Clarival do Prado Valladares, os imitadores copiavam justamente aquilo que havia sido convertido em seu "valor anedótico": o modo de pintar violento, a fatura rude. E assim, deixaram de perceber a sua escolha consciente de lidar de maneira original com os problemas da matéria pictórica e da representação da amplitude espacial em

[4] FIGUEIREDO, op. cit., p. 54.
[5] Olavo Bilac, Crítica e Fantasia, 1904. Reproduzido em LEVY, op. cit., p.80-81.
[6] FIGUEIREDO, op. cit., p.55

superfícies exíguas: "Foi, para sua época, uma pintura de vanguarda". [7] No caso de Emílio Vega, caberia a Gaspar, historiador e perito, salvá-lo de um "labirinto de afirmações plausíveis e disparates, de circunstâncias documentadas e deduções delirantes"[8], recuperando-lhe a certeza do traço, o conhecimento pictórico, a inteligência de quem sabia o que estava fazendo. Nos dois casos, tratava-se de uma espécie curiosa de identidade artística, moldada por toda ordem de incertezas factuais em suas biografias, mas também pela própria insegurança de sua assinatura. Uma identidade que, como a própria Arte, escapa; e cuja preservação exige a mesma ordem de obsessão e dúvida, abandono e privação experimentada pelos artistas. Vega e Castagneto são autorias a serem preservadas.

Do ponto de vista da História da Arte, essa recuperação implicaria, segundo a apresentação de Alcídio Mafra para o livro de Carlos Roberto Maciel Levy sobre Castagneto, de 1982, na percepção do "rigor da composição, em meio ao abandono propositado do traço", destacando a disciplina "arquitetônica" de suas obras, "dissimulada com discrição".[9] Significaria, portanto, construir um lugar específico para esse artista complexo, ou ambíguo, para usar palavra de Ileana Pradilla Cerón, dentro do contexto brasileiro da passagem do século XIX para o XX. A idéia de Clarival do Prado Valladares de que Castagneto seria um pintor de vanguarda quer justamente resolver esse problema, atribuindo à sua obra um valor um tanto anacrônico, já que a busca do novo ou a ruptura com as tradições não pareciam ser um problema para ele. Entretanto, a sua personalidade esquiva e a transposição dessas qualidades pessoais para a fatura de seu trabalho plástico apontam para uma concepção moderna de arte como a construção de uma visão pessoal do mundo.

Não é, portanto, gratuito, que Rubens Figueiredo tenha tomado Castagneto como modelo de seus avatares Emilio Vega, Inácio Cabrera e Gaspar Dias. Este último, ao se empenhar por retirar Vega do lodaçal de histórias imprecisas e fantasiosas, conformando um estudo sério, competente e pioneiro (que muito tem a ver com o próprio esforço de Levy, inclusive imitando-lhe os procedimentos, como o levantamento ano a ano das assinaturas do artista), está no mesmo movimento salvando a si mesmo do destino de miséria e mediocridade a que estava condenado por origem. A reunir os destinos de todos eles está a ameaça da perda de identidade, mais uma perda no quadro geral de perdas que se acumulam e se materializam na imagem do barco a seco, como aquele cuja autenticidade é assegurada por Dias no final do romance:

---

[7] Clarival do Prado Valladares, Paisagem Rediviva, 1962. Reproduzido em LEVY, op. cit, p.89-90.
[8] FIGUEIREDO, op. Cit., p.28
[9] SOUZA, Alcídio Mafra de. Prefácio. In: LEVY, op. cit, p.15.

> *A primeira pintura era um barco a seco, quase esmagado contra o chão por um céu maciço, um céu escovado por nuvens. O casco inteiro sobre a areia, onde não podia boiar nem afundar. Um bote empurrado para tão longe da água que nem a maré cheia poderia vir buscá-lo. Tratava-se de um Vega legítimo, e dos mais impressionantes* [...].[10]

Privação, abandono e solidão são emoções encarnadas nessa imagem central. Para o pintor (real ou ficcional) relaciona-se com a necessidade de viver incondicionalmente o seu destino de artista: afirmar a beleza e a experiência poética em um mundo que as nega; perseguir um ideal que insiste em escapar de seus dedos; reter nos limites de uma caixa de charutos a experiência da imensidão do mar; deixar-se consumir, ainda que em troca de bife, bebida ou cigarro. Para o crítico, envolve a consciência da ambiguidade de sua própria tarefa: erguer um Vega de "carne e osso", contra todos os sentimentalismos "criados por mau gosto, repetidos por preguiça, reafirmados por interesses de ocasião"[11], produz o descontentamento tanto daqueles que o apreciam (justamente por encarnar essa personagem romântica), quanto de seus detratores, que o consideram ultrapassado, arcaico.

O ceticismo de Gaspar Dias só agrava o problema, pois dele advém a consciência de que deve tudo o que alcançou justamente a essa "fantasia exasperante de um pintor que nunca existiu" e que ele precisa destruir. O seu encontro com Cabrera – cuja identidade é em si ambígua, pois tanto pode ser um simples falsário, quanto o próprio Vega camuflado sob identidade falsa, o tal Vega de "carne e osso" que Dias quis moldar com sua pesquisa e bom senso – serve para confundir essas histórias e levantar suspeitas sobre o sentido de seu próprio trabalho como expert. Quem seria o verdadeiro Vega? O pintor bêbado e ingênuo que encanta seus admiradores? O artista consciente, seguro de si e sério que surge da atividade técnica da expertise de Dias? O velho que perde sua habilidade e falsifica a si próprio? Um pouco de cada um deles? E quais seriam as verdadeiras marinhas de Vega? Aquelas falsificadas que seus admiradores gostavam e, segundo Dias, mereciam? Ou os quadros legítimos, "feitos ao correr dos dedos e das unhas contra as linhas naturais da tábua", "cujo destino era [...] enfeitar o salão de algum esnobe, apodrecer à luz dessa adoração insalubre, enquanto o seu preço de revenda subia sem parar, mesmo enquanto seu proprietário dormia"?[12]

O que nos leva fatalmente à pergunta: haveria Vega – ou Castagneto – sem as suas falsificações, fora das narrações reais e disparatadas que os cercam? Segundo a história construída por Gaspar, cuja verdade é simplesmente insondável, o que acontecera com Cabrera mostra exatamente a indistinção entre a realidade e a ficção: após ter sido resgatado de um quase

[10] FIGUEIREDO, op. cit., p. 185.
[11] Idem, ibidem, p. 28-9.
[12] Idem, ibidem, p. 185.

afogamento no mar e passado algum tempo afastado e desmemoriado, ao tentar retomar sua vida, Vega não fora reconhecido sem os trajes e as "antigas extravagâncias do pintor", restando a ele assumir o papel de amigo, imitador e difusor das lendas mais piegas sobre o morto.[13] Desse lugar, "fez subir à tona, sempre no momento certo, ora uma peça autêntica, ora um capítulo cem por cento inventado da biografia de Vega, ora uma meia-verdade, um borrão de dúvida, um pano suspeito respingado com o sangue do pintor ou com uma reles tintura cor de barro".[14]

Não gratuitamente o último caso da relação Dias-Cabrera no romance gira em torno das seis tábuas que o falsário traz para a apreciação do expert: uma única verdadeira, a representação do barco a seco. Mais um de seus inúmeros "botes perdidos, desastrados", "à espera não se sabe de quê, mendigando o respeito de um céu indiferente, de um mar que já os abandonara, barcos inúteis, jogados no seco".[15] Também Castagneto pintara em pequenas tábuas, por vezes em tampas de caixas de charuto, uma profusão de barcos na praia. Na realidade, em suas marinhas descortina-se na grande maioria das vezes a mesma narrativa de movimento podado, na qual os pequenos suportes são essenciais já que nos obrigam a uma relação mais próxima e mais física com o quadro, sem a distância capaz de assegurar nosso discurso intelectual e histórico. Suas obras materializam, segundo Ileana Cerón, um paradoxo: por um lado, falam de um mundo arcaico e familiar, de escala reduzida e íntima; por outro, de um temperamento artístico peculiar, da construção de um mundo pessoal, de criações de um legítimo artista moderno.

Na realidade, Castagneto não estava apenas produzindo uma obra diferente, que se encaixava invariavelmente mal nos rótulos estilísticos da época – academicismo, romantismo, impressionismo. Estava também exigindo um novo espectador, capaz de lidar com os seus trabalhos da mesma maneira como ele lidava com o tema da marinha: através da sensibilidade direta, da identificação pelo sentimento. Se suas obras pretendiam tornar visível o seu elo particular com o mundo, introduzindo uma pintura fundada na poética pessoal, precisavam ser percebidas por alguém que também se dispusesse a abrir mão de regras estéticas ou históricas. De alguém que, como Baudelaire diante da diversidade e multiplicidade do fenômeno artístico apresentado na Exposição Universal de 1855, em Paris, decide se "contentar com o sentimento", refugiando-se em uma "desavergonhada ingenuidade".

O crítico da ficção, Gaspar Dias, parece entender que o espectador ideal de Vega seria justamente aquele que, como Ester, sua namorada, ignorasse "a progressão dos estilos na pintura"

[13] Idem, ibidem, p. 181.
[14] Idem, ibidem, p. 182.
[15] Idem, ibidem, p. 18

ou todas as "suspeitas de anacronismo" do pintor, que, enfim, estivesse separado da obra por apenas "dois ou três palmos de ar, onde flutuavam os ciscos de preconceitos e lugares-comuns tão elementares que, no caso, não chegavam a atrapalhar".[16] Gaspar chegava a invejar-lhe a falta de informação, a "capacidade de contemplar as pinturas de Vega sem as camadas de pensamentos e suspeitas" que se acumulavam entre ele e o artista. Pois a ingenuidade permitia-lhe exatamente uma relação direta, um prazer simples e sem embaraços que, ainda segundo Gaspar, beirava a imoralidade, fazendo-a deleitar-se na descoberta de pequenas estratégias pictóricas, como se fossem senhas pronunciadas "só para ela". Por alguns instantes de relaxamento da atenção, o perito era capaz de encontrar na paisagem real os tons e os gestos de Vega, como se a tampa de caixa de charuto se abrisse e ocupasse "o lugar do mundo", mas logo tentava explicar a visão, rejeitando a "alucinação".[17] O que não conseguia suportar era justamente ceder aos apelos de Vega pela ingenuidade, pela materialização do sentimento a ponto de torná-lo real.

Castagneto igualmente se empenha para que as suas tábuas ocupem o lugar do mundo. Suas marinhas evocam uma realidade arcaica, um mundo sem transformações históricas, uma permanência concreta e afetiva. Mas são, simultaneamente, uma realidade em si mesmas, deixando entrever o processo de sua feitura, a direção das pinceladas, a densidade das tintas, a forma e o material do suporte. Diante delas, precisamos nos entregar ao prazer de re-experimentar a identificação lírica original do artista com o tema através unicamente da sensibilidade.

Para Balzac, vivendo intimamente a modernidade francesa, a inexistência de espectadores capazes de compreender a experiência de uma arte fundada no temperamento do artista converte-se em drama épico, grandiloqüente. A impossibilidade da confluência do juízo crítico entre Frenhofer e os demais artistas é fatal. O velho mestre queima suas obras e se suicida. Notícia recebida de terceiros, sem sentimentalismo, como se fosse uma conclusão natural de tudo o que veio antes: "soube [Porbus] que ele havia morrido durante a noite após queimar suas telas".[18] No romance de Rubens Figueiredo, ao contrário, Vega encontra o seu público. Mas a admiração se transforma em fraudes e falsificações. Pois parecia essencial para essas pessoas "de aparência fútil", como qualifica Dias, recobrir a simplicidade e a ingenuidade com o brilho de narrativas mirabolantes e excêntricas. Era preciso entrever, naquela linguagem deliberadamente seca e simples, "as mãos trêmulas de um alcoólatra que segura entre os dedos um pincel e um pano encardido".[19]

---

[16] Idem, ibidem, p.42.
[17] Idem, ibidem, p.47.
[18] BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada.** São Paulo: Comunique, 2003.
[19] FIGUEIREDO, op. cit, p. 31.

Talvez Castagneto, o pintor com obsessão pelo mar e que tratava a arte como uma tarefa pessoal e cotidiana, o artista descrente da sublime mitologia do ateliê e da obra prima, tenha experimentado o mesmo dilema. Diante de um público acostumado ao discurso acadêmico, sua singeleza algo rude podia soar ora como uma espécie de desaforo para os eruditos, ora como condescendência para com os ingênuos. Para evitar esses riscos, construiu-se um personagem curioso, formado pela superposição de dados empíricos e imaginativos. Sua aceitação no sistema artístico brasileiro passou necessariamente pela sua transformação nessa figura de fundo romântico, ocupando um lugar lateral em nossa história artística. Lugar que, mais tarde, veio a ser ocupado por outros, como Guignard ou Goeldi. Esses artistas, como o próprio Rubens Figueiredo, experimentam o contato com o público como privação de certezas, abandono de convicções. Dão forma a narrativas de securas, lirismo podado, corrosões e asperezas. Barcos no seco que devemos recolocar em movimento.

O crítico como artista

Vera Lins

Os escritos sobre arte de Gonzaga Duque podem ser vistos como ensaios que colocam na própria forma questões estéticas como a questão da representação e questões da própria crítica. Escolhi dois textos de seu livro *Contemporâneos,* que podem ser lidos como reflexões sobre a inapreensibilidade do objeto da crítica e as limitações do juízo estético. Além de colocarem em questão a representação.

No *Salão de 1904*, o crítico se autoironiza, se dizendo um rabiscador de crônicas, para afirmar logo de início também com ironia, que os expositores são fracos - apenas habilidosos, não sabem interpretar:

> *Mas, se as notas, porventura justas, de um rabiscador de crônicas, habitualmente desajeitadas e pretensiosas, obtiverem atenção de alguém e da sua emissão se derivar conceito, direi que nesta exposição como nos anteriores Salões, só encontro pintores de figuras e paisagistas, porque na maneira de interpretar os assuntos e de os fixar a igualdade é quase completa, com desconto das habilidades.*

Outro artigo, *O Salão de 1905*, é um texto de crítica singular na sua composição. O crítico entra nos salões a procura de uma coisa rara: imaginação. E aqui cria uma imagem para falar das imagens que vê e parece reatualizar o poema de Baudelaire "A uma passante". O crítico que tem como obrigação escrever sobre o salão, ao entrar, depara com uma mulher desconhecida e misteriosa que o encanta e o instiga, o aturde é sua palavra. Diz assim:

> *No átrio, pouco distante do Gladiador, vejo passar a silhueta ornamental duma esbelta senhora, encantadoramente cingida por um costume-tailleur cor de musgo. Num gesto rápido em que a elegância se confunde com a prática, a sua estreita e fina destra, em pelica branca arrebanha a saia. Descubro a linha de escorço dum borzeguim de verniz.. Ela galga os degraus. Ao enviezar no lanço esquerdo em frente ao nicho apanho-lhe o perfil de relance. É claro. Tem a pupila negra. Negros lhe são os cabelos.* [...]

E é buscando essa figura que desaparece e reaparece entre os quadros que ele vai descrevendo o que vê até que ela se vai. Isso que não encontra é personificado na desconhecida que passa e que ele vislumbra, mas não chega a conhecer. Há um ritmo no texto que alterna frases curtas

que dão a rapidez do olhar de relance, com outras longas minuciosas na descrição da figura. Incorpora um diálogo com um espectador que não entende nada do que vê e ironiza certas paisagens: as marinhazinhas com barquinhos. Quando revê a mulher, depois de falar de alguns quadros fica "desatinado, sem pensar, sem saber o que fazer", passa para as esculturas e critica a política das encomendas. Lembra Schubert e destaca as telas de Visconti e Roberto Mendes. O que se passa entre ele e a desconhecida alegoriza a relação com a arte e a representação - a surpresa e o aturdimento que a desconhecida lhe causa, o aproximar-se e o afastar-se e depois a fuga, a impossibilidade de alcançá-la. Seu desejo pela figura que passa por entre os quadros e traz a dimensão do desconhecido e do inquietante e do não representável é que lhe permite uma reflexão sobre eles.

Segundo Didi-Huberman, a imagem é sempre perda, ela não apreende uma totalidade e sua construção se faz como o jogo do *Fort-da* que Freud vê na criança, elaborando a perda, a ausência da mãe. Na pintura o pintor entra com seu corpo, diz Merleau-Ponty, citando Valèry, corpo que é entrelaçado de visão e movimento, a crítica se faz também com esse pensamento do olhar em que o corpo é vidente e visível, captado no tecido do mundo. A pintura celebra a visibilidade como enigma. Diz Merleau-Ponty

> *Qualidade, luz, corpo, profundidade que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertaram um eco em nosso corpo, porque este lhes deu acolhida.*

Benjamin, em *O narrador*, cita também Valéry. Quando diz que passou o tempo em que o tempo não contava, parte de um texto de *Pièces sur l'art*, de 1934, sobre uma bordadeira em que vê a singularidade de seu trabalho que compara com "pinturas obtidas por superposições de camadas translúcidas, sonetos esperados, voluntariamente retardados, infinitamente retomados pelo poeta ".

Devolver a solução à condição de enigma, diz Karl Krauss, citado por Agamben em *Image et mémoire*[1]. Isso saberia fazer o narrador, o pintor e o poeta. A critica de Gonzaga Duque sugere que a crítica também é lugar de emergência, de uma imaginação produtora que acolhe o paradoxo e o enigma. Sua crítica se constrói como a imagem, no mesmo jogo que elabora uma perda.

Como trabalha com idéias estéticas, suas imagens mostram o limite dos conceitos ou inserem imagens nos conceitos. Mostram a movência singular da crítica. Se o juízo estético é reflexivo e não determinante ou cognitivo há uma possibilidade infinita de desdobramento. Há uma consciência dos limites do conceito hoje. A ordem epistemológica moderna converte o mundo em um mecanismo a

[1] AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire.** Paris: Hoëbeke, 1998.

ser controlado pelo sujeito do conhecimento. De texto decifrável, o mundo passa a ser objeto observável, sem sentido. Com as imagens banalizadas pelos meios de comunicação, a forma estética se torna forma difícil, forma incerta até o mais íntimo de sua textura.. A experiência poética é sempre um reencontro da mais íntima alteridade, um sair de si na direção do outro. A crítica de Gonzaga Duque tem esse teor, talvez porque ficcionista, próximo dos poetas simbolistas, que são críticos do racionalismo progressista que marca o naturalismo; como neo-românticos, muitas de suas questões e propostas são continuadas pelos surrealistas. Assim marcam uma dissidência quanto ao modelo moderno que se impunha, embora modernizar fosse também seu desejo. No entanto, abrem questões que não vão ser incorporadas pelo modernismo hegemônico. A tentativa de transformar o país num Estado-Nação moderno, i. e., num Estado planejador, comportava planejar, i.e, definir a diferença entre ordem e caos, separar o próprio do impróprio, legitimar um padrão às expensas de todos os outros. A construção da ordem significa promover a uniformidade, o que caracteriza a sociedade moderna: uma intolerância radical de quaisquer formas de vida diferentes, as diferenças são vistas como ignorância, superstição ou atraso.

Em outro texto de *Contemporâneos*, *O salão de 1906*, Gonzaga Duque cria um personagem, Policarpo, que o acompanha na visita ao salão e num diálogo com ele vai discutindo o que vê. O diálogo lembra o ensaio de Oscar Wilde, *O crítico como um artista*, em que discussões teóricas importantes são travadas num diálogo fictício entre dois personagens, Gilbert e Ernst, que depois vão para as ruas, como no texto de Gonzaga Duque, que termina assim:

Agora à vida
À vida – confirmou Policarpo.
E saímos para o ar livre das ruas.

Mas, neste, diferentemente do texto de Wilde, Policarpo e o crítico concordam geralmente, um ecoando o outro, embora o amigo fictício seja mais espontâneo. Diante de um quadro de Artur Lucas, o texto diz:

Policarpo, comovido, sacode-me o braço:
- Bem, que dizes?
- É um artista, amigo Policarpo, é um artista que aqui está, para gozo nosso e honra da pátria.

Às vezes ironiza. Sobre Julieta França, a escultora, põe as palavras na boca de Policarpo, para dizer que lhe falta interpretação, que deveria pensar, refletir, estudar mais seu assunto

Estou tentando agora começar a olhar um percurso da crítica no Brasil. Entre Gonzaga Duque e Mário Pedrosa, há um caminho da crítica de artes plásticas pouco trabalhado. Fala-se de Rubem Navarra, crítico que escreve nas décadas de 30 e 40, localizei uma tese sobre ele, também uma publicação do Jornal de critica pela universidade da Paraíba. Parece-me que há, nesse período entre Gonzaga Duque e Mário Pedrosa, também uma crítica feita por poetas como Mário de Andrade, com o texto do Aleijadinho, por exemplo, Murilo Mendes, Bandeira , até Cabral com seu texto sobre Miró.

Estou tentando ver como se comporta o texto crítico desses poetas. Há uma ambivalência entre conceito e imagem num texto de Mário de Andrade como o Aleijadinho, que briga o tempo todo com a noção de raça. Enquanto Lezama Lima, com a imagem do Aleijadinho escavando a sombra, esculpindo a noite de Minas por causa de sua lepra, cria uma alegoria da situação brasileira, de uma contra conquista, Mário, ao mesmo tempo que recupera o escultor, se prende, me parece, nas malhas de uma discussão sobre mestiçagem.

O ensaio crítico de um pintor contemporâneo, Arlindo Daibert, nesse sentido é singular. Como desenhista transpõe a literatura (*Grande Sertão* e *Macunaíma*) para o desenho e depois escreve sobre o trabalho que faz. Sobre ele escrevi um texto, que apresentei num seminário em Juiz de Fora, que me fez pensar sobre o ensaio crítico, o que venho trabalhando há algum tempo, no sentido de Schlegel citado por Lukács, de poema intelectual.

E com essa reflexão queria olhar o que parece uma lacuna do início do século aos anos 50. Alguns nomes mais ligados ao jornalismo aparecem como Lourival Gomes Machado, por exemplo, o que permitira traçar também uma diferença de pensamento e de olhar inscrita nos próprios textos.

Ao tentar recortar o início da crítica de arte no Brasil deparei com a questão se no modernismo dos anos 20 ou se na década de 50. Antecipei esse recorte descobrindo Gonzaga Duque, um escritor simbolista, atuante entre 1886 e 1911, como o primeiro crítico moderno das artes plásticas do país. É seu *A arte brasileira* e o romance *Mocidade Morta*, que mostram um crítico ficcionista, inaugurando aqui também um veio de críticos poetas. Gonzaga Duque trabalha esse encontro entre palavra e imagem, com afinidades com Diderot, Zola, Baudelaire e Huysmanns, Fromentin, críticos e ficcionistas e referências suas. Seus textos de crítica são marcados por imagens que fazem pensar sobre uma crítica de arte como tradução de linguagens que escapa aos limites do conceito se articulando em imagens que contêm idéias, um pensamento que inclui a sensibilidade e a sensualidade. Como se a reflexão se desdobrasse nessas passagens de uma linguagem a outra, abrindo outras possibilidades de articulações de sentido. Há um impulso ficcional nessa crítica e uma aguda consciência da linguagem que faz com às vezes interrompa o texto com uma reflexão sobre as

palavras que usa. Por exemplo, no *Salão de 1904*, pensa sobre o uso da palavra senhoras num parêntese, ao se referir às mulheres pintoras, diz:

> *As senhoras... (Como eu implico com esta palavra, neste particular! É fofa, tola, convencional. Tem alguma coisa de pieguice e muito do ranço da burguesia aristocratizada. Porque não dizer mulheres, que é uma palavra dignificadora?...) As senhoras – vá lá, repetirei – que se exibem na paisagem e outros assuntos a óleos devem ter desvanecidos seus mestres, porque sinceramente, merecem elogios!*

O que remete para o *Salão de 1907* que termina dizendo que uma das revelações do salão é o grande numero de pintoras que ali se exibiu e algumas com real merecimento, o que o faz perguntar-se: "A nossa arte de amanhã será uma das conquistas do feminismo?"

Argan, em texto sobre Murilo Mendes diz que para ele a linguagem da crítica era precisamente o nexo entre as duas versões da imagem, a visual e a verbal, numa prosa que resultava estranhamente rarefeita e algo vagarosa. O que me parece que se inaugura com Gonzaga Duque e continua em alguns críticos poetas, ou melhor, poetas que se dedicam à critica de artes mais como amadores, como os textos de Murilo Mendes, e de outros que ainda estou levantando, seria uma singularidade de olhar, de apreensão e apreciação que se dá numa linguagem crítica, que incorpora a imagem. Uma subjetividade na qual o inconsciente joga sua sombra, um imaginário forte, um impulso ficcional, vão articular uma crítica ensaística, que se coloca quase como um gênero. Nela a linguagem se adensa e intensifica. A crítica de Murilo tem sido objeto de estudos. Entre as crônicas de Manuel Bandeira há uma sobre Lasar Segall que pode ser considerado um texto de crítica. E várias outras também sobre a arquitetura de Le Corbusier, por exemplo.

No primeiro, Gonzaga Duque, isso vai permitir que inaugure a moderna crítica no país, criando a impressão com seu romance, os ensaios e o livro de história da arte, de que já haveria um sistema organizado de artes plásticas, o que o levava a interferir num meio que isolava esses artistas (como Castagneto, sobre quem escreveu), tencionados entre incursões mais arrojadas nas suas questões e o modelo acadêmico instituído.

A força poética dessa crítica que escapa ao rigor do método e ao fechamento do conceito, mais provoca o pensamento do que o torna claro. Ela permitiria também, articulando a memória, rearticular a história ou mesmo criar uma história como faz Gonzaga Duque em *A arte brasileira* e *Revoluções brasileiras*.

Outro lugar onde essas relações vão se articulando é também as revistas do grupo que estão se desfazendo em pó nas bibliotecas. Elas vão trazendo desenho e caricatura e fotografia junto com textos literários. Além de mostrar os textos que estão circulando, como por exemplo, passagens de

Novalis e Mallarmé, permitem recuperar reminiscências que rearticulam nossas noções de moderno e modernismo, ao mesmo tempo que articulam uma arqueologia da cidade. Figuras e questões saem do simbolismo e fazem esse modernismo carioca. Um intelectual ativo nesse meio das revistas, além de Gonzaga Duque, que funda *Pierrot*, *Mercúrio* e *Fon-fon* e escreve em *Kosmos*, é Álvaro Moreyra, que começa em *Fon-fon* e funda *Paratodos*. Formando uma boêmia dissidente, não aderiram a um modernismo futurista e construtivista, que acreditava na industrialização: para eles é a rememoração de uma experiência perdida que permite se opor à catástrofe moderna, que lida apenas com a experiência imediata. O novo para eles é sempre o bizarro, o enigmático, o ainda-não consciente que a arte tornaria visível.

Merleau Ponty, em *O olho e o espírito*, fala do pensamento do pintor que se opõe ao pensamento cartesiano. Cita Max Ernst e fala de uma visão que se faz em nós como Rimbaud na *Carta do vidente* diz que algo se pensa nele. Nesse pensamento da visão há em seu centro um mistério de passividade. Merleau Ponty afirma que a pintura baralha nossas categorias, ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnais, de semelhanças eficazes, de mudas significações

Didi-Hubermann, falando de Carl Einstein (em *Devant le temps*), diz que é preciso trabalhar a imagem com conceitos insuspeitados. Criar novas formas de saber ao contacto com as novas formas de arte. A crítica é também lugar de criação. Inventar formas também no domínio do conhecimento é colocar em questão a realidade e seu próprio eu – criar sem cessar uma realidade nova como faz a arte.

1877: a polêmica pintura da *Batalha do Avahí* exposta em uma rotunda de panorama no Rio de Janeiro

Vladimir Machado*

O pintor Pedro Américo (1843-1905), estudando em Paris entre 1860 e 1864, acompanhou as transgressões dos artistas contra a pintura idealista e erudita de gênero histórico, da Academia[1]. Mas não era só isso. Para o jovem artista havia a possibilidade da arte sair das galerias convencionais da Academia e ir ao coração das massas, como faziam as pinturas encantadoras dos Panoramas. O filosofo Walter Benjamin (1892-1940) identificou que esse era um fato novo nas grandes cidades: a obra-de-arte passava a ter a intenção deliberada de endereçar-se a um grande público. Era o que faziam as espetaculares instalações dos Panoramas, as quais começaram a desafiar o reino convencional de exibir a pintura. Essa forma ilusionista de arte, difusamente de vanguarda, estava próxima da sensibilidade visual dos cidadãos à procura de diversão "instrutiva", sem grandes elucubrações intelectuais.

Esta *visão total* dos panoramas inventados pelo pintor escocês Robert Barker, em 1787, para a diversão de um público pagante, espalhou-se pela Europa e no Novo Mundo O Panorama fugia completamente da idéia convencional de se olhar uma imagem, seja em desenho, pintura, gravura ou fotografia. Esta invenção de Robert Barker, chamada *La Nature en Coup d'Oeil* (A natureza em um golpe-de-vista), consistia na construção de um edifício circular com uma cúpula de vidro, tendo no seu centro uma plataforma, semelhante a um mirante em uma elevação. A pintura iluminada pela cúpula de vidro estaria ocupando os 360º dessa rotunda. Sua invenção foi patenteada em 3 de julho de 1787, com especificações precisas do seu aparato e tornou-se popular até o final do século XIX[2]. Na França, as pinturas com temas de batalhas nos Panoramas eram muito populares e alimentavam a imaginação dos nacionalismos nascentes desde 1832. Na década de 1860, os grandes feitos militares

* Pintor e Prof. Dr. no Curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ.

[1] Ver artigo do autor: Pedro Américo contra a Academia neoclássica francesa, a favor da fotografia e das reformas de Napoleão III em 1863. In: CAVALCANTI, Ana,DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). **Oitocentos**: Arte Brasileira ,do Império à Primeira Republica. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/ Dezenovevinte, 2008, p.122-130.

[2] Cf. ZOETMULDER, Paul**. The Panorama Phenomenon-Mesdag Panorama 1881-1981,** Catálogo do Centenário do Panorama Mesdag-The Hague (Haia), Holanda, p.13. Ver também EEKELEN, Yvonne van, vv.aa. **The Magical Panorama.** Waanders Publisher, Zwolle/B.V. Panorama Mesdag The Hague, Holand,2000.

de Napoleão "[...] tinham sido exaltados por meio das pinturas dos panoramas, diligentemente encorajado pelo seu sobrinho Napoleão III".[3]

Pedro Américo, provavelmente deve ter visto essas pinturas de história com apelos patrióticos, como o sensacional Panorama *Siége de Sebastopol*, de 1860 feito por Jean-Charles Langlois (1789-1870), famoso por usar fotografias em larga escala para pintar. Este panoramista, em 1855, dirigiu o fotógrafo amador Léon Mehedin no campo de batalha na Criméia com o objetivo de obter 17 clichês (calótipo em vidro) os quais colocados lado a lado tinham o formato de uma vista panorâmica circular. Estas fotografias serviram de modelo para pintar com realismo as cenas de guerra do Panorama. Para ampliá-las utilizou a Lanterna Mágica, projetando as imagens na tela e desenhando seus contornos.

Além dos Panoramas de batalhas, Pedro Américo viu também o panorama dedicado a paisagens urbanas como o *Panorama de Londres* quando visitou a Inglaterra em 1862[4]. As obras de mais sucesso entre os anos de 1870-1880, continuavam sendo os panoramas de batalhas como o *Siége de Paris* (1873) e *Guerra Civil Americana nas Batalhas de Atlanta e Gettisburg* (1882-1883), pintadas por Félix e Paul Philippoteaux, utilizando em todos fotografias como modelo. Não é exagero afirmar que Pedro Américo tenha criado a pintura da *Batalha do Avahí* tendo em mente os sucessos dos panoramas. Em Janeiro de 1877, em sincronia com a exposição de Pedro Américo em Florença, uma réplica do *Panorama Siége de Paris* pintado em 1873, estava exposta na mesma cidade e o artista deve ter visitado este panorama junto a Rodolfo Bernardelli o qual observou que o Panorama "impressionava a multidão"[5].

Esses espetáculos de ilusões visuais também existiam há muito tempo no Brasil e ressaltamos o primeiro *Panorama do Rio de Janeiro* criado pelo pintor da Missão Francesa Félix-Émile Taunay (1795-1881). Feito em 1822 numa escala reduzida, foi posteriormente ampliado por Guilherme F. Ronmy (1786-1834) e exposto em 1824 na grande rotunda cilíndrica de Paris, construída por Jean Prévost, na rua Vivienne[6]. Essa forma de espetáculo era também popular na década de 1870 no Rio

---

[3] Idem, ibidem, p.31 e 33. Napoleão I, sonhava em construir grandes Panoramas de alvenaria, com pinturas de suas batalhas como "monumentos eternos de nossos triunfos e de nossa glória nacional", colocados na entrada das capitais da Europa onde entrasse vitorioso. In *Memorial de Sainte-Helène*, citado por BAYARD, Émile. **Le Style Empire**. Librairie Garnier Fréres, Paris-França, s.d, p. 14-15

[4] AMÉRICO, Pedro. **Holocausto.** Ed.Typographia Cenniniana, Florença, Itália, 1882, 401p. Publicado em 1882, mas escrito bem antes, em 1864.

[5] BERNARDELLI, Rodolfo, doc. nº.188. Arquivo e Biblioteca do MNBA-RJ.

[6] TAUNNAY, Affonso. Iconografia Carioca. **Revista do IHGB**, vol. 203/1949, p. 3-94. Ver PEIXOTO, Elza. Panoramas in **Victor Meirelles** vv.aa., op.cit., p.104. Ver também o importante ensaio de PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: o primeiro panorama do Rio de Janeiro. **Anais do Museu Paulista**, SP, N. Ser. vol. 2, p.169-195, jan/dez, 1994. Em relação a esse texto, Mario Barata escreveu sobre *Alguns fatos e hipóteses em torno do panorama do Rio de Janeiro (Paris 1824) e suas atribuições básicas a F.E.Taunay e a L.S.Meunié. ,* onde pode se ver, entre outras questões, que a pintura incorporava uma equipe, com divisão de trabalho: Taunay fez as aquarelas e

de Janeiro. Machado de Assis, com ironia, apontava que a "cidade em pêso" não tinha outra coisa mais séria a fazer senão pensar em touradas, no voltarete e nas ilusões pictóricas dos Cosmoramas. Ao criticar os touros mansos das touradas cariocas, dizia que um deles parecia ser uma ilusão de touro bravo, como se fosse "simplesmente pintado em papel; touro de cosmorama".[7]

Esse ambiente cultural estimulava o uso sistemático de fotografias pelos artistas assim como a forma de expor uma obra de arte para um grande público. Pedro Américo estava atento a essas mudanças na representação da pintura de história que ele vivenciou na Europa. Certamente via na forma sensacional de exibição dos panoramas um instrumento adequado para essa ação artística, educativa e política sobre a sociedade. Era também uma saída espetacular das exibições convencionais acadêmicas, mais voltadas para a elite de especialistas e colecionadores. Retornando ao Brasil, o artista então com 21 anos de idade, publicava em 1864 artigos no jornal *Correio Mercantil* onde já defendia treze anos antes da exposição na rotunda de panorama que a condição fundamental da verdadeira civilização era "[...] com o entusiasmo popular e o espírito patriótico, a ilustração social das massas", indo ao encontro do "espetáculo das artes" [8].

Podemos afirmar que Pedro Américo conhecia bem os Panoramas porque no seu romance autobiográfico *Holocausto*[9], o pintor, através do pensamento do seu personagem Agavino (Pedro Américo), descrevia em um trecho que o artista teria visitado o *Panorama de Londres* (provavelmente entre 1862-64). No texto demonstrava que tinha pleno conhecimento dos efeitos óticos e ilusionísticos dos Panoramas e Dioramas. O personagem, chegando pelo Tâmisa, esperava avistar a cidade de Londres "[...] a qual já a havia admirado nas representações diorâmicas, isto é, grave, simplificada pela perspectiva [...]". Fazia a nítida diferença entre a visão polissensorial confusa do real, e as pinturas dos Panoramas nas quais se podia ter uma visão total do "vastíssimo e variado panorama". Mas essa "visão total" de todo o horizonte, o artista tinha que dominar pela arte da perspectiva, como acontece nas imagens gráficas onde as "cenas se multiplicam, os aspectos variam, os espetáculos se complicam e a unidade ótica mais e mais desaparece".[10]

Cabe ressaltar no texto de Pedro Américo, o emprego de termos técnicos de representação, como "simplificada pela perspectiva" ou "dominar [...] como nas imagens gráficas", os quais na

---

> desenhos no RJ, e Meunié uma equipe de execução, em Paris. **Anais do Museu Paulista**, SP, nº série, V.4. p.319, 22 jan 1996. Ver também a densa e atualizada pesquisa sobre o *Panorama do Rio de Janeiro* (1824) de F. E. Taunay en: DIAS, Elaine **Paisagem e Academia**: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2009, p. 253- 299.

[7] Cf. crônica **História de 15 dias,** 1º de janeiro e 15 de junho de 1877. In: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1973, Volume III, p.356 e 367.

[8] AMÉRICO, Pedro. Considerações filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro,1864.

[9] AMÉRICO, Pedro. **Holocausto.** Florença/Itália: Ed.Typographia Cenniniana, 1882.

[10] Idem, ibidem, p.272-73.

pintura realista dos panoramas eram resolvidos pelos pintores utilizando francamente a câmara-escura e as projeções luminosas da lanterna mágica para ampliarem fotografias e esboços de perspectiva nas grandes telas. Pedro Américo poderia pintar assim a *Batalha do Avahí*, com mais rapidez, eficácia e precisão e exibí-la em uma arquitetura efêmera de um Panorama[11]. A pintura instalada no espaço popular dos "barracões" de Panoramas em uma praça pública na capital do Império, tinha um viés político: exaltava os novos heróis da nação principalmente o General Osório, então Senador pelo Partido Liberal e os soldados do exército e não da conservadora Marinha.

Em 1877, a estratégia de Pedro Américo e sua clientela ao construir uma grande rotunda de panorama, deixava claro que o objetivo era despertar o entusiasmo popular e o espírito patriótico na população carioca. Ao colocar em prática essas idéias sociais e culturais, ampliava a circulação da obra-de-arte, constituindo um evento de impacto para uma camada mais ampla da população. Além disso, ao expor em praça pública, colocava em segundo plano a *Galeria de Pintura* da Academia Imperial, considerada decadente pelo artista.

A grande novidade lançada por Pedro Américo estava na forma de exibição da *Batalha do Avahí*, inédita em relação às exposições individuais anteriores no Brasil. O artista exigiu a construção de uma rotunda de madeira especialmente para abrigar a tela, semelhante a dos primeiros Panoramas de Barker, quando as pinturas internas ainda não eram circulares[12]. Os artigos e manuscritos deixados por Pedro Américo mostram que o pintor queria uma arte espetacular. Seguia outro modelo de exibição, de caráter popular e de impacto, inspirado nos panoramas europeus e até mesmo nos "barracões" de panoramas que existiam nessa época no Rio de Janeiro, um na Rua da Assembléia e outro no Campo da Aclamação (hoje Praça da República).[13].

Chamamos a atenção para um outro significado referente à dispendiosa rotunda de Panorama (entre cinco e sete contos de réis), construída para expor a obra. A nosso ver, ela parece ser uma exposição prévia para testar a arrecadação e a freqüência de público, para um projeto mais ambicioso do pintor e da *Companhia Grande Panorama Nacional*. Logo após o sucesso das três exposições da *Batalha do Avahí* (duas em 1977 e uma em 1879), em 14 de setembro de 1882, Constantino Hermann Scholobach, João da Costa Rodriguez e Antonio José Alves apresentaram à

---

[11] MACHADO,Vladimir. Projeções Luminosas e os métodos fotográficos dos Panoramas na pintura da *Batalha do Avahy*: O "espetáculo das artes". **19&20,** Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm>.

[12]. Em agosto de 1877, o Ministério do Império expediu aviso à Câmara Municipal para que fosse construído na Praça D. Pedro II (hoje Praça XV de Novembro), um pavilhão de madeira para expor a pintura da *Batalha do Avahí* de Pedro Américo, "entre a estação das barcas Ferry e os edifícios do Palácio Imperial e da Secretária da Agricultura". Cf. **Diário Oficial**, Rio de Janeiro, ano XVI, agosto/1877.

[13] Pedro Lucien Desponey era sócio de Jean Cazes e "sócio-gerente da primeira barraca de panorama em frente à rua da Alfândega [...]".**O Repórter**, nº 176, 30/06/1879, p.4.

Câmara Municipal do Rio de Janeiro um projeto de Panorama permanente. Davam notícia de que estes Panoramas eram tão aceitos nas cidades européias que na Bélgica existia "[...] um vasto atelier para a exclusiva pintura das grandes telas" que se exibiam neles[14]. O projeto do edifício contava com "uma sala principal para o Panorama, um vestíbulo, um compartimento [...] além do Salão para a pintura" e declaravam que o Panorama seria construído entre o Largo da Lapa, Rua do Riachuelo, Campo da Aclamação até ao mar[15].

Em agosto de 1884, Constantino Scholobach e dois novos empresários incorporadores da Companhia, Max Nothmann e João F. A. Lima, anexavam um prospecto de 15 páginas ao requerimento citado. Para justificar o investimento no panorama carioca, ressaltavam os lucros dos "panoramas modernos" europeus: a freqüência de público no *Panorama de Bruxelas* cuja população era "igual à do Rio", tinha uma visitação superior a 1500 pessoas por dia. Destacavam também na Alemanha o *Panorama Batalha de Sedam* em Berlim, "iluminado por luz elétrica", cuja média de freqüentadores era de 3000 pessoas por dia. Não deixavam de incluir os Panoramas de Londres e de Paris e de fazer um "resumo estatístico" das visitas aos Panoramas na Europa e Estados Unidos: todos entre 800 e 1500 pessoas por dia.

O edifício do Panorama, orçado num total de 145.791 contos de réis, seria construído em ferro, com ventilação, máquina a vapor e a novidade moderníssima: "aparelhos para luz elétrica". Graças à aplicação da luz elétrica o Panorama poderia funcionar a noite e que "além de apresentar um espetáculo mais deslumbrante e mais atraente tornava-se mais acessível às classes mais laboriosas"[16]. O *Grande Panorama Nacional* mostrava com estes dados que era uma empresa a qual arriscava investimentos altíssimos para a época (400 contos de réis no total). No entanto os empresários concessionários estavam confiantes e certos de que teriam lucros "tão avultados como os mais avantajados da Europa" por uma "razão óbvia": o Panorama era "a reprodução natural de um fato grandioso da história de um povo" o qual atrairia a atenção de todas as classes sociais. Chamavam atenção de que todos os acessórios artisticamente colocados na rotunda de Panorama davam à pintura a beleza da contemplação ao natural e prendiam a atenção do espectador. Era como "[...] se ele contemplasse as cenas ao vivo no campo ou lugar onde se desenvolveram os acontecimentos".

---

[14] ZOETMULDER, op.cit, 1981, p.75. Na Bélgica, se especializaram várias empresas para: fabricação das imensas telas; chassis e das rotundas de panoramas para exportação, sendo que só para os EUA haviam sido exportados entre 10 e 20 panoramas.

[15] **Prospecto da Companhia Grande Panorama Nacional** –Typographia Fernandes,Ribeiro & Cia ,Rio de Janeiro, 1884, p.7.

[16]Idem, ibidem, p.4.

Os concessionários do Panorama concluíam que estas vastas telas reproduziam por artistas hábeis "os feitos mais heróicos das nações [...]", e portanto para a organização do *Grande Panorama Nacional* consideravam acertado escolher entre os episódios da *Guerra do Paraguay*, a *Batalha do Avahí* de Pedro Américo. Certamente a escolha não era somente por questões estéticas mas sim, devido ao sucesso de público e de renda já experimentado nas exposições da pintura na Europa e no Rio de Janeiro. Os empresários comunicavam que já haviam procurado "[...] abrir relações com o notável pintor Dr. Pedro Américo para encarregá-lo da organização e pintura da tela"[17].

Provavelmente foi o artista quem definiu no orçamento apresentado no *Prospecto*, o custo da tela, chassis, tintas, pincéis, cromos - as indispensáveis fotografias para pintar - assim como os acessórios e o "terreno fingido" em volta da plataforma-mirante no centro do Panorama. Todos estes materiais discriminados atingiam a gorda soma de 95:700 contos de réis. Esse projeto, no entanto, não foi realizado. A morte do General Osório em 1879 e a criação da *Empresa de Panoramas* de Vitor Meirelles em 1885, voltado para o tema mais ameno da bela Paisagem do Rio de Janeiro, podem ser os motivos da prorrogação da construção do *Grande Panorama Nacional* por 4 anos, de 1882 até 1886. Pedro Américo retornou à Itália pedindo demissão da Academia, negada pelo Imperador Pedro II.

O chamado "barracão" montado na Praça D. Pedro II, no Largo do Paço, (hoje Pça XV de Novembro, no RJ) na verdade não era modesto e pretendia ser um acontecimento social radicalmente novo e não uma simples exposição particular. A construção rápida e efêmera de uma rotunda como um palácio de Panorama abalava o conceito acadêmico de exposição de uma obra-de-arte. A maior parte das fontes consultadas falavam sempre que a forma da construção era uma "barraca", "barracão" ou, mais apropriadamente, um "pavilhão" [18]. Esta denominação certamente foi devida à forma circular dos grandes panoramas ou das populares "barracas de panoramas" que existiam no Rio de Janeiro. A historiografia existente equivocadamente só se referiu a este evento como uma simples exposição em um "barracão", sem maiores repercussões. Podemos, no entanto, ter uma idéia do tamanho da construção bastando observar as dimensões colossais da tela, de 5 m de altura x 10 m de largura. Portanto, não era um "simples barracão", mas uma construção que correspondia à forma espetacular de uma grande rotunda de panorama, abrigando um evento catalisador das atenções, voltada para a "multidão".

---

[17]Idem, ibidem, p.15

[18] Cf. **Diário Oficial**. 18/11/1877, nº 266, p.1.

A grandiosidade era tamanha que o alto custo da montagem da rotunda, para a exibição da *Batalha do Avahí*, foi alvo de duras críticas, já que não condizia com um tempo de economias pregado pelo governo, que alegava por causa disso, não participar da *Exposição Universal de Paris* em 1878. Um cronista da *Gazeta de Notícias* defendia os gastos com a construção, ponderando que se o governo havia gastado "muitas dezenas de contos de réis" na construção de um grande "barracão" para as solenidades do fim da Guerra do Paraguai, em 1870, no Campo de Santana, no Rio de Janeiro, poderia gastar outro tanto porque o que Pedro Américo iria mostrar era "muito mais engrandecedor do heroísmo nacional do que aquelas sanefas multicores e sarrafos sarapintados"[19]. As críticas à construção de uma grandiosa rotunda de panorama continuavam. Um mês depois, a mesma *Gazeta de Notícias* publicava uma nota assinada com o pseudônimo de *A época das economias* onde ironizava os louvores da imprensa européia para difundir a obra de Pedro Américo e criticava os altos gastos com a construção do "barracão".

Para se ter uma idéia de como a construção fugia ao normal, ilustraremos com uma crítica de humor surrealista, em que o cronista dizia que o barracão estava localizado em frente ao mar (onde hoje é a Praça XV), entre o ápice da torre da igreja S. Francisco de Paula e a torre da igreja da Candelária (hoje na Av. Presidente Vargas) para abrigar "o primeiro quadro do universo com 100 metros de extensão e 500 metros de altura", tão grande que poderia ser visto "...por um óculo espacial, por toda a Europa, Ásia, África e Oceania".[20]

Também podemos ter uma idéia mais "oficial" da dimensão do "barracão" ao analisarmos o discurso do filho do Senador General Osório, Fernando Osório, então deputado pelo Partido Liberal. O parlamentar descrevia o impacto da pintura da *Batalha do Avahy* e a nova maneira de se ver uma obra-de-arte exposta fora da Academia: "[...] Entrando na sala, o visitador sente estancar-lhe a imaginação diante daquela imensa tela, na qual, *como em um vastíssimo anfiteatro*, oferece-se à *contemplação o espetáculo de uma batalha campal* [...]"[21] (grifos nossos).

Outro testemunho definitivo, ainda que em uma obra de ficção, de que este "barracão" correspondia a uma rotunda de panorama e não seria um simples barracão de "sarrafos sarapintados", nos vem de Gonzaga Duque no seu livro *Mocidade Morta*, publicado em 1900. Ele tinha 14 anos em 1877 e devia, de fato, ter assistido à inauguração da exposição da *Batalha do Avahí*, junto aos seus amigos do grupo simbolista O*s Insubmissos* cujas impressões ele relatou na

---

[19] Tralgadobas [pseudônimo]. Ao Acaso (Crônica Semanal). **Folhetim da Gazeta de Notícias**, 5/08/1877, p.5, AnoIII, nº 215. É certo pensar que este "barracão" de 1870 devia ser também uma rotunda de Panorama, talvez associada aos franceses Lucien e Jean Cazes.
[20] **Gazeta de Notícias,** Rio de Janeiro, 12/09/1877, p.2.BN.
[21] OSÓRIO, Fernando. **Discursos**, 1877, p.13, - Arquivo MNBA/RJ.

sua obra de ficção[22]. Com sua descrição detalhada, podemos recuperar qual a forma exterior e o aspecto interno da rotunda construída para a exposição de Pedro Américo.

No primeiro capítulo do livro, Gonzaga Duque narrava a inauguração de uma exposição do personagem pintor Telésforo, "dignitário da Ordem da Rosa" (na verdade, Pedro Américo) e descrevia a construção, não como um "barracão", mas sim como um "colosso de tábuas" com uma "pompa soberba das construções capitolinas". Foi devido a isso que o deputado Fernando Osório recebeu duras críticas de um deputado do Partido Conservador na Câmara, de que este não reagiria a que se construísse algo modesto mas sim à "forma como foi construído o barracão".[23]

Vale transcrever a descrição do que deveria ser essa arquitetura efêmera, construída em meio a uma praça "como um templo" e com a "força monumental dos capitólios", despertando a atenção do grande público e que Gonzaga Duque chamou, no seu estilo preciosista e rebuscado, de "monstruosidade entabuada":

> [...] *o grande frontispício saliente, em duas filas de oito colunas cenografadas com intuitos de efeito ótico, e para apoio resistente do frontão, triângulo em faixas denticuladas de cujo tímpano se destacavam, sob uma grinalda de loureiro suspensa, os romanos caracteres amarelos tarjados de verde:* Nobilis et decorum est pro patria laborare *e no friso a palavra* Exposição*, a negro* [...] *Fisgas de mastros, serpenteadas de espirais multicores, vararam de todos os ângulos, de todos os cantos do panteão, abrindo seus panos coloridos...*"[24]

Gonzaga Duque descreveu também, em detalhes, o interior desse "templo" para a arte. Assim, podemos saber que por uma estreita porta, entrava-se em um grandioso bojo circular onde "[...] um povo enchia o imenso bojo". As paredes eram cinzas – certamente para dar mais destaque às cores do painel – e o que é mais relevante para nosso argumento: havia uma abóboda dos panoramas, em que uma "velada e baça" clarabóia de vidro fazia descer uma "claridade morna" do alto, caindo sobre o fundo da rotunda "[...] fechado, pela imensa moldura reluzente da tela, encimado por um escudo imperial, sobre troféus de batalhas"[25]. Está clara a ausência de modéstia de um "barracão": a montagem correspondia a uma rotunda circular de Panorama - ainda que não apareça a palavra - para fazer da obra-de-arte um sensacional acontecimento social.

Desta forma, podemos insistir que a exibição da tela em uma rotunda de panorama estava associada a uma atitude de fazer uma arte combatente, utilitária, com destinação social. Era

---

[22] DUQUE, Gonzaga. **Mocidade Morta.** Rio de Janeiro: Ed.Três, 1973, p.26.
[23] OSÓRIO, op.cit., 1877, p.13.
[24] DUQUE, op.cit., 1973, p.19-20.
[25] Idem, ibídem, p.26. A descrição parte de dados reais. Quem for ao Museu Nacional de Belas Artes verá essa moldura reconstruída pelos restauradores (a original estava irremediavelmente destruída pelos cupins), encimada pelo escudo imperial escrito "PII".

voluntariamente educativa para influir na construção de um imaginário "engrandecedor do heroísmo nacional"[26] para as massas, utilizando-se de uma forma de exibição espetacular, fora da tradição acadêmica, mas familiar ao público mais vasto dos dioramas e panoramas.

A pintura de Pedro Américo concluída em fins de 1876, rememorava um fato acontecido já com 7 anos passados da *Batalha do Avaí* (1868) - e necessitava de uma rapidez de execução para aproveitar o momento, não só do sucesso da *Batalha de Campo Grande*, pintada em 1871, como ter presente a discussão entre um vasto publico sobre os feitos guerreiros dos soldados e heróis da nação. Não poderia estender-se por quase 10 anos como fez Victor Meirelles, que entregou a obra da pintura dos Guararapes para a exposição na Pinacoteca da Academia, em 9 de abril de 1879. Em 13 de agosto de 1877, enquanto Meirelles estava pedindo mais 3 meses de licença das aulas da Academia para concluir a tela, P. Américo já estava construindo a grande rotunda de Panorama para expor de forma triunfal, a grande tela da *Batalha do Avaí*. A exposição particular de P. Américo inaugurada em 28 de setembro de 1877, devia ter exasperado a Academia.

A instituição havia feito uma convocação em maio desse ano, para o envio até novembro, de "artefatos industriais" que tivessem "cunho artístico" e das obras dos artistas para a *Exposição Geral* de dezembro de 1877[27] que no entanto foi adiada, provocando a acusação de que a Exposição Geral da Academia não seria aberta esperando a tela de Vitor Meirelles ficar pronta.[28]

Era para satisfazer as espectativas da elite culta, o que levou Pedro Américo a se aproveitar da experiência dos pintores das telas imensas dos gigantescos Panoramas, as quais exigiam técnicas especializadas e mais rápidas. Os pintores de Panoramas, antes da invenção da fotografia, utilizavam-se, além dos esboços do natural, também da câmara-escura e a partir de 1860 o trabalho era baseado em fotografias sobre negativos de vidro, projetadas pela Lanterna Mágica. Este instrumental era agora indispensável tendo em conta a necessária precisão e fidelidade realista exigida pelo público; tudo para facilitar e simplificar a transposição dos desenhos para a tela[29].

A tela foi exposta, deliberadamente, mais de um ano antes da exposição da Academia, ignorando o ineditismo do *vernissage* da inauguração oficial, para a qual a tela de um mestre da instituição era esperada. Foi esta audácia, um fato inédito no Brasil, o que provocou a frieza da Academia no julgamento da obra, em 1879. O júri (o qual a *Revista Ilustrada* havia recriminado uma preferência por Victor Meirelles) fazia uma longa análise da pintura da *Batalha dos Guararapes* e recusava-se a opinar sobre a *Batalha do Avahí* alegando, de forma elegante, que a "[...] Comissão

---

[26] **Gazeta de Notícias**,1877, p.5, ano III, nº 215, já citado.
[27] Ver **Diário Oficial do Império**, 1 Agosto de 1877, p. 3 .
[28]. Esphinge. **Revista Ilustrada**, 2 de março 1879, n.152,p.6.
[29] ZOETMULDER, op.cit.

julga-se dispensada de emitir opinião, visto como já tem sido esta obra muito discutida e analisada [desde setembro de1877], ela tem, sem dúvida, elevado merecimento".[30]

Sabe-se, agora, que a recusa em analisar a obra não se devia só a questões estéticas, nem só a possíveis preferências indisfarçadas por Victor Meirelles, mas sim por Pedro Américo ter rompido com o tradicional ritual acadêmico e abrir uma ampla discussão sobre arte na imprensa. A pintura exposta em um Pavilhão de Panorama não lembrava em nada a montagem das Exposições Gerais da Academia que as pessoas estavam habituadas a ver. O artista posicionava-se de forma moderna, independente e crítico à instituição, levando sua arte para um grande acontecimento social, fora do espaço da cultura letrada da Academia.

Nesse momento crítico e histórico de fértil agitação cultural, no qual a reflexão sobre arte e fotografia, sobre os limites da linguagem e a destinação social da pintura de história tomavam conta dos jornais da Corte, tudo parecia revelar uma ansiedade coletiva diante do desafio dos novos rumos da arte no final do século. A historiografia só destacou a polêmica pública de 1879, como sendo o início de uma discussão sobre arte no Rio de Janeiro. Esses debates que sempre existiram de forma limitada, foram deflagrados pela exposição individual de Pedro Américo em 1877 com uma intensidade nunca vista. Ficava claro que a forma espetacular da exposição-acontecimento da *Batalha do Avahí* estava em busca não só do olhar dos "competentes" em matéria de arte, habituais freqüentadores das exposições da Academia, mas também do julgamento mais amplo e popular da "opinião pública" divulgada pelos jornais.

A ampla e prévia publicidade acerca da pintura da *Batalha do Avahí* deixava os críticos e a população ansiosos por ver o exemplo de uma pintura "moderna" e patriótica da grande batalha, já exposta em Florença e tida como célebre na Europa. Todo o trabalho de Pedro Américo estava fortalecido pela publicidade feita desde 1875, em cerca de 300 jornais, como os da Itália, Alemanha, EUA e até da Rússia. Alguns desses artigos foram traduzidos e publicados no Brasil ao lado de mais de 40 artigos na imprensa carioca a favor e contra a exposição da *Batalha do Avahí*. Esta publicidade aberta à "opinião pública" havia atraído, com sucesso, uma multidão considerável para a exposição.[31]

Esse era o aspecto "moral", patriótico e "elevado" da mostra. Vale observar que esta exposição de Pedro Américo, *mutatis mutandis*, era semelhante aos objetivos das mega-exposições dos museus e Bienais nos dias de hoje, preocupados em atingir um grande público sempre em busca

---

[30] LEVY, Carlos Maciel. A Exposição Geral de 1879 e a Crítica de Angelo Agostini (1843-1910*)*. **Revista Crítica de Arte**, 1985, p.55-57.

[31] Ver a importante pesquisa de Hugo Guarilha sobre as críticas nos jornais. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>

de arte, mas também de diversão. Tal estratégia difusamente moderna de mostrar uma obra-de-arte, tinha a intenção deliberada de dirigir-se a um público mais vasto e variado. Desta forma inseria a *Batalha do Avahí* no lazer cultural cosmopolita, "ou mesmo de uma consolação" oferecida pelo "espetáculo das artes", como queria o próprio Pedro Américo.[32] Tanto que para atrair o público, um cronista no *Jornal do Commércio* exaltava, sobretudo, os efeitos ilusionísticos espetaculares da pintura "coloridas com tanta verdade" que as figuras pareciam destacar-se da tela. Para a época, o efeito fotográfico do movimento era tão real que o cronista alertava que o espectador poderia vir a sentir vontade de desviar-se para deixar passar as figuras, como se saíssem do quadro.

A tela ficou exposta na rotunda aberta à visitação de fins Setembro a Novembro de 1877, das 10 às 16 h. com cobrança de ingresso, sendo anunciado que a renda líquida da exposição seria destinada "aos Paraibanos flagelados pela seca e às órfãs da Imperial Sociedade Amantes da Instrução" dirigida pelo Conde D'Eu. Apesar disso, a obra não escapou de sofrer uma tentativa de vandalismo. A *Gazeta de Notícias* denunciava que alguns indivíduos mal intencionados haviam jogado fósforos acesos visando incendiar o início das obras, salva graças aos seguranças do pavilhão[33].

O ingresso custava 500 réis nos dias de semana e 200 réis nos domingos. Estudantes e soldados do exército e da marinha não pagavam ingresso, num claro esforço para aumentar a visitação e assegurar a proposta patriótica, didática e artística da exposição. Aos domingos, o público chegava a mais de 5.000 pessoas e somando os números de visitantes divulgados pelo jornal Gazeta de Notícias, somente nos meses de outubro e novembro a exposição foi visitada por 23.066 pessoas uma quantidade impressionante e considerável para uma exposição individual, mesmo nos dias de hoje.[34] Nos dois meses de exposição, a renda foi de 11 contos de réis, uma soma significativa e nada desprezível para a época.[35]

Na segunda metade do século XIX, o sucesso de uma obra endereçada ao público em geral, obviamente passou a ser medido pela quantidade de visitantes atraídos pelas estratégias de publicidade. No caso de Pedro Américo, além da veiculação das idéias polêmicas na imprensa européia e da Corte, havia a exibição espetacular em praça pública. Chamamos a atenção para o fato de que na Exposição Geral da Academia em 1879, afora a grande polêmica artística previsível entre as obras *Batalha do Avahí* versus *Batalha dos Guararapes*, de Pedro Américo e Victor Meirelles, já

---

[32] AMÉRICO, Pedro. **Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos.** Manuscrito original - RJ , 1864, 179pp , p.159.
[33] Cf. **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, 2 de set.1877.
[34] Números coletados por nós na **Gazeta de Notícias** publicados durante os meses de outubro e novembro de 1877.
[35] Cf. **Gazeta de Notícias**, 1º de nov. de 1877, ano III, nº 302, p.1 e 2.

anunciada nesta exposição de 1877, é possível identificar uma disputa para mostrar quem havia atraído mais público. A Academia se esforçava por divulgar, no mais importante jornal da Corte, o *Jornal do Commércio*, e em outros jornais, os números diários dos visitantes da Exposição Geral, com vistas a superar o sucesso da exposição individual de Pedro Américo na rotunda de Panorama, um ano antes.

O pesquisador Donato Mello Jr., somando os números publicados, encontrou um resultado notável: em uma cidade que tinha 300 mil habitantes (de acordo com o censo de 1876), mais de 270 mil pessoas haviam visitado a exposição, nos três meses da mostra[36]. Alguns autores viram aí certo exagero e, de fato, pode ter havido uma manipulação dos dados, para tornar a exposição da Academia, um sucesso de público arrasador em relação à anterior exposição individual de Pedro Américo[37].

O objetivo da construção "enorme como uma rotunda" em meio à praça, na descrição de Gonzaga Duque, era realizar um grande acontecimento social em que a obra-de-arte seria exposta na forma espetacular dos populares panoramas. O pintor usou dos seus métodos fotográficos para pintar, visando uma representação realista, emblemática e simbólica dos novos heróis militares. os quais poderiam apoiar as novas idéias reformistas para o surgimento de uma nova nação, sem escravos, liberal e cosmopolita, como sonhava Pedro Américo. O fato desta exposição ser realizada em uma praça, fora das galerias oficiais da academia, apontava para um esforço das elites na criação de um imaginário nacional, tentando fazer com que os símbolos, não só dos herói liberais da nação, mas da *nova* arte brasileira, tivessem aceitação popular.

Gonzaga Duque ressaltava o exagero de aparato investido na solenidade da inauguração da exposição. Segundo ele, havia uma orquestra com galhardo piquete de cavalarianos, o costume de espalhar folhagens aromáticas pelo chão, perfumava o lugar. Carruagens "cintilantes" traziam os convidados; bandeiras, galhardetes, espirais multicores varavam de todos os cantos do panteão "[...] como se quisessem chamar todo o mundo, mostrar-lhe a glória daquele bojo empanzinado regurgitando de gente, o triunfo enorme daquele acontecimento [...]"[38].

---

[36] MELLO JR., Donato. **Pedro Américo de Figueiredo e Mello 1843-1905**: Algumas singularidades de sua Vida e de Sua Obra. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. A exposição inaugurada a 15 de março de 1879, em uma semana atingia o espantoso número de 77.316 pessoas (cf. **O Repórter**, Rio de Janeiro, nº 77, 24 de março, 1879, p.2).

[37] José Carlos Durand, questionou a quantidade de visitantes ser quase a mesma do número de habitantes. Cf. **Arte, Privilégio, Distinção**. São Paulo: Ed. Perspectiva/Edusp, 1989. De fato, pode-se aceitar que nos fins de semana, como nos dias 22 e 23 de março de 1879, o número, já impressionante de visitantes, fosse de 32.779 pessoas, mas, entre terça e quarta-feira (18 e 19 de março de1879), aceitar que, nesses dias úteis, houvesse a visitação de 13.248 pessoas já se torna duvidoso (Cf. **O Repórter**, nº 72, 73, 76, 77, BN, RJ).

[38] DUQUE, op. cit, p. 20-21.

Essa descrição de Gonzaga Duque sobre a "agitação triunfal" da exposição não era uma invenção literária fantasiosa como pode parecer. Ela correspondia de fato às notícias veiculadas nos principais jornais da época. Toda a nobreza do Império acorrera à rotunda de Panorama, junto à diplomacia, os banqueiros, militares, jornalistas, senadores, deputados, chefes de polícia, professores da Academia e amigos do artista. A Gazeta de Notícias noticiava que D. Pedro II havia visitado quatro vezes a exposição[39]. A multidão de súditos curiosos, os quais foram usufruir como espectadores *voyeurs* as glórias das elites, ainda segundo Gonzaga Duque, queriam ver "em carne e osso" o grande artista, o "herói" que, durante semanas, meses até, os jornais haviam assombrado o público contando seus sucessos na Europa culta[40]. Aguardavam, sobretudo, o consentimento do artista para permitir o ingresso gratuito para a rotunda, o que ele fez com "um generoso gesto franqueador"[41]. Pela narrativa, não se tratava de poucos populares, mas de uma multidão que "invadiu o templo", já sinalizando uma autêntica veneração popular por Pedro Américo. Esse gesto, que tudo indica haver realmente acontecido, correspondia aos objetivos da nova estratégia de exibição da obra-de-arte direcionada para as massas.

Independente de não ter realizado o *Grande Panorama Nacional*, Pedro Américo encontrou uma solução artística das mais avançadas para a época, ao combinar imaginação e rigor realista "verdadeiro", tendo as fotografias como modelos para a representação pictórica da história. Nesse período da chamada "era do espetáculo" o artista foi ainda mais longe. Ao oferecer a renda dos ingressos aos órfãos, a entrada gratuita aos militares e estudantes fizeram da exibição inédita da *Batalha do Avahí,*um evento extremamente popular. Pedro Américo apostava na construção de um imaginário não só "engrandecedor do heroísmo nacional" mas da arte sofisticada endereçado ao povo. Ao escapar da "torre de marfim" acadêmica, ele inseria a cidade do Rio de Janeiro - identificada apenas como uma grosseira "Bizâncio comercial"- no cosmopolitismo do "espetáculo das artes" da civilização ocidental.

Este trabalho procurou, na medida do possível, compreender como a produção de um objeto cultural tradicional- a Pintura de História - modificou-se devido ao uso de fotografias e de exposições não convencionais. Transformações que também emergiam nas discussões de intelectuais em livros e na imprensa, sobre os dilemas entre Pintura de História idealizada ou realismo mimético da fotografia; das ilusões óticas dos Panoramas ou qual pintura representaria melhor a idéia de "arte moderna' da "nação brasileira": a de história das batalhas ou de paisagem?

---

[39] Segundo **O Mequetrefe**, out.1877, p.2.
[40] De fato, desde maio até dezembro de 1877, os jornais como **Gazeta de Notícias** e **Jornal do Commércio**, já referidos, traduziam "a pedidos" (ou seja: pagos), os artigos publicados na Europa elogiando Pedro Américo.
[41] DUQUE, op. cit., p.24-5.

Apropriando-se do arsenal fotográfico e da estratégia de expor sua pintura em uma rotunda dos populares Panoramas, Pedro Américo procurou de certa forma, responder a tais desafios colocados por seus contemporâneos. Nesse ponto, a sua pintura de história ocupou um significativo espaço de representação na sociedade brasileira. A história posterior, de uma cultura, como a brasileira, marcada por altas taxas de analfabetismo, revelaria por certo, muito da eficácia, do alcance e do impacto coletivo desta representação visual.



Figura 1 - Interior da rotunda do Panorama Mesdag e a falsa plataforma-mirante, em Haia-Holanda, construído em 1881. Ao fundo a gigantesca paisagem de 360o de Scheveningen. O projeto de Pedro Américo do *Grande Panorama Nacional* entre 1882-84 e o *Panorama do Rio de Janeiro* feito por Vitor Meirelles em 1898, é provável que fossem semelhantes a este, que media 11 X 115 m.
Fonte: EKELEN, Yvonne van (Org. and editor). The Magical Panorama The Mesdag Panorama: an experience in space and time - Haia-Holanda, 2ª Edição-2000: Waanders Publishers, Zwolle/B. V. Panorama Mesdag, The Hague.

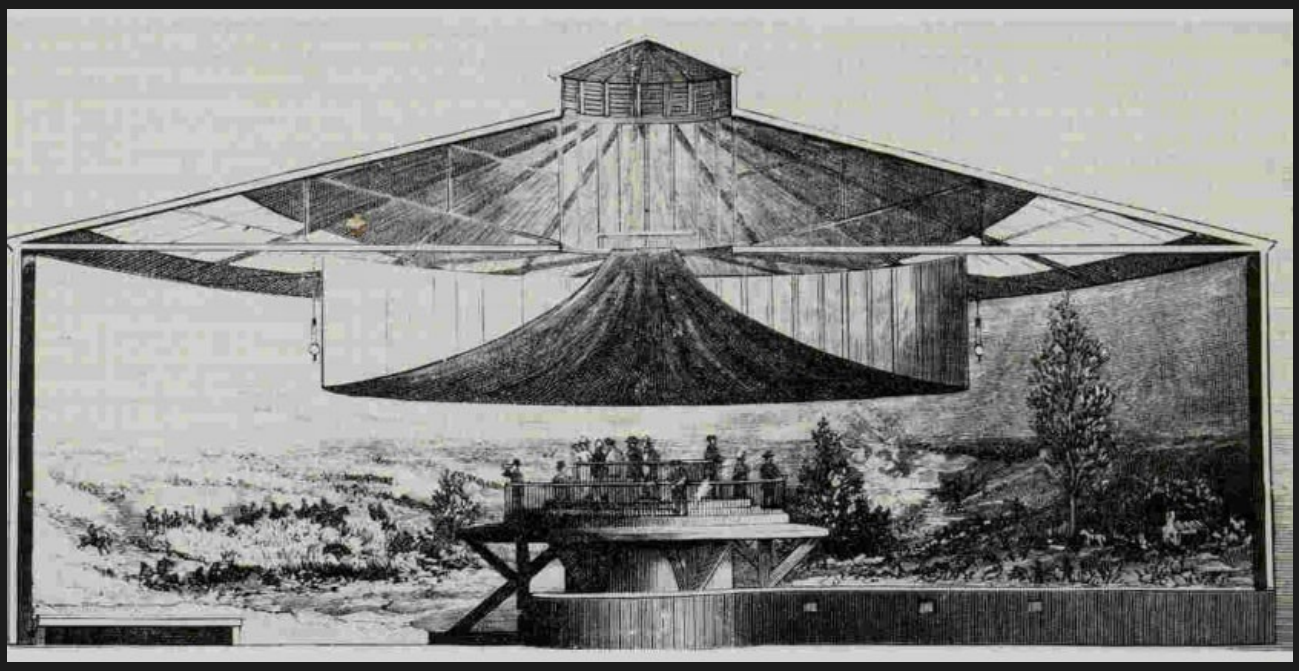


Figura 2 - Corte do Interior da rotunda do Panorama "Batalha de Gettysburg" de Philippoteaux em 1883/1884.
Fonte : ZOETMULDER, Paul. **Catálogo The Panorama Phenomenon**: Mesdag Panorama 1881-1981, Edit.: Evelyn J. Fruitema, Paul Zoetmulder, Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, The Hague (Haia) Holanda, set.1981, p.19.



Figura 3 - Litografia anônima: Personagens olhando um Diorama, in *L'Illustration*, Paris, França, nov. 1843. O Diorama tinha uma maquinaria sofisticada. Jogos de espelhos e luzes criavam um efeito ilusório da realidade, por exemplo, de mudança do dia para a noite. Os espectadores ficavam em uma sala escura como em um teatro e viam quadros pintados sobre tela ou papel encerado os quais eram iluminados aos poucos, por ambos os lados e mediam cerca de 20 X 15 metros.
Fonte: **El grafoscópio**: um siglo de miradas al Museo Del Prado(1819-1920). Ed.MP, Madrid,Espanha, 2004, p.286.



Figura 4 - É bem provável que a construção da rotunda em madeira para a exposição da tela *Batalha do Avahy* teria uma estrutura semelhante a esta.
Fonte : ZOETMULDER, Paul. **Catálogo The Panorama Phenomenon**: Mesdag Panorama 1881-1981, Edit.: Evelyn J. Fruitema , Paul Zoetmulder, Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, The Hague (Haia) Holanda, set.1981, p.26.

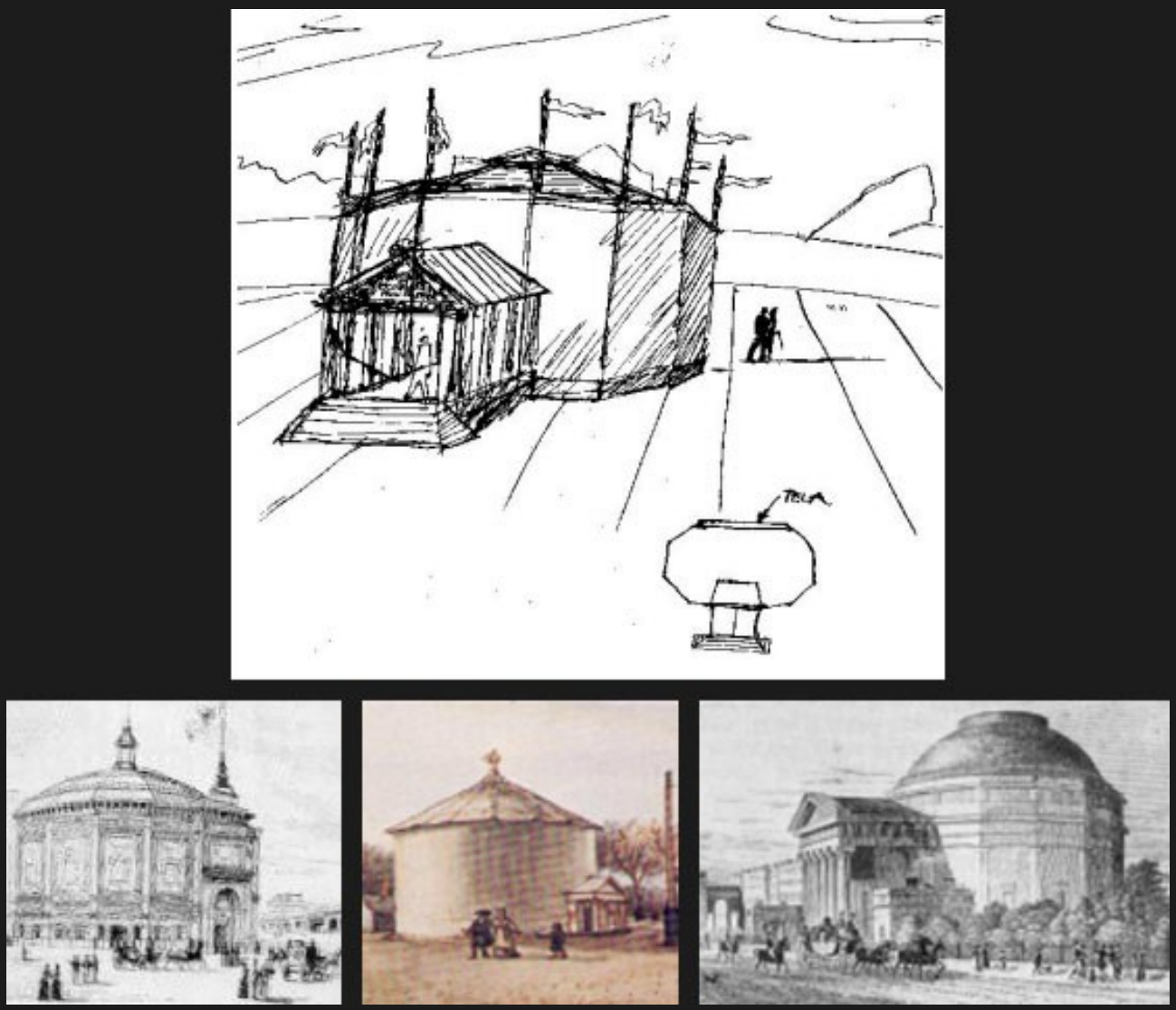


Figura 5 – Acima, croquis segundo a descrição de Gonzaga Duque em *Mocidade Morta*. Pode-se ver que o relato do escritor se aproxima das formas adotadas pelos Panoramas (abaixo), desde o mais simples até os mais sofisticados, os quais atingiam as proporções do Teatro Municipal do Rio de Janeiro