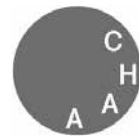


*REVISTA DE  
HISTÓRIA DA ARTE  
E ARQUEOLOGIA*

N. 19 / JAN/JUN DE 2013  
ISSN 1413-0874  
BRASIL



**UNICAMP**



**Universidade Estadual de Campinas**  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Departamento de História  
Pós-graduação em História da Arte  
**Centro de História da Arte e Arqueologia**

Indexada em

*BHA – Bibliography of the History of Art*  
(Getty Center, EUA)

*Francis*  
(INIST-CNRS, França)

**REVISTA DE  
HISTÓRIA DA ARTE  
E ARQUEOLOGIA**

N. 19 / JAN/JUN DE 2013

ISSN 2179-2305 (online)  
ISSN 1413-0874 (impresso)  
BRASIL

**Editores Responsáveis**

Jorge Coli  
Pedro Paulo A. Funari

**Secretária**

Patrícia Freitas  
rhaaunicamp@gmail.com

**Divulgação**

Leticia Badan Palhares Knauer de Campos  
rhaadivulga@gmail.com

**Conselho Editorial Nacional**

Norberto Luiz Guarinello (Departamento de História – USP)  
Vera d’Horta (Museu Lasar Segall – São Paulo)  
Renina Katz (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP)  
Arno Alvarez Kern (Departamento de História – UFRGS/PUCRS)  
Miriam Andrade Ribeiro de Oliveira (UFRJ/RJ)  
André Prons (Museu de História Natural – UFMG)  
Haigannub Sarian (Departamento de Antropologia – USP)  
Fernanda Fernandes da Silva (Fac. de Arquitetura e Urbanismo – USP)

**Conselho Consultivo Internacional**

Paola Barocchi (Scuola Normale Superiore de Pisa)  
Else Maria Bukdahl (Academia de Belas Artes – Copenhagen)  
Robert Coustet (Universidade de Bordeaux)  
Daniela Gallo (Universidade Pierre Mendès – Grenoble 2)  
Denise e Claude Jasnim (Universidade de Provença – Aix-en-Provence)  
Michel Lacroix (Instituto Nacional de História da Arte – Paris)  
Alexandros-Phaidon Lagopoulos (Universidade Aristóteles de Tessalônica)  
Gérard Monnier (Universidade de Paris I)  
Charles E. Orser, Jr. (New York State Museum)  
José Remensal (Universidade de Barcelona)  
Michel Rowlands (University College – Londres)  
Philippe Sénéchal (Universidade de Picardie Jules Verne – Amiens)  
Anchise Tempestini (Instituto Germanico di Storia dell’Arte – Florença)  
Agneda e Denis Vialou (CNRS – Paris)

**Indexada em**

BHA – *Bibliography of the History of Art* (Getty Center, EUA)  
Francis (INIST-CNRS, França)

**Periodicidade e tiragem inicial**

Semestral / 600 exemplares

**Impressão**

Gráfica do IFCH, Unicamp

**Diagramação**

Luciana Miyuki Takara

**Revisão**

Josias A. Andrade

**Capa**

Felice Casorati. *Na Inacabado [Nudo Incompiuto]*, 1943. Óleo sobre tela. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – MAC USP. Fotografia com luz visível. © Casorati, Felice/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012.

**A RHAA tem o apoio do** Programa de Pós-Graduação em História (IFCH-Unicamp)

[www.unicamp.br/chaa/rhaa](http://www.unicamp.br/chaa/rhaa)

**3 Editorial**

**Artigos**

---

- 5 Contribuições da Arqueologia Histórica para o estudo dos assentamentos costeiros sul-fluminenses

*Nanci Vieira Oliveira e Pedro Paulo A. Funari*

- 27 A Amazônia e um duplo paradoxo – o inferno verde ou um novo Eldorado?

*Tatiana Pedrosa*

- 55 Arte e Engenho no Tratado da *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda

*Cristiane Maria Rebello Nascimento*

- 65 Espaços abertos à luz de tradições culturais: considerações sobre os promotores e/ou os intervenientes dos jardins particulares no período Brasil-Colônia

*Marcelo Almeida Oliveira*

- 81 Mobiliário Atribuído a Antônio Francisco Lisboa

*Angela Brandão*

- 101 Do mar ao ultramar: a transmigração do lioz português para São Luís do Maranhão

*Marina de Miranda Martins*

- 117 O acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico pós-“Reforma de 1890”

*Arthur Valle*

- 141 *Nudo Incompiuto*, de Felice Casorati, no Acervo do MAC USP

*Ana Gonçalves Magalhães, Márcia Rizuzzo, Elizabeth A. M. Kajija e Pedro H. O. V. Campos*

- 159 Considerações sobre a atuação de Mário Schenberg na X Bienal de São Paulo

*Caroline Saut Schroeder*

- 175 Referências das imagens

- 177 Normas, permuta e estatuto dos conselheiros

## Editorial

A **Revista de História da Arte e Arqueologia** é uma publicação do Centro de História da Arte e Arqueologia, da Universidade Estadual de Campinas. O principal objetivo da **RHAA** é promover um maior desenvolvimento da História da Arte e Arqueologia no Brasil, relacionando-a com a produção internacional da área. É também a primeira revista científica brasileira que trata essas duas disciplinas de modo correlato.

A **RHAA** tem por objetivo a publicação de trabalhos de especialistas brasileiros e estrangeiros sobre qualquer assunto de História da Arte e Arqueologia, e ainda alcançar um público amplo e interessado. A publicação de trabalhos em duas línguas – português e inglês, francês, italiano, espanhol ou alemão – possibilita o acesso a leitores brasileiros e estrangeiros. Documentos, textos de referência não traduzidos ainda para o português, resenhas críticas e informes também são incluídos.

*The **Journal of Art History and Archaeology** is published by the Center of Art History and Archaeology (Campinas State University). The main aim of the **Journal** is to promote a broader development in Brazil of both Art History and Archaeology, putting them in close contact with an international production in these fields. It is also the first Brazilian Journal dealing with both disciplines in a related way.*

*The **Journal** aims at publishing papers by Brazilian and foreign scholars about any subject within the scope of art history and archaeology, as well as at addressing a learned and interested larger audience. The publication of papers in two languages – Portuguese and English, French, Italian, Spanish or German – will enable Brazilian and foreign readers to be acquainted with the papers. Documents and reference texts, still unavailable in Portuguese, reviews and news are also included.*

Os editores  
*The Publishers*

Jorge Coli  
Pedro Paulo Abreu Funari



# Contribuições da Arqueologia Histórica para o estudo dos assentamentos costeiros sul-fluminenses

*Contributions of Historical Archaeology to South Fluminense coastal settlements*

NANCI VIEIRA OLIVEIRA

*Coordenadora do Laboratório de Antropologia Biológica (UERJ)*

Head of the Biological Anthropology Laboratory, State University of Rio de Janeiro (UERJ)

PEDRO PAULO A. FUNARI\*

*Coordenador do Centro de Estudos Avançados da Unicamp*

Head of the Centre for Advanced Studies at the State University of Campinas (UNICAMP)

**RESUMO** O artigo estuda os assentamentos costeiros no sul do Estado do Rio de Janeiro. O artigo inicia-se com a discussão de questões metodológicas, seguida do estudo do contexto histórico nos séculos 16, 17, 18 e 19. Após esta introdução geral ao tema, o artigo estuda as fortalezas na baía de Paraty e a cultura material associada a tais assentamentos. Conclui enfatizando os aspectos estratégicos da cultura material associada aos assentamentos costeiros.

**PALAVRAS-CHAVE** Arqueologia Histórica, fortalezas, assentamentos estratégicos.

**ABSTRACT** The paper studies the coastal settlements in the south of Rio de Janeiro State. The paper starts by the methodological issues, turning then to the historical context in the 16th, 17th, 18th and 19th centuries. After this overall introduction to the subject, the paper studies the fortress settlements at Paraty bay and the material culture associated to those settlements. It concludes by stressing the strategic aspects of the material culture associated to coastal settlements.

**KEYWORDS** Historical archaeology, fortresses, strategic settlements.

## Introdução

As pesquisas iniciadas em 2000, em sítios arqueológicos da Ilha de Marambaia, no município do Rio de Janeiro, as intervenções arqueológicas e as análises documentais, iniciadas com o projeto sobre a “Área Arqueológica de Piraquara, Angra dos Reis”, originado pelo EIA-RIMA<sup>1</sup> de Angra 2,<sup>2</sup> resultaram na constituição de banco de dados e identificação de sítios arqueológicos, contribuindo para uma melhor compreensão do contexto colonial no sul fluminense.

A realização de diagnóstico do potencial arqueológico da Área de Impacto Direto e Indireto da Usina Nuclear de Angra 3 e do Depósito de Rejeitos permitiu a execução de levantamentos de superfície e prospecções nas áreas já altamente impactadas pela exploração de rochas e sedimentos durante a construção das Usinas de Angra 1 e 2, bem como nas áreas de impacto indireto, correspondendo a locais indicados por pesquisas anteriores e documentos históricos.

Por meio de uma abordagem regional e levantamento de superfícies amplas, busca-se a identificação das estratégias utilizadas pelas populações humanas, possibilitando melhores definições dos sítios arqueológicos, utilizando-se das informações históricas e características ambientais que favorecem o assentamento das populações humanas e estruturas defensivas, como alta visibilidade, proximidade de água, altitude, proximidade de recursos, proteção contra o vento e caminhos descritos em documentos, entre outros.

## Aspectos metodológicos

Atualmente é bastante pujante na arqueologia a abordagem multidisciplinar. Nos estudos de Arqueologia Histórica é cada vez mais destacável a importância do caráter discursivo tanto dos vestígios materiais como documentais,<sup>3</sup> sendo estes objetos de estudo inseparáveis.<sup>4</sup> A relação entre os contextos arqueológico,

<sup>1</sup> EIA é acrônimo para Estudo de Impacto Ambiental.

<sup>2</sup> FUNARI, P. P. A.; OLIVEIRA, N. V. Arqueologia em Angra dos Reis, RJ. Textos Didáticos, IFCH/UNICAMP, v. 55, 2005, pp. 1-62.

<sup>3</sup> FUNARI, P. P. A.; JONES, S.; HALL, M. *Historical Archaeology: Back from the Edge*. Londres: Routledge, 1999; FUNARI, P. P.; ZARANKIN, A. (Org.). *Arqueologia Histórica em América del Sur; Los Desafíos del Siglo XXI*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2004.

<sup>4</sup> OLIVEIRA, N. V. *São Barnabé: Lugar e Memória*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de

## Introduction

In the year 2000 research work was carried out at several archaeological sites within the municipality of Rio de Janeiro. This work was part of the “Piraquara, Angra dos Reis Archaeological Area” project (projeto Piraquara, Angra dos Reis) and had originated from the EIA-RIMA<sup>1</sup> works at Angra 2.<sup>2</sup> Along with archaeological works and documentary analyses, the project resulted in the creation of a database and the identification of a number of archaeological sites which will contribute to a better understanding of the South Fluminense colonial context.

Assessment works of the archaeological potential of both the Direct and Indirect Impact Areas surrounding the Angra 3 nuclear powerplant and its toxic waste area have enabled us to draw up surface plans and carry out archaeological prospections in areas already severely affected by the extraction of rocks and sediments during the construction phases of Angra plants 1 and 2. These had also been indirectly affected as they corresponded to previously recorded locations and appeared in historical documents.

A regional approach has been used and a wide area of land drawn up to identify the different strategies deployed by human populations, in the hope that this would provide more accurate descriptions of the archaeological sites. Therefore, historical and environmental factors which favour human settlement and defensive structures have been cross-analysed. These factors include high visibility, proximity to water, altitude, proximity to other resources, the availability of shelter from the wind, proximity to paths described in documents etc.

## Methodological aspects

The past few years have seen a great development of multidisciplinary approaches in Historical Archaeology. The discursive aspects of both material remains and documentary sources have been highlighted so insistently<sup>3</sup> as to make them

<sup>1</sup> EIA-RIMA is the acronym for Environmental Impact Assessment studies.

<sup>2</sup> FUNARI, P. P. A.; OLIVEIRA, N. V. Arqueologia em Angra dos Reis, RJ. Textos Didáticos, IFCH/UNICAMP, v. 55, 2005, pp. 1-62.

<sup>3</sup> FUNARI, P. P. A.; JONES, S.; HALL, M. *Historical Archaeology: Back from the Edge*. Londres: Routledge, 1999; FU-

inseparable.<sup>4</sup> The relationships between archaeological contexts and material culture, as well as those between historical contexts and archival information, have brought about interpretations which go beyond the immediate and local contexts to consider their position within regional, national and international frameworks.<sup>5</sup>

The archaeological works under way in the South Fluminense area follow a number of significant theoretical choices which fall into a context-based analysis: these have been to study material, textual and oral sources in an integrated way and to regard interpretations as readings.<sup>6</sup>

Our studies seek to identify building patterns in the coastal landscape by analysing the distribution of human activities and material contexts. A process of identification which is based on drawing up plans along the lines of surface visibility and the location of structures as intelligible assemblages: raw materials, shape, spatial distribution on the land and the relationship between each element and the rest.

In the specific case of defensive structures, despite regional variation, constructive traits can be used to infer “provisional” or “permanent” fortification. Materials used in “provisional” fortification structures, dependent on local raw materials, generally consist of brushwood, soil and sand or stone sacks, while the more “permanent” ones have left more elaborate and finished structures.<sup>7</sup> Also, close observation of artillery pieces allows us to identify aspects related to the area’s relevance and its

cultural e material e contextos históricos e informações documentais permite interpretações não só de uma realidade local, mas sua inserção em nível regional, nacional e internacional.<sup>5</sup>

Os estudos arqueológicos que estão sendo realizados no sul fluminense têm adotado uma série de atitudes portadoras de significação teórica, em consonância com a abordagem contextual: estudo das fontes materiais, textuais e orais, bem como apresentação das interpretações, como leituras.<sup>6</sup>

Os estudos vêm buscando identificar os padrões construtivos inseridos na paisagem litorânea, analisando a distribuição das atividades humanas e os contextos materiais. Esta identificação parte da execução de levantamentos, cujos critérios correspondem à visibilidade na superfície dos terrenos e à localização das estruturas como conjuntos inteligíveis: a matéria-prima, a forma, a disposição no terreno e a relação de cada uma com as demais.

No caso específico das estruturas defensivas, embora com conhecimento da existência de variações regionais, as características construtivas podem indicar referir-se a fortificação de caráter “provisório” ou “permanente”. Os materiais utilizados em fortificações “provisórias”, dependentes de matéria-prima local, geralmente consistiam em madeiras (faxina), terra, sacos de areia ou pedras, enquanto que nas “permanentes” observam-se edificações finalizadas.<sup>7</sup> A observação da qualidade das peças de artilharia permite identificar aspectos para a interpretação da importância da área, sua função bélica e simbólica. As análises das peças obedecem aos quesitos técnicos que permitem identificar sua manufatura e funções específicas para as quais foram projetadas.<sup>8</sup>

NARI, P. P. ; ZARANKIN, A. (Org). *Arqueologia Histórica en América del Sur; Los Desafios del Siglo XXI*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2004.

<sup>4</sup> OLIVEIRA, N. V. *São Barnabé: Lugar e Memória*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002; OLIVEIRA, N. V. “Fortaleza de Piraquara, Angra dos Reis – RJ”. *Mneme Revista de Humanidades*, v.5, 2004, pp. 124-139.

<sup>5</sup> ORSER, C. E. *Historical Archaeology*. 2nd. ed. New York, Prantice Hall, 2004.

<sup>6</sup> FUNARI, P. P. A., ZARAKIN, A., STOVEL, E. *Global Archaeological Theory*. New York, Kluwer, 2005.

<sup>7</sup> IPHAN. *Manual de Preenchimento da Ficha de Inventário Nacional de Material de Artilharia*. Departamento de Identificação e Documentação, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1999; CAMARGO, P. F. Bava. *Arqueologia das Fortificações Oitocentistas da Planície Costeira Cananeia/Iguape*, Dissertação de Mestrado, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2002. pp. 40-41.

## Aspectos históricos

Conforme se consolida a ocupação da baía de Guana-

Campinas, 2002; OLIVEIRA, N. V. “Fortaleza de Piraquara, Angra dos Reis – RJ”. *Mneme Revista de Humanidades*, v.5, 2004, pp. 124-139.

<sup>5</sup> ORSER, C. E. *Historical Archaeology*. 2nd. ed. New York, Prantice Hall, 2004.

<sup>6</sup> FUNARI, P. P. A., ZARAKIN, A., STOVEL, E.. *Global Archaeological Theory*. New York, Kluwer, 2005.

<sup>7</sup> IPHAN. *Manual de Preenchimento da Ficha de Inventário Nacional de Material de Artilharia*. Departamento de Identificação e Documentação, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1999; CAMARGO, P. F. Bava. *Arqueologia das Fortificações Oitocentistas da Planície Costeira Cananeia/Iguape*, Dissertação de Mestrado, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2002. pp. 40-41.

<sup>8</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op. cit.*

bara, sesmarias foram doadas em seu entorno, para as bandas de Cabo Frio e na região de Guaratiba-Sepetiba. Nesse início da colonização o número de portugueses na cidade do Rio de Janeiro e seus arredores não era suficiente para a defesa; esta só era garantida pelos milhares de indígenas, livres e cativos, que se encontravam nas diversas propriedades e nos aldeamentos implantados próximo à cidade. A manutenção de aldeias e dos aldeamentos implantados no litoral durante os séculos 16 e 17 tinha como objetivo a defesa contra invasão estrangeira e a segurança da navegação portuguesa pela costa brasileira, devido à constante presença de navios franceses, ingleses e holandeses, principalmente de Cabo Frio até Santa Catarina.

A presença constante de corsários nas bandas de Cabo Frio e na baía de Ilha Grande, pelo fato de ambas as regiões oferecerem ancoradouros ocultos aos olhos dos portugueses, exigia estratégias de ocupação por parte dos portugueses.<sup>9</sup> A importância estratégica das aldeias assentadas pelos colonizadores aparece na Consulta feita ao Conselho Ultramarino, que em resposta à carta de Duarte Correia Vasqueanes, em 24/07/1647, indica:

[...] que a Aldeia de São Francisco Xavier a possam mudar para a Marambaia, ou Mangaratiba, que também são três léguas do sítio donde esta mais na mesma paragem, de defesa das barras de Marambaia, e Carusu, que é para o que se fundou naquela paragem por ordem dos Reis antecessores de V. Mag<sup>de</sup>.<sup>10</sup>

Nesta mesma época ocorre a constituição de outro aldeamento em Cabo Frio, posteriormente denominado de São Pedro, quando Constantino Menelau, governador da cidade do Rio de Janeiro, em 1615, dirige-se para lá “com 400 índios vindos de Sepetiba”, com o objetivo de expulsar os estrangeiros e fundar

<sup>9</sup> “(...) trouxe da capitania do Espírito Santo os casais de índios que V. Mgde me mandou para situar na Ilha Grande os quais tenho já situados e a minha custa comprei mantimentos e o mais necessário para seu sustento na dita aldeia (...). E juntamente situei mais daqui para São Vicente nesta costa duas Aldeias de outro gentio que mandei descer para defesa dela e agora estou de caminho para o Cabo Frio a situar outra aldeia das duas que V. Magde mandou (...) sobre este Particular do Cabo Frio tenho avisado largamente a v. magde o que convem para a guarda dele. (...)” (Carta de Martim de Sá à Felipe II, datada em 20 de dezembro de 1619. In: CORTESÃO, J. *Paulicea Lusitana Monumenta Histórica*, vol. II (1609-1658). Edição Comemorativa do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo. Lisboa: publicações do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, 1961, p. 364).

<sup>10</sup> CORTESÃO, J. *Op. cit.*, pp. 482-486.

military and symbolic importance. These pieces follow technical criteria that can help identify its manufacture and the specific functions they were designed for.<sup>8</sup>

### Historical aspects

Initially, as the process of the occupation of the Guanabara Bay unfolded, allotments were granted in the surrounding areas, on the shores of Cabo Frio and the Guaratiba-Sepetiba region. At this point in the colonisation process the number of Portuguese inhabitants of the city of Rio de Janeiro and its surrounding area wasn't enough to guarantee its proper defence. This was only made possible by the presence of thousands of indigenous people, free and captive, living in the surrounding settlements set up near the city. The aim of these hamlets and settlements built on the coast in the sixteenth and seventeenth centuries was to prevent foreign invasion and to secure Portuguese navigation along the Brazilian coast, from the constant presence of French, English and Dutch vessels, mainly between Cabo Frio and Santa Catarina.

The raiders, who were a constant presence off the shores of Cabo Frio and the Ilha Grande Bay, and were favoured by an intricate coastline with anchorage points hidden out of sight from Portuguese eyes, gave the Portuguese little choice but to adopt occupation strategies<sup>9</sup>. The strategic value of these settler hamlets was highlighted in the survey made by the Ultramarine Council which, in response to a letter from Duarte Correa Vasqueanes on the 24th of July 1647, provides for

“the entire hamlet Saint Francis Xavier to be re-

<sup>8</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op. cit.*

<sup>9</sup> “(...) from the Espírito Santo Captaincy I brought the couples of indians that Your Majesty ordered to settle on the island of Ilha Grande They are already under my custody and I have bought for them provisions and everything they may need on this island (...) I also set up between this spot and São Vicente two hamlets with another group of people who I made descend so that they could defend this island. I am now on my way to Cabo Frio to place another one of the hamlets that Your Highness ordered (...) about this issue I have long advised Your Highness about what is convenient for its guard (...)”. Letter of Martim de Sá to Philip II on 20th of December 1619” (CORTESÃO, J. *Paulicea Lusitana Monumenta Histórica*, vol. II (1609-1658). Edição Comemorativa do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo. Lisboa: publicações do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, 1961, p. 364).



located to Marambaia or Mangaratiba, also three leagues away from the place where it is now, at the very spot defended by the inlets of Marambaia and Carusu, which was why it was originally founded there as ordered by Your Highness 'predecessors'.<sup>10</sup>

At the same time another settlers' hamlet was set up at Cabo Frio, later known as São Pedro — as Constantino Menelau, governor of Rio de Janeiro set out in 1615 “with four-hundred Indians from Sepetiba” in order to expel foreign elements and found a city.<sup>11</sup> These were the same Indians that had been relocated to the hamlet of Sepetiba, Aldeia de São Bernardo, near the Jesuit-owned lands of Santa Cruz, their territories also being confiscated and handed over to the priests.<sup>12</sup>

From the late seventeenth century, the Bay of Ilha Grande saw a rise in the number of pirate vessels due to the gold being extracted from Minas Gerais down to Paraty, where it travelled on its way to Rio de Janeiro. Concerns about this region's vulnerability were confirmed by Duclerc's failed attempt to conquer the town in 1710. This was tackled through the network of watchtowers along the coast, but the following year the city fell under the control of Duguay-Trouin (1711), causing great damage to the city and intensifying the fear of new invasions.

According to Luís Vaía Monteiro's correspondence (1726), the Fluminense South coast saw the mounting of several artillery pieces at harboured areas and places considered appropriate for foreign vessels. In the mid-eighteenth century, the threat posed by Castilian vessels in the south of Brazil alerted the city of Rio de Janeiro again and defensive structures and watchtowers became central to the Fluminense South Coast. At the same time, allotments were granted in order to prevent the permanent presence of French and other raiders, especially on Ilha Grande. In the early-nineteenth century, fortified posts and watchtowers established in the previous century had been abandoned according to documents from the Municipal Chambers of Paraty and Angra dos Reis. From 1823 new measures were taken in connection

uma cidade.<sup>11</sup> Estes índios correspondiam aos assentados no aldeamento de Sepetiba, Aldeia de São Bernardo, nas proximidades das terras jesuíticas de Santa Cruz, sendo suas terras incorporadas à dos padres.<sup>12</sup>

A partir do final do século 17, a baía de Ilha Grande apresenta um aumento do número de navios piratas devido ao ouro que descia das Minas Gerais até Paraty, de onde seguia para a cidade do Rio de Janeiro. A preocupação com a vulnerabilidade desta região se confirma com a tentativa de invasão de Duclerc (1710), empreitada frustrada, já que a cidade foi avisada por meio da rede de vigias existente no litoral. Mas, no ano seguinte a cidade se vê dominada por Duguay-Trouin (1711), o que gerou um grande prejuízo para todos os moradores e intensificou o temor de novas invasões.

De acordo com a correspondência de Luís Vaía Monteiro (1726), no litoral sul fluminense foram instaladas várias peças de artilharia de pequeno calibre em diversas enseadas e locais propícios ao desembarque de navios estrangeiros. Em meados do século 18, o perigo castelhano no sul do Brasil colocou novamente em alerta a cidade do Rio de Janeiro, e as estruturas defensivas e vigias tornaram-se importantes no litoral sul fluminense. Ao mesmo tempo verifica-se o aumento de doação de sesmarias, de forma a impedir a permanência de franceses e outros corsários, principalmente na Ilha Grande. No início do século 19 as fortificações e vigias instaladas no século anterior encontravam-se abandonadas de acordo com os documentos das Câmaras de Paraty e Angra dos Reis. A partir de 1823, novas medidas foram tomadas em relação à defesa da baía de Ilha Grande, reestruturando as defesas existentes, bem como a construção de novas baterias e fortes.

Em nossas pesquisas de campo na enseada de Piraquara (Angra dos Reis) foi constatada a existência de estruturas arqueológicas feitas de pedra sob a forma de muretas, alicerces e outras, ao nível do mar e em diferentes curvas de nível no morro, em pontos com maior visibilidade do mar. As construções ao nível do mar parecem corresponder às baterias denominadas como “praças baixas”, complementadas pela ação de baterias em nível

<sup>10</sup> CORTESÃO, J. *Op cit.*, pp. 482-486.

<sup>11</sup> RAMECK, M. J. & MELLO, D. Roteiro Documental do Acervo Público de Paraty, 1801-1883. Câmara Municipal de Paraty, Instituto Histórico e Artístico de Paraty (2004).

<sup>12</sup> 1624. Livro *Tombo do Colégio*, de Jesus do Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, 1968, p. 188.

<sup>11</sup> RAMECK, M. J. & MELLO, D. Roteiro Documental do Acervo Público de Paraty, 1801-1883. Câmara Municipal de Paraty, Instituto Histórico e Artístico de Paraty (2004).

<sup>12</sup> 1624. Livro *Tombo do Colégio*, de Jesus do Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, 1968, p. 188.

imediatamente superior. Nos níveis mais altos onde a linha de visada possui um alcance muito maior, a presença de outros tipos de estruturas arqueológicas parece indicar as chamadas vigias. Estas baterias e vigias não garantiam a destruição do inimigo casual, mas tinham por objetivo dificultar o desembarque e causar “embarços” que permitissem à Vila de Angra dos Reis o tempo necessário para a organização de sua defesa em caso de ataque estrangeiro.<sup>13</sup>

### **Estruturas defensivas no sul fluminense: contribuição ao estudo das fortificações na baía de Paraty**

A baía de Ilha Grande possui duas entradas: uma pela Marambaia e outra pela Ponta de Ocaruçu. As consultas ao Conselho Ultramarino e correspondências do Governador Geral do Brasil relatam perseguições a navios piratas franceses, a necessidade de haver no Rio de Janeiro um navio guarda-costas e meios para evitar que estes se hospedassem na Ilha Grande. As vilas de Paraty e Angra, de acordo com documentos das câmaras, eram constantemente atacadas, principalmente por corsários franceses, o que acarretava grandes prejuízos para seus moradores.<sup>14</sup>

A instalação de estruturas de defesa no litoral tinha por base os pontos favoráveis ao desembarque de invasores eventuais, como é o caso de Piraquara, uma enseada bem protegida e com água potável. As estruturas arqueológicas identificadas em Piraquara ocorrem ao nível do mar e em diferentes curvas de nível, correspondendo a baterias e vigias.

Em meados do século 18, o perigo castelhano no sul do Brasil colocou novamente em alerta a cidade do Rio de Janeiro, e as estruturas defensivas e vigias tornaram-se importantes no litoral sul fluminense.<sup>15</sup> Como indicam Pizarro e Araújo (1946), estes redutos tinham por função “mais espiar os navios”, os números de tiros e sinais que propagavam as notícias. Não somente

with the defence of the Ilha Grande Bay, restructuring extant defences as well as building new and stronger ones.

Our fieldwork at the Piraquara coves at Angra dos Reis has allowed us to record stone archaeological structures in the shape of guardrails, foundations and other elements. These are found at sea-level and at different heights on the slope overlooking the sea. Constructions at sea-level seem to correspond to the batteries known as “praças baixas” or low squares, supplemented by batteries placed on a level immediately above them. At these higher levels, from which one can see even further, the presence of other types of archaeological structures seems to indicate the so-called watchtowers. Although these could not necessarily guarantee the destruction of potential enemies, their function was to hamper disembarkation and to cause difficulties which would gain the Town of Angra dos Reis some time to organise their defence should a foreign attack occur.<sup>13</sup>

### **Defensive structures in the South Fluminense area: a contribution to the study of fortifications at Paraty Bay**

The bay of Ilha Grande has two entrances: one through the Marambaia area and another one through the Ocaruçu point. Consultations made to the Ultramarine Council and the correspondence of the General Governor of Brazil speak of persecution of French pirates, the need to establish a coastguard ship and attempts to prevent the pirates from lodging at Ilha Grande. According to documents from the Municipal Chambers of Paraty and Angra, both were under constant attack by French raiders causing great damage to their inhabitants.<sup>14</sup>

Coastal defensive structures were usually set up in those areas, which were attractive to potential invaders for disembarkation as is the case with Piraquara, a well-protected cove with fresh water available. Archaeological structures identified at Piraquara occur at sea level and other level curves,

<sup>13</sup> FUNARI, P. P. A.; OLIVEIRA, N. V. *Op. cit.*

<sup>14</sup> Governadores do Rio de Janeiro. Correspondência activa e passiva com a Corte. Livro II, 1725-1730. Publicação do Archivo Nacional, XV, 1915, p. 45. Vários Documentos sobre Angra dos Reis, Ilha Grande e outros lugares da Capitania do Rio de Janeiro. Revista do IHGB, 271, 1966, pp. 295-376.

<sup>15</sup> A Espanha invadiu Portugal em 1762, por sua não adesão à aliança borbônica entre Espanha, França e Nápoles em oposição a ingleses, austríacos e prussianos.

<sup>13</sup> FUNARI, P. P. A.; OLIVEIRA, N. V. *Op. cit.*

<sup>14</sup> Governors of Rio de Janeiro. Incoming and outgoing (*Ativa e passiva*) correspondence with the Court. Book II, 1725-1730. National Archives Publishings XV, 1915, page 45. Several documents about Angra dos Reis, Ilha Grande and the Harbour Master's Office at Rio de Janeiro. Journal of the Historical and Geographical Institute of Brazil IHGB, 271, 1966, pp. 295-376.

corresponding to batteries and watchtowers.

In the mid-eighteenth century the Castilian threat in southern Brazil brought a state of alert back to the city of Rio de Janeiro and defensive structures and watchtowers became important along the Sul Fluminense coast.<sup>15</sup> As Pizarro e Araújo indicates (1946), their function was more to “spy on ships” and to propagate the news through the numbers of shots and signals. At this point not only did the extant defensive structures become the subject of discussion, but plans were carried out to reinforce the defence of strategic points.<sup>16</sup> In the early nineteenth century, fortifications and watchtowers set up in the previous century had been abandoned but the Cisplatine war and the presence of Argentine Pirates on the Brazilian coast brought about new measures for the defence of the Fluminense South, rebuilding pre-existing structures and constructing new batteries and forts.

The aim of our research is to further understand the setting up of the defensive systems on the Ilha Grande Bay. Among the areas selected on the basis of documentary analysis, special attention has been paid to Ponta Grossa de Paraty, Tapera, Foz do Itaguaí and Sepetiba. In this work we shall present the crossed interpretations provided by archaeological and archival evidence at Ponta Grossa and Tapera, both sites located in the Municipality of Paraty.

For the South Fluminense coast, the sheer length of the Ilha Grande Bay made it necessary to rely on the subsystems of Paraty, Angra dos Reis and Sepetiba Bay, though certain defensive structures would indicate a linking function for these subsystems [Fig. 1]. More than firepower to use against the enemy, many of these structures provided notice of imminent danger and, alongside a network of watchtowers, allowed word of these attacks to reach the capital, Rio de Janeiro. Research carried out in Piraquara indicated that the watchtower placed upon the hill provided a privileged watch point over Paraty, especially of the area known as Ponta Grossa do Paraty, where

discutiam-se as estruturas defensivas já instaladas, como diversos planos eram elaborados para reforçar a defesa dos pontos considerados estratégicos.<sup>16</sup> No início do século 19 as fortificações e vigias instaladas no século anterior encontravam-se abandonadas, mas a Guerra da Cisplatina e a presença de corsários argentinos no litoral brasileiro implicaram novas medidas com relação à defesa do sul fluminense, reforçando as estruturas defensivas existentes e construindo novas baterias e fortes.

Nossa pesquisa tem por objetivo uma melhor compreensão do sistema defensivo implantado na baía de Ilha Grande. Entre as áreas selecionadas, com base nas análises documentais, destacaram-se em especial a Ponta Grossa de Paraty, Tapera, foz do Itaguaí e Sepetiba. No presente trabalho, apresentamos apenas as interpretações entre vestígios arqueológicos e documentais dos levantamentos realizados em Ponta Grossa e Tapera, ambos os sítios localizados no município de Paraty.

Para o litoral sul fluminense, devido à extensão da baía de Ilha Grande, utilizamos o conceito de subsistemas da baía de Paraty, Angra dos Reis e da baía de Sepetiba, embora algumas estruturas defensivas indiquem a função de ligação entre estes subsistemas [Fig. 1]. Muito mais do que possuir um poder de fogo para combater o inimigo, muitas destas fortificações eram importantes para a sinalização de perigo iminente e, em conjunto com uma rede de vigias instaladas ao longo do litoral, propiciavam a chegada rápida dos avisos na capital, Rio de Janeiro. As pesquisas realizadas em Piraquara indicaram que na vigia situada no morro tinha-se uma ótima visibilidade de Paraty, em especial da área da Ponta Grossa de Paraty, onde documentos da Câmara relatam o estabelecimento de uma cortina em 1826. Os estudos sobre a Ponta Leste indicam que de algumas estruturas defensivas se visualiza a Marambaia, uma das entradas da baía de Ilha Grande. A interligação entre estes sistemas defensivos já existia e atuava de forma eficiente desde o século 18, já que os avisos do perigo castelhano vinham das “bandas” da Ilha Grande, chegando ao Morro da Vigia (Leme, RJ), onde eram repassados para o morro do Pico e deste para o morro do Castelo na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>15</sup> Spain invaded Portugal in 1762 in retaliation for its non-adherence to the Bourbon Alliance of Spain, France and Naples against the English, Austrians and Prussians.

<sup>16</sup> Carta do Sargento-mór Miguel José Barradas. 1793. AN, cx 507, 3, 2, 25. Sobre Sepetiba e Guaratiba. Carta do Sargento-mór Joaquim Correa da Serra. 1793. BN, II-31, 21, 4. Sobre Angra dos Reis e Paraty. Projeto de fortificação para a Vila de Itaguaí. 1819. AHE, 05011004.

<sup>16</sup> Carta do Sargento-mór Miguel José Barradas. 1793. AN, cx 507, 3, 2, 25. Sobre Sepetiba e Guaratiba. Carta do Sargento-mór Joaquim Correa da Serra. 1793. BN, II-31, 21, 4. Sobre Angra dos Reis e Paraty. Projeto de fortificação para a Vila de Itaguaí. 1819. AHE, 05011004.

Os padrões construtivos utilizados nesses sistemas defensivos litorâneos possuíam variações locais, basicamente decorrentes da disponibilidade de materiais, condições de acesso e a importância da área. A maioria delas, estabelecida em períodos de tensão política e consequentes perigos de invasões, consistia de pequenas fortificações de caráter “provisório”,<sup>17</sup> com a utilização de pessoal local na sua construção e manutenção.

No litoral paulista, os estudos realizados por Camargo<sup>18</sup> indicam que as fortificações possuíam equipamentos para desempenhar funções defensivas de acordo com as ameaças de pequenas embarcações com pouco poder de fogo, inclusive nas primeiras décadas do século 19. As análises do autor demonstraram que as peças identificadas na região (1822) eram obsoletas para a época em que chegaram a estas estruturas defensivas, constando de canhões de ferro de calibre 12, de proveniência inglesa, do século 17. As fortificações estudadas, embora construídas nas primeiras décadas do século 19, não alcançaram vida longa.

As pesquisas de campo em Ponta Grossa e Tapera, na baía de Paraty, tiveram por preocupação a verificação das indicações dos documentos históricos, identificação e observação da organização espacial das estruturas defensivas em termos locais e relações com as demais estruturas já identificadas [Fig. 2]. As peças de artilharia identificadas nestas estruturas foram analisadas em seus elementos iconográficos e inscrições numéricas.

Como ocorre na enseada de Piraquara, sítios pré-coloniais encontram-se localizados nas proximidades onde se estabeleceram estruturas de defesa coloniais. No caso de Piraquara, os estudos oceanográficos indicam correntes marinhas bem baixas, onde a troca de água entre a baía da Ribeira e o oceano é muito pequena, com valores de variação de clorofila mais homogêneos ao longo do ano, caracterizando a região como uma enseada bastante protegida e piscosa. Tais características teriam atraído populações humanas em períodos anteriores à colonização, construtores do sambaqui do Velho. A procura destas enseadas era frequente, facilitando a permanência de embarcações estrangeiras que atuavam na região.

Na região denominada Ponta Grossa de Paraty, também se identificou um sambaqui próximo ao costão rochoso, distante cerca de cinco metros do mar, na base do morrote desta ponta,

documents from the Chamber locate the setting up of a protective wall in 1826. Studies of the East point indicate that from some of these structures, the Marambaia — one of the entrances to Ilha Grande — is visible. These defensive systems were already interconnected and had worked efficiently since the eighteenth century, as word of Castilian danger reaching the Morro da Vigia, (Leme, Rio de Janeiro) used to come from the shores of Ilha Grande. From this *morro* (hill) news was transmitted to the hills (*morros*) do Pico, and Castelo to the city of Rio de Janeiro.

The building patterns of these coastal defensive systems were subject to local variation, generally depending on material availability, access conditions and the area’s importance. As most of them had been built in periods of political tension and the subsequent risk of invasion, they tended to consist of small provisional<sup>17</sup> fortifications and relied upon locals for construction and maintenance.

On the Paulista coast, studies developed by Camargo<sup>18</sup> indicate that fortified structures were equipped to fulfil defensive functions — when facing small vessels with low firepower — until well into the first decades of the nineteenth century. The author’s analyses showed that the artillery pieces identified in the region, which consisted of English seventeenth-century calibre-12 cannons of iron (1822), were obsolete by the time they reached these defensive structures. Though built in the first decades of the nineteenth century, the structures studied by this author had not been very long-lived.

Fieldwork undertaken at Ponta Grossa and Tapera on the Paraty Bay was mainly concerned with verifying the instructions given by historical documents, identifying and observing the spatial patterns of defensive structures in terms of their location and connections with other previously-identified structures [Fig. 2]. The iconographic elements and numerical inscriptions of the artillery pieces identified at these structures were analysed.

As in the Piraquara cove, pre-colonial sites are found in the vicinity of colonial defensive structures. In the case of Piraquara, oceanographic studies indicate very low sea currents where water transfers between the Ribeira Bay and the ocean are few and chlorophyll-variation indicators are

<sup>17</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op. cit.*

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op. cit.*

<sup>18</sup> *Idem.*

homogenous the whole year round, resulting in a well-protected cove, where fish are plentiful. These conditions have attracted human populations in periods prior to colonisation, when the archaeological site Sambaqui do Velho was built. These coves were often sought after, as they made it easy for certain foreign vessels to remain in the area.

In the region called Ponta Grossa do Paraty, a seashell midden was also located near the rocky cliffs some 5 metres from the sea at the base of the hill, at which point there is also a fortification. This small area reveals a number of small quartz flakes and many shells belonging to mussels and other molluscs within a 50-cm archaeological layer. Next to the midden is a path leading to the top of the hill, where the rocks have been arranged to form a rough staircase. This leads to the place where the Paraty Municipal Chamber documents describe defensive structures, relating to forts, barracks and military garrisons in the period from 1823 to 1850, as being situated. As these documents indicate, three cannons lie on an 80-square-metre surface about 10 metres above sea-level [Fig. 3]. The existence of symmetrically-positioned stone blocks, which over time have crumbled and collapsed, indicates that there used to be a protective wall around the artillery pieces, referred to in the Municipal Chamber document as *Cortina de Ponta Grossa* (Ponta Grossa curtain).

The excellent preservation of these artillery pieces allowed us to record observations on the iconography, style and alphanumeric sequences carved on the weapons. More analyses will need to be carried out to obtain the complete measurements of these pieces to technical standards in order to identify the quality of the artillery as a whole. In the meantime, identification and analysis of the negative marks made on their surfaces can provide technical information about these artillery pieces. All the pieces were found on the floor and tilted to the right, making it impossible to confirm the existence of inscriptions on the trunnion. These pieces would have been mounted upon wooden stands, which the wind and sea have deteriorated causing the pieces to fall or tilt into their present position.

From the analysis of negative marks on the artillery pieces, two types were defined. Those corresponding to numbers 1 and 3 at this fortification display a bas-relief mark on their first trunnion, which would indicate that they had been produced

onde também ocorre uma fortificação. Trata-se de um sítio de pequena dimensão, observando-se lascas de quartzo, muitas carapaças de mexilhão e outros moluscos em uma camada arqueológica de 50 cm de espessura. Junto ao sambaqui há o caminho que sobe o morro, com pedras dispostas formando uma escada rústica, alcançando-se o local onde estão situadas as estruturas defensivas descritas nos documentos da Câmara da Villa de Paraty, com relação aos Fortes, Quartéis e Guarnições Militares, no período de 1823 a 1850.

A cerca de dez metros acima do nível do mar, na superfície, encontram-se três canhões, conforme os indicativos nos documentos, em uma área de aproximadamente 80 m<sup>2</sup> [Fig. 3]. A existência de blocos de rocha dispostos simetricamente no seu entorno, onde a maioria desmoronou com o tempo, indica que esta bateria teve um muro de contenção ao redor das peças de artilharia, assinalado no documento da Câmara como *cortina de Ponta Grossa*.

O ótimo estado de preservação das peças de artilharia permitiu observações sobre a iconografia, estilo e sequências alfanuméricas gravadas nas armas. As análises deverão ser ampliadas, obtendo-se medição completa das peças de acordo com os quesitos técnicos, de forma a identificar a qualidade da artilharia em seu conjunto. Entretanto, a identificação e análise das contramarcas permitem resultados quanto a aspectos técnicos sobre tais peças de artilharia. Todas as peças encontram-se sobre o solo e inclinadas para o lado direito, não sendo possível, portanto, observar a existência ou não de inscrições no munhão direito. Estas peças teriam tido reparos de madeira, que provavelmente, por ação eólica e marinha, tiveram a madeira do lado direito primeiramente deteriorada, resultando na queda, inclinação das peças, ou seja, na posição em que foram encontradas.

Mediante a análise das contramarcas presentes nas peças de artilharia definiram-se dois tipos de peças. As peças correspondentes às de número 1 e 3, nesta fortificação, apresentam marcas em baixo-relevo no primeiro reforço, que indicam tratar-se de produção comercial londrina para canhões de uso não oficial na Inglaterra.<sup>19</sup> Tais peças possuem ao lado e na parte acima desta marca, no lado esquerdo, o número 12; e do lado direito, a letra P em maiúsculo, estando esta letra presente também abaixo, seguida do ano de 1796 e da sigla de seu fundidor.

<sup>19</sup> IPHAN. *Op. cit.*

Na peça número 1, a sigla WC, do fundidor, é complementada pelas inscrições presentes no munhão esquerdo, onde se observa o número de série, 34846, o fundidor *CARRON*, da Escócia,<sup>20</sup> e o ano de fabricação, 1796. A sequência numérica correspondente à massa, 24-1-0, indica o peso de 1.229,348 quilos. Na culatra observa-se numeração em parte apagada, N7... 4, não identificando seu significado. Esta peça encontra-se orientada para Leste, ou seja, a entrada da baía de Paraty.

De acordo com Camargo,<sup>21</sup> os canhões de modelo *Bromefield* apresentam maior simplicidade em seu estilo, indicando sempre no munhão esquerdo o número de série, o fundidor e o ano de fabricação, sendo *W. Carron* um dos fundidores deste modelo, bem como indicação do calibre no primeiro reforço, tendo como característica específica o “anel do vergueiro” no cascavel. No caso desta peça da Cortina de Ponta Grossa, observamos que ela apresenta estilo mais simples, símbolos e fundidor similares aos indicados para o modelo citado; entretanto, o único elemento ausente é o anel de vergueiro.

A peça de número 3 possui a sigla indicando o fundidor GS, que provavelmente corresponde a Geoffrey Swaffam, da Inglaterra. O peso desta peça, indicado pela sequência numérica 23-2-7, foi calculado em 1.195,467 quilos. De forma similar ao canhão de número 1, esta peça possui numeração, em parte apagada, situada na culatra, iniciada por N9. A orientação deste canhão corresponde para norte, ou seja, para o interior da baía de Paraty.

Já a peça de número 2, de forma diferente das demais, apresenta a marca no segundo reforço muito mais elaborada e em alto-relevo, correspondendo ao brasão de George III, tipo muito comum nas peças de artilharia no Brasil.<sup>22</sup> Logo abaixo e no lado esquerdo do brasão, o número 8 provavelmente esteja relacionado à posição da peça nas embarcações. No primeiro reforço podem ser observadas duas setas, que correspondem a marcas de banco de prova utilizadas pelo “*Ordnance Board* inglês”, indicando que esta peça saiu de serviço na Marinha inglesa e, portanto, foi vendida para Portugal ou para o Brasil. Esta peça, como as demais, foi colocada nesta cortina em 1826, quando o Brasil era recém-independente. A sequência numérica correspondente à massa desta peça, 29-1-1, indica o peso de 1.484,481

commercially in London for non-official use in England.<sup>19</sup> Above this mark, the pieces display a number 12 to the left and a capital letter P to the right. The same letter is also found below it, followed by the year 1796 and the initials of the foundry owners.

On piece number 1, the foundry owner’s initials are completed by the inscriptions present on the left-hand trunnion, where the serial number 34846 is visible as well as the *CARRON* foundry in Scotland<sup>20</sup> and the year of manufacture, 1796. The numerical sequence corresponding to the mass, 24-1-10, indicates a weight of 1.229, 348 kilos. On the cascabel, partly-erased numbers can be seen, although it is impossible to determine their meaning. The piece is pointed towards the east at the entrance of Paraty Bay.

According to Camargo,<sup>21</sup> cannons of the *Bromefield* model are simpler in style, always displaying the serial number, the foundry and the year of manufacture on the left side. This would mean that *W. Carron* was one of the manufacturers of this specific model; the calibre would be indicated on the first reinforce and a special characteristic would be the ‘anel do vergueiro’ reinforce ring on the cascabel. In the case of this piece at Cortina de Ponta Grossa, we can note its simpler style, with symbols and foundry similar to those of the previously-mentioned model, while the only element missing is the reinforce ring.

Piece number 3 displays the initials of the foundry owners, which probably refer to Geoffrey Swaffam of England. The weight of this piece, indicated by the numerical sequence 23-2-7 was calculated at 1, 195.467 kilos. Similar to the cannon at number 1, this piece has partly-erased numbers on the cascabel, starting with number 9. The cannon points towards the north, i.e. to the interior of the Bay of Paraty.

In contrast to the others, piece number 2 displays a much more elaborate second reinforce mark which is also high-relief, corresponding to George III’s coat of arms and very common amongst Brazilian artillery pieces.<sup>22</sup> Further down and to the left of the coat of arms we can see the number 8, which probably related to the piece’s position on

<sup>20</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op cit.*, p. 61.

<sup>21</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op cit.*, pp. 61-62.

<sup>22</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op cit.*, p. 59.

<sup>19</sup> IPHAN. *Op. cit.*

<sup>20</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op cit.*, p. 61.

<sup>21</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op cit.*, pp. 61-62.

<sup>22</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op cit.*, p. 59.

the vessel. On the first reinforce, two arrows can be seen, which correspond to probing area marks used by the English Ordnance Board, indicating that this piece had been used by the English Royal Navy and had been sold to Portugal or Brazil. This piece, like all the others, was placed on this wall in 1826, when Brazil had just gained its independence. The numerical sequence corresponds to this piece's weight 29-1-1, indicating a total mass of 1,484.481 kilos. On the left trunnion the inscription WC corresponds to the foundry, Samuel Walker and Company (1746-1817), of Rotherham England. The negative marks identify the cannon as an Armstrong model. The piece is also pointed towards the Paraty Bay.

It is worth mentioning that no Stratigraphic layers indicating evidence of previous occupation, nor any other cultural vestige, was found below the surface.

Not very far from Ponta Grossa is the Island Ilha dos Mantimentos, nowadays profoundly modified by recent construction works, although some of its older structures seem to have been reused. On its northern side, opposite the side pointing towards the Ponta Grossa, on the rocky coast, a small wall can be seen which was recently completed with sand. At this same point, about 50m further above there is a line of rocks. Further in towards the island, remains of very old contention walls were observed and the rock road seems to have been reused. Such evidence could be connected to the fortifications established on this island, according to the documents of the Paraty Municipal Chamber.

The documents from the Paraty Chamber refer to a different type of fortification called Forte da Tapera, built in 1826 and located at the point of the same name. This ponta corresponds to a 20-metre-high hill. At the top of the hill sits the defensive wall with cannons which can be seen from the sea. The archaeological site is located in a well-looked after area and defensive structures have been preserved. On the opposite side of the rocky crag there is a small beach from which the hill can be accessed.

Although documents indicate the existence of four artillery pieces, barely three can be found on the site, with one of the bases being without a piece. Defensive structures are located on the south western and south eastern sides at the very

quilos. No munhão esquerdo existe a inscrição WC, correspondente ao seu fundidor, Samuel Walker and Company (1746-1817), Rotherthan, Inglaterra. As contramarcas indicam este canhão como modelo Armstrong, estando esta peça orientada também para a baía de Paraty.

Cabe mencionar que não foi observada a existência de camadas estratigráficas indicativas de ocupação anterior ou qualquer outro vestígio cultural abaixo da superfície.

Não muito distante de Ponta Grossa está localizada a Ilha dos Mantimentos, hoje amplamente modificada por construções recentes, embora se possa observar o reaproveitamento de partes de estruturas mais antigas. No seu lado norte, oposto à face voltada para Ponta Grossa, em costão rochoso, observa-se uma pequena mureta de contenção que, recentemente, foi complementada com areia. Neste mesmo ponto, mais acima cerca de 50 metros, há um alinhamento de pedras. Mais para o interior da ilha foram observados vestígios de muros de contenção bem antigos, assim como a própria estrada de pedra parece ter sido reutilizada. Tais evidências podem estar relacionadas à fortificação estabelecida nesta ilha, conforme informações documentais da Câmara de Paraty.

A documentação da Câmara de Paraty indica outra fortificação construída em 1826, denominada Forte da Tapera, localizada na ponta com o mesmo nome. Esta ponta corresponde a um morro com aproximadamente 20 metros de altura. Sobre o morro está localizada a “cortina” com os canhões que podem ser vistos do mar. O sítio arqueológico se encontra em área mantida limpa e as estruturas defensivas preservadas. Na parte posterior do afloramento rochoso há uma pequena praia por onde se sobe o morro.

Embora os documentos indiquem a existência de quatro peças de artilharia, apenas três se encontram no local, estando uma das bases sem a peça. As estruturas defensivas estão situadas nos lados sudoeste e noroeste no topo do morro, tendo uma área aproximada de 784 m<sup>2</sup> de utilização para a fortificação. No lado sudoeste a cortina se encontra muito bem preservada, correspondendo a um muro de pedra unindo os dois suportes fixos de pedra onde as peças de artilharia estão sustentadas. Já no lado noroeste existem apenas as duas bases fixas de sustentação para as peças de artilharia. Nos demais lados nenhuma estrutura do tipo mureta foi observada na superfície.

Seguindo a ordem dos suportes a partir da trilha de acesso, os dois primeiros suportes fazem parte da cortina preservada, enquanto as outras duas encontram-se isoladas. Os canhões foram numerados seguindo esta ordem, identificando-se similaridades com as peças de Ponta Grossa.

A cortina intacta com 28,5 metros começa retilínea, tornando-se côncava e depois levemente convexa, finalizando em um grande matacão. Esta apresenta parede com 55 cm de espessura e altura que varia de 120 a 130 cm. O suporte número 1 do canhão sustenta uma peça de artilharia de modelo Armstrong, com brasão George III; entretanto, seu estado de preservação não permitiu visualizar outras contramarcas.

A peça localizada no suporte de número 2 apresentou marca em baixo-relevo no primeiro reforço, indicativa de produção comercial londrina para canhões de uso não oficial na Inglaterra,<sup>23</sup> podendo-se observar apenas em sua culatra a inscrição M.10.

O suporte de número 4 também sustenta uma peça de artilharia de modelo Armstrong, com brasão George III, onde foi possível visualizar no primeiro reforço a sequência numérica 28-0-1, cujos cálculos de peso indicam um total de 1.645, 677 quilos, direcionada para a baía de Paraty.

Os suportes apresentam diferenças entre si; os da cortina correspondem a uma estrutura transversal a esta, com cerca de 100 cm de comprimento, 60 cm de espessura e 120 cm de altura. O suporte número 3 é composto por uma base retangular, e sobre ele há muretas paralelas com espaço de cerca de 30 cm.

A diferença do grau de oxidação entre as peças de artilharia de Tapera e as de Ponta Grossa parece estar relacionada aos cuidados dispensados às últimas pela comunidade caiçara, indicada por estes como prática passada de geração a geração. Isto remete à manutenção das fortificações e vigias na época, quando o número de militares disponível não cobriria a maioria das estruturas defensivas, sendo comum convocar para tal os moradores locais. A organização militar luso-brasileira baseava-se, até 1831, no tripé Tropa Regular ou de primeira linha, Regimentos auxiliares ou Milícias e as Ordenanças.<sup>24</sup> Os recursos humanos para a defesa do litoral contavam com um contingente militar de tropas regulares insuficiente, que já era responsável pelas

top of this same hill, making an area of 784 square metres available for the fortification. On the south western side the structure called “*cortina*” (curtain) is excellently preserved, corresponding to a small stone wall which links two fixed stone bases for artillery pieces. On the other side no wall-type structure was observed on the surface.

Following the order of the bases on the way up along the access path, the first two bases are part of the preserved curtain, while the other two are isolated. The cannons have been numbered following this order and similarities can be found between these pieces and those at Ponta Grossa.

The intact 28.5-metre wall referred to as *cortina* starts off in a straight line, first becoming concave and then slightly convex ending in a great top piece. The base of cannon n. 1 holds up an Armstrong model artillery piece with George III's coat of arms, although its condition made it impossible to locate any other negative marks.

The piece found on support n. 2 displayed a bas-relief mark on the first reinforce, indicating it had been used by the British Royal Navy and had been sold to Portugal or Brazil<sup>25</sup> and the inscription M. 10 can just about be made out on the cascabel.

The number 4 base also holds an Armstrong model artillery piece with George III's coat of arms, where the first reinforce showed the numerical sequence 28-0. The weight calculations indicate a sum-total of 1, 645.677 kilos, pointed towards the Paraty Bay.

There are some differences between the bases. Those placed on the curtain correspond to a structure placed across the defensive structure. This structure is about 100cm long, 60cm wide and 120 cm high. Base n. 3 is made up of a rectangular base upon which a number of small parallel walls have been placed, roughly every 30cm.

Differences in rust levels between artillery pieces at Tapera and those at Ponta Grossa seem related to the level of attention and care provided by the Caiçara community, who handed them down from generation to generation. This ties in well with past maintenance practices of the defensive structures, when it was common to rely on local people for this type of work. The Portuguese and Brazilian military organisation was based, un-

<sup>23</sup> IPHAN. *Op. cit.*

<sup>24</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op. cit.*

<sup>25</sup> IPHAN. *Op. cit.*



til 1831 on the three following groups: regular or first-line troops, auxiliary regiments or militias and ordinances.<sup>24</sup> Human resources for the defence of the coast relied on an insufficient military contingent of regular troops in relation to its many tasks: guards, inspections and patrolling. Danger of a foreign invasion mobilised auxiliary troops i.e. white men, Indians, men of mixed race and freed blacks, who during peacetime were dedicated to their own affairs but were mobilised for the defence of the town when danger was imminent. Responsible for the coastline's defence, the men would abandon their posts when extended periods of peace prevailed, as they were neither paid, nor equipped, nor armed.

### Final considerations

Further analysis of these pieces and comparisons with others present on the bay's fortified structures will allow a better understanding of the defensive strategies developed in the first few decades of the nineteenth century, particularly if aspects such as calibre, distance, position, and surrounding seawater depth are taken into consideration. In the meantime, the fortified areas under study and the direction of their pieces seem to indicate the position of the Perpetual Defence Fort and the fortification of Ilha das Bexigas, which would seemingly correspond to the defence lines, Ponta Grossa's function being primarily of signalling and distracting the enemy. Concerns on the part of the local authorities for the area of Ilha do Algodão could perhaps imply the existence of a third line of vigilance and signalling, where some artillery pieces may have been set up.

Pieces identified on Ilha da Bexiga by Camargo<sup>25</sup> also correspond to English artillery manufactured in the eighteenth century, through the system known as broad arrows. This meant that, having been discarded by the Royal Navy, they had been sold to the newly-independent Brazil. The presence of non-official Royal Navy pieces at Ponta Grossa, and also of pieces manufactured in the eighteenth century, indicates the practise of the great military powers selling obsolete artillery to emerging countries.

guardas, registros e patrulhas. O perigo de invasão estrangeira mobilizava as forças auxiliares, ou seja, homens brancos, índios, pardos e negros libertos, que em tempos de paz dedicavam-se a seus afazeres nas roças, mas diante do perigo iminente eram destacados para a defesa. Responsáveis pelas vigias no litoral, um longo período sem perigo de guerra resultava no abandono dos postos, já que estes homens não recebiam soldo, nem equipamentos ou armamentos.

### Considerações finais

A continuidade da análise dessas peças e a comparação com as demais existentes nas fortificações nesta baía, conjugando-se calibre, distância, posicionamento e profundidade do mar em seu entorno, permitirão uma melhor compreensão da estratégia estabelecida nas primeiras décadas do século 19. Entretanto, podemos observar a partir da localização das fortificações em estudo, o direcionamento de suas peças, a localização do Forte Defensor Perpétuo e da fortificação da Ilha da Bexiga, que tudo indica corresponderem a linhas de defesa, tendo Ponta Grossa muito mais uma função de sinalizar e entreter o inimigo. A preocupação das autoridades locais com relação à área da Ilha do Algodão poderia indicar uma terceira linha de vigia e sinalização, onde algumas peças de artilharia podem ter sido implantadas.

As peças identificadas na Ilha da Bexiga por Camargo<sup>25</sup> também correspondem à artilharia inglesa, fabricadas no século 18, todas com *Broad arrows*, o que significa que ao serem descartadas pela Marinha britânica foram vendidas para o Brasil, país recém-independente. A presença de peças de uso não oficial pela Marinha britânica em Ponta Grossa, mas também fabricadas no século 18, indica a prática das grandes potências militares em fornecer artilharia já obsoleta para os países emergentes.

### Agradecimentos

*Agradecemos ao colega Charles E. Orser e mencionamos o apoio da Eletro nuclear – Superintendência e Gerência de Meio Ambiente, do Laboratório de Antropologia Biológica da UERJ, do Departamento de História e Laboratório de Arqueologia Pública “Paulo Duarte”, da Universidade*

<sup>24</sup> CAMARGO, P. F. Bava. *Op. cit.*

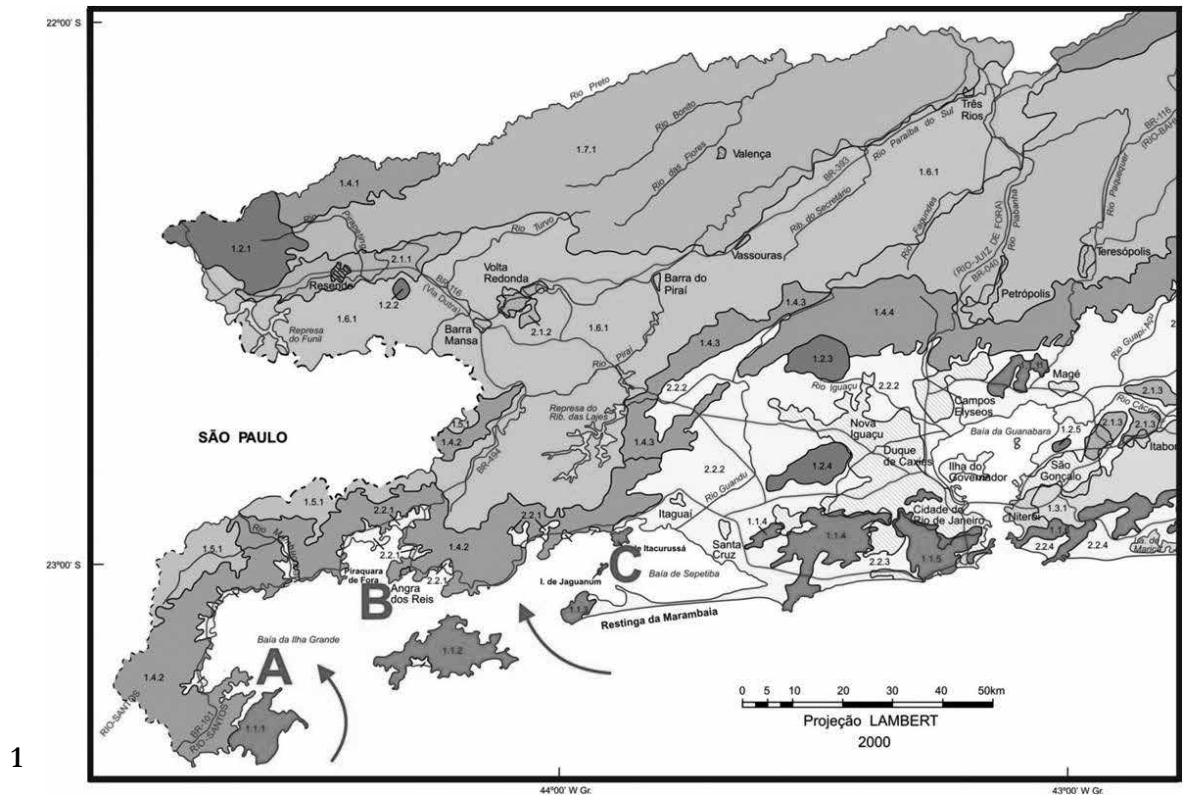
<sup>25</sup> Personal communication, 2007.

<sup>25</sup> Comunicação pessoal, 2007.

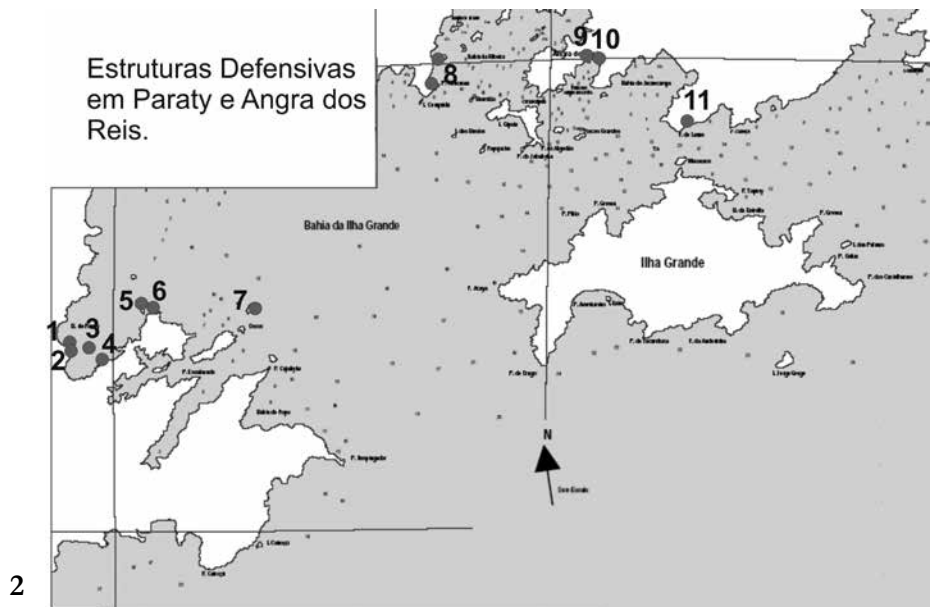
*Estadual de Campinas, da FAPESP e do CNPq.*

*Acknowledgements*

*We would like to thank our colleague Charles E. Orser. Also, we wish to mention the support of Eletronuclear, The super-intendency and Agency of the Environmental, the Biological Anthropology Laboratory at the State University of Rio de Janeiro, the History Department and the Public Archaeology Laboratory “Paulo Duarte” at the Campinas State University as well as the São Paulo State Foundation for the Promotion of Research (FAPESP) and the General Council of Technological and Scientific Development (CNPq).*



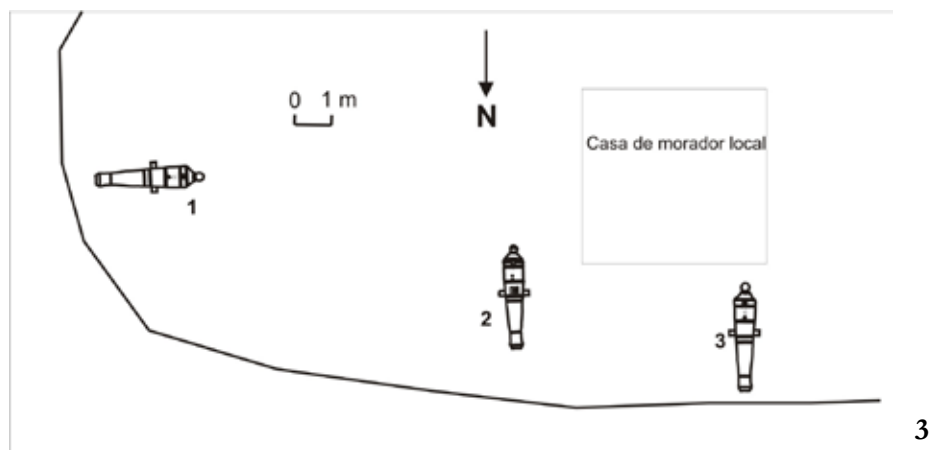
1



2

1 Subsistemas: **A.** Baía de Paraty; **B.** Angra dos Reis; **C.** Baía de Sepetiba.

2 Estruturas Defensivas: **1.** Forte Defensor Perpétuo; **2.** Quartel de Patitiba; **3.** Ilha das Bexigas; **4.** Forte da Tapera; **5.** Ilha dos Mantimentos; **6.** Cortina da Ponta Grossa; **7.** Ilha dos Meros; **8.** Piraquara; **9.** Forte de São Bento; **10.** Forte do Carmo; **11.** Ponta Leste (Forte do Leme).



4



5



6

3 Cortina da Ponta Grossa, Paraty

4 Peça número 1

5 Peça número 2

6 Peça número 3

7 Inscrição no munhão

8 Detalhes da peça número 1

9 Detalhes da peça número 1

10 Peça número 1



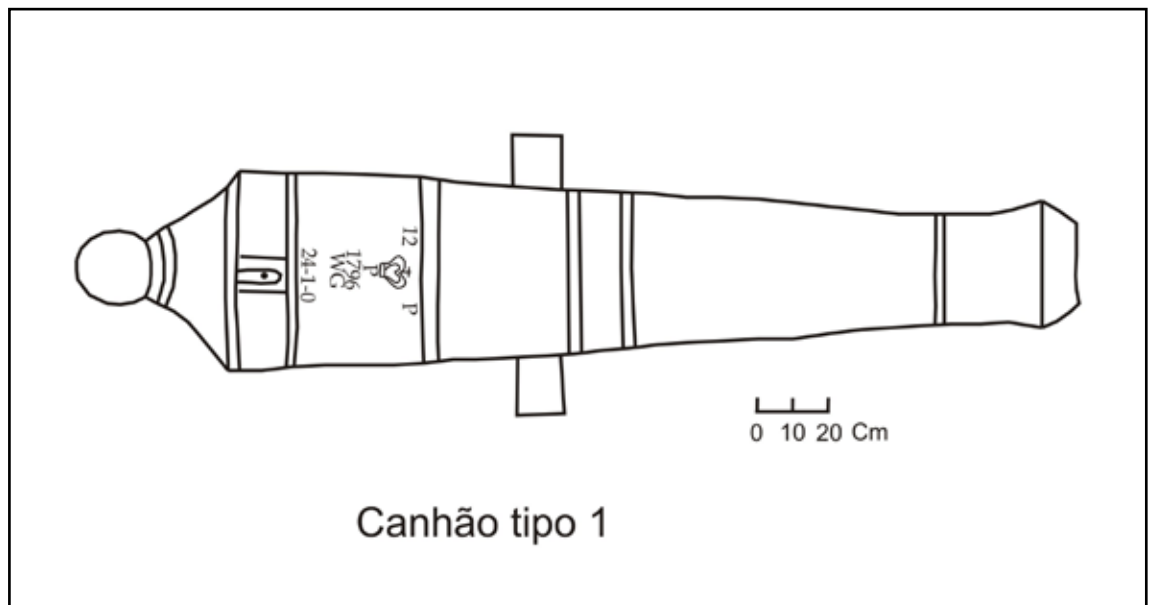
7



8



9



10



11



11 Detalhes da peça número 3

12 Detalhes da peça número 3

12



13

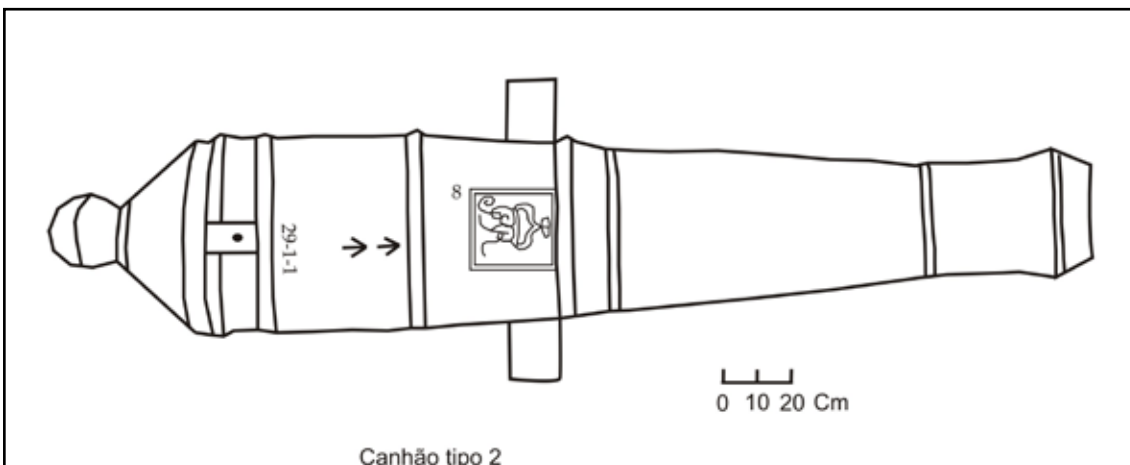


14

13 Detalhes da peça número 2

14 Detalhes da peça número 2

15 Peça número 2



Canhão tipo 2

15



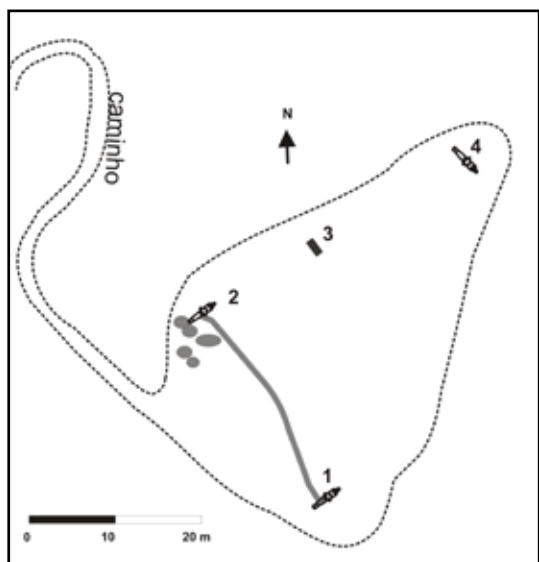
16



17

16 Ilha dos Mantimentos. Mureta de contenção

17 Vista do Morro da Tapera



18



19



20

18 Esquema do Forte da Tapera

19 Cortina e peça de artilharia no suporte número 1

20 Peça de artilharia do suporte número 2





21



22

21 Cortina e peça de artilharia no suporte número 2

22 Suportes número 3 e o número 4 com peça de artilharia



# A Amazônia e um duplo paradoxo – o inferno verde ou um novo Eldorado?

*The Amazon and a double paradox: The green hell or a new El Dorado?*

TATIANA PEDROSA

*Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*

PhD. in History from the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul

**RESUMO** Quando observamos a Arqueologia Amazônica, claramente percebemos duas imagens criadas com base nas interpretações dos trabalhos de duas arqueólogas, Betty J. Meggers e Anna C. Roosevelt, leituras obrigatórias no entendimento sobre o passado amazônico. A primeira, como uma pintura do inferno verde; a segunda, como o retorno à busca pelo Eldorado. Mapear os detalhes dessas imagens é entender qual o propósito de se construir e ratificar determinados rótulos e, qual o poder e força que os mesmos adquirem com o passar do tempo.

**PALAVRAS-CHAVE** Arqueologia, Amazônia, Meggers, Roosevelt, imagens.

**ABSTRACT** When looking at the Amazon Archaeology clearly perceives two images created from the interpretations of the works of two archeologists, Betty J. Meggers and Anna C. Roosevelt, required reading in understanding the past Amazon. The first, like a painting of the *Green Hell*, the second as the return to the search for *Eldorado*. Map out the details of these images is to understand what the purpose of constructing and ratify certain labels, and which power and strength that they acquire over time.

**KEYWORDS** Archaeology, Amazon, Meggers, Roosevelt, pictures.

## Duas imagens para a Amazônia

As figuras ou imagens que se tem do *real* são sempre algo a mais do que elas querem demonstrar; então, dentro de um âmbito geral, entendê-las significa entender o papel e o trabalho social que elas representam.

Uma imagem não deve ser instrumento de mão única, privilegiando um só discurso analítico, mas pode ser usada como instrumento na compreensão de vários discursos e esferas sociais.

A razão precisa realizar abstrações. Abstrair significa *isolar*, *separar de*. Fazemos uma abstração quando isolamos, separamos um elemento de uma representação, elemento este que não é dado separadamente na realidade (representação significa a imagem, ou a ideia da coisa enquanto presente no espírito).

Quando observamos a Arqueologia Amazônica, claramente percebemos duas imagens criadas com base nas interpretações dos trabalhos das arqueólogas Betty J. Meggers e Anna C. Roosevelt, leituras obrigatórias para quem quer entender um pouco sobre o passado amazônico. Seus trabalhos são associados a duas imagens, que para a Arqueologia Amazônica de hoje são ícones: a arqueologia Amazônica ora é vista como o *inferno verde*; ora é vista como o *novo Eldorado*.

A partir de então desenvolvemos uma representação mental, que para as arqueólogas foi criada com base em uma experiência sensível, e que, de alguma forma, foi concreta e particular a elas. Ora, se abstrairmos e isolarmos as ideias que elas tiveram da Amazônia de outras ideias secundárias, e considerarmos a Amazônia por Meggers e a Amazônia por Roosevelt, conseguiremos perceber duas representações intelectuais.

No ato de escrita de uma determinada obra, todo um trabalho, muitas vezes, se torna imortal. Pois não importa o autor real, de carne e osso, mas a obra em si, ou a reverberação deste trabalho, que por sua vez passa a defender sozinho uma determinada causa que lhe escapa à medida que é construído.

Nesse caso a problemática traz dois ausentes que podem ser considerados idênticos: um, o personagem irreal, visualizado por meio de uma imagem, ou um emblema, ou um paradigma; e o outro, o personagem real, mas hoje esquecido ou ultrapassado. O abismo é criado justamente porque se tem uma obra (todo um trabalho) que pode não ser atestada pelo seu autor (por sua assinatura), mas que é atestada e ratificada por seus leitores. Assim, não é evidente a identidade da obra em si.

## Two images for the Amazonia

The figures or images that if have of the Real are always something more than what it wants to demonstrate, then, to understand them inside of a general scope means to understand the paper and the social work that it represents.

An image does not have to be hand-only instrument of, privileging one alone analytical speech, but it can be used as social instrument in the understanding of some speeches and spheres.

Reason, needed it carry through abstractions. To abstract means to isolate, to separate off. We make an abstraction when we isolate, we separate an element of a representation, element this that is not given separately in the reality (representation means the image, or the idea of the present thing while in the spirit).

When we observe Amazonian Archaeology we clearly perceive two images created from the interpretations of the works of two archaeologists, Betty J. Meggers and Anna C. Roosevelt, these two are obligators' readings for who wants to understand a little on the Amazonian past. Its works are associates the two images stop in Amazonian Archaeology that today are icons; Amazonian archaeology however is seen as the green hell, however is seen as the new El Dorado.

From now on we create a mental representation, that stops the two archaeologists, had been created from a sensible experience, and that, of some form, it was concrete and particular to the same ones. However if to abstract and to isolate the ideas that they had had of the Amazonia of other secondary ones and to consider the Amazonia for Meggers and the Amazonia for Roosevelt, we will obtain to perceive two intellectual representations.

In the writing act one determined workmanship, all a work, many times if becomes immortal, therefore it does not import the real author, of meat and bone, but the workmanship in itself, or the reverberation of this work, that in turn starts to defend alone one definitive cause that escapes to it to the measure that is constructed.

In this case the problematic one in them brings two absentees who can be considered identical: one is the unreal personage, visualized from an image, or an emblem, or a paradigm; the other is the real personage, but today forgotten or exceeded. The abyss is created exactly why a Workmanship is had (all a work), that it cannot be certified by the author

of the workmanship (for its signature), but that it is certified and ratified from its readers. Thus the identity of the Workmanship in itself is not evident.

However the representations of Meggers and Roosevelt had been objectified in texts, and from them it is that we are next the images today conceived for the Amazonian archaeological past.

Here, if it is behind these two images, of the two interpretations, to map the details is to understand which the intention of if constructing and ratifying definitive labels and, which the power and force that the same ones acquire with passing of the time.

If of certain form, to read is to share, has that to learn as this allotment influences our work of field reverberating for times an only voice for an object multiplicity. The attempt is to dislocate the focus does not stop a voice, but for a multiplicity of voices. To be able above all, to distinguish what it is a similar representation of that if can arrive at this transcendence and try to leave a vicious circle of reproduction of speeches.

This complex relation between text and world has been debated and argued inside of a perspective that insists on the separation between the word and it's referring one. Or better, which would be the degree where the historical descriptions can come to be accepted as legitimate representations of the past.

The important one is not to eliminate the falseness or to identify the veracity of principles, but it has of if having more attention with the judgments, and, therefore with the values that we attribute or not it definitive affirmations. It has truth, or not depending on as the principles appear for the citizen that knows them. Therefore we say that something is true when it is what it seems to be. After all, the question is more complex: how to judge the truth of the representation of the Real for the thought? That is, as to know if the same definition of truth she is true? Independent to recognize what he is or not true, the important one is not to incur into the same error to repeat truths that are not ours.

But at last, the pretense errors fit in the pretense scientific truths (or they would be accidents), inside of our organizational system. Acquiring to know instead of producing to know, science becomes transformative and not informative; of this form we can correct the errors in order to reestablish

Ora, as representações de Meggers e Roosevelt foram objetivadas em textos, e com base neles é que ficamos próximos a imagens hoje concebidas para o passado arqueológico amazônico.

Aqui, buscam-se estas duas imagens, estas duas interpretações; e mapear os detalhes é entender qual o propósito de se construir e ratificar determinados rótulos, e qual o poder e força que eles adquirem com o passar do tempo.

Se, de certa forma, ler é partilhar, temos que aprender como essa partilha influencia nosso trabalho de campo, reverberando, por vezes, uma única voz para uma multiplicidade de objetos. A tentativa é deslocar o foco, não para uma voz, mas para uma multiplicidade de vozes; para poder, acima de tudo, distinguir o que é uma *representação* a fim de que se possa chegar a essa *transcendência* e tentar sair de um círculo vicioso de *reprodução de discursos*.

Essa relação complexa entre texto e mundo tem sido debatida e discutida dentro de uma perspectiva que insiste na separação entre a palavra e seu referente. Ou melhor, qual seria o grau em que as descrições históricas podem vir a ser aceitas como legítimas representações do passado?<sup>1</sup>

O importante não é eliminarmos a falsidade ou identificarmos a veracidade de princípios, mas há de se ter mais atenção com os juízos, e, portanto, com os valores que atribuímos ou não a determinadas afirmações. Há verdade, ou não, dependendo de como os princípios aparecem para o sujeito que os conhece. Por isso dizemos que algo é verdadeiro quando é o que parece ser. Afinal, a questão é mais complexa: como julgar a verdade da representação do real pelo pensamento? Ou seja, como saber se a definição mesma de verdade é verdadeira? Independentemente de reconhecer o que é ou não verdadeiro, o importante é não incorrer no mesmo erro de repetir *verdades* que não são nossas.

Mas enfim, os *pretensos erros* cabem nas *pretensas verdades científicas* (ou seriam acidentes?) dentro de nosso sistema organizacional. Ao adquirir saber em vez de produzir saber, a ciência torna-se transformativa e não informativa; dessa forma, podemos corrigir os erros a fim de restabelecer a informação original.<sup>2</sup> Ou melhor, deslocando o problema sobre o que seria certo ou errado,

<sup>1</sup> PIRIE, Anne. Constructing prehistory: Lithic analysis in the Levantine epipalaeolithic. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Wiley Online Library, 2004, p. 1.

<sup>2</sup> MORIN, E. *O método VI*. Ética. Brasil: Sulina, 2005, pp. 150-153.

podemos de uma forma mais segura e menos taxativa entender a dimensão dos trabalhos dessas duas arqueólogas.

O conhecimento depende das condições, possibilidades e limites de nosso entendimento. Operacionalmente falando, chegamos a um ponto em que precisamos delimitar como construir pensamentos em cima de outros, sendo a arqueologia um mundo permeado de significações.

“Não se trata de discutir o valor real dos fatos (...), mas sua percepção e as condições históricas nas e pelas quais eles são percebidos.”<sup>3</sup> Ora, trata-se de entender a extensão dessas duas formas de compreensão na tentativa de diferenciar estratégias conceituais repetitivas de um determinado círculo teórico que acabam quase que naturalmente reproduzindo discursos e inferindo diretamente nos trabalhos arqueológicos.

### **A ilusão de um paraíso: o Inferno Verde, de Meggers**

Muito se criticam os trabalhos pioneiros de Meggers na Amazônia, nas décadas de 1960 a 1970. Porém, apesar de mover-se, agir e retroagir com base nas críticas, é necessário ter também em mente que “ciência”, metodologicamente falando, não pode ser construída baseada em críticas vãs. Cabe lembrar que só se pode contrastar ou apoiar uma determinada teoria à medida que extenuantemente a conhecemos.

Entender os trabalhos de Meggers é conceber o mundo como um só organismo vivo. Tudo está intrinsecamente ligado, fazendo parte desse organismo complexo. Entendê-lo é perceber a ciência como um conjunto interdisciplinar e interativo, que busca na biologia, na físico-química, na antropologia e, assim por diante, uma voz única para a compreensão do homem e de seu *habitat*.

### **Sociedade**

Para Meggers, as sociedades amazônicas são, antes de tudo, respostas. Respostas a questões de povoamento, já que antes da chegada dos europeus os aborígenes aprenderam a viver em todos os ambientes deste hemisfério; a questões das diferenças e semelhanças dos modos de vida pré-históricos na América do Norte e do Sul, e principalmente, indícios na compreensão e no

the information original. Or better, dislocating the problem on what it would be right or wrong we can of a form more less taxing insurance and be able to understand the dimension of the works of these two archaeologists.

The knowledge depends on the conditions, possibilities and limits of our agreement. Operationally speaking, we arrive at a point where we need to delimit as to construct thoughts on of others, being archaeology a permeated world of significances.

“It is not treated to argue the real value of the facts (...), but its historical perception and conditions in and by which they are perceived.” However, it is treated to understand the extension of these two forms of understanding in the attempt to differentiate repetitive conceptual strategies of one determined theoretical circle that finish almost that of course, reproducing speeches and inferring directly in in the archaeological works.

### **The illusion of a paradise: The Green Hell of Meggers**

Much criticizes the pioneering works of B. J. Meggers in the Amazonia of the decades of 60 the 70. However, science although to move themselves, to act and to retroact from the critical ones it is necessary to also have in mind that “science” methodologically speaking cannot be constructed from critical vain. Remembering that only if it can contrast or support one definitive theory to the measure that strenuous we know it!

To understand the works of Meggers is to conceive the world as one alone alive organism. Everything is intrinsically on being part of this complex organism. To understand it is to perceive Science as a set to interdisciplinary thus and interactive, that it searches in biology, physicist-chemistry, the anthropology and, for ahead, an only voice for the understanding of the man and its habitat.

### **Society**

The Amazonian societies are, for Meggers, before all answers. Answers the peopling questions, since before the arrival of the Europeans, aborigines had learned to live in all the environments of this hemisphere, the questions of the differences and similarities in the prehistoric ways of life in the North America and of the South, and mainly, indications in the understanding and the agreement of the origins of this man.

<sup>3</sup> CHAUVEAU, A. *Questões para a história do presente*. Bauru: Edusc, 1999, p. 13.

And was exactly in the fight for the survival that the transformations operated for these peoples had been still clearer on account of all the adaptation process lived by these.

“During billions of years, the organisms if had conserved simple, small e had suffered few alterations. In the same way, during thousands of years, the cultures had not demonstrated any important development in complexity terms. However, as soon as the differentiation had beginning, it if processed in sped up rhythm, in both the levels. Organisms and cultures had developed new inaccessible characteristics that allowed them to invade habitats before or to explore the old ones, using new ways. As much the paleontological vestiges, as the archaeological ones, testify the fact of that many adaptations ways were alley-without-exit that finished for leading to the extinguishing, while others had branched off in new and unexpected directions”.

This primitive man, inhabitant of the tropical forests nothing more is of what fruit of general and global disposal. E is of this form that the archaeologist approaches it: from its origins, inside of a evaluative scale and following an order since its arrival to the continent until the process for which it crossed to obtain to adapt themselves and to get the control of the tropical ecosystem.

In this evolutions process, three linguistics families or trunks if detach in the research of Meggers; Tupi-guarani, Aruak and Karib. However, to study the process of natural election resulting in a cultural configuration only e in the Centre of the forest aborigines (the Kayapó, the Kamayurá, the Sirionó, the Jívaro, the Waiwai) and two inhabitants of the fertile valley had been analyzed five groups. These aboriginal groups had been examined always under the prism of the process of cultural adaptation, either it in the firm land or the fertile valley.

The description of these cultures had been normalized from parameters, such as: feeding, standard of peopling and occupation of the ground, material culture, and social organization, cycle of life, practical religious and relation with the neighboring groups. Distinguishing the inserted innovations after-contact, was had, “in general lines” the life way aborigine of these groups.

“The five chosen tribes as examples of adaptation

entendimento das origens desse homem.”<sup>4</sup>

E foi justamente na luta pela sobrevivência que as transformações operadas por esses povos ficaram ainda mais claras, por causa de todo o processo adaptativo vivido por eles.

Durante bilhões de anos, os organismos se conservaram simples, pequenos e sofreram poucas alterações. Da mesma forma, durante milhares de anos, as culturas não demonstraram nenhum desenvolvimento importante em termos de complexidade. Entretanto, logo que a diferenciação teve início, ela se processou em ritmo acelerado, em ambos os níveis. Organismos e culturas desenvolveram novas características que lhes permitiam invadir habitats antes inacessíveis ou explorar os antigos, utilizando novos meios. Tanto os vestígios paleontológicos, como os arqueológicos, testemunham o fato de que muitos caminhos adaptativos eram becos sem saída, que acabavam por conduzir à extinção, enquanto outros se ramificaram em novas e inesperadas direções.<sup>5</sup>

Esse homem primitivo, habitante das florestas tropicais, nada mais é do que fruto de disposição geral e global. E é dessa forma que a arqueóloga o aborda: a partir de suas origens, dentro de uma escala evolutiva e seguindo uma ordem desde sua chegada ao continente até o processo pelo qual atravessou para conseguir adaptar-se e obter o controle do ecossistema tropical.

Nesse processo evolutivo, três famílias ou troncos linguísticos se destacam na pesquisa de Meggers: os Tupi-guarani, os Aruak e os Karib. Porém, para estudar o processo de seleção natural resultando numa configuração cultural única e no seio da floresta, foram analisados cinco grupos aborígenes (os Kayapó, os Kamayurá, os Sirionó, os Jívaro e os Waiwai), e dois habitantes da várzea.<sup>6</sup> Esses grupos indígenas foram examinados sempre sob o prisma do processo de adaptação cultural, seja ele na terra firme ou na várzea.

A descrição dessas culturas foi normatizada com base em parâmetros, tais como: alimentação, padrão de povoamento e ocupação do solo, cultura material, organização social, ciclo de vida, práticas religiosas e relação com os grupos vizinhos. Particularizando-se as inovações inseridas pós-contato, tinha-se, “em linhas gerais”, o modo de vida aborígene desses grupos.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> MEGGERS. *América Pré-Histórica*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1979, p. 1.

<sup>5</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>7</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 61.

As cinco tribos escolhidas como exemplos de adaptação ao meio ambiente apresentam entre si numerosas semelhanças culturais (...). Então, surgiram outras características identificadoras dos aspectos adaptativos de uma “cultura de terra firme”; “o tamanho e a densidade da população são mantidos dentro dos limites específicos por práticas culturais reforçadas; dentro dessa limitação, a interação das características especiais de cada meio ambiente com a configuração da cultura pré-existente produziu inúmeras variações sobre um único tema.<sup>8</sup>

Contudo, embora as deficiências recaiam nessas informações, as crônicas comprovam a existência de uma alta densidade demográfica e um nível de desenvolvimento cultural apurado. Os Omágua e os Tapajós, pela frequência com que são descritos em diferentes relatos, puderam porventura ser reconstituídos num nível geral.<sup>9</sup> Dessa maneira, à medida que “a cultura de terra firme” foi descrita sob certas características, “a cultura de várzea” assume também características descritas com base em parâmetros tais como, padrões de povoamento, vestuário e adornos, subsistência, organização social, ciclo de vida, cerimônias, comércio, guerras, religião e magia.

Mas, era justamente nas características de adaptação cultural que o ambiente de várzea diferia, num contraste gritante, com o de terra firme. O mesmo quadro de referências aplicado à terra firme foi usado na várzea: as técnicas para maximizar o rendimento da população e para o controle do tamanho e densidade dessa população.

Estava assim caracterizada uma extensa população sob os parâmetros indicativos de densidade populacional e nível de complexidade cultural. Porém, esses fatores não foram responsáveis pela melhora dos recursos de subsistência introduzidos pelo homem, mas apenas por uma utilização eficiente.<sup>10</sup>

Assim, estavam lançadas as bases para uma afirmativa que iria ecoar durante muito tempo e que é tema de debate até os dias de hoje: a íntima relação existente entre o ambiente e o desenvolvimento cultural, em que um determinado grupo que fosse forçado a transferir-se para uma área de recursos reduzidos seria incapaz de manter seu nível anterior de desenvolvimento,

to the half-environment present between itself numerous cultural similarities (...). Then, other identification characteristics had appeared of the adaptations aspects of a “firm land culture”; “the size and the density of the population are kept inside of the strengthened practical specific limits for cultural; inside of this limitation, the interaction of the characteristics special of each half-environment with the configuration of the preexisting culture produced innumerable variations on an only subject”.

However even so the deficiencies fall again into this information, the chronicles prove the existence of one high demographic density and a level of refined cultural development. The Omagua and the Tapajós, for the frequency with that they are described in different stories could have been reconstituted in a general level. In this way to the measure that “the firm land culture” was described under certain characteristics, “the fertile valley culture” also assumes characteristic described from parameters such as, standards of peopling, clothes and adornments, subsistence, social organization, cycle of life, ceremonies, commerce, wars, religion and magic.

But it was exactly in the characteristics of cultural adaptation that the fertile valley environment differed, in a clamorous contrast, with the one of firm land. The same picture of references applied to the firm land was used in the fertile valley: the techniques to maximize the income of the population, the techniques for the control of the size of the population and the techniques for the control of the density of the population.

Thus it was characterized an extensive population under the indicative parameters of population density and level of cultural complexity. However these factors had not been responsible for the improvement of the resources of subsistence introduced by the man, but only of an efficient use.

Thus the bases for an affirmation were launched that would go to echo during much time and that it is debate subject until the present: the close existing relation between the environment and the cultural development, where one determined group that was forced to move to an area of reduced resources would be incapable to keep its previous level of development thus occurring an involution.

The Amazonian prehistoric man in its unity now passes to be seen as plus one of the factors

<sup>8</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 151.

<sup>9</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 154.

<sup>10</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 182.



or vestiges that can solve the great mystery around the adaptability. This man during much time goes to be forgotten, to be ignored, transformed into a mere “cloth of deep”.

### Culture

To define culture is to all make an exercise of understanding of a significance universe created by the other. Then, in the search for a bigger understanding, one searched to commundard of the reading and interpretation that Meggers had on what it would be culture inside of Amazonian. Or better, what the anthropologist had chosen as meant of culture.

The Relation culture and half-environment is in its very strong work. The two are intrinsically associates. The appropriate agreement of the environment in itself, the Amazonia, would be the way to understand itself as it would function the culture and the cultural adaptation. Two successive types of use human being of this half-environment are important to understand the established dichotomous relation. In other words, this “natural laboratory” that would be the Amazonia signaled a way by which it could be understood, it was alone to try to understand as if it gave to the exploration of these two environments: firm land and fertile valley.

Two proposals had been accepted as valid for the recognition of this relation, of this context and ecosystem:

“(1) the man is an animal and, as the other animals, must keep a relation of adaptation with its half-environment to be able to survive; (2) even so it obtains this adaptation, mainly by means of the culture, the process is guided by the same laws of natural election that govern the biological adaptation”.

The culture thus was seen as resulted of the cultural adaptation. Of this form concentrating itself in its study two areas were gone to have examples of differences in the complexity in these.

The comparison of these differences in these two so diverse environments would be the point key that it would demystify what the author calls “persistence to the myth of limitless productivity”. The finding of the cultural differences is of utmost importance for the adaptation and becomes accessible for the existence of comparative descriptions

ocorrendo assim uma involução.

O homem pré-histórico amazônico, em sua unicidade, passa agora a ser visto como mais um dos fatores ou vestígios que possam solucionar o grande mistério em torno da adaptabilidade. Esse homem, durante muito tempo, vai ser esquecido, ignorado, transformado num mero “pano de fundo”.

### Cultura

Definir cultura é fazer um exercício de compreensão de todo um universo de significação criado pelo outro. Então, na procura por uma maior compreensão, buscou-se comungar da leitura e interpretação que Meggers tinha sobre o que seria cultura dentro do entorno amazônico. Ou melhor, o que a antropóloga tinha eleito como significado de cultura.

A relação cultura e meio ambiente é, em seu trabalho, muito forte. As duas coisas estão intrinsecamente associadas. O entendimento apropriado do meio ambiente em si, a Amazônia, seria o caminho para entender como funciona a cultura e a adaptação cultural. Dois sucessivos tipos de utilização humana desse meio ambiente são importantes para entender a relação dicotômica estabelecida.<sup>11</sup> Em outras palavras, esse “laboratório natural”, que seria a Amazônia, sinalizava um caminho pelo qual podia ser entendido; era só tentar compreender como se dava a exploração desses dois ambientes: terra firme e várzea.

Dois proposições foram aceitas como válidas para o reconhecimento dessa relação, desse contexto e ecossistema:

(1) o homem é um animal e, como os outros animais, deve manter uma relação de adaptação com o seu meio ambiente para poder sobreviver; (2) embora consiga essa adaptação, principalmente por meio da cultura, o processo é guiado pelas mesmas leis de seleção natural que governam a adaptação biológica.<sup>12</sup>

A cultura foi assim vista como resultado de uma adaptação. Dessa forma, concentrando-se no seu estudo, surgiriam exemplos de diferenças na complexificação dessas duas áreas.

A comparação dessas diferenças nesses dois ambientes, tão diversos, seria o ponto-chave que desmistificaria o que a autora

<sup>11</sup> MEGGERS. *Amazônia, a Ilusão de um paraíso*. Rio: Civilização Brasileira, 1977, p. 21.

<sup>12</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 22.

chama de “persistência ao mito de produtividade ilimitada”. A constatação das diferenças culturais é de suma importância para a adaptação e torna-se acessível pela existência de descrições comparadas das principais características de um grupo cultural. As paridades e as diversidades entre complexos culturais seriam esclarecedoras quanto à intensidade das restrições ambientais e à flexibilidade da resposta cultural. A ação recíproca entre cultura e meio ambiente revelaria, ou melhor, forneceria uma análise de base para a reformulação de hipóteses adicionais sobre o processo geral de evolução cultural.<sup>13</sup>

### Meio ambiente

As perguntas parecem constantes e insistentes: por que um ambiente tão rico possui em seu seio diferenças tão grandes? Como se daria a adaptação a ambientes tão diversos?

A questão é que, ao longo de seu trabalho, a importância que Meggers deu ao meio ambiente foi tamanha, que tudo que o acompanhava teve uma importância secundária. Sociedade, cultura e meio ambiente foram engolidos pelo fenômeno de adaptação na Amazônia.

E, na tentativa de descobrir ou de se aproximar um pouco mais da relação entre homem e meio ambiente amazônicos, Meggers usou uma fórmula que “conhecia”: (...) (2) escolhe-se certo tipo de meio ambiente e examina-se a variação, através do tempo e do espaço, da adaptação cultural dentro de seus limites.<sup>14</sup>

Mas o nicho, apesar de poder ser definido em inúmeros parâmetros, tais como o de altitude, características químicas do solo, natureza do suprimento alimentar e temperatura máxima e mínima; era importante que se tivesse em mente que, “embora os fatores restritivos variem quanto ao tipo e a rigidez, nenhuma espécie é capaz de florescer igualmente bem em todas as condições ambientais possíveis”.<sup>15</sup>

Podemos dizer que, desta forma ou com estas afirmações, o futuro da arqueologia amazônica estava traçado. Estava a partir de determinados parâmetros que ela assim os elegeu.

Um setor importante no qual a cultura nem sempre pode neutralizar de todo as deficiências ambientais é o que se refere à quantidade e à qualidade dos recursos para a subsistência. Os

of the main characteristics of a cultural group. The parities and the diversities between cultural complexes would be enlightening how much to the intensity of the ambient restrictions and to the flexibility of the cultural reply. The reciprocal action between culture and half-environment would disclose, or better, it would supply a base analysis the formularization of hypotheses you add on the general process of cultural evolution.

### Environment

The question seems constant and insistent; why a so rich environment possesses in its center so great differences. As one would give to the adaptation so diverse environments.

The question is that, throughout its work, the importance that Meggers gave to the environment it was so great that everything that followed it had a secondary importance. Society, culture and environment had been swallowed by the phenomenon of adaptation in the Amazônia.

E, in the attempt of if discovering or if approaching a little more than the relation between Amazonian man and environment, Meggers used a formula that “knew”; (...) (2) certain type of half-environment is chosen and is examined its variation, through the time and of the space, the cultural adaptation inside of its limits.

But although the niche to be able to be defined in innumerable parameters such as of altitude, chemical characteristics of the ground, nature of the alimentary supplement and maximum and minimum temperature. It was important that if it had in mind that, “even so the restrictive factors vary how much to the type and the rigidity, no species is capable to blossom in all the possible ambient conditions equally well”.

We can affirm that, in such a way or with these affirmations, the future of Amazonian archaeology was traced. From it were determined parameters that it thus chose.

An important sector in which the culture nor always can neutralize all of the ambient deficiencies is what concerns the amount and to the quality of the resources for the subsistence. The vegetables and the animals, exactly when domesticated, have nutritional necessity of specific combinations of heat, humidity and foods; although some deficiencies can be culturally moderate, others result of physical, chemical conditions and atmospheric

<sup>13</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>14</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>15</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 25.

that are of the human control, since the culture, without an intent and productive supply of food, only can reach a minimum level of complexity, the differences in the subsistence potential constitutes, of the point-of-sight of the adaptation human being, the aspect most important of the half-environment.

In its argument some data had been taken ahead aiming at to differentiate given inadequate when in the landmark of the Amazon region as area uniform. This would not happen for a series of factors, such as: the geographic extension of the basin, and for consequence the pluvial index, temperature, topography affecting the subsistence and the agricultural potentiality in special way. But it is exactly the rain and the humidity that appear as preponderant factors inside of this argument.

Factors are exactly the annual averages that they need to be discovered in order to more clearly become the typical phenomenon of the region: the weathering. “The allied geologic age to the hot temperature and heavy rains is responsible for the extraordinary infertility of the ground Amazonian?”

This form, the half inorganic of the Amazon region would need to be faced heterogeneous in its internal factors, exactly because, in the search for the understanding of the main problems of adaptation human being, this difference is evident when it observes the potential of subsistence of the firm land and the potential of fertile valley subsistence.

It is arrived then at the point-key that would open the doors for what it has much time was considered “paradise”. The fertile valley and the firm land during much time had been argued in terms of what one had and what to another one did not have.

She was necessary to delimit the differences of these two areas. Mainly, she was necessary to recognize its potentials and even so innumerable factors exist, the elect ones said respect to the age of the ground, to the characteristics of the climate (temperature and pluvial index).

Three absolute ones are important in the study in the firm land area. The firm land ground is new, date of the Tertiary one. The exposition to weathering chemical leached its leaves soluble minerals, leaving “mature” ground that they consist, over all, of sand and clay that are between moderate and extremely acid. In nutritional food terms of

vegetais e os animais, mesmo quando domesticados, têm necessidade de combinações específicas de calor, umidade e alimentos nutritivos. Embora algumas deficiências possam ser culturalmente moderadas, outras resultam de condições físicas, químicas e atmosféricas que estão fora do controle humano. Isto porque a cultura, sem um fornecimento concentrado e produtivo de alimento, só pode atingir um nível mínimo de complexidade, e as diferenças no potencial de subsistência constituem, do ponto de vista da adaptação humana, o aspecto mais importante do meio ambiente.<sup>16</sup>

Em sua argumentação alguns dados foram levados adiante, visando diferenciar dados inadequados quando na demarcação da região amazônica como área uniforme. Isto não aconteceria por uma série de fatores, tais como: a extensão geográfica da bacia, e por consequência o índice pluvial, temperatura e topografia, afetando a subsistência e a potencialidade agrícola de modo especial.<sup>17</sup> Mas é justamente a chuva e a umidade que aparecem como fatores preponderantes dentro dessa argumentação.

Justamente são as médias anuais os fatores que precisam ser desvelados a fim de tornar mais claro o fenômeno típico da região: o intemperismo. “A idade geológica aliada à temperatura quente e as chuvas pesadas são responsáveis pela extraordinária infertilidade do solo amazônico.”<sup>18</sup>

Dessa forma, o meio inorgânico da região amazônica precisaria ser encarado como heterogêneo em seus fatores internos, justamente porque, na busca pela compreensão dos principais problemas de adaptação humana, essa diferença fica evidente quando se observa o potencial de subsistência de terra firme e o potencial de subsistência de várzea.

Chega-se então ao ponto-chave que abriria as portas para o que há muito tempo foi considerado “paraíso”. A várzea e a terra firme durante muito tempo foram discutidas em termos do que uma tinha e do que a outra não tinha.

Era preciso delimitar as diferenças dessas duas áreas. Principalmente, era preciso reconhecer seus potenciais, e embora existam inúmeros fatores, os eleitos diziam respeito à idade do solo, às características do clima (temperatura e índice pluvial).

Três absolutos são importantes no estudo da área de terra

<sup>16</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>17</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 26

<sup>18</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 27.

firme. Os solos de terra firme são novos, datam do Terciário. A exposição à intempérie química lixiviou seus sais minerais solúveis, deixando os solos “maduros” que consistem, sobretudo, de areia e argila, que são entre moderadas e extremamente ácidas. Em termos de alimentos nutritivos de plantas, as deficiências são tão grandes, que solos de igual composição seriam considerados áridos num clima temperado. Em consequência, a temperatura afeta diversos processos biológicos e químicos decisivos para a manutenção da fertilidade do solo. Em solos arenosos, aumenta a capacidade de retenção da água e de absorção de elementos nutrientes vegetais; e solos argilosos acentuam a porosidade e a permeabilidade. Sem isso, a agricultura permanente se torna impossível. O terceiro “absoluto” é a chuva, que atua tanto na superfície do solo, pela erosão; quanto na sua composição interna, por meio da lixiviação. (...) A combinação de temperatura quente e alto índice pluvial afeta o solo sob outros aspectos.<sup>19</sup>

Como então a floresta amazônica ostenta tanta opulência? Como seria possível a planície amazônica ostentar uma magnífica vegetação florestal?

Esses efeitos da vegetação sobre o clima estariam estampados num exame mais detalhado das características e combinações de plantas, demonstrado pela floresta primária e por uma total ausência de cobertura vegetal, estando as posições intermediárias ocupadas por duas principais técnicas agrícolas: a variedade tropical, que compreende plantações mistas entre os troncos e os ramos, os quais permanecem depois que a vegetação abatida é queimada; e a variedade temperada, que envolve campos limpos e um só plantio.<sup>20</sup>

De qualquer forma a seleção natural é generosa com o solo, pois faz com que a floresta primária, contrabalançando os efeitos prejudiciais do clima tropical, desempenhe a captação e o armazenamento de nutrientes protegendo-o contra a erosão e insolação.

Dois seriam então as alternativas de agriculturas praticadas nas matas tropicais das baixadas: a itinerante ou queimada, feita em roçados provisórios, que tem duas características, isto é, o corte e a queima da vegetação antes do plantio, e a mudança para um novo roçado ao fim de duas ou três colheitas; e a intensiva, método que destrói o solo rapidamente, aumentando, assim, o

plants, the deficiencies are great that ground of equal composition would be considered barren in a tempering climate. In consequential, the temperature affects diverse decisive biological and chemical processes for the maintenance of the fertility of the ground. In erinaceous ground, it increases the capacity of retention of the water and absorption of vegetal nutrient elements; e argillaceous ground accents the porosity and the permeability. Without this, permanent agriculture if becomes impossible. The third “absolute one” is the rain that acts in such a way in the surface of the ground for the erosion, how much in its internal composition, through the leaching. (...)The combination of hot temperature and high pluvial index affects the ground under other aspects.

How then the Amazonian forest exhibits as much opulence? How would be possible the Amazonian plain to exhibit a magnificent forest vegetation?

These effect of the vegetation on the climate would be printed in an examination more detailed of the characteristics and combinations of plants demonstrated for the primary forest and one total absence of vegetal covering, being to the busy intermediate positions for two main agricultural techniques: the tropical variety that understands mixing plantations between the trunks and the branches, which remains later that the abated vegetation is burnt; e the tempering variety that involve clean fields and one alone plantation.

Of any form the natural election is generous with the ground, therefore it makes with that the primary forest counterbalancing the harmful effect of the tropical climate plays the capitation and the storage of nutrients, and protection of the same against the erosion and insolation.

Two would be then the alternatives of agricultures practiced in the tropical bushes of the lowered ones: the Itinerant or forest fire, made in brocades provisory that if it uses of two characteristics (the cut and the burning of the vegetation before the plantation and change for a new the brocade to the end of two or three harvests); e the Intensive one, method that destroys the ground quickly, increasing, thus, the risk of a failed harvest.

How much too existing wild foods on a large scale, concentrates do not meet, its dispersed distribution and isolated it makes it difficult the exploration of such resources.

<sup>19</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>20</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 35.

Although diverse potentialities in the firm land to exist, the rock of totem are kept standing out low the vegetal and animal food concentration. This would be the factor of direct influence in the standard of occupation human being although one low fertility, of one strong acidity of the ground and of other harmful effect of the tropical climate, making with that the price of this adaptation does not obtain to be noticed.

The aboriginal populations of the tropical lower ones if had accustomed to a low protein consumption, however they had the capacity to store protein in the organism during many weeks, such philosophical adaptation very explains the custom spread out between tropical hunters to consume great amounts of meat of one alone time.

However, these were the possibilities of subsistence of firm land e, as for all rule it has an exception, in this had the potential of subsistence of the fertile valley, and more back in the front it had an incognito that the great fossil guide in the Amazonia would become in archaeological literature: the Island of Marajó. Let us see the fertile valley first...

The ground of fertile valley diverge and very of the firm land ground. Annually it is rejuvenated by a fertile alluvium layer of Andean origin, and its annual cycle is determined by the flood and the ebb tide of the river and not for the seasonal distribution of local rain. E although the fertile valley to occupy the heart of the Amazonian basin, where the tropical climate reaches its maximum expression in comparison with an equal firm land area, presents great diversifications and variations. E of the point of view of the use human being, not only offers nourishing natural resources, as possibilities for its job in agriculture, resources these superiors to the found ones in firm land.

In quantitative terms the nutritional text of the plants and the animals of the fertile valley are higher of what of the firm land without speaking that the fertile valley is appropriate for the culture of the maize source of bigger concentration of you leave minerals and vitamins what the cassava and the potato-candy. In summary the potential of fertile valley subsistence is superior to the one of firm land. But still thus the fertile valley has problems in referring to the adaptation the human being.

The fertile valley, however, is not a perfect paradise. At intervals unexpected, the river goes up 2m

risco de uma colheita fracassada.

Quanto aos alimentos silvestres existentes em larga escala, não se encontram concentrados, assim sua distribuição dispersa e isolada dificulta a exploração de tais recursos.

Apesar de existirem potencialidades diversas na terra firme, a pedra de totem é mantida, ressaltando a baixa concentração de alimentos vegetais e animais. Este seria o fator de influência direta no padrão de ocupação humana, apesar de uma baixa fertilidade, de uma forte acidez do solo e de outros efeitos nocivos do clima tropical, fazendo com que o preço dessa adaptação não seja notado.

As populações indígenas das baixadas tropicais tinham se habituado a um baixo consumo de proteínas; porém, tinham a capacidade de armazenar proteínas no organismo durante muitas semanas. Tal adaptação filosófica explica o costume, muito difundido entre caçadores tropicais, de consumirem grandes quantidades de carne de uma só vez.<sup>21</sup>

No entanto, essas eram as possibilidades de subsistência da terra firme, e como para toda regra há uma exceção, nesta havia o potencial de subsistência da várzea, e mais lá na frente havia uma incógnita, que se tornaria na literatura arqueológica o grande fóssil guia na Amazônia: a Ilha de Marajó. Vejamos primeiro a várzea...

O solo de várzea diverge, e muito, do solo de terra firme. Anualmente é rejuvenescido por uma camada de aluviões férteis de origem andina, e seu ciclo anual é determinado pela enchente e pela vazante do rio e não pela distribuição sazonal da chuva local. E a várzea, apesar de ocupar o coração da bacia amazônica, onde o clima tropical atinge sua expressão máxima em comparação com uma área igual de terra firme, apresenta grandes diversificações e variações. E do ponto de vista da utilização humana, oferece não só recursos naturais alimentícios, como também possibilidades para seu emprego na agricultura, recursos esses superiores aos encontrados em terra firme.<sup>22</sup>

Em termos quantitativos, o teor nutritivo das plantas e animais da várzea é mais alto se comparado ao das plantas e animais de terra firme. Além disso, a várzea é apropriada para o cultivo de milho, fonte de concentração maior de sais minerais e vitaminas, se comparado com a mandioca e a batata-doce. Em

<sup>21</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 46.

<sup>22</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, pp. 46-47.

resumo, o potencial de subsistência da várzea é superior ao da terra firme.<sup>23</sup> Mas ainda assim a várzea tem problemas no que refere à adaptação humana.

A várzea, entretanto, não é um paraíso perfeito. A intervalos imprevisíveis, o rio sobe 2m ou mais acima do normal acarretando uma súbita diminuição do suprimento alimentar que teria consequências traumáticas numa população que fosse dependente de condições mais favoráveis para sua subsistência. Portanto, a adaptação favoreceu a estabilização a um nível compatível com uma capacidade mais baixa de armazenamento. Esta circunstância limitou o tamanho da população, embora com o teto mais alto do que o da terra firme (*Ibid.*, p. 54).

O *todo coerente* de Meggers sustentava que a multiplicidade de línguas e sua distribuição, e as mudanças do meio ambiente, no caso as drásticas flutuações de clima e vegetação, tornavam compreensível uma leitura a considerar que alguns grupos emigraram ou se adaptaram às condições em mutação enquanto outros permaneceram em locais encravados na floresta. A separação de populações que estavam antes em interação teria conduzido à diferenciação linguística e cultural, enquanto a adaptação a *habitats* semelhantes teria favorecido convergências culturais por grupos de origem diversa.

Nessa tentativa de compreensão do passado amazônico, muitas vezes o conceito de cultura foi atrelado a uma natureza vista de forma inóspita e cerceadora de uma possível Complexificação Social.

A noção de cultura aqui é tomada baseada em uma realidade experimentada pelos então habitantes da floresta, como conceito que tem o objetivo primeiro de delimitar o que pretensamente seria subordinado, minoritário e disperso, em relação aos vizinhos andinos.

Nesta comparação negamos que o homem é capaz de romper com muitas barreiras impostas por determinados ambientes e transformá-las. Pelo menos é o que foi entendido pelos discursos que se seguiram.

Nesse sentido, o homem pré-histórico amazônico não aparece na construção de um passado amazônico, a partir do momento que há uma preocupação excessiva com o meio ambiente.

<sup>23</sup> MEGGERS, *Op. cit.*, p. 48.

or above-normal causing a sudden reduction of the alimentary supplement that would have traumatic consequences in a population who was dependent of more favorable conditions for its subsistence. Therefore, the adaptation favored the stabilization to a compatible level with a storage capacity lower. This circumstance limited the size of the population, even so with the ceiling highest of what of the firm land (*Ibid* p 54).

The all coherent one of Meggers supported that the multiplicity of languages and its distribution, the changes of the half-environment, in the case the drastic fluctuations of climate and vegetation, became understandable a reading to consider that some groups had emigrated or if the conditions in mutation adapted while others had remained in stuck places in the forest. The separation of populations that were before in interaction would have led to the linguistic and cultural differentiation, while the similar adaptation habitats would have favored cultural convergences for groups of diverse origin.

In this attempt of understanding of the Amazonian past many times the culture concept was afterload to a seen nature of inhospitable and curtailed form of a possible Social Complexity.

The culture notion is taken here from a reality tried for then the inhabitants of the forest as concept that has the first objective to delimit what supposedly it would be subordinated, minority and dispersed, in relation to the Andean neighbors.

In this comparison we deny that the man is capable to breach with many barriers imposed for determined surrounding and to transform them. At least it is what it was understood by the speeches that if had followed.

In this direction, the Amazonian prehistoric man does not appear in the construction of an Amazonian past, from the moment where he has an extreme concern with the environment.

### **In search of a new El Dorado: The Amazonia of Roosevelt**

The works of Roosevelt, in the scope of Amazonian archaeology appear or if they delineate as a reply to the hypotheses and quarrels on the impact of the environment in the cultural adaptation excited by Meggers. From the decade of 1980, the works of the researcher Anna C. The Roosevelt will go to consist as the flag whose tones of re-

action consider a different image for Amazonian daily pay-history.

The biggest contradiction in the hypothesis of Meggers would be exactly in its exception. Roosevelt would support the hypothesis of that the culture marajoara could not have Andean origin since it had duration of 1000 years, of century IV to century XVI, being the representatives oldest of the tradition polychrome of the Amazônia.

Making a reevaluation of the works of previous field and being based, mainly, in the study of the devices and the ethnographic stories, the archaeologist offered the time and, she must be said, still she offers an alternative for that they believe that the Amazonian environment is rich for adaptation human being and source of innovation and diffusion of prehistoric culture.

If the environment for Meggers became it rock of totem of its works, can choose the discovery of the cave of Spotted Rock as the starting point of the works of Roosevelt. Painted rock would not be a type well, but it made difference of the works at the beginning mainly why it offered so dreamed dating (vestiges of occupation of 11.000 years) that as data concrete, a series of well sediment established hypothesis already and in archaeology could collate all.

Since 1983, to the front of a project of research in the Brazilian Amazonia, detaching not only the variations related to the human beings, but also to its environments, Roosevelt, it can be pointed as the archaeologist who gave to a new impulse to a front of silenced research many times for an only voice in Amazonian archaeology.

If, of a side the research that raised the flag of the Illusion of a paradise, of the other side was had Roosevelt of the wing to that still they believe the existence of the El Dorado.

### Society

The history of Roosevelt in Amazonian archaeology is closely on to the proposal of retrospect in the research to environments of the tropical lowered ones with the objective to help to elucidate in the theory of the cultural evolution.

It was the consensus, in the point of view on the cultural adaptation that bothered it. To be more accurate, the system of tropical forest related and independent small associate ethnographically the e society.

### Em busca de um novo Eldorado: a Amazônia, de Roosevelt

Os trabalhos de Roosevelt, no âmbito da arqueologia amazônica, surgem ou se delineiam como uma resposta às hipóteses e discussões sobre o impacto do ambiente na adaptação cultural suscitadas por Meggers. A partir da década de 1980, os trabalhos da pesquisadora Anna C. Roosevelt irão se constituir como a bandeira, cujos tons de reação propõem uma imagem diferente para a pré-história amazônica.

A maior contradição na hipótese de Meggers estaria justamente na sua exceção. Roosevelt sustentaria a hipótese de que a cultura marajoara não poderia ter origem andina, já que teve duração de 1.000 anos, do século 4 ao século 16, sendo as representantes mais antigas da tradição policroma da Amazônia.<sup>24</sup>

Fazendo uma reavaliação dos trabalhos de campo anteriores e baseando-se, principalmente, no estudo dos artefatos e nos relatos etnográficos, a arqueóloga ofereceu à época, e deve-se dizer, ainda oferece uma alternativa para aqueles que acreditam que o ambiente amazônico é rico para adaptação humana e fonte de inovação e difusão de cultura pré-histórica.

Se o meio ambiente para Meggers tornou-se a pedra de totem de seus trabalhos, podemos eleger a descoberta da caverna de Pedra Pintada como o ponto de partida dos trabalhos de Roosevelt. Pedra Pintada não seria bem um *tipo*, mas fez diferença no início dos trabalhos, principalmente porque oferecia a tão sonhada datação (vestígios de ocupação de 11.000 anos) que, como um dado concreto, poderia confrontar toda uma série de hipótese já estabelecida e bem sedimentada na arqueologia.

Desde 1983, à frente de um projeto de pesquisa na Amazônia brasileira, destacando não só as variações relacionadas aos seres humanos, mas também aos seus ambientes, Roosevelt pode ser apontada como a arqueóloga que deu um novo impulso a uma frente de pesquisa silenciada muitas vezes por uma única voz na arqueologia amazônica.

Se, de um lado tinham-se as pesquisas que levantavam a bandeira da *Ilusão de um paraíso*, do outro lado Roosevelt dá asas àqueles que ainda acreditam na existência do *Eldorado*.

### Sociedade

A história de Roosevelt na arqueologia amazônica está

<sup>24</sup> NEVES, Eduardo G. *Arqueologia da Amazônia*. Jorge Zahar: 2006, p. 61.

intimamente ligada à proposta de retrospecto nas pesquisas aos ambientes das baixadas tropicais com o objetivo de ajudar a elucidar na teoria da evolução cultural.

Era o consenso no ponto de vista sobre a adaptação cultural o que a incomodava, para ser mais exato, o sistema de floresta tropical relacionado e associado etnograficamente a pequenas e autônomas sociedades aldeãs.

Como então explicar que dentro dessas sociedades aldeãs pudessem existir chefes? Ou relatos da existência de uma densidade demográfica alta ao longo dos rios à chegada dos colonizadores? Como não associar esta demografia a um sistema de subsistência rico em sua agricultura e em seus recursos faunísticos?

A sociedade, ou sociedades amazônicas na leitura de Roosevelt, surge de acordo com as problemáticas quantitativas. Sempre em respostas que viessem contradizer as hipóteses anteriores. As questões não eram as hipóteses em si, mas as previsões sem *dados* concretos.

O problema é que tanto as possíveis veridades quanto as falsidades em hipóteses não levariam a arqueologia amazônica a lugar nenhum, enquanto estas não tivessem um franco compromisso com teorias que visassem ao corpo de mecanismos e aos processos engendrados pela ação cultural tida como prioridade.<sup>25</sup> O significado daquilo que anteriormente tinha ficado obscuro ou vago precisava ser delimitado. O desenvolvimento cultural amazônico estava sendo visto sob vários focos, mas ele nunca foi a prioridade.

Qualquer hipótese das pesquisas anteriores vai basear-se no potencial agrícola, na densidade populacional, nos recursos faunísticos, mas nenhuma tinha ainda sido capaz de objetivamente levar em consideração tanto o desenvolvimento demográfico quanto o cultural.<sup>26</sup> Assim, para se traçar a sociedade amazônica por meio da leitura de Roosevelt, faz-se necessário delinear os problemas demográficos.

Ora, o principal argumento de sua teoria baseava-se no fato de que na relação entre densidade populacional e mudança tecnológica havia a intensificação do uso da terra, cujo uso ou a combinação entre tecnologia e meio ambiente era possível visando aliviar os efeitos nocivos do crescimento da população

<sup>25</sup> ROOSEVELT, A. C. *Parmana. Prehistoric maize and manioc subsistence along the Amazon and Orinoco*. New York: Academic Press. 1980, p. 41.

<sup>26</sup> ROOSEVELT. *Op. cit.*, p. 56.

How then to explain that inside of these societies village could exist heads? Or stories of the existence of a high demographic density throughout the rivers to the arrival of the settlers? How not to associate this demography has a rich system of subsistence in its agriculture and its faunal resources?

The Amazonian society or societies in the reading of Roosevelt appears problematic the quantitative ones in accordance with. Always in answers that came to contradict the previous hypotheses. The questions were not the concrete hypotheses in itself, but predictions non data.

The problem is that as much the possible veracities how much the falseness's in hypotheses the place would not take Amazonian archaeology none, while these did not have in frank commitment with theories that they aimed at to the body of mechanisms and the processes produced for the had cultural action as priority. The meaning of what previously he had been obscure or vacant needed to be delimited. The Amazonian cultural development was being aims at under some focus, but it never was to the priority.

Any hypothesis of the previous research goes to be based on the agricultural potential, in the population density, the faunal resources, but none had still been capable of objective taking in consideration in such a way the demographic development how much the cultural one. Thus to trace the Amazonian society through the reading of Roosevelt, one becomes necessary to delineate the demographic problems.

However, the main argument of its theory was based that in the relation between population density and technological change, it had the intensification of the use of the land, where the use or the combination between technology and environment was possible aiming at to alleviate the harmful effect of the growth of the population on the nourishing resources.

Much was argued that all the population human being has trend to grow putting pressure in the subsistence resources where the problems to possibly balance the resources would be dissolved to the measure that if intensified the use of the land. In this in case that, the intensive production of the culture of grains would have to increase the capacity of the fertile valley habitat, thus the maize culture would have had a fast development as soon as introduced and consequently it occurred



to the intensification of the population density. Such events would have to produce archaeological registers in frank secular correlation with the first appearance of the maize and growth of considerable size in extension of rubbish of the prehistoric habitations.

It was thinking about finding this type of correlation that the archaeological project was constructed, that the small farms and the type of hollowing had been delimited in the regions for it excavated. The field was carefully or meticulously chosen in virtue of the proposals and predictions of its hypotheses. But which is the field that it is not?

The demographic studies, then, would have to unveil this Amazonian prehistoric society. We come back then to the creation of types. In the case of the Amazonian environment, never so the existence or not of chiefdoms was argued. E, by the way, the chiefdoms was a concept used for the Evolutionists.

The development of complex cultures requires for certain assumption population density and games of subsistence that encourage to centralization politics, social stratification and occupational specialization. The chiefdoms Complex was the answers to these problematic ones.

All it was offering a theoretical base that supported that the Amazonia during its daily pay-history supported the establishment of high population density that could have propitiated the appearance of headquarters, requiring, thus, a sociopolitical system. It was what, the least, the hollowing's and stratigraphic on a large scale indicated.

The ceramic sequential as well as the extension and amount of these could give tips and indications of "complex" would be this society. But they would still not give "a picture colorful" of this society.

She was Necessary to call more attention. What was your appearance, where they were located, if their occupations were permanent or seasonal.

But one thing was explaining this company from the ecosystem; the other would not only base their hypothesis on archaeological evidence as ethno-historical. And it was the latter that bias archaeologist embarked.

Was considering the reports ethno-historical reconstruction that occurred in the history of com-

sobre os recursos alimentícios.<sup>27</sup>

Muito se discutiu sobre o fato de que toda população humana tem tendência a crescer pondo pressão nos recursos de subsistência, e que possivelmente os problemas para balancear os recursos seriam dissolvidos à medida que se intensificasse o uso da terra. Neste caso, a produção intensiva do cultivo de grãos deveria aumentar a capacidade do *habitat* de várzea; assim o cultivo de milho teria tido um rápido desenvolvimento logo que foi introduzido e, conseqüentemente, ocorreu a intensificação da densidade populacional. Tais eventos deveriam produzir registros arqueológicos em franca correlação temporal com a primeira aparição do milho e o crescimento de tamanho considerável em extensão de refugio das habitações pré-históricas.<sup>28</sup>

Foi com o intuito de achar esse tipo de correlação que o projeto arqueológico foi construído, e assim os sítios e o tipo de escavação foram delimitados nas regiões por ela escavados. O campo foi cuidadosa ou meticulosamente escolhido em virtude das propostas e predições de suas hipóteses. Mas qual é o campo que não o é?

Os estudos demográficos, então, deveriam desvelar essa sociedade pré-histórica amazônica. Voltemos então à criação de *tipos*. No caso do meio ambiente amazônico, nunca foi tão discutida a existência ou não de Cacicados. E, diga-se de passagem, os Cacicados eram um conceito utilizado pelos evolucionistas.

O desenvolvimento de culturas complexas requer, por suposição, certa densidade populacional e jogos de subsistência que encorajem centralização política, estratificação social e especialização ocupacional. Os Cacicados Complexos eram as respostas a essas problemáticas.

O todo estava oferecendo uma base teórica que sustentava que a Amazônia durante sua pré-história suportou o estabelecimento de alta densidade populacional que poderia ter propiciado o aparecimento de chefaturas, requerendo, assim, um sistema sociopolítico. Era o que, ao menos, as escavações e estratigrafias em larga escala indicavam.<sup>29</sup>

As seqüências cerâmicas bem como a extensão e quantidade destas poderiam dar dicas e indícios de quão "complexa" seria essa sociedade. Mas não dariam ainda "um quadro colorido"

<sup>27</sup> ROOSEVELT. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>28</sup> ROOSEVELT. *Op. cit.*, p. 159.

<sup>29</sup> ROOSEVELT. *Op. cit.*, p. 253.

dessa sociedade. Era preciso mais para se chamar a atenção. Qual era sua aparência, onde estava localizada, se suas ocupações eram permanentes ou sazonais.

Ora, uma coisa era explicar essa sociedade a partir do ecossistema, a outra seria basear sua hipótese não só nas evidências arqueológicas quanto etno-históricas. E foi por este último viés que a arqueóloga enveredou.

Foi considerando os relatos etno-históricos que ocorreu a reconstrução da história das sociedades complexas do período pré-histórico tardio e início do histórico. Essas evidências relatavam a existência de mudanças significativas nas várzeas amazônicas no referente às suas atividades, escalas e organização social durante o primeiro milênio, antes, e no primeiro milênio, depois da Era Cristã.<sup>30</sup>

O somatório dos vestígios da arqueologia pré-histórica antiga e os dados históricos coletados nos relatos dos viajantes que aqui estiveram entre os séculos 16 e 18 revelavam a presença de sociedades complexas ao longo das várzeas dos rios da Amazônia. Extensos domínios unificados sob chefes supremos, organização social hierárquica subsidiada por meio de tributos, colheita intensiva de roças e fauna aquática. Belicosos e expansionistas, seu artesanato desenvolvido caracterizava-se por estilos artísticos difundidos sob as imagens humanas, motivos de animais e formas geométricas.<sup>31</sup>

A densidade demográfica agregava-se ao longo das várzeas, onde se davam as obras de terraplanagem para o controle da água, agricultura, habitação, transporte e defesa. O culto de urnas funerárias e adoração dos corpos e ídolos dos ancestrais dos chefes supunham que a organização social dos Cacicados estivesse estabelecida.<sup>32</sup>

Onde estariam os Cacicados hoje? Isto seria outra questão, pois o mais importante já havia sido feito. Os Cacicados Complexos, as Sociedades Complexas, O Cacicado Amazônico, de alguma forma, existiu e era aqui ressuscitado por meio da voz de Roosevelt.

A voz era clara e estava em franca oposição aos quadros da teoria ambiental antecessora: “Este rico e complexo quadro

plex societies of prehistoric and early historic late. These evidences reported the existence of significant changes in the Amazonian floodplains with regard to their activities, scales and social organization during the first millennium, before the first millennium, then the Christian era.

The sum of traces of prehistoric archeology and ancient historical data collected reports from travelers who've been here between the sixteenth and eighteenth century revealed the presence of complex societies along the floodplains of the rivers of the Amazon. Extensive areas under unified overlords, hierarchical social organization subsidized by taxes, intensive crop fields and aquatic fauna. Warlike and expansionist developed his craft characterized by widespread artistic styles in the images human, animal motifs and geometric shapes.

The population density is aggregated along the floodplains where gave the earthwork for the control of water, agriculture, housing, transportation and defense. The cult of coffins and bodies and idol worship of the ancestors of the chiefs assumed that the social organization of chiefdoms was established.

Where would chiefdoms today? This would be another matter, because the most important thing had been done. The chiefdoms Complex, Complex Societies, The Amazon chiefdoms somehow existed here and were resurrected through the voice of Roosevelt.

The voice was clear and was outspoken in opposition to the tables Theory environmental predecessor: “This rich and complex picture of the Amazon prehistoric contradicts old viewpoints based on the idea of environmental poverty.”

The question then would not be discussing the use of sources, interpreted the way the existence or not of chiefdoms and, yes, in the search for an identity Amazon.

We agree with Roosevelt when it says that “(...) it is necessary to forge links between theoretical and empirical archeology, ethno history and ethnography of these peoples.” But what kind of paper is performing research in the Amazon is providing comparative information for ethnographic interpretations of contemporary societies weaving discussions from the level of complexity of these people?

The issues just seem to have changed sides;

<sup>30</sup> ROOSEVELT. *Op. cit.*, p. 71.

<sup>31</sup> ROOSEVELT, A. C. *Moundbuilders of the Amazon: Geophysical Archaeology on Marajó Island, Brazil*. San Diego: Academic Press, 1991, p. 71.

<sup>32</sup> ROOSEVELT. *Op. cit.*, p. 71.

rather have the Amazon Andes; rather inhospitable environment and the livelihood of the current Amazonian peoples have the frames ethnographic and quantitative information.

Perhaps these issues are not lies beneath the prehistoric societies Amazon?

### Culture

The proposal was a new vision of prehistory Amazon doing a reassessment of previous work that had its basis in environmental theory, and then you had to pay attention to what was standardized in the previous proposal: Culture Marajoara.

The object that was considered an exception in model Meggers, now, would be part of the Roosevelt model with a different outfit. The exception could no longer be considered an arbitrary. Rather, assumptions led to believe and admit that for prehistoric occupation Amazon existed a long sequence, complex and diffuser.

The prehistoric cultures were associated with influences, migrations and invasions from outside. But his research had provided new information. This new evidence showed that the Amazon Basin and seven thousand years ago had been the scene of the development of pottery regions oldest and perhaps the Americas.

The Culture Marajoara was by far the largest social complex of prehistoric America, characterized by their long landfills and its elaborate ceramic known not only for its uniqueness incisions and paintings; Horizon polychrome but also for large-scale ceremonial pottery made for festivities and funerals.

This population probably an area dominated by over a thousand years, burying their dead atop mounds. This phase is considered the pinnacle of prehistoric occupation and cultural characteristics such as wide field, large mounds constructed and exquisite material culture give clues as were the terms of this organizational and functional society. The interest is even greater when compared to the remaining Amazonian societies and makes a historic Cultural Evolution Amazon. This complex society primitive indigenous inhabited the tropical lowlands where supposedly no complex culture could develop.

Marajó changed a whole range of theories and formulations that gave significant importance to concepts related to environmental theory. It all led

da Amazônia pré-histórica contradiz antigos pontos de vista baseados na ideia da pobreza ambiental".<sup>33</sup>

A questão então não estaria em discutir o uso das fontes, o caminho interpretado, a existência ou não dos Cacicados, e sim na busca por uma identidade amazônica.

Concorda-se com Roosevelt quando ela diz que: "(...) faz-se necessário forjar laços teóricos e empíricos entre a arqueologia, a etno-história e a etnografia destes povos".<sup>34</sup> Mas que tipo de papel está se desempenhando nas pesquisas amazônicas ao se fornecer informações comparativas para interpretações etnográficas das sociedades atuais tecendo discussões a partir do nível de complexidade desses povos?

As questões parecem apenas ter modificado de lado: em vez dos Andes, temos a Amazônia; em vez do meio ambiente inóspito e do modo de subsistência atual dos povos amazônicos, temos os quadros etnográficos e as informações quantitativas.

Quem sabe embaixo dessas questões não jaz as sociedades pré-históricas amazônicas?

### Cultura

A proposta era uma nova visão da pré-história amazônica, fazendo uma reavaliação do trabalho anterior, que tinha em suas bases a teoria ambiental; então era preciso dar atenção ao que fora normatizado na proposta anterior: a Cultura Marajoara.

O *objeto*, que foi considerado uma exceção no modelo de Meggers, agora fazia parte do modelo de Roosevelt com uma roupa diferente. A exceção não poderia mais ser considerada uma arbitrariedade. Ao contrário, as hipóteses levavam a crer e a admitir que para a ocupação pré-histórica amazônica existiria uma sequência longa, complexa e difusora.

As culturas pré-históricas tinham sido associadas a influências, migrações e a invasões provenientes do exterior. Mas suas pesquisas haviam fornecido novas informações.<sup>35</sup> Essas novas evidências mostravam que a Bacia Amazônica havia 7 mil anos tinha sido palco do desenvolvimento da cerâmica mais antiga da região e, quiçá, das Américas.

A Cultura Marajoara era de longe o maior complexo social

<sup>33</sup> ROOSEVELT. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>34</sup> ROOSEVELT. *Op. cit.*, p. 58.

<sup>35</sup> ROOSEVELT, A. C. "Arqueologia Amazônica" In: História dos Índios no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 52.

da América pré-histórica e se caracterizava por seus longos Aterros. Sua elaborada cerâmica era conhecida não só pela unicidade de suas incisões, pinturas e horizonte policromo, como também pela larga escala da cerâmica cerimonial feita para festividades e funerais.<sup>36</sup>

Essa população, provavelmente, dominou uma área por mais de mil anos, enterrando seus mortos no topo de montículos. Esta fase é considerada como o ápice da ocupação pré-histórica, e suas características culturais tais como vasto domínio, grandes montículos construídos e primorosa cultura material dão pistas de como eram os termos organizacionais e funcionais dessa sociedade. O interesse fica ainda maior quando se comparam às sociedades amazônicas remanescentes e se fazem um histórico da Evolução Cultural Amazônica. Essa sociedade complexa primitiva, de origem indígena, habitou as terras baixas tropicais onde, supostamente, nenhuma cultura complexa poderia desenvolver-se.<sup>37</sup>

Marajó mudava toda uma gama de teorias e formulações que dava significativa importância aos conceitos relacionados à teoria ambiental. Tudo levava a crer que a Cultura Marajoara, “rica em complexidade”, é a representação de uma sociedade estratificada.

As observações quanto ao domínio aparente dos sítios, relacionando às hierarquias, e as diferenças funcionais entre esses sítios entravam em acordo com uma organização de Cacicados, indicando uma variabilidade fisiológica do povo marajoara, mas isso não podia ser o suficiente para afirmar a existência de uma sociedade estratificada com o predomínio de Cacicados. Existem numerosos objetos a serem estudados bem como sítios a serem sistematizados. As evidências mostram que havia diferenciação de alguma forma, inclusive nas representações simbólicas. A segregação da cerâmica cerimonial do contexto doméstico no Teso dos Bichos sugere divisões. Mas ainda há muitos projetos a serem levados adiante, como mais escavações e estudos osteológicos e biológicos.<sup>38</sup>

Era necessário dar prosseguimento ao projeto arqueológico de Marajó. As direções dos trabalhos futuros já haviam iniciado. Não havia sido terminado; porém, o projeto era o suficiente para

to believe that culture Marajoara, “rich in complexity,” is the representation of a stratified society.

The observations regarding the apparent dominance of sites relating to hierarchies and functional differences between the sites entered into an agreement with an organization of chiefdoms, indicating a physiological variability marajoara the people, but this could not be enough to affirm the existence of a stratified society with the predominance of chiefdoms. There are numerous objects to be studied as well as sites to be systematized. The evidence shows that there was some form of differentiation, even in symbolic representations. Segregation of ceremonial pottery in the domestic context of stiff Critters suggests divisions. But there are still many projects to be carried forward, as more excavations and osteological and biological study.

It was necessary to continue the archaeological project of Marajó. The directions of future work had already started. It had not been completed, but the project was enough to contradict the hypothesis that tropical lowlands were inadmissible the existence of a “paradise”.

If advance their job prospects already foresaw a dichotomy with the assumptions of the work developed in the Amazon decades between 50-70 Marajó definitely gave evidence of this base and solidified jobs that had been developed and were not within the archeology been heard clearly.

The symbolism Culture Marajoara inserted in archeology was so great that the hypothetical character of his narrative, the narrative of Roosevelt, was heard as last determinations and not primary.

The question the assumptions to be validated was not so important since if it had raised a banner against another rationality that had long dominated studies in the region. The construction of a primary systematization (the ethnographic context) correlated with a systematic secondary (using quantitative data) produced another rationality that opened a window can be explored and freedom to those who disagreed with the theory of false paradise.

What would be the real danger to resurrect the idea of existence of El Dorado? Perceive it in archeology through agriculture, pottery and cultural complexity? For one thing is certain, no one doubts the work built by Roosevelt! The disagreement would not be built on rationality. “The knowledge depends on the conditions, possibilities

<sup>36</sup> ROOSEVELT, A. C. *Moundbuilders of the Amazon: Geophysical Archaeology on Marajó Island, Brazil*. San Diego: Academic Press, 1991, p. 26.

<sup>37</sup> ROOSEVELT. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>38</sup> ROOSEVELT. *Op. cit.*, pp. 95-96.

and limits of our understanding.”

The danger that leaps to our eyes is to assume that there are problems to be perceived through questions not answered from data itself, but previous theoretical answers.

How to understand the direction of this relationship theory - sources or sources - theory? If the object is constructed to a problem and more precisely, my data, why let them crystallized? Deconstruction or update a particular theory makes the issues that are the sources? The problem is the reading we did Roosevelt, who took their problems like data.

### Environment

Something has already been said about the use of quantitative information in the search for characteristics of both livelihoods and the environment old. It should be emphasized that the environment in theory Meggers was a key factor to assemble a puzzle of Amazonian archeology. In the case of the theory of Roosevelt, the environment would come as a major counterpoint to be understood. Since the contradiction of the view Meggers to Roosevelt lies precisely in this environment as it was interpreted.

This interpretation Amazon suggested a poor environment for man, a false paradise that inhibits population growth and cultural development.

His argument posed a series of principles and assertions based on subsistence potential of the two major habitats of the Amazon forest and the floodplains. Based on empirical evidence, his argument was strong enough and safe (although these evidences were presented as hypotheses) so that they could reject existing hypotheses about the low productivity of Amazonian ecological zones and their relative subsistence technology.

If there were, according to the evidence, a significant contrast between the potential subsistence between the rainforest and the Amazon flood plains, there would be big differences regarding the quality of land for agriculture greatly changing the vision system of subsistence Amazon.

This difference in potential livelihood should be noted first of all on the viability and usefulness of fauna. The huge advantage of existing wildlife resources in the rainforest would fall to the ground because of the mass of food supplies to be derived from the lakes where the water damming occurs,

contradizer a hipótese de que nas terras baixas tropicais fosse inadmissível a existência de um “paraíso”.

Se de antemão suas perspectivas de trabalho já anteviam uma dicotomia com os pressupostos dos trabalhos desenvolvidos na Amazônia entre as décadas de 1950 e 1970, definitivamente as evidências de Marajó davam esta base, bem como solidificaram trabalhos que tinham sido desenvolvidos e que dentro da arqueologia não tinham sido ouvidos com clareza.

O simbolismo que a Cultura Marajoara inseriu na arqueologia foi tão grande, que o caráter hipotético de sua narrativa, da narrativa de Roosevelt, fez-se ouvir como determinações últimas e não primárias.

A questão dos pressupostos a serem validados já não era tão importante desde que se tivesse uma bandeira levantada contra outra racionalidade que por muito tempo tinha predominado nos estudos da região. A construção de uma sistematização primária (o quadro etnográfico) correlacionada com uma sistematização secundária (o uso de dados quantitativos) produziu outra racionalidade que abria uma janela possível de ser explorada e dava liberdade àqueles que não concordavam com a teoria do *falso paraíso*.

Qual seria o real perigo de ressuscitar a ideia de existência do *Eldorado*? Percebê-lo na arqueologia por meio da tripartida agricultura, cerâmica e complexidade cultural? Porque uma coisa é certa, ninguém duvida do trabalho construído por Roosevelt! O desentendimento não estaria na racionalidade construída. “O conhecimento depende das condições, possibilidades e limites de nosso entendimento.”<sup>39</sup>

O perigo que salta aos nossos olhos é o de se partir do princípio de que existem problemáticas a serem percebidas por meio de questões respondidas não com base em dados em si, mas em respostas teóricas prévias.

Como entender a direção dessa relação teoria-fontes ou fontes-teoria? Se o objeto é construído em função de um problema e, mais precisamente, meus dados, por que deixá-los cristalizados? A desconstrução ou a atualização de uma determinada teoria se faz com as questões que se fazem as fontes? A problemática reside na leitura que se fez de Roosevelt, que tomou suas problemáticas como se fossem dados.

<sup>39</sup> MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005, p. 139.

## Meio ambiente

Algo já foi dito sobre o uso de informações quantitativas na busca de características, tanto do modo de subsistência, como do meio ambiente antigo. É preciso ressaltar que o meio ambiente, na teoria de Meggers, foi um fator fundamental para se montar um quebra-cabeças da arqueologia amazônica. No caso da teoria de Roosevelt, o meio ambiente viria como o principal contraponto a ser entendido, já que a contradição da visão de Meggers para Roosevelt estaria justamente em como esse meio ambiente foi interpretado.

Essa interpretação da Amazônia sugeria um ambiente pobre para o homem, um *falso paraíso* que inibiu o crescimento populacional e o desenvolvimento cultural.<sup>40</sup>

Sua argumentação colocava uma série de princípios e assertivas baseada no potencial de subsistência dos dois maiores *habitats* da Amazônia: a floresta e as planícies inundáveis. Baseada em evidências empíricas, seu argumento era suficientemente forte e seguro (ainda que essas evidências fossem apresentadas como hipóteses) para que se pudessem rejeitar as hipóteses existentes sobre a baixa produtividade das zonas ecológicas amazônicas e sua relativa tecnologia de subsistência.<sup>41</sup>

Se havia, segundo as evidências, um contraste significativo entre o potencial de subsistência entre a floresta tropical amazônica e as planícies inundáveis, haveria grandes diferenças no que concerne à qualidade de terras para a agricultura, mudando sobremaneira a visão do sistema de subsistência amazônico.

Essa diferença no potencial de subsistência deveria ser notada, antes de tudo, na viabilidade e na utilidade da fauna. A enorme vantagem dos recursos faunísticos existentes na floresta tropical cairia por terra por causa da massa de fornecimentos de alimentos ser derivada dos lagos onde ocorre o represamento da água, bem como na vegetação aquática, que tem chance de desenvolver certa densidade nas populações de animais. Essa densidade só seria possível no período de vazante do rio. Mas, mesmo com as limitações da margem do rio e considerando a fauna dos lagos, haveria uma vantagem das planícies inundáveis sob a floresta nos assentamentos em longo prazo ligeiramente

as well as aquatic vegetation that has a chance of developing certain density in animal populations. This density would only be possible during the ebb of the river. But even with the limitations of the riverbank and considering the faunas of the lakes, there would be an advantage of floodplains in the forest settlements in the long run slightly larger. But that alone would not be enough to produce the huge contrast between these two regions and evident at the time of contact.

No doubt the substantial contrast resides in the presence of plants suitable for cultivation in the flood plain. Large amount of nutrients absorbed each year was short and maturation of grain crops was convenient to the annual crop in rich alluvial soils enough to sustain population growth in areas of flood plains. A good amount of nutrients was directly accessible to human sustenance and that did not depend only capture animals. The shortage of animal protein during the rainy season could be mitigated due to the storage of grains at the expense of animal fat in hot and humid conditions.

The absorption of the domestication of grains did not alter the ability of human management in forest regions. The protein produced from the plants ability is impaired when they grow in poor soil of the rainforest, and its cultivation prevents the regeneration of forest vegetation that is the last resort of nutrients for agriculture.

However the argument reached its goal: the tendency of populations is growing so pressing subsistence resources, thus possibly problems would be solved through the progressive intensification of land use which probably occurred with the cultivation of grain, and such events should have produced archaeological remains.

The three subitems shown here together would become a “whole”. The rationale of these procedures is not only related to specific goals but also a major factor.

The entire controversy was Roosevelt. Not only because it was based on had his methodological discussions and archaeological interpretations of had works made between the 50 to 70. But their interpretations assumed a touch of criticism considered by some a negative attitude and arrogant.

Elsewhere these questions of identities and different generations, the awkwardness caused by all this would not be the fact that this production had or produced “versions of truth”, since much

<sup>40</sup> ROOSEVELT, A. C. “*Arqueologia Amazônica*” In: História dos Índios no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 53.

<sup>41</sup> ROOSEVELT, A. C. *Parmana. Prehistoric maize and manioc subsistence along the Amazon and Orinoco*. New York: Academic Press. 1980, p. 79.

depended on the assumptions or trends of the time they were enacted. But because in his goal last changed, or rather enriched the possibilities of interpreting archaeological and anthropological accepted on indigenous cultural development in the New World.

The window was open and pointed a totally different way than hitherto accepted as true, the evolution of Amazonian societies and say that also produce changes in the evolution of other companies outside the Amazon region. The production suggested and implied an inversion process. Signaled as soon as the prehistory of the Americas needed to be understood by other parameters. The noise produced by the assumptions of Roosevelt was even bigger than his theory still unfinished.

The data change a theory, but one must remember that these are also deductive systems. So no theory is a reflection of reality. Are “scientific truths” from a structured logical coherence? His theory is no exception and was structured within the rules scientific and logical empiricists presented here. But not always, when maim an object; we perceive the action, their intentions and, above all, their ability to lead. This may be a constant danger in which we are subjected.

In the game of possibilities, despite building a rational from the perspective of counterpoint, the voice continued to resonate within a diffusionist line, only a reversal of sides. The model was “supposedly” different, but in his dialogue ended almost naturally feeding an archeology away from “false paradise”, but very close to the eternal illusion of El Dorado.

### **The world-text archaeological Amazon**

Much has been said about the old and new in archeology Amazon. The trajectory of these two women is a must reading for anyone who wants to start the steps in Amazonian Archaeology both its theoretical importance as the pioneer. Maybe it was curiosity to learn as happened the first archaeological work in the Amazon, which direction research as would be the «false paradise» and the illusion of a new El Dorado.

In this procedure I ended up away from the objects themselves, either ceramic set the prospecting work and I ended up approaching the stories that reveal the past Amazon. Without «the lands under his fingernails» I was entering in the intric-

maior. Mas só isso não seria o suficiente para produzir o enorme contraste existente entre essas duas regiões, evidenciado à época do contato.<sup>42</sup>

Sem dúvida que o contraste substancial residiria na presença de plantas apropriadas para o cultivo na planície inundada. Larga quantidade de nutrientes foi absorvida a cada ano, e a curta maturação do cultivo de grãos era conveniente ao cultivo anual em ricos solos aluviais o suficiente para sustentar o crescimento populacional nas regiões de planícies inundáveis. Uma boa quantidade de nutrientes estava diretamente acessível ao sustento humano e que não dependia apenas da captura de animais. A escassez da proteína animal durante o período de chuvas podia ser amenizada em decorrência da armazenagem de grãos em detrimento de uma gordura animal em condições quente e úmida.<sup>43</sup>

A absorção da domesticação de grãos não alteraria a capacidade do manejo humano nas regiões florestais. A proteína produzida pelas plantas é prejudicada quando estas crescem num solo pobre de mata tropical, e seu cultivo impede a regeneração da vegetação florestal, que é o último recurso de nutrientes para a agricultura.<sup>44</sup>

No entanto, a argumentação chegava ao seu objetivo: a tendência das populações é crescer pressionando assim os recursos de subsistência; dessa forma, possivelmente os problemas seriam solucionados por meio da intensificação progressiva do uso da terra, que se deu provavelmente com o cultivo de grãos, e tais eventos devem ter produzido vestígios arqueológicos.<sup>45</sup>

Os três subitens aqui expostos juntos se tornariam uma “totalidade”. A racionalidade desses procedimentos está não só relacionada a objetivos específicos, como também a um fator principal.

A totalidade de Roosevelt era polêmica. Não só porque havia em sua base discussões metodológicas e arqueológicas de interpretações de trabalhos feitos entre as décadas de 1950 e 1970. Mas suas interpretações assumiram um cunho de criticismo considerado por alguns uma atitude negativa e arrogante.

Todavia, essas questões de identidade e gerações diferentes

<sup>42</sup> ROOSEVELT, *Op. cit.*, p. 159.

<sup>43</sup> ROOSEVELT, *Op. cit.*, p. 159.

<sup>44</sup> ROOSEVELT, *Op. cit.*, p. 159.

<sup>45</sup> ROOSEVELT, *Op. cit.*, p. 159.

e a estranheza causada por essa totalidade não estariam no fato de que esta produção tinha ou produzia “versões de verdade”, já que dependia muito dos pressupostos ou tendências da época em que foram promulgadas. Mas sim porque em seu objetivo último mudava, ou melhor, enriquecia as possibilidades de interpretação antropológica e arqueológica aceitas sobre o desenvolvimento cultural indígena no Novo Mundo.

A *janela* estava aberta e indicava um modo totalmente diferente do que até então se aceitava como certo, sobre a evolução das sociedades amazônicas, e quem dirá, também produziria mudanças na evolução de outras sociedades externas à região amazônica. A produção sugeria e implicava uma inversão de processos. Sinalizava assim que a pré-história das Américas necessitava ser compreendida por outros parâmetros. O ruído produzido pelas hipóteses de Roosevelt chegava a ser maior do que sua teoria ainda inacabada.

Os dados mudam uma teoria, mas deve-se lembrar que eles são também sistemas dedutivos. Assim, nenhuma teoria é reflexo do real. São “verdades científicas” estruturadas a partir de uma coerência lógica.<sup>46</sup> Sua teoria não foge à regra e foi estruturada dentro de regras científicas empiristas e lógicas aqui apresentadas. Mas nem sempre, ao se mutilar um objeto, percebe-se a ação, suas intenções e, sobretudo, suas possibilidades de derivações. Esse, talvez, seja um perigo constante ao qual estamos submetidos.

No jogo de possibilidades, apesar de construir uma racionalidade sob a perspectiva do contraponto, a voz continuava a ressoar dentro de uma linha difusionista, só que numa inversão de lados. O modelo era “pretensamente” diferente, mas em seu diálogo acabou quase que naturalmente alimentando uma arqueologia distante do “falso paraíso”, porém muito próximo à eterna ilusão do *Eldorado*.

## O mundo – texto arqueológico amazônico

Muito já foi dito sobre *o velho e o novo* na arqueologia amazônica. A trajetória dessas duas mulheres é uma obrigatoriedade na leitura de quem quer iniciar os passos na Arqueologia Amazônica, tanto pela sua importância teórica como pelo pioneirismo. Talvez tenha sido pela curiosidade de aprender *como aconteceram* os primeiros trabalhos arqueológicos na Amazônia, que direcionei a pesquisa ao que seria o “falso paraíso” e a ilusão de um *Novo*

of both worlds supposedly different. In this continuous need to realize that despite not having a «hole» or a «set ceramic», not distanced me from the material culture.

Do not forget that archeology is above all what is produced! That is, a relationship between text and reader since the objects we study take part in the world of meanings, or rather acquire a voice from the texts we produce and read.

According to Ricoeur, the concept of signification admits of two interpretations that reflect the dialectic between the main event and meaning. Meaning is what the speaker means, that tries to say and what the phrase denotes, that the conjunction between the function of identification and predicative function produces. We can connect the reference speakers speech to his side with any of the dialectic. The event is someone talking. The language not only talks to people.

If there were really such archaeologies certainly they would be in the texts. The texts are like symbols; fix the meanings public. According to Geertz social scientists should study the meaning rather than behavior, seek knowledge rather than causal laws and reject the mechanical explanations of the natural sciences in favor of interpretive explanations.

In this case, the subjective side of signification draws attention, as are present through labels, one which called the environment and the other, which was established as a divergent positioning the current earlier.

As we have seen, archeology Meggers had as its focal point Evolutionism. She'd like possibility lowland areas adjacent to the Eastern Andes as possible diffusion zone. Therefore, this model established a perspective that put Amazon in a peripheral context. The archeology of the 40s had the concept of culture influences the rainforest, a model that was characterized as peripheral or standard Model.

These subsistence patterns, especially the agricultural demonstrated in most of its variables agents, limiting the emergence of social complexity than facilitators. Here you had the model of the Amazon as false paradise. Landfills Marajoras as synonymous with decadence.

Well, someone once said: The past need words. Who shapes the past we, historians and archaeologists. The sum of the sources of authority, cred-

<sup>46</sup> MORIN, Edgard. *O método*, Sulina: 2003, p. 159.



ibility and strength of argument were enough to forge the myth that signaled the Amazon is the real green hell.

The dialogue took a path one way or bias; Meggers's theory for some was associated only to the environment, the environmental theory, for others the association was made of the environmental poverty.

Yeah, well, so constructed that Amazon takes unexpected forms and places, his image is almost imperceptible to the conscious of those who forge. The photograph of Archaeology Amazon now is structured within these perspectives. The perpetuation of a particular interpretation has been felt for a long time, to the point where there would be a new interpretation.

The boldness of Roosevelt began to challenge the prevailing voices. First, because of considerable archaeological dig dating a region of humid and hot temperature. Second, because by giving voice to a culture that would evolve into full Paleolithic period in the Amazon Basin, opens a window for further discussions about the occupation of the American continent.

There is a mark that instead of giving heard the message that the man was not as limited as previously thought happened to listen to the existence of a complex civilization in the Amazon.

Attention is drawn here to two guiding principles: the emergence of complex cultures in the Amazon, and that possibly this region would be a diffusion zone, and the ethnographic context of the Amazon, the author felt misunderstood and poorly explored, since the occupations exemplify a contemporary framework sparse, simple and agriculture organization rudimentary.

The proposal was to establish a new vision of prehistory Amazon from field work and reevaluation of previous field work. The livelihood and the environment were brought to light through search parameters made in agriculture, pottery and Cultural Complexity. His final process allows for prehistoric occupation Amazon a long sequence, complex and diffuser.

It happens that the texts of both Meggers and Roosevelt, because they have meanings open to your readers, can suffer from so problematic dynamics of appropriation of the text by your reader. This raises another very dynamics, the interpretation. The issue then becomes another: redundancy

*Eldorado.*

Nesse procedimento acabei por me afastar dos objetos em si, seja de conjuntos cerâmicos aos trabalhos de prospecção, e acabei por me aproximar das *histórias que revelam o passado amazônico*. Sem “a terra debaixo das unhas” fui adentrando nos meandros de dois mundos pretensamente diferentes. Nesse contínuo é preciso dar-se conta de que apesar de não ter “um buraco” ou um “conjunto cerâmico”, não me distanciei da cultura material.

Não nos esqueçamos que a arqueologia é, acima de tudo, o que se produz! Ou seja, uma relação estabelecida entre texto e leitor, já que os objetos que estudamos tomam parte no mundo das significações, ou melhor, adquirem voz a partir dos textos que produzimos e lemos.

Segundo Ricoeur, o conceito de significação admite duas interpretações que refletem a dialética principal entre evento e sentido. Significar é o que o falante quer dizer, isto é, o que intenta dizer e o que a frase denota, isto é, o que a conjunção entre a função de identificação e a função predicativa produz. Podemos conectar a referência do discurso ao seu falante com o lado eventual da dialética. O evento é alguém falando. As línguas não falam, só as pessoas.<sup>47</sup>

Se havia realmente essas *arqueologias*, certamente elas estariam nos textos. Os textos são como símbolos; fixam as significações públicas. Segundo Geertz, os cientistas sociais deveriam estudar o significado em vez do comportamento, procurar o conhecimento mais do que as leis causais e rejeitar as explicações mecânicas das ciências naturais em favor das explicações interpretativas.<sup>48</sup>

Neste caso, o lado *subjetivo* da significação chama atenção, pois se faz presente por meio de rótulos; um, que preconizou o meio ambiente; e o outro, que se estabeleceu como um posicionamento divergente ao da corrente anterior.

Como vimos, a arqueologia de Meggers tinha como ponto principal o evolucionismo. Ela tinha como possibilidade as áreas das terras baixas adjacentes aos Andes Orientais como possível zona de difusão. Logo, esse modelo estabelecia uma perspectiva que colocava a Amazônia em um contexto periférico. A arqueologia da década de 1940 tinha influências do conceito de cultura da floresta tropical, modelo que foi caracterizado como *periférico*

<sup>47</sup> RICOEUR. *Teoria da Interpretação*, Lisboa, Ed. 70, 1976, p. 24.

<sup>48</sup> GEERTZ, C. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 95.

ou *standard Model*.<sup>49</sup>

Esses padrões de subsistência, principalmente o agrícola, demonstravam, na maior parte de suas variáveis, agentes mais limitadores na emergência de complexidade social do que facilitadores. Eis que se tinha o modelo da Amazônia como *falso paraíso*. Os aterros marajoaras como sinônimo de *decadência*.

Ora, alguém já disse uma vez: *O passado precisa de palavras*. Quem dá forma ao passado somos nós, historiadores e arqueólogos. O somatório da autoridade das fontes, sua credibilidade e sua força de argumentação foram o suficiente para forjar o mito que sinalizava ser a Amazônia o real inferno verde.

O diálogo estabelecido tomou um caminho ou viés de mão única; a teoria de Meggers, para alguns, foi associada apenas ao ambiente, a *teoria ambiental*, e para outros a associação feita foi a de *pobreza ambiental*.

É assim, portanto, que a Amazônia construída toma lugares e formas inesperadas; sua imagem é quase imperceptível ao consciente daqueles que a forjam.<sup>50</sup> A fotografia da Arqueologia Amazônica passou a ser estruturada dentro dessas perspectivas. A perpetuação de uma determinada interpretação se fez sentir por muito tempo, até o ponto em que viesse uma nova interpretação.

A ousadia de Roosevelt começou ao desafiar as vozes preponderantes. Primeiro, pelo fato de desenterrar vestígios arqueológicos de considerável datação numa região úmida e de temperatura quente. Segundo, porque ao dar voz a uma cultura que teria evoluído em plena Bacia Amazônica no período paleolítico, abre uma janela para novas discussões sobre a ocupação do continente americano.

Há de se marcar que, em vez de se dar ouvido à mensagem de que o homem não era tão limitado como se pensava, passou-se a ouvir a existência de uma civilização complexa na Amazônia.

Chama-se a atenção aqui para dois princípios norteadores: a emergência de culturas complexas na Amazônia, e que possivelmente esta região seria uma zona difusora; e para o quadro etnográfico da Amazônia, que a autora considerava mal interpretado e pouco explorado, já que as ocupações contemporâneas exemplificam um quadro esparso, de agricultura simples e organização rudimentar.

<sup>49</sup> NEVES. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>50</sup> GONDIM, Neide, *A invenção da Amazônia*, Marco Zero, 1994, p. 272.

or the many-sidedness of the senses becomes part of the meaning as a factor external to the text.

In Meggers the problem has its epicenter in the framework given to the Amazonian Archaeology. In an overview of her work, wonders «how not to incur the epigraph to reduce that allegedly would be arbitrary.»

For Roosevelt, the question would be more about how to build a general plan from assumptions to be validated and still not have them or insinuates them as answers.

Now, there is also to direct the gaze to the other side of the coin. In it there to find the player who is also responsible for a hundred numbers of interpretations. It grows the responsibility of these archeologists (or any other archeologists who are not here concerned) as authors of narratives. The responsibility of writing is intrinsically linked to the act of producing meanings.

Take the case of Meggers, his theory has produced an identification which reduced the Amazonian Archaeology to the environment; your responses induced to a totality characterized by short strings, simple and derived from other cultures. Perhaps because she was a pioneer or not, your voice for a long time was not only uniform as unisonant with other American archeology. His archeology finally realized why the lowlands there are no civilization as we Inca or Aztec. Their jargon was no doubt that the Amazon was the false paradise. Soon they saw the formation of two streams, those who were in favor of the false paradise and those who still clung to the edge of existence in the Amazon say something different.

Now lets look at Roosevelt established a straightforward dichotomy in relation to previous theory. Your problem does not involve the environment, but the search for answers not on data but on previous theoretical questions. In addition to having built an archeology that identified itself with the search for El Dorado, the main problem is to be read as adopting Archaeology responses as if they were data. The hypothetical character of Roosevelt's theory was ignored. Just necessarily presents it and becomes clear when one tries to understand his methodology. Anyway his narrative has been accepted (and we can say today is accepted) as a monument in favor of the «new El Dorado.»

To me, it seems clear that responsibility grows

not only as an author, but readers of texts. The narrative of prehistory is made through Material Culture and never ceases to be related to identities. I call particular attention to local identities as well as the national. What kind of narrative is based is false paradise and El Dorado. If reading is to share what are the implications of rationality built under any parameters implying the level or complexity of certain societies, whether higher or lower level.

Now its almost impossible not to realize the importance that these two women had, to some extent, in building a national identity and place in archeology referring to Amazon. The questions about their procedures, their goals and their choices coincide with an attempt to overcome the mask theme spent the past focusing on this last a reference to future explanations. How important these archaeologies to contemporary society?

So two questions call us attention, one of the symbolic orders of the other meaningful order. The symbolic order takes as distinctive quality of man is not the fact that he must live in a material world, a circumstance which he shares with all organisms, but the fact of doing so in accordance with a scheme created significant by itself, by quality which humanity is unique.

It is not easy to sustain a research in which there is a functional explanation, but it is not enough that you can open the system substantial bias is necessary that this functional value is always relative and even dependent on a cultural scheme. Develop a cultural and symbolic archaeological research within the Amazon would be an alternative to free it from the shackles of naturalism and quantitative approaches. Something that does not arrest the simple scheme Inferior or Superior.

The text is an entity woven with other entities, a text, and the process by which other texts are created, puts material culture and language in connection. One word alone means nothing. The word takes on a meaning when combined. Objects and words are empty when isolated, are arbitrary. But this arbitrariness disappears when they open to dialogue. The work of the archaeologist requires quantity, complexity, and a way to proceed. But the old pair, text and context, can serve to sort this effort. Since all objects are simultaneously parts of games and game pieces. Are purchased, game pieces, for which the meaning is brought fixing them in the contexts, analyzing them as part of

A proposta era estabelecer uma nova visão da pré-história amazônica a partir dos trabalhos de campo e da reavaliação dos trabalhos de campo anteriores. O modo de subsistência e o meio ambiente foram trazidos à tona por meio de parâmetros de pesquisa feita na agricultura, cerâmica e Complexidade Cultural. Seu processo final admite para a ocupação pré-histórica amazônica uma sequência longa, complexa e difusora.

Ocorre que os textos, tanto de Meggers quanto de Roosevelt, por possuírem significações abertas aos seus leitores, podem sofrer da tão problemática dinâmica de apropriação do texto por parte de seu leitor. Essa própria dinâmica gera outra, a de interpretação. A problemática então se torna outra: a da redundância, os vários ou a unilateralidade de sentidos passa a fazer parte da significação como um fator externo ao texto.

Em Meggers, a problemática tem como epicentro o *enquadramento* dado à Arqueologia Amazônica. Numa visão geral de seu trabalho, questiona-se “como não incorrer na epígrafe de reduzir o que pretensamente seria arbitrário”.

Para Roosevelt, a questão seria mais em torno de *como construir um plano geral a partir de pressupostos a serem ainda validados e não tê-los ou insinuá-los como respostas*.

Agora, há também de se direcionar o olhar para *o outro lado da moeda*. Nele, há de se encontrar o leitor que também é responsável por um cem-número de interpretações. Daí cresce a responsabilidade dessas arqueólogas (ou quaisquer outros arqueólogos que aqui não estão em questão) como autoras de narrativas. A responsabilidade do ato de escrever está intrinsecamente ligada ao ato de produzir significações.

Vejamos o caso de Meggers: sua teoria produziu uma identificação que reduzia a Arqueologia Amazônica ao meio ambiente; suas respostas induziam a uma totalidade caracterizada por sequências curtas, simples e derivadas de outras culturas. Talvez por ela ter sido uma das pioneiras ou não, sua voz durante muito tempo foi não só uniforme como unissonante com *outras Arqueologias Americanas*. Sua arqueologia finalmente dava conta do por quê de não haver nas terras baixas uma civilização tal como a incaica ou asteca. Seu jargão foi, sem dúvida, o de que a Amazônia era o *falso paraíso*. Logo, se via a formação de duas correntes: a dos que eram a favor do *falso paraíso*, e a dos que ainda se agarravam no fio da existência de, digamos, *algo diferente* na Amazônia.

Agora vejamos Roosevelt: estabeleceu uma franca dicotomia em relação à teoria precedente. Sua problemática não envolve o meio ambiente, mas a busca por respostas não em dados, mas em questões teóricas prévias. Para além de ter construído uma arqueologia que se identificasse com a *busca pelo Eldorado*, seu principal problema está em ser lida como a arqueologia que adota respostas como se fossem dados. O caráter hipotético da teoria de Roosevelt foi ignorado. Só necessariamente se apresenta e se faz claro quando se tenta perceber sua metodologia. De qualquer forma, sua narrativa foi aceita (e podemos dizer que até hoje é aceita) como um monumento em favor do “*novo Eldorado*”.

A mim, parece claro que cresce a responsabilidade não só como autora, mas como leitora de textos. A narrativa da pré-história é feita por meio da Cultura Material e não deixa de estar relacionada a identidades. Chamo a atenção particularmente às identidades locais bem como às nacionais. Que tipo de narrativa tem por base seja o *falso paraíso* ou o *Eldorado*? *Se ler é partilbar*, quais são as implicações de racionalidades construídas sob quaisquer parâmetros implicando o nível ou a complexidade de determinadas sociedades, seja em nível superior ou inferior?

Ora, é quase impossível não perceber a importância que essas duas mulheres tiveram, em certa medida, na construção de uma identidade local e nacional no referente à Arqueologia Amazônica. Os questionamentos sobre seus procedimentos, seus objetivos e suas escolhas coincidem com uma tentativa de ultrapassar a máscara do tema *passado pelo passado*, focalizando nesse passado uma referência a explicações futuras. Qual a importância dessas *arqueologias* para a sociedade contemporânea?

Portanto, duas questões nos chamam a atenção: uma, de ordem simbólica; a outra, de ordem significativa. A de ordem simbólica toma como qualidade distintiva do homem não o fato de que ele deve viver num mundo material, circunstância que compartilha com todos os organismos, mas o fato de fazê-lo de acordo com um esquema significativo criado por si próprio, qualidade pela qual a humanidade é única.<sup>51</sup>

Ora, não é fácil sustentar uma pesquisa em que não há uma explicação funcional. Mas que ela não seja suficiente para que se possa abrir o viés do sistema significativo é preciso que esse valor funcional seja sempre relativo e até dependente de um esquema cultural. Desenvolver uma perspectiva cultural e

games.

Another point we need to pay attention is that knowing where they come from our memories is easier to create the habit of having respect for them. Our archaeological heritage is closely related to our archaeological practices. Construct, reconstruct or deconstruct a memory means first of all become realities. And it is with the image of this reality that we must be careful. Any remaining Cultural or leads to a particular identification by society, either the present or the past can be considered as cultural heritage, our memory.

Both models are representations of memory and how memory representatives are part of our cultural heritage that may or may not be identified with the factual reality. The memories are ours! Are we aware that these may not be the perspectives of those who study, the representation of other cultures and identities.

One may well think that the theories Meggers are insignificant today. Or that certain concepts used by Roosevelt are outdated, but the truth is that these archeologists and made part of our archaeological heritage. Inheritance producing certain memories in the present. And although there is nothing we can keep forever, there are traces.

The traces they have left us were provocative and arrogant to say «what is right or wrong,» or what is old and what is new. What we must consider the limits are. The limits of each model belong to their authors, and are accessible to us as readers, which such bridges to new interpretations.

It is then that the lesson as important as knowing that theories have limits; knows is that interpretations are possible.

What guarantee have we that we possibly approaching the true cultural memory of the indigenous people of the Amazon?

It must be noted the words spoken by teachers Eduardo G. Neves and Almir Diniz during the first International Seminar on Archaeological Heritage Management Pan-Amazonian. Neves highlighted the importance of archeology in social context referring to the change and social inclusion of riparian already Diniz, called attention to how to make the representation of the past Amazon, especially those who build this past.

The two must go together ideas. Amazonian societies cannot be silenced or are in the background in the construction of his past. They need to come

<sup>51</sup> SAHLINS, M. *Cultura e Razão Prática*. Cultura e Razão Prática. Zahar, 1979, p. 7.

first regardless of other factors. And their culture needs to be viewed independent comparisons.

Two voices, two models, two buildings, two representations of the past that laid the Amazonian societies and the symbolic power of their culture as a backdrop to other parameters. But there are other voices and they need to be heard.

simbólica dentro das pesquisas arqueológicas amazônicas seria uma alternativa de libertá-la das amarras do naturalismo e de perspectivas quantitativas. Algo que não se prendesse ao simples esquema de *Inferior ou Superior*.

O texto é uma entidade tecida junto de outras entidades, e o processo pelos quais outros textos são criados coloca cultura material e linguagem em conexão. Uma palavra sozinha nada significa. A palavra toma um significado quando associada. Os objetos e as palavras estão vazios quando isolados, são arbitrários. Mas essa arbitrariedade desaparece quando elas se abrem ao diálogo. O trabalho do arqueólogo requer quantidade, complexidade, e uma maneira para proceder. Mas o velho par, do texto e do contexto, pode servir para ordenar esse esforço. Já que todos os objetos são simultaneamente, jogos de peças e peças de jogos. São os textos, jogo de peças, para o qual o significado é trazido fixando-os nos contextos, analisando-os como parte dos jogos.<sup>52</sup>

Outro ponto que precisamos dar atenção é que, sabendo de onde vêm nossas memórias fica mais fácil criar o hábito de respeitá-las. A nossa herança arqueológica está estreitamente relacionada às nossas práticas arqueológicas. Construir, reconstruir ou desconstruir uma memória significa, antes de tudo, transformar realidades. E é com a imagem dessa realidade que precisamos ter cuidado. Qualquer remanescente cultural ou que leve a uma determinada identificação, por parte da sociedade, seja do presente ou do passado, pode ser considerado como herança cultural, nossa memória.

Os dois modelos são representações de memória, e como representantes de memória fazem parte de nossa herança cultural, que pode ou não estar identificada com a realidade de fato. As memórias são nossas! Será que temos noção de que essas podem não ser as perspectivas de quem estudamos, ou seja, da representação de outras culturas e identidades?

Pode-se assim pensar que as teorias de Meggers são insignificantes hoje em dia. Ou que certos conceitos utilizados por Roosevelt são ultrapassados, mas a verdade é que estas arqueólogas fizeram e fazem parte de nossa herança arqueológica. Herança que produz determinadas memórias no presente. E embora não exista nada que possamos conservar para sempre, existem os vestígios.

Dos vestígios que elas nos deixaram seria provocativo e

<sup>52</sup> GLASSIE. *Op. cit.*, pp. 48-49.

arrogante afirmar “o que é certo ou errado”, ou o que está ultrapassado e o que é novo. O que devemos considerar são os limites. Os limites de cada modelo pertencem aos seus autores, e são a nós acessíveis como leitores, tais quais pontes a novas interpretações.

Fica então a lição de que tão importante quanto saber que as teorias possuem limites, é saber que interpretações são possibilidades.

Que garantias temos de que estamos possivelmente nos aproximando da verdadeira memória cultural dos povos indígenas da Amazônia?

Há de se destacar as palavras proferidas pelos professores Eduardo G. Neves e Almir Diniz durante o primeiro Seminário Internacional de Gestão do Patrimônio Arqueológico Pan-Amazônico.<sup>53</sup> Neves destacou a importância da arqueologia no contexto social no referente à mudança e à inclusão social dos ribeirinhos; já Diniz pediu atenção para como se faz a representação do passado amazônico, especialmente quem constrói esse passado.<sup>54</sup>

As duas ideias precisam andar juntas. As sociedades amazônicas não podem ser silenciadas ou estarem em segundo plano na construção de seu passado. Elas precisam vir primeiro, independentemente de outros fatores. E sua cultura precisa ser visualizada independentemente de comparações.

Duas vezes, dois modelos, duas construções, duas representações de passado que colocaram as sociedades amazônicas e o poder simbólico de sua cultura como pano de fundo a outros parâmetros. Mas existem outras vezes, e é preciso que elas se façam ouvir.

<sup>53</sup> Realizado em Manaus de 5 a 9 de novembro de 2007.

<sup>54</sup> Palestras realizadas no Seminário Internacional de Gestão do Patrimônio Arqueológico Pan-Amazônico.

# Arte e Engenho no tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda

*Art and Ingenio in Francisco de Holanda's Treatise On Ancient Painting.*

CRISTIANE MARIA REBELLO NASCIMENTO\*

*Docente do curso de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)*

Tenured Assistant Professor of Aesthetics and Philosophy of Art at the Universidade Federal de São Paulo

**RESUMO** O tratado *Da Pintura Antiga* (1548) do pintor português Francisco de Holanda atraiu a atenção de muitos estudiosos principalmente em razão de seu suposto neoplatonismo. Vários deles defenderam que o neoplatonismo de Holanda dava aos seus escritos um estatuto especulativo e teórico que falta aos tratados de arte italianos do período. Além disso, argumentavam que o aspecto especulativo do tratado resultava da influência das teorias estéticas de Michelangelo sobre Holanda. Considerando a definição aristotélica de *techné*, que estabelece uma conexão necessária entre teoria e prática artística, o propósito de meu artigo será demonstrar que o emprego de um vocabulário neoplatônico por parte de Francisco de Holanda não permite tomar o *Da Pintura Antiga* como prefiguração de uma epistemologia da arte. Longe disso, o tratado de Holanda dá continuidade ao esforço de Alberti em instruir pintores e escultores na doutrina do *desenho* e elevar a qualidade técnica das obras de arte.

**PALAVRAS-CHAVE** Tratados, século 16, Itália.

**ABSTRACT** *Da Pintura Antiga*, by Francisco de Holanda (1517-1585), has drawn attention from art historians principally because of the Portuguese author's Neoplatonism. Several of these scholars have argued that de Holanda's Neoplatonism gives his writing a theoretical and speculative cast that was lacking among the Italian authors of the period and that the speculative element of the treatise is a result of the influence on de Holanda of Michelangelo's aesthetic theories. The article analyzes the critical literature on de Holanda's Neoplatonism, and focuses on the poetics and rhetorical status of the genre of aesthetic theory, which underscores the connection between aesthetic theory and artistic practice. The genre thus appears to be a particularly useful instrument for the description of artistic creation in terms of the development of a critical vocabulary that provides criteria for both the making and the assessment of works of art.

**KEYWORDS** Renaissance treatise, rhetoric, *techné*.

\*Cristiane Maria Rebello Nascimento é docente do curso de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Seus estudos tratam dos aspectos retórico-poéticos da arte e da tratadística de arte italiana dos séculos 15 a 17. / *Cristiane Maria Rebello Nascimento is a tenured Assistant Professor of Aesthetics and Philosophy of Art at the Universidade Federal de São Paulo. Her studies concerns the rhetorical and poetics aspects of the 15th to 17th century art and texts on Italian art.*

Este artigo pretende traçar uma breve reconsideração do tratado *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda, pintor e tratadista português do século 16, com base numa análise do gênero da prescrição da arte. Isto significa tomar uma direção contrária àquela que predomina hoje entre os estudos dedicados a Holanda e pôr à prova os lugares comuns da crítica pós-romântica que transformaram o tratado de Holanda em prefiguração de uma epistemologia da arte. Mas significa fundamentalmente reconhecer o papel ativo que tem o tratado de pintura – tal como elaborado por Leon Battista Alberti, seguindo o modelo dos antigos tratados de arte retórica e poética<sup>1</sup> –, na atribuição de uma natureza produtiva à pintura, anteriormente relegada à condição mecânica.

Embora tenha sido celebrado pelo humanista André de Resende como “juvenis, admirabili ingenio e Lusitanus Apelles”, as obras de Holanda não parecem ter tido o impacto desejado por ele na renovação das artes em Portugal. Deixou-nos um *corpus* de obras reduzido:<sup>2</sup> nove pinturas a óleo que lhe foram atribuídas com certa segurança, das quais só restaram duas; seis desenhos arquitetônicos que ilustram o tratado da *Cidade que falece à cidade de Lisboa* (1571), e dois códices de desenhos cujos originais se encontram depositados na Biblioteca do Escorial. O primeiro códice, *Os desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor português*, contém pouco mais de 100 desenhos e aquarelas elaborados em Roma, entre 1538 e 1540. Os 154 desenhos e aquarelas do segundo códice, *De Aetatibus Mundi Imagines*, foram elaborados entre 1545 e 1573.

A crer nas queixas recorrentes que Holanda manifesta em seus tratados, a razão pela qual deixou um número tão reduzido de obras pictóricas não foi a sua pouca operosidade, ou a dificuldade de finalizá-las, mas simplesmente a falta de comitência por parte do reino português, incapaz de compreender a utilidade das artes nos negócios públicos e, por conseguinte, de promover a excelência nesse campo. Desse ponto de vista, o auspicioso elogio de André de Resende acabou sem efeito, pois ao contrário do que ocorreu com os artistas que mereceram o epíteto de

This article intends to sketch out a brief reconsideration of the treatise *On Ancient Painting* by Francisco de Holanda, the sixteenth-century Portuguese painter and treatise writer, based on an analysis of the genre of the prescription of art. That means taking a direction opposite to the one that prevails today among the studies devoted to Holanda, and puts to the test the commonplaces of post-Romantic criticism that have transformed Holanda's treatise into a prefiguration of an epistemology of art. Alberti, who followed the model of ancient treatises on rhetoric and poetry, was the founder of the genre of treatises on painting. This literature played an important part in the attribution of a productive role to painting, which had previously been viewed as a mechanical art.<sup>1</sup>

Although Holanda was celebrated by the humanist André de Resende as the portuguese Apelles, the works of Holanda do not seem to have had the impact he desired on the renewal of the arts in Portugal. He left us a small corpus of works:<sup>2</sup> nine oil paintings which were attributed to him with some confidence, of which only two remained; six architectural drawings that illustrate the treatise *On the Architectural Construction that is Lacking in the City of Lisbon* (1571); and two codices of drawings whose originals are deposited in the El Escorial Library. The first codex, *The drawings of the antiquities*, contains a little more than 100 drawings and watercolors produced in Rome between 1538 and 1540. The 154 drawings and watercolors of the second codex, *De Aetatibus Mundi Imagines* were made between 1545 and 1573.

To believe the recurring complaints that Holanda expressed in his treatises, the reason why he left so few pictorial works was not a lack of diligence on his part, nor the difficulty of completing them, but simply the lack of a commission by the Portuguese crown, which was unable to understand the utility of the arts in public affairs, and therefore, promote excellence in this field. From this point of view, the auspicious praise of André de Resende had no effect, because unlike what

<sup>1</sup> BAXANDALL, Michael. *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, London, Clarendon Press, 1971.

<sup>2</sup> BURY, J. B. “Two notes on Francisco de Holanda. I. The Authenticity of the *Roman Dialogues*; II. Catalogue of Francisco de Holanda's Writings, Drawings, Paintings and Architectural Designs” *Warburg Institutes Surveys*, edited by J. B. Trapp, VII, London, 1981, pp. 31-45.

<sup>1</sup> BAXANDALL, Michael. *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, London, Clarendon Press, 1971.

<sup>2</sup> BURY, J. B. “Two notes on Francisco de Holanda. I. The Authenticity of the *Roman Dialogues*; II. Catalogue of Francisco de Holanda's Writings, Drawings, Paintings and Architectural Designs” *Warburg Institutes Surveys*, edited by J. B. Trapp, VII, London, 1981, pp. 31-45.



happened with the artists who earned the epithet of Apelles, as is the case of Giotto and Michelangelo, Holanda did not become, for the Portuguese, a model of artistic excellence to be imitated in artistic works and ideas.

Holanda's most significant work was not artistic, but discursive. Between 1548 and 1571, he wrote four treatises on art in the Portuguese language: *On Ancient Painting* (1548); *On the Science of Drawing* (1549); *On the imitation of Nature* (1549), a theory of the portrait; and the cited *On the Architectural Construction that is Lacking in the City of Lisbon* (1571). All four treatises, however, as well as the codices of drawings, remained unpublished until the end of the nineteenth century and seem to have had little impact on guiding Portuguese art of the period. Practically fallen into obscurity in his own lifetime, the name of Francisco de Holanda returned to the scene only in 1849, when a French translation of the second book of the treatise on *On Ancient Painting*, entitled *Dialogues in Rome* (1549), was published. This is the most important of the four treatises, not only because it inaugurates the genre of the prescription of art in Portugal, but also because it is the most theoretical of the four.

Initially, the historiographical interest in Francisco de Holanda was restricted exclusively to the *Dialogues in Rome*, because it was supposed that, in this one, Holanda would have reliably documented the artistic ideas of Michelangelo, who is the protagonist of three of the four *Dialogues*. Such is the opinion of Robert Clements, to name one of the strongest defenders of this thesis. Hans Tietze and other critics, however, argue that Holanda's rhetorical use of the dialogue genre is arbitrary, and that Michelangelo's appearance as a *dramatis personae* serves more to authorize Holanda's positions than Michelangelo's own views. Tietze establishes a direct relationship between the verosimilitude and the artificiality of the dialogue. More recently John Bury has distinguished the verisimilitude produced by the dialogue genre from the veracity of the content of the conversations between Holanda and Michelangelo.<sup>3</sup> In any case, it is important to note

<sup>3</sup> TIETZE, Hans. "Francisco de Holanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII, 1905, pp. 295-320; SCHLOSSER, Julius. von. *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, 1935, p. 243; BURY, J.B. "Two notes on Francisco de Holanda. I. The Authenticity of the *Roman Dialogues*"; II. Catalogue of Francisco de Holanda's Writings,

Apelles, como é o caso de Giotto e Michelangelo, Holanda não se tornou para os portugueses um modelo de excelência artística a ser imitado nas obras e nas ideias artísticas.

A produção mais significativa de Holanda não foi artística, mas sim discursiva. Entre 1548 e 1571, escreveu quatro tratados de arte em língua portuguesa: o *Da Pintura Antiga* (1548), cuja segunda parte intitula-se *Diálogos de Roma* (1549); *Da ciência do desenho* (1549); *Do Tirar polo natural* (1549), que é uma prescrição do retrato; e o citado *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* (1571). Os quatro tratados, contudo, assim como os códices de desenhos, permaneceram inéditos até o fim do século 19 e parecem ter tido pouca repercussão no encaminhamento da arte portuguesa do período. Praticamente caído em esquecimento ainda em vida, o nome de Francisco de Holanda voltou à cena apenas em meados do século 19, precisamente em 1849, quando foi publicada uma tradução para o francês do livro segundo do tratado da *Pintura Antiga*, intitulado *Diálogos de Roma*. É este o mais importante dos quatro tratados não apenas porque inaugura o gênero da prescrição da arte em Portugal, mas também porque é o mais teórico deles.

Inicialmente, o interesse historiográfico por Francisco de Holanda se restringiu exclusivamente a esse segundo livro do tratado da *Pintura Antiga*, intitulado *Diálogos de Roma*, porque supunha-se que nele Holanda teria documentado de maneira fidedigna as ideias artísticas de Michelangelo Buonarroti, que é o protagonista de três dos quatro *Diálogos*. Tal é a opinião de Robert Clements, para citar um dos mais fervorosos defensores dessa tese. Já entre os críticos que refutam a autenticidade das conversas travadas nos *Diálogos*, o argumento mais empregado refere o caráter de exercício retórico arbitrário e ficcional do gênero do diálogo, no qual Michelangelo torna-se uma *dramatis personae* que se prestaria mais a autorizar as posições de Holanda do que as suas mesmas. Hans Tietze, o primeiro dos autores a enveredar nesta direção, estabelece uma relação direta entre o efeito de verossimilhança e a artificialidade do diálogo, e, mais recentemente John B. Bury distingue claramente o efeito de verossimilhança produzido pelo gênero do diálogo da veracidade do teor das conversas entre Holanda e Michelangelo.<sup>3</sup> De qualquer

<sup>3</sup> TIETZE, Hans. "Francisco de Holanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII, 1905, pp. 295-320; SCHLOSSER, Julius. von. *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, 1935, p. 243; BURY, J.B. "Two notes on Francisco de Holanda. I.

modo, é importante notar que a polêmica em torno da maior ou menor fidedignidade dos diálogos em relação às ideias artísticas de Michelangelo foi travada preponderantemente no campo dos estudos michelanganos, e pouco contribuiu para elucidar a coerência e o interesse da própria obra de Holanda. Ao ser desautorizado de sua condição de fonte primária das ideias artísticas de Michelangelo, Holanda simplesmente retornou à sombra da produção artística e teórica do período renascentista.

Foi o crítico francês Robert Klein que reacendeu o interesse pelos escritos teóricos de Francisco de Holanda para além da disputada condição de subsídio para os estudos michelanganos. Num breve artigo publicado em 1960, Klein dá novo fôlego interpretativo aos *Diálogos em Roma*, ao atribuir-lhe um lugar de destaque na tratadística de arte do século 16, graças à incorporação precoce de noções do neoplatonismo florentino dentro da teoria da arte.<sup>4</sup> Na opinião de Klein, Holanda teria sido o primeiro autor a substituir o gênero do tratado de arte pelo gênero do diálogo, mais prestigioso tendo em vista os modelos antigos adotados pelos autores do século 16. Além disso, considera que os *Diálogos*, ao estabelecer pela primeira vez uma identidade entre a noção neoplatônica de *idea* e a de *disegno*, inauguram o encaminhamento histórico do gênero do tratado de arte para uma direção cada vez mais especulativa que culminaria na epistemologia metafísica de Federico Zuccari.

As observações de Robert Klein foram desenvolvidas pela historiadora francesa Sylvie Deswarte, cujos estudos foram fortemente influenciados por Erwin Panofsky<sup>5</sup> e André Chastel.<sup>6</sup> Deswarte, contudo, ao acentuar os aspectos neoplatônicos da obra de Holanda, acaba por exacerbar para além do verossímil o seu caráter especulativo, considerando-o, sem mediação histórica e conceitual, um precursor da metafísica do belo e do conceito romântico de *inspiração* artística.<sup>7</sup> Tanto Klein como Deswarte,

that the controversy around the greater or lesser reliability of the dialogues in relation to Michelangelo's artistic ideas took place mainly in the area of Michelangelo studies, and contributed little to elucidate the coherence and interest of Holanda's own work. Upon being deprived of his status as a primary source of Michelangelo's artistic ideas, Holanda simply returned to the shadows of artistic and theoretical production of the Renaissance period.

It was the critic Robert Klein who rekindled interest in the theoretical writings of Francisco de Holanda beyond the disputed status of support for Michelangelo studies. In a brief article published in 1960, Klein gives a new interpretive impetus to the *Dialogues in Rome* by assigning it a prominent place in art treatises of the sixteenth century, due to the early incorporation of ideas from Florentine Neoplatonism within the theory of art.<sup>4</sup> Klein argues that Holanda was the first author to replace the genre of the art treatise with the genre of dialogue, which was more prestigious in view of the ancient models adopted by the authors of the sixteenth century. Moreover, he considers that the *Dialogues*, by establishing for the first time an identity between the Neoplatonic notion of *idea* and that of *disegno*, inaugurate the historical orientation of the genre of the art treatise toward an ever more speculative direction that would culminate in the metaphysical epistemology of Federico Zuccari.

Robert Klein's observations were developed by the French historian Sylvie Deswarte, whose studies were strongly influenced by Erwin Panofsky<sup>5</sup> and André Chastel.<sup>6</sup> Deswarte, however, in accentuating the Neoplatonist aspects of Holanda's work, ultimately exaggerates its speculative character, considering it, without historical and conceptual mediation, a precursor of the metaphysics of beauty and of the romantic notion of artistic

The Authenticity of the *Roman Dialogues*; II. Catalogue of Francisco de Holanda's Writings, Drawings, Paintings and Architectural Designs" *Warburg Institutes Surveys*, edited by J. B. Trapp, VII, London, 1981, pp. 5-6.

<sup>4</sup> KLEIN, Robert. "Francisco de Holanda et les secrets de l'art", in *Colóquio-Artes*, 11, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1960, p. 6.

<sup>5</sup> PANOFKSY, Erwin. *Idea: a concept in Art Theory*, Icon Harpe, 1968; PANOFKSY, E; SAXL, Fritz and KLIBANSKY, Raymond. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1961.

<sup>6</sup> CHASTEL, André. *Marsile Ficin et l'art*, Paris, Droz, 1996.

<sup>7</sup> DESWARTE, Sylvie. "Francisco de Holanda e a teoria da arte", in: *Ideias e imagens na época dos Descobrimientos*, 1992, p. 235.

Drawings, Paintings and Architectural Designs" *Warburg Institutes Surveys*, edited by J. B. Trapp, VII, London, 1981, pp. 5-6.

<sup>4</sup> KLEIN, Robert. "Francisco de Holanda et les secrets de l'art", in: *Colóquio-Artes*, 11, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1960, p. 6.

<sup>5</sup> PANOFKSY, Erwin. *Idea: a concept in Art Theory*, Icon Harpe, 1968; PANOFKSY, E, SAXL, Fritz and KLIBANSKY, Raymond. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, London, 1961.

<sup>6</sup> CHASTEL, André. *Marsile Ficin et l'art*, Paris, Droz, 1996.

*inspiration*.<sup>7</sup> Both Klein and Deswarte transferred to Holanda's treatises Panofsky's neo-Kantian interpretation, which identifies in the use of the neo-Platonic concept of *idea*, throughout the sixteenth century, a first step towards the autonomy of the artist's subjectivity and the recognition of the romantic *Genius*.

Thus, whoever approaches Holanda's work guided exclusively by what recent critics say, mistakenly takes him for a humanist, philosopher, or necromancer rather than for what he was: an artist. This is the key argument that I want to make today. The critics deploy a wide range the jungle of philosophical arguments. None the less, the use of the term *idea* is not proof of the genuine Neoplatonic character of *On Ancient Painting*, because the term occurs in almost all the treatises on modern painting since Alberti's *On Painting*.

As Etienne Gilson points out, the notion of art that the sixteenth century inherited from the Middle Ages did not deviate from the Aristotelian notion of *techné*, that is, "the rule of the good way to produce or fabricate," the *recta ratio factibilium*, which is divided into one part cognitive and one part manual, or practical. This definition, which associates art with knowledge and demands that it be called science, applies generally to sixteenth century treatises on art and specifically to Holanda's treatise. However, this recognition of the speculative aspect of art does not permit us to assign a philosophical status to the genre of prescription, or to assume that art is among the subjects covered by philosophical inquiry.

Gilson notes that Leonardo's notebooks are limited to instructions of a disconcerting simplicity, while the *Treatise on Painting* does not go beyond the ideas that the artist can borrow." Here Gilson refers implicitly to ancient Roman treatises on rhetoric and poetics. Likewise, he recognizes that the metaphysics of beauty, expressed by Marsilio Ficino in his commentary on Plato's *Symposium*, cannot provide support for a philosophy of art, since it does not deal with the production, the nature, or the perception of works of art. Gilson concludes that Ficino's commentary "is rather a speculation about transcendent beauty that reveals

basicamente, transferem para os tratados de Holanda a interpretação neokantiana de Panofsky, que localiza no emprego do conceito neoplatônico de *idea*, ao longo do século 16, um primeiro passo em direção à autonomia da subjetividade do artista e ao reconhecimento do *Gênio* romântico.

Assim, quem se aproxima da obra de Holanda exclusivamente pelo que diz a crítica mais recente, toma-o equivocadamente mais por humanista, filósofo ou negromante do que por artista, tal a selva de ilações filosóficas desenvolvidas com base nas metáforas neoplatônicas empregadas no tratado. Deve-se notar, contudo, que o emprego do termo *idea* não é prova do caráter genuinamente neoplatônico do *Da Pintura Antiga*, pois ocorre em quase todas as prescrições modernas de pintura a partir do *Da pintura*, de Alberti.

Como aponta Étienne Gilson, a noção de arte que o século 16 herdou da Idade Média não se afastou da noção aristotélica de *techné*, isto é, "a regra da boa maneira de produzir ou fabricar", a *recta ratio factibilium*, a qual se divide em uma parte cognitiva e uma parte manual, ou prática. Esta definição da arte, que a associa ao conhecimento e lhe permite ser chamada de ciência, aplica-se genericamente à definição do escopo da tratadística da arte do século 16 e especificamente ao tratado de Holanda. No entanto, tal reconhecimento do aspecto especulativo na arte não nos permite supor uma intenção filosófica no gênero da prescrição ou que a arte esteja entre as matérias contempladas pela investigação filosófica.

No que concerne à filosofia da arte, como diz Gilson dando como exemplo os escritos de Leonardo, "os *Cadernos (Codex)* se limitam a receitas de uma simplicidade desconcertante, enquanto o *Tratado da Pintura* não vai além das ideias que o artista pode tomar emprestadas". Aqui, Gilson subentende certamente os tratados latinos de retórica e poética, como os de Cícero, Quintiliano e Horácio. Da mesma maneira, reconhece que a metafísica do belo, escrita por Marsilio Ficino nos comentários ao Banquete de Platão, tampouco pode fornecer subsídios para uma filosofia da arte ou uma estética, uma vez que não trata da produção, da natureza ou da percepção das obras de arte. Na opinião dele, "trata-se, antes, de uma especulação acerca do belo transcendente que não revela nada acerca da arte".<sup>8</sup>

A tarefa a que se propõe este artigo de reconsiderar o

<sup>7</sup> DESWARTE, Sylvie. "Francisco de Holanda e a teoria da arte", in: *Idéias e imagens na época dos Descobrimentos*, 1992, p. 235.

<sup>8</sup> GILSON, Etienne. *Introdução às Artes do Belo*, São Paulo, É Realizações, p. 61.

tratado de Holanda com base na natureza *poietica* e prescritiva da arte esbarra, entretanto, na própria dificuldade de compreender como a mesma definição de *techné* como *recta ratio factibilium* articula os três termos da arte: a arte propriamente dita, ou seja, as regras; o artista, que detém a capacidade de colocar em prática os preceitos e realizar o fim da arte, que é produzir a beleza das obras; e as obras elas mesmas, que são o produto dessa operação e, enquanto tal, são “objetivamente descritíveis, de uma fecundidade análoga à da natureza na ordem que lhe é própria”.<sup>9</sup> Como nota Gilson, na arte há um elemento aporético que parece operar contra o próprio fim prescritivo dela, dado que conhecer os procedimentos da operação não torna ninguém apto a praticá-los. De nada valem os preceitos sem o *pouvoir faire*, ou seja, sem a capacidade de colocá-los em prática que os latinos chamaram de *ingenio*.

Para ser pintor, diz Holanda, “mister há nascer pintor, pois o pintar não se aprende, mas somente se pode crer que com o mesmo homem nasce”.<sup>10</sup> O engenho, portanto, é uma capacidade prática inata que, diversamente dos preceitos, não pode ser ensinada nem aprendida. Chegamos, finalmente, ao ponto de poder compreender com maior clareza a fórmula sucinta e aparentemente antagônica que define as artes como constituídas de *engenho* e *arte (techné)*. Muito se discutiu a respeito de qual desses termos seria mais decisivo para o valor da imitação, e, sem dúvida alguma, a interpretação neoplatonizante da teoria artística do século 16 fez com que a balança pesasse mais para o lado do engenho do que para o lado da arte, entendida como *techné*.

Para esclarecer o peso justo da balança, convém recorrer a um humanista contemporâneo de Holanda. Com efeito, duas orações que Benedetto Varchi profere na Accademia Fiorentina, em 1549, são peças-chave no entendimento da natureza produtiva das artes e do caráter prescritivo da teoria da arte no século 16. A primeira oração, *Sopra il sottoscritto soneto di Michelangelo* [Non ha l'ottimo artista], e a segunda, *Della maggioranza delle arti* (1549), discutem os argumentos apontados na famosa disputa em torno da nobreza das artes, conhecida como *Paragone*. Na segunda oração, Varchi desenvolve os termos da disputa com base no comentário da passagem da *Ética Nicomaqueia*, na qual Aristóteles define *techné* como “uma disposição natural que opera com razão”,<sup>11</sup>

nothing about art.”<sup>8</sup>

This paper's reconsideration of Holanda's treatment of the prescriptive nature of art confronts the difficulty of understanding how the production of art as *techné* links the three terms of art: the rules of production; the artist, who has the ability to put the rules into practice and to achieve the aim of art, which is to produce beauty; and the works themselves, which are the product of this activity.<sup>9</sup> As Gilson notes, in art there is an aporetic element — a logical disjunction — that seems to work against its own prescriptive aim. To know the procedures of the operation does not make one able to practice them. Precepts are worth nothing without what the Latins called *ingenio*, the ability to put ideas into practice

To be a painter, in Holanda's words, “the artist has to be born a painter, because painting is not learned, it is something with which a man is born”.<sup>10</sup> The artistic gift is therefore an innate practical ability that, unlike the precepts, cannot be taught or learned. We come finally to the point of being able to understand more clearly the succinct and seemingly antagonistic formula that defines the arts as consisting of *ingenio* and *art (techné)*. Both artists and theorists debated which of these terms conferred more value on imitation. Modern critics argue that sixteenth-century neo-platonic interpretations shifted the balance toward *ingenio* and away from art, understood as *techné*.

Two lectures that Benedetto Varchi gave at the Accademia Fiorentina in 1549 help us to understand the productive nature of the arts and the prescriptive character of art theory in the sixteenth century. The first lecture was a commentary on a sonnet by Michelangelo. The second was a treatise on the relative greatness of the various arts. Both lectures analyze the arguments raised in the famous dispute on the nobility of the arts, known as *Paragone*. In the second lecture, Varchi develops the terms of the dispute based on the commentary in the passage from the Nicomachean Ethics in which Aristotle defines *techné* as “a state concerned with making that draws on a true course of reasoning. Artlessness, on the contrary, is a state concerned with making that draws on a false course of

<sup>9</sup> Gilson. *Op. cit.*, p. 63.

<sup>10</sup> HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. 7, p. 30.

<sup>11</sup> ARISTOTLE. *Nicomachean Ethics*, VI, IV: <<http://classics.mit.edu/Aristo->

<sup>8</sup> GILSON, Etienne. *Introdução às Artes do Belo*, São Paulo, É Realizações, p. 61.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>10</sup> HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. 7, p. 30.

reasoning”,<sup>11</sup> unlike the instinctive art of animals and of *empiria*. With this passage in mind, Varchi rightly notes that what defines the productive character of the arts is not the manual labor common to them, but the fact that they can be reduced to a doctrine, that is they can be a subject of a prescriptive discourse.<sup>12</sup> The prescription thus proves the existence of a rational ordering to support the activity of the artist himself, and not simply the particular work already created.

In these same terms, Holanda intended with his treatise to educate artists, as well as the Portuguese public of the arts, about the precepts of “excellent” painting, and to promote a renewal of Portuguese art, which he argued was still limited to the “old” Flemish model. It lacked the *discretion* and the *elegance* of “ancient painting” or “painting from Italy,” whose examples and precepts he found in the ruins of Rome.<sup>13</sup> The distinction that Holanda draws between the “old” and the “ancient” is analogous to the distinction Giorgio Vasari makes between the “maniera vecchia”, which he judges inelegant, and the “maniera antica”, which is excellent.<sup>14</sup>

Holanda bases his doctrine of imitation on *drawing*, in which three effective precepts borrowed from the arts of rhetoric, architecture, and poetics are gathered: *invention* or *idea*; *proportion* or *symmetry*; and *decorum* or *decency*. In relation to *invention* or *idea*, the first and most important of the precepts, Holanda states the following: “When the vigilant and most excellent painter wants to give some principle to some grand undertaking, first in his imagination he will produce an idea and will conceive with his will what *invention* such a work has. He will define and determine in his fantasy, with great caution and attention, the beauty and

diferentemente da arte instintiva dos animais e da *empiria*. Tendo em mente esse passo, Varchi justamente observa que aquilo que define o caráter produtivo das artes não é a operação manual comum a elas, mas o fato de poderem ser reduzidas a uma doutrina, ou seja, de poderem ser objetos de um discurso prescritivo.<sup>12</sup> A prescrição, assim, é a prova da existência de uma ordenação racional a sustentar a própria operação do artista, e não apenas a obra particular já constituída.

Nestes mesmos termos, Holanda pretendia, com seu tratado, instruir os artistas, bem como o público português das artes a respeito dos preceitos da pintura “excelente” e promover uma renovação da arte portuguesa, ainda, segundo ele, restrita ao “velho” modelo flamengo, da qual estavam ausentes a *discrição* e a *elegância* da “pintura antiga”, aquela que ele chama também de “pintura de Itália”, cujos exemplos e preceitos se encontram nas ruínas de Roma.<sup>13</sup> A distinção que Holanda faz entre “velho” e “antigo” é análoga à distinção que Giorgio Vasari faz entre a maneira “greca vecchia”, que julga deselegante, e a maneira “ântica”, que é excelente.<sup>14</sup>

Holanda assenta a sua doutrina da imitação no *desenho*, na qual estão reunidos três preceitos eficazes, emprestados das artes da retórica, da arquitetura e da poética: a *invenção*, ou *ideia*; a *proporção* ou *simetria*; e o *decoro* ou *decência*. Em relação à *invenção* ou *ideia*, o primeiro e mais importante dos preceitos, Holanda afirma o seguinte: “Quando o vigilante e excelentíssimo pintor quer dar algum princípio a alguma empresa grande, primeiramente na sua imaginação fará uma ideia e há de conceber na vontade que invenção tenha tal obra. Assentará e determinará em sua fantasia com grande cuidado e advertência a formosura, o modo, o estado e o descuido, ou a prontezza que quer que tenha aquela figura ou história que determina fazer”.<sup>15</sup> Uma vez pronta a invenção, Ho-

<sup>11</sup> ARISTOTLE. *Nicomachean Ethics*, VI, IV. <<http://classics.mit.edu/Aristotle/nicomachaen.mb.txt>>

<sup>12</sup> VARCHI, Benedetto. *Lezzione della maggioranza delle arti* (1549), *disputa terza et ultima*, *In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*, p. 54. <http://bivio.filosofia.sns.it/bvWorkPage.php?pbSuffix=169%2C18935>, p. 17.

<sup>13</sup> HOLANDA, F. *Da Pintura Antiga*, cap. 10: “Esta pintura a que chamo antiga, se acha somente nos edificios e estátuas e pilos das obras da grande Roma; ou onde quer que houver outras tais como aquelas, também ali chamarei Roma”.

<sup>14</sup> VASARI. *Vite*, Roma, Newton & Compton Editori, 1993, p. 108: “Gli ingegni che vennero poi, conoscendo assai bene il buono dal cattivo, e abbandonando le maniere vecchie, ritornarano ad imitare le antiche con tutta l’industria et ingegno loro”.

tle/nicomachaen.mb.txt>: “All art is concerned with coming into being, i.e. with contriving and considering how something may come into being”.

<sup>12</sup> VARCHI, Benedetto. *Lezzione della maggioranza delle arti* (1549), *disputa terza et ultima*, *In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*, p. 54. <<http://bivio.filosofia.sns.it/bvWorkPage.php?pbSuffix=169%2C18935>>, p. 17.

<sup>13</sup> HOLANDA, F. *Da Pintura Antiga*, cap. 10: “Esta pintura a que chamo antiga, se acha somente nos edificios e estátuas e pilos das obras da grande Roma; ou onde quer que houver outras tais como aquelas, também ali chamarei Roma”.

<sup>14</sup> VASARI. *Vite*, Roma, Newton & Compton Editori, 1993, p. 108: “Gli ingegni che vennero poi, conoscendo assai bene il buono dal cattivo, e abbandonando le maniere vecchie, ritornarano ad imitare le antiche con tutta l’industria et ingegno loro”.

<sup>15</sup> HOLANDA. *Op. cit.*, cap. 14, p. 42.

landa recomenda ao pintor executá-la velozmente no *desenho* “por não perder aquele divino furor e imagem que na fantasia leva”.<sup>16</sup>

O emprego que Holanda faz da noção de *idea*, ao contrário do que pensa a crítica mais recente, não altera o entendimento albertiano da pintura como uma *techné*. O que ocorre de novo no tratado de Holanda é que a identificação que ele produz entre a *idea* e a *invenção* explicita de maneira mais clara o entendimento dos aspectos intelectivos da *techné*, isto é, o entendimento aristotélico da *techné* não apenas como hábito factível, mas também intelectivo. Deve-se considerar que aos dois breves capítulos que Holanda dedica à invenção e à *idea*, seguem-se outros 30 nos quais trata dos aspectos técnicos da pintura, como por exemplo, a proporção dos corpos, a anatomia, a fisionomia, o claro-escuro, a perspectiva, e o escorço. O que Holanda diz a respeito da *idea* é basicamente reelaboração da conhecida passagem do livro III, do *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti,<sup>17</sup> na qual este afirma ser a beleza uma exigência da pintura, e alerta os pintores presunçosos de seus engenhos da necessidade de ter algum “exemplo da natureza para seguir com os olhos ou com a mente”.

Alberti ressalta que para alcançar o entendimento dessa “ideia das belezas”, o pintor deve, antes, se exercitar longamente na imitação da natureza, porque aqueles que creem tola mente apenas em seu engenho “não aprendem a pintar bem, mas apenas se acostumam com seus erros”. Uma vez que o pintor tenha alcançado o entendimento dessa “ideia de beleza”, a qual não se encontra nem na intuição do pintor, nem reunida num único corpo na natureza, Alberti recomenda ao pintor seguir o exemplo de Zêuxis que, ao pintar um quadro para o templo e Luciana, em Crotona, “elegu as cinco moças mais belas de toda a juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecia numa mulher”. Alberti, certamente, colheu a anedota de Zêuxis no *De Inventione*, de Cícero,<sup>18</sup> que a emprega para demonstrar que à semelhança do pintor, ele próprio, ao escrever sua prescrição oratória, não reproduziu um modelo existente, mas “coletou todas as obras do gênero e extraiu delas os preceitos que julgou mais adequados”, de maneira a compor um modelo perfeito da eloquência.

A *Idea*, para Holanda, assim como para Cícero e Alberti,

the style, the composition or disarray, or whatever fluency the picture or story that he decides to produce will possess.”<sup>15</sup> Once the invention is ready, Holanda recommends that the painter execute it quickly in *drawing* in order “to not lose that divine fury and the image that he carries in the fantasy.”<sup>16</sup>

Holanda employs the concept of *idea*, contrary to what the more recent critics think, without changing the Albertian understanding of painting as a *techné*. What is new in Holanda’s treatise is that the identification he produces between the *idea* and the *invention* more clearly expresses the understanding of the intellectual aspects of *techné*, that is, the Aristotelian understanding of *techné* not only as a practicable habit, but also intellectual. Note that after the two brief chapters that Holanda devotes to the invention and *idea* come thirty in which he addresses the technical aspects of painting, for example, the proportion of bodies, anatomy, physiognomy, light and darkness, perspective, and foreshortening. Following Alberti, Holanda declares beauty to be a requirement of painting, and advises painters, smug in their ingenuity [intelligence], of the need to have before their eyes or in their mind “any example taken from Nature” and to learn from this example the “idea of beauty.”<sup>17</sup>

Alberti emphasizes that to achieve an understanding of this “idea of beauty” the painter must have long training in the imitation of nature, because those who foolishly believe only in their ingenuity “do not learn to paint properly, but simply make habits of their mistakes”. Once the painter has reached an understanding of this “idea of beauty,” which is found neither in the intuition of the painter, nor joined in a single body in nature, Alberti recommends that the painter follow the example of Zeuxis who, to paint a picture for the temple at Crotona, “chose from all the youth of the city five outstandingly beautiful girls, so that he might represent in his painting whatever feature of feminine beauty was most praiseworthy in each of them”. Alberti certainly took the anecdote of Zeuxis from Cicero’s *De Inventione*,<sup>18</sup> which uses it to demonstrate that like a painter, he himself, when writing his prescription, did not replicate an

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> ALBERTI, Leon Battista. *On Painting*, London, Penguin Books, 1972, III, § 55-56.

<sup>18</sup> CÍCERO. *De Inventione*, II, 1, 1-3.

<sup>15</sup> HOLANDA. *Op. cit.*, cap. 14, p. 42.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>17</sup> ALBERTI, Leon Battista. *On Painting*, London, Penguin Books, 1972, III, § 55-56.

<sup>18</sup> CÍCERO. *De Inventione*, II, 1, 1-3.

existing model, but “collected all the works of the genre and drew from them the precepts that he thought most appropriate,” in order to compose a perfect model of eloquence.

The *idea* for Holanda, as well as for Cicero and Alberti, is the fruition of art, because the only one he considers capable of a beautiful invention is the painter who has made a long study of nature and imitated, from ancient works of art, “the greatness and severity of the invention; from there the symmetry and most prudent proportion of each part and member of his works; from there perfection and decorum, giving the thing what is its own”.<sup>19</sup> Like in Cicero, the *idea* here maintains a relationship of proportion with the work of art analogous to what the Platonic *Idea* does with nature, for the *idea* generated by the intellect and the judgment of the artist decays in its perfection, or as Varchi says in the commentary on Michelangelo’s sonnet, becomes corrupt when it penetrates matter. But this corruption is as much inevitable as it is desirable, since the aim of art, and therefore, of painting, is not to contemplate the Truth,<sup>20</sup> but to produce a perfect work.

Varchi expounds with great clarity on this point. The effectiveness of the artist’s work demands that the artist’s real goal, that is the one by which he operates, coincide with the virtual goal, that is the *idea*, the *form*, or the *exemplum* that is in his mind and that is the efficient cause of the aim itself.<sup>21</sup> In poetry and painting, whose purpose is to imitate nature artificially, the excellence of the work depends on the fact that the hand that makes art is able to reveal in formless matter the *form* or the *concept* imagined by the artist, and thus to produce a perfect work.<sup>22</sup> This only occurs when the painter, in the words of Holanda, “has equalled the goodness of his fantasy and imagination with that of his hands.” This topic is also considered in the first verses of Michelangelo’s famous sonnet (LXXXIII): “Non ha l’ottimo artista alcun concetto,/ che un marmo in se non circoscriva/ Col suo soverchio, et solo a quello arriva/ La man, che ubbidisce all’intelletto”

é fruto da arte, pois ele apenas considera ser capaz de uma bela *invenção* o pintor que tiver imitado longamente a natureza e a encomendado à memória e às obras antigas, com as quais aprenderá “a grandeza e severidade da invenção; dali a simetria e a prudentíssima proporção de cada parte e membro das suas obras; dali a perfeição e decoro, dando à coisa o que seu é”.<sup>19</sup> Como em Cicero, a *idea* aqui mantém uma relação de proporção com a obra de arte, análoga à da *Idea* platônica com a natureza, pois a *idea* gerada pelo intelecto e pela razão do artista decai em sua perfeição, ou, como diz Varchi no comentário ao soneto de Michelangelo, se corrompe quando penetra a matéria. Mas esta corrupção é tanto inevitável quanto desejável, uma vez que o fim da arte, e, por conseguinte, da pintura, não é contemplar a Verdade,<sup>20</sup> mas produzir uma perfeita obra.

Varchi nos expõe com enorme clareza esse ponto. A eficácia da operação do artista depende de que o fim real, isto é, aquele pelo qual opera o artista, coincida com o fim virtual, isto é, a *idea*, ou a *forma*, ou o *exemplum* que está na mente dele e que é a causa eficiente do próprio fim.<sup>21</sup> Nas artes poiéticas propriamente, vale dizer, na poesia e na pintura, cujo fim é imitar artificialmente a natureza ou por meio das palavras, ou por meio do desenho e das cores, a excelência da obra depende de que a mão adestrada na arte seja capaz de revelar na matéria informe a *forma*, ou o *conceito*, imaginado pelo artista e assim produzir uma obra perfeita.<sup>22</sup> Isto só ocorre quando o pintor, nas palavras de Holanda, “tiver igualado a bondade de sua fantasia e imaginação com a das suas mãos”. É também sobre isto que versa o primeiro quarteto do famoso soneto (LXXXIII) de Michelangelo: “Non ha l’ottimo artista alcun concetto,/ che un marmo in se non circoscriva/ Col suo soverchio, et solo a quello arriva/ La man, che ubbidisce all’intelletto”.<sup>23</sup> De nada vale a perfeição da *idea*, se o artista não cumprir seu ofício de fabro, pois como diz Gilson, “tudo o que entra de verdade numa obra de arte só o faz para servir à beleza”.<sup>24</sup>

As invenções de um grande engenho como o de Miche-

<sup>19</sup> HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. 10, p. 37.

<sup>20</sup> DESWARTE. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>21</sup> VARCHI, Benedetto. *Lezzione della maggioranza delle arti* (1549), *disputa prima, Della maggioranza e nobiltà dell’arti*, p. 17.

<sup>22</sup> CLEMENTS, Robert. *Michelangelo’s theory of Art*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963.

<sup>19</sup> HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. 10, p. 37.

<sup>20</sup> DESWARTE. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>21</sup> VARCHI, Benedetto. *Lezzione della maggioranza delle arti* (1549), *disputa prima, Della maggioranza e nobiltà dell’arti*, p. 17.

<sup>22</sup> CLEMENTS, Robert. *Michelangelo’s theory of Art*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963.

<sup>23</sup> CLEMENTS. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>24</sup> GILSON. *Op. cit.*, p. 67.

langelo, aliás, só podem ser conhecidas graças às obras que a sua destreza na arte o permitiu executar, ou conduzir à perfeição. Esta equilibrada reunião de *ingenbo* e *techné*, em Michelangelo, faz dele a *personificação* daquela perfeita *idea* do artista de que fala Cícero. Só ele, considera Holanda, é digno de ser chamado “divino”, epíteto que lhe atribui Pietro Aretino, “monstro de perfeição”, “águia”, “terrível”, “sobrepujador” dos demais pintores e penetrador das nuvens e da luz do Sol.<sup>25</sup> A imagem ascensional do pintor, que alude claramente ao condutor da biga do *Fedro*, de Platão, não quer transformar a pintura em conhecimento da Verdade, mas é uma amplificação poética da nobreza e dignidade do pintor, perfeitamente inscrita no desdobramento ético e encomiástico do gênero da prescrição da arte.<sup>26</sup> Longe de transformar a pintura, que Holanda chama de “contemplação ativa”, em contemplação filosófica e ciência propriamente, o *Da Pintura Antiga* dá continuidade ao esforço de Alberti em dotar as artes da pintura e da escultura de um corpo doutrinal e, efetivamente, elevá-las da condição de arte mecânica, carente de regras que garantissem a eficácia da operação artística e produção de obras excelentes, à condição de *techné* ou de “ciência”. Seguindo a lição aristotélica de que o mais importante na arte é o fim, devemos crer que os tratados de pintura, incluído aí o *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda, cumpriram ao longo do Renascimento a tarefa a que se propunha, ou seja, instruir pintores e escultores na doutrina do desenho e elevar a qualidade técnica das obras de arte.

(The best artist has no concept which one single marble does not enclose within its mass, but only the hand which obeys the *intelletto* can accomplish that)<sup>23</sup>. The perfection of the idea is worth nothing if the artist fails to fulfill his artistic office because, as Gilson says, “anything that enters truly in a work of art does so only to serve beauty.”<sup>24</sup>

The inventions of Michelangelo, moreover, can only be known through the works that his artistic skills enabled him to perfection. This balanced meeting of *ingenio* and *techné* in Michelangelo, makes of him the *personification* of the perfect *idea* of the artist. Holanda argues that only Michelangelo is worthy of being called “divine” – an epithet assigned to him by Pietro Aretino. Holanda went on to call Michelangelo a “monster of perfection,” “eagle,” “terrible,” “dominator” of other painters, and “penetrator of the clouds and of the light of the Sun”.<sup>25</sup> The image of the ascending painter, which alludes to the chariot driver in Plato’s *Phaedrus*, does not transform painting into a quest for the Truth, but is a poetic amplification of the nobility and dignity of the painter, perfectly inscribed in the ethical and encomiastic development of the genre of prescription of art.<sup>26</sup>

Far from transforming painting, which Holanda calls “active contemplation,” into philosophical contemplation and science properly speaking, *On Ancient Painting* continues Alberti’s effort to endow the arts of painting and sculpture with a body of rules and effectively raise them from the condition of mechanical art to the condition of *techné* or “science.” Following the Aristotelian lesson that what is most important in Art is the aim, we must believe that treatises on painting such as those of Francisco de Holanda fulfilled throughout the Renaissance the task of instructing painters and sculptors in the precepts of drawing, and of increasing the technical quality of works of art.

<sup>25</sup> HOLANDA. *Diálogos de Roma*, I, p. 31: “E não estimando em Itália grandes príncipes, nem tendo nome, somente a um pintor vão chamar o *divino*: Micael Angelo, como em cartas que vos escreveu Aretino, praguejador de todos os senhores cristãos, achareis?”

<sup>26</sup> QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*, III, IV, 1§2-14; Idem. III, VII, 28; VICKERS, Brian. “Epidictic and Epic in the Renaissance”, *New Literary History*, vol. 14, n. 3, Spring, 1983.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>24</sup> GILSON. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>25</sup> HOLANDA. *Diálogos de Roma*, I, p. 31: “E não estimando em Itália grandes príncipes, nem tendo nome, somente a um pintor vão chamar o *divino*: Micael Angelo, como em cartas que vos escreveu Aretino, praguejador de todos os senhores cristãos, achareis?”

<sup>26</sup> QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*, III, IV, 1§2-14; IDEM. III, VII, 28; VICKERS, Brian. “Epidictic and Epic in the Renaissance”, *New Literary History*, vol. 14, n. 3, Spring, 1983.



# Espaços abertos à luz de tradições culturais: considerações sobre os promotores e/ou os intervenientes dos jardins particulares no período Brasil-Colônia

*Open Spaces in Light of Cultural Traditions: Considerations on the Promoters and/or Actors in Private Gardens in Colonial Brazil*

MARCELO ALMEIDA OLIVEIRA\*

*Colaborador do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE/Portugal)*

Collaborator of the Center for Studies on Population, Economy and Society (CEPESE/Portugal)

**RESUMO** A pesquisa a respeito dos espaços abertos à luz de suas tradições culturais é um tema pouco tratado em trabalhos acadêmicos no Brasil. A compreensão das origens e dos promotores das parcelas verdes e/ou dos jardins em antigos núcleos coloniais brasileiros possibilita novas leituras desses lugares e dos conjuntos urbanos classificados. Acreditamos que a mencionada linha de pesquisa possa contribuir para a conservação do patrimônio paisagístico nos núcleos tombados pela UNESCO. Contudo, salientamos a vigência de modelo de preservação patrimonial ainda baseado, sobretudo, na proteção do edifício, em contraposição à permanência do vazio, do espaço aberto, dos jardins particulares.

**PALAVRAS-CHAVE** Patrimônio paisagístico, patrimônio urbano, patrimônio cultural, jardins coloniais.

**ABSTRACT** Academic research on open spaces in light of their cultural traditions is uncommon in Brazil. Understanding the origins and promoters of green spaces and/or gardens in old Brazilian colonial settlements makes possible new readings on these places and on listed complexes. We believe that this line of research can contribute towards conservation of the landscape patrimony at UNESCO heritage sites. However, we highlight the validity of a preservation model still based, above all, on protection of the building and not on the permanence of the emptiness, open space and private gardens.

**KEYWORDS** Landscaping heritage, urban heritage, cultural heritage, colonial gardens.

\*Marcelo Almeida Oliveira é colaborador do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE) – Portugal. Arquiteto da Secretaria Estadual de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável (SEMAD) – Minas Gerais – Brasil. / *Marcelo Almeida Oliveira is collaborator of the Center for Studies on Population, Economy and Society – CEPESE/Portugal. Architect of the State Secretariat for the Environment and Sustainable Development – SEMAD/Minas Gerais/Brazil.*

## 1. Considerações iniciais

Com a crescente valorização de questões ligadas à identidade cultural e à proteção do patrimônio urbano, observa-se o interesse renovado dos arquitetos pela morfologia da cidade tradicional, o que necessariamente envolve o entendimento da relação entre o homem e a natureza ao longo do tempo. A busca de tal compreensão é de fundamental importância, tendo-se em vista a necessidade da preservação do caráter de lugares tombados ou classificados.

Levando-se em conta esse aspecto, que se apresenta como uma demanda premente na atualidade, podemos aprofundar a compreensão do patrimônio paisagístico no tecido de cidades luso-brasileiras, ou seja, dos núcleos ou centros urbanos constituídos no período Brasil-Colônia, regulados por princípios construtivos e urbanísticos vigentes em Portugal e por valores de outras tradições culturais.

A busca das origens pode significar, no quadro da preservação patrimonial, além da viabilização de novas práticas e regras de conservação e gestão dos conjuntos urbanos, um melhor conhecimento sobre as tradições culturais. O conhecimento das origens permite-nos redescobrir a própria identidade, o que nos situa perante práticas e saberes que foram utilizados no desenho da paisagem. Isso nos leva a refletir sobre várias questões, dentre elas: o universo daqueles que se dedicaram à criação das parcelas verdes e/ou jardins nos tecidos das cidades, locais de produção e também de lazer ou ócio.

## 2. Promotores e/ou intervenientes dos jardins coloniais

A construção do verde nos povoamentos coloniais deve ser entendida em estreita sintonia com o processo de formação da sociedade brasileira, que segundo Darcy Ribeiro foi fruto de uma longa gestação, concebida originalmente a partir de caldeamentos, confluências e entrecosques, entre matrizes e tradições bem diferenciadas: a versão ameríndia, a variante lusitana, hegemônica; e a vertente dos negros africanos, traduzindo-se na constituição de vários *brasis*, marcados por diversidades regionais.<sup>1</sup> Equivale dizer de muitos caboclos, caipiras, crioulos, gaúchos, mineiros, sertanejos, dentre outros tipos característicos, que compuseram o universo humano, com distintos *modus vivendi*. A partir desta

<sup>1</sup> RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 11-26.

## 1. Initial Considerations

We can observe a renewed interest on the part of architects for the morphology of the traditional city due to the growing appreciation for cultural identity and urban patrimony protection issues. This necessarily includes a comprehension of the relation through time of man and nature. The search for this understanding is fundamentally important due to the need to preserve the character of heritage or listed places.

Taking this aspect, which has become an urgent demand nowadays, into account, we can deepen our understanding of the landscape patrimony in the fabric of Luso-Brazilian cities, or, in other words, in the settlements and urban centers in colonial Brazil. Such centers were regulated by constructive and urban principles current in Portugal and by values from other cultural traditions.

The search for its roots can mean, for patrimonial preservation, besides a better knowledge of cultural traditions, the feasibility of new practices and rules for the conservation and management of urban complexes. Knowledge of our roots allows us to rediscover our own identity, which situates us regarding the practices and knowledge used in the landscape. This makes us reflect on various issues, among them: the universe of those who dedicated themselves to the creation of green spaces and/or gardens in cities' fabric, production and also leisure sites.

## 2. Promoters and/or Actors in Colonial Gardens

Build up of green spaces in colonial settlements should be understood as a close parallel to Brazilian society's formation process. According to Darcy Ribeiro, the process was born of a long gestation. It was originally conceived from very different matrixes and traditions by welding, confluences and clashes. There was the Amerindian, the hegemonic Lusitanian and the Black African versions. They became a variety of *Brazils* marked by regional differences.<sup>1</sup> Among *caboclos*, *caipiras*, *crioulos*, *gaúchos*, *mineiros*, *sertanejos*, and other characteristic types who made up the human universe, all with a distinct *modus vivendi*. Stemming from this observation, it is possible to imagine the wealth of

<sup>1</sup> RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 11-26.

landscapes, all of which kept in common the same root, linked to a past of strong Portuguese features.

Understanding the Brazilian identity including the above mentioned issue is fundamental. It makes the comprehension of the open spaces and/or landscape patrimony easier. They were built to join utilitarian and hedonistic aspects and were a reflection of the colonizers way of being. According to Gilberto Freyre: “It is, and always has been, the man of the vegetal garden in the same space as the garden, of the church sharing a wall with a house; of the pharmacy or kitchen next door to the laboratory. The people of usefulness linked to those of pleasantness; of the supernatural reunited to the mundane; of science in the service of life”.<sup>2</sup> Among all the inherited influences, the Portuguese one was the great promoter of conceptions, customs and values that came into the materialization of the different open spaces in colonial cities.

### 3. Religious Orders

Religious orders stood out as one of the most active segments in colonial society in transferring of agricultural and horticultural practices. There are registers on how wisely priests took care of their vegetable gardens, orchards and/or gardens, not to mention their competence in dealing with natural resources on their properties, located in suburban or rural zones [Fig. 1] under the most diverse circumstances.<sup>3</sup>

Religious gathering places became ideal places for disseminating symbolic references and specific know-how that aimed to reach harmony between culture and nature. In this specified context, we can cite Jesuit Antônio Sepp Von Rechegg’s (1655-1733) narrative. He worked in the missions in the 17<sup>th</sup> century. He points out various jobs performed by religious men and congregation members in his registers. Among them, the activity of gardener that one of many obligations carried out inside

observação, é possível imaginar a riqueza das muitas paisagens criadas, que mantiveram em comum a mesma origem, ligada ao passado de fortes traços portugueses.

Compreender a identidade brasileira levando-se em conta a mencionada questão é fundamental, o que facilita, inclusive, o melhor entendimento dos espaços abertos e/ou do patrimônio paisagístico, construídos para aliar o útil ao agradável, reflexo da maneira de ser do colonizador, que segundo Gilberto Freyre: “é, e sempre foi, o homem da horta emendada com o jardim, da igreja pegada à casa; da botica ou da cozinha vizinha do laboratório. O povo do útil reunido ao agradável; do sobrenatural reunido ao cotidiano; da ciência a serviço da vida”.<sup>2</sup> De todas as influências herdadas, a cultura lusíada foi a grande promotora de conceitos, costumes e valores que incidiram na materialização de diversos tipos de espaços abertos da cidade colonial.

### 3. Ordens religiosas

As ordens religiosas destacaram-se como um dos segmentos mais atuantes da sociedade colonial, no repasse de práticas ligadas à agricultura e às técnicas hortícolas. Existem registros sobre a maneira sábia como os padres cuidaram de suas hortas, pomares e/ou jardins, sem mencionar a competência com que lidaram com os recursos naturais em suas propriedades, localizadas em zonas periurbanas ou rurais [Fig. 1], nas mais diversas circunstâncias.<sup>3</sup>

Os recolhimentos religiosos tornaram-se locais propícios para a difusão de referências simbólicas e saberes específicos, que visavam alcançar a harmonia entre cultura e natureza. No contexto especificado, podemos citar a narrativa do jesuíta Antônio Sepp Von Rechegg (1655-1733), que trabalhou nas missões durante o século 17. Em seus registros, ficaram assinaladas várias funções desempenhadas por religiosos e congregados. Dentre elas, incentivava-se a atividade de jardineiro, uma das muitas obrigações desenvolvidas no interior dos complexos religiosos,

<sup>2</sup> FREYRE, Gilberto. *Uma cultura ameaçada: a luso-brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil Edição, 1942, p. 39.

<sup>3</sup> The Jesuits, among other orders, exploited the specific natural resources of each site through some artifices and undertakings such as: Building ditches to clean up salt marshes, floodlands and exponentialize the use of pasture to fatten cattle. Cf. LEITE, Serafim, Padre. *Fazendas e engenhos jesuítas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, pp. 204-205. (Separata of the magazine *Verbum*, Tome II, fasc. 2, Jun. 1945).

<sup>2</sup> FREYRE, Gilberto. *Uma cultura ameaçada: a luso brasileira*. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 39.

<sup>3</sup> Os jesuítas, dentre outras ordens, souberam aproveitar os recursos naturais específicos de cada sítio, por meio da execução de determinados artificios e empreendimentos, como abrir valas para sanear restingas, campos alagadiços e potencializar o uso de pastagens destinadas à engorda do gado. Cf. LEITE, Serafim, Padre. *Fazendas e engenhos jesuítas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, pp. 204-205. (Separata da revista *Verbum*, Tomo II, fasc. 2, Jun. 1945).

onde se promovia a transmissão de conhecimentos às *selvas intransponíveis* ou aos *sertões brutos*. Conforme palavras do mencionado clérigo, num *Collegium Societas*, comparado a uma república bem organizada, o “Padre precisa[va] ser tudo a todos!”.

Precisa[va] ser: cozinheiro, dispenseiro, comprador e gastador, enfermeiro, médico, arquiteto, **jardineiro**, tecelão, ferreiro, pintor, moleiro, pedreiro, escrivão, carpinteiro, louceiro, oleiro e tudo quanto pode haver ainda de funções numa república bem organizada, numa comunidade, cidade ou num *Collegium Societas*, ou num convento da Santa Ordem (sublinhado nosso).<sup>4</sup>

No que se referia aos cuidados empregados na conservação das cercas religiosas, Antônio Sepp deixou nítida a ocorrência de inspeções periódicas, para verificar se os hortelões estavam realizando satisfatoriamente as tarefas de capinar, plantar, regar e semear os muitos canteiros.<sup>5</sup> Tal padre, ao se deter no relato da redução indígena de Japeyu ou dos Três-Santos-Reis, uma das trinta reduções existentes no chamado *Reino Teocrático Jesuítico-Indígena*,<sup>6</sup> junto aos rios Paraná e Uruguai, situados no atual extremo sul brasileiro, igualmente propiciou informações a respeito da vida cotidiana, não só na referida localidade, mas na região, que compreendia parte dos territórios da Argentina, Paraguai e Uruguai, domínios da Coroa Espanhola.

Interessa observar a maneira como foi ordenada tal redução, o que nos permite compreender o desenho dos espaços abertos das comunidades cristianizadas. Com relação a Japeyu, o lugar encontrava-se disposto em hortas, pomares/vergeis e/ou jardins, considerados numa alusão à fertilidade da América, notificada nos seguintes termos:

Temos um jardim extraordinariamente grande, para o qual só preciso dar um passo, vindo do meu quarto. Há aí uma horta para hortaliças e saladas, outra para árvores frutíferas, uma com ervas para os doentes, bem como uma vinha particularmente linda. Vamos passear por todos esses jardins, para que vejamos como é

religious complexes. In them, the transmission of knowledge to the *impassable jungles* or *rough hinterland* was done. According to the mentioned clergyman's own words at a *Collegium Societas*, in comparison to a well-organized republic, the *Priest needs [needed] to be everything to everyone!*

“He had to be: cook, pantryman, buyer and spender, nurse, doctor, architect, **gardener**, weaver, blacksmith, painter, miller, mason, clerk, carpenter, china maker, potter and everything else that must be done in a well-organized republic, in a community, city or a *Collegium Societas*, or at a Holy Order convent” (our emphasis).<sup>4</sup>

Referring to the care taken to conserve religious hedges, Antônio Sepp made the occurrence of periodic inspections clear. They were done to check if gardeners were satisfactorily carrying out the tasks of weeding, planting, watering and seeding the many flowerbeds.<sup>5</sup> The priest, when reporting on the Jesuit Reduction of Japeyu or Três-Santos-Reis (one of the thirty reductions in the so-called *Jesuit-Indian Theocratic Kingdom*)<sup>6</sup>, by the Parana and Uruguay Rivers, located in the present day extreme Brazilian South, also gave information on daily life. He did so not only regarding the mentioned place, but also the region, which included parts of the territory of Argentina, Paraguay and Uruguay, lands of the Spanish Crown.

It is interesting to observe how the reduction was organized. This allows us to understand the design of open spaces in Christianized communities. Regarding Japeyu, it contained vegetable gardens, orchards and/or gardens. They were considered an allusion to the Americas' fertility under the following terms:

“We have an extraordinarily big garden. To reach it from my room it takes but a step. There is there a vegetable garden for vegetables and salads, another one for fruit trees, another for herbs for the sick as well as an especially beautiful vineyard. Let's

<sup>4</sup> SEPP S. J., Antônio, Padre, 1655-1733. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*. São Paulo: Livraria Martins, [1951], p. 113. Cf. LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil*; a obra, século XVI. Lisboa: Livraria Portuguesa; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938, Tomo II, p. 591.

<sup>5</sup> SEPP S. J., Antônio, Padre, 1655-1733. *Op. cit.*, p. 141.

<sup>6</sup> Para o desenvolvimento deste assunto, veja-se: SEPP S. J., Antônio, Padre, 1655-1733. *Op. cit.*, pp. 5-50.

<sup>4</sup> SEPP S.J., Antônio, Padre, 1655-1733. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*. São Paulo: Livraria Martins, [1951], p. 113. Cf. LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil*; a obra, século XVI. Lisboa: Livraria Portuguesa; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938, Tomo II, p. 591.

<sup>5</sup> SEPP S.J., Antônio, Padre, 1655-1733. *Op. cit.*, p. 141.

<sup>6</sup> To see more on this subject, refer to: SEPP S.J., Antônio, Padre, 1655-1733. *Op. cit.*, pp. 5-50.

take a walk through all these gardens to see how fertile this land is and what grows in America (...)»<sup>7</sup>.

The Portuguese author Ambrósio Fernandes Brandão also used this descriptive resource in his work called *Diálogos das Grandezas do Brasil* (dated 1618).<sup>8</sup> In it, he related native and transplanted vegetable species, telling of production and leisure in horticultural holdings.

Some historical references illustrate the importance of medicine plant cultivation in private vegetable gardens and gardens. They were considered a source of cure for diseases. Home remedies were considered true saviors of body and soul. Father Serafim Leite illustrates this reality when he recovers the old registers in the *Triaga Brasileira*, thought of as the main medicine in Jesuit apothecary shops. Raw materials were taken from native medicine plants. Many of them were domesticated in convents' and monasteries' plantbeds.<sup>9</sup>

The intimacy of friars in dealing with the earth can be expressed through metaphors. They express associations of ideas that reflect their experiences in the realms of faith and the reality in the fields, such as the ones described by Fray Jaboatam (1761) speaking of the successful transposition of branches of the *seraphic tree* from the *Holy Province of Saint Anthony of Portugal* to Brazil.<sup>10</sup>

It is possible to understand the sense of usefulness associated to pleasantness, of work rewarded by fertility and the goodness of nature guided by the hand of the Creator in the imagery. This way of perceiving life as ruled by divine powers, as already commented on, revealed the experience of the religious orders in the secrets of the soil. This experience transcended the walls of the religious dwellings and was conveniently appropriated by secular priests.

Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), who was in Brazil between 1816 and 1822, when traveling

fértil esta terra e que cresce na América (...)»<sup>7</sup>.

Também se utilizou tal recurso descritivo na obra do português Ambrósio Fernandes Brandão, intitulada *Diálogos das Grandezas do Brasil*, datada de 1618,<sup>8</sup> em que se relacionaram espécies vegetais nativas e transplantadas, fornecendo indicativos sobre a produção e o recreio em parcelas hortifrutícolas.

Algumas referências históricas ilustram a importância do cultivo das plantas medicinais nos domínios das hortas ou dos jardins privados, uma vez que eram consideradas fonte de cura para doenças. Os remédios caseiros eram tomados como uma verdadeira salvação para o corpo e o espírito. O padre Serafim Leite, ao resgatar antigos registros da *Triaga Brasileira*, tido como o principal medicamento das boticas jesuíticas, ilustra essa realidade. Obtinha-se a matéria-prima de plantas medicinais nativas, muitas delas aclimatadas nos canteiros de conventos e mosteiros.<sup>9</sup>

A intimidade de religiosos com os tratos da terra pode ser considerada por meio de metáforas, cujos conteúdos expressam associações de ideias que refletem vivências no mundo da fé e na realidade do campo, como as descritas por frei Jaboatam (1761), ao falar do sucesso da transposição de ramos da *seráfica árvore* da *Santa Província de Santo Antônio de Portugal* para o Brasil.<sup>10</sup>

Por meio das imagens criadas, é possível compreender o sentido do útil associado ao agradável, do trabalho recompensado pela fertilidade e bondade de uma natureza pautada pela mão do Criador. Conforme comentado, o referido modo de perceber a vida, regida por poderes divinos, revelava a experiência das ordens religiosas com os segredos da terra, que transcenderam os domínios das moradias religiosas, sendo convenientemente apropriados por padres seculares.

Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), que esteve no Brasil entre 1816 e 1822, ao viajar pelas Minas Gerais, na região do vale do Rio das Mortes, paróquia de São João d'El Rei, teceu comentários nada aprovadores sobre a conduta de alguns religio-

<sup>7</sup> SEPP S.J., Antônio, Padre, 1655-1733. *Op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>8</sup> BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das grandezas do Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1997, p. 142. (Text dated as the second semester in 1618).

<sup>9</sup> LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil*; assuntos gerais, séculos XVII-XVIII. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1949, Tome VII, p. 283a.

<sup>10</sup> JABOATAM, Antônio de Santa Maria, Frei. *Orbe serafico novo brasilico*. Lisboa: Officina de Antonio Vicente da Silva, MDCCLXI (1761), Livro I, p. 76.

<sup>7</sup> SEPP S. J., Antônio, Padre, 1655-1733. *Op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>8</sup> BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das grandezas do Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1997, p. 142. (Texto datado do segundo semestre de 1618).

<sup>9</sup> LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil*; assuntos gerais, séculos XVII-XVIII. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1949, Tomo VII, p. 283a.

<sup>10</sup> JABOATAM, Antônio de Santa Maria, Frei. *Orbe serafico novo brasilico*. Lisboa: Officina de Antonio Vicente da Silva, MDCCLXI (1761), Livro I, p. 76.

tos, diante dos interesses e prioridades concedidos às questões terrenas. Em vez de se preocuparem com as doutrinas e preceitos estabelecidos pela Igreja, os citados promotores da fé estavam mais interessados na cultura profana, baseada literalmente no desenvolvimento de atividades econômicas em zonas rurais, dentre elas, a policultura rentável, ainda pouco explorada no período.<sup>11</sup>

## 2.2 Homens ilustres

Johann Baptist von Spix e Karl Friedrich Philipp von Martius, que visitaram o Brasil entre 1817 e 1820, descreveram, com precisão de naturalistas, dentre os muitos aspectos característicos do primeiro quartel do século 19, paisagens de várias regiões percorridas. De Minas Gerais, esses dois viajantes relataram aspecto significativo que permite uma reflexão sobre a vida em grandes e ricas fazendas da região, como a que foi intencionalmente visitada, nas proximidades do rio das Velhas, denominada fazenda do Padre Freitas, propriedade de um cura, possuidor de minas de extração de ouro e dono de engenho. Dentre as observações colhidas, ficou ressaltada a necessidade da preparação de mão de obra para a realização de atividades específicas, como acontecia nos conjuntos monásticos. Ensinavam-se *in loco* diversos tipos de práticas, inclusive a da cultura agrícola.

(...) As fazendas distantes estão privadas de todo auxílio dos centros mais habitados; todo fazendeiro rico vê-se, portanto, forçado a prover por si mesmo as necessidades de sua casa, mandando ensinar ofícios aos seus escravos. Em geral, encontram-se na fazenda, operários e aparelhos para sapateiro, alfaiate, tecelão, serralheiro, pedreiro, tijoleiro, caçador, mineiro, para trabalhos da lavoura [e de hortas, pomares e/ou jardins] etc., ofícios que, numa cidade populosa, estão divididos em corporações especiais. À testa dos trabalhos está um feitor, mulato ou negro de confiança, e a ordem do dia é determinada como num claustro. O fazendeiro figura como governador, juiz e médico, em sua propriedade. Às vezes, também faz papel de padre, ou requer para a capela da casa os

through the Mortes River region in Minas Gerais, in São João d'El Rei Parish, commented disapprovingly on the conduct of some religious men regarding the interest and priority they gave to earthly matters. Instead of taking care of Church doctrine and precepts, the cited promoters of faith were more interested in the profane culture, which was literally based on development of economic activities in rural zones. Among them was a profitable policulture, still little exploited in those times.<sup>11</sup>

## 2.2 Distinguished Men

Johann Baptist von Spix and Karl Friedrich Philipp von Martius, who visited Brazil between 1817 and 1820, describe with a naturalist's precision, among the many characteristic aspects of the 19<sup>th</sup> century's first quarter, the landscape of various regions they travelled through. These two travelers reported a significant aspect in Minas Gerais which permits us to reflect on life at the region's great and rich farms. They intentionally visited such a farm near the Velhas River. It was called the Padre Freitas farm. It was owned by a priest who had a gold mine and a mill. He highlighted among his observations the need to prepare the workforce to carry out specific activities such as what went on in monastic complexes. Various practices, including agricultural ones, were taught *in loco*.

“(...) The faraway farms are deprived of aid from the more inhabited centers; every rich farmer is therefore forced to provide himself for the needs of his household by teaching his slaves trades. Usually, there are to be found in the farms workers and devices for shoemakers, tailors, weavers, carpenters, masons, brickmakers, hunters, miners, for agriculture [and vegetable garden, orchard and/or garden] work etc. trades that in a populous city are divided among special corporations. Heading the work is an overseer, a trustworthy mulatto or

<sup>11</sup> “Nesta zona, grande número de sacerdotes se limita a dizer missa, e dedica a outras coisas que não as funções do sagrado ministério. Nada é tão commum como os padres fazendeiros; o melhor boticário de São João d'El Rei era um eclesiástico que preparava e vendia, elle próprio, as suas drogas; nessa cidade, ao que me disse o vigário, outro padre vendia tecidos aos covados. Que se pode esperar de homens que professam ostensivamente o desprezo de todas as regras? e passo em silêncio muitos outros escandalos.” SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1779-1853. *Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela província de Goyaz*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937, Tomo I, p. 127.

<sup>11</sup> “In this zone, a great numbers of priests limit themselves to give mass, and dedicate themselves to other things and not their sacred ministry. Nothing is as common as the farmers priests; the best apothecary of São João d'El Rei was a clergyman who prepared and sold, himself, his drugs; in that city, from what the vicar told me, another priest sold cloth to the covados. What can be expected of men who ostentatiously profess their disregard for all the rules? And I leave in silence many other scandals”. SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1779-1853. *Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela província de Goyaz*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937, Tomo I, p. 127.

Blackman, and the order of the day is determined as in a cloister. The farmer is a governor, judge and doctor in his property. Sometimes, he also performs the role of priest or requests the visit of the neighboring parish priest to the house's chapel (...).<sup>12</sup>

We can also refer to another farm called Padre Corrêa located near the Paibanha River (on the border between the Provinces of Rio de Janeiro and Minas Gerais). In it a high level (as per the standards of the time) agriculture was practiced. In that farm, they produced cherries, figs, peaches, grapes and other fruits of European origin for local markets. They were could be cultivated in large orchards due to the site's mild climate and guaranteed meaningful profits for its owner. They also planted carnations in the gardens. These were commercialized in the adjacencies and were a favorite of the Portuguese.<sup>13</sup> We must consider the climate-soil binomial, responsible for the development of production activities, regarding how this and other agricultural units worked.

Many travelling Europeans, when visiting persons of prestige in colonial and post-colonial society, which happened throughout the 19<sup>th</sup> century, gave us curious glimpses in their writings. In rich owners' holdings situated in the cities' surroundings there was great architectural care for built-up places, in the gardens [Fig. 2] and throughout important passageways and paths. These places were also distinguished by the planting of bush and tree species, which was guided according to a specific sense of order. The resulting setup did not go un-

ofícios do pároco da vizinhança (...).<sup>12</sup>

Assim, podemos nos referir a outra fazenda, a do Padre Corrêa, situada nas proximidades do rio Piabanha, [divisa entre as Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais], onde se praticava uma agricultura de alto nível, segundo os padrões da época. Na mencionada fazenda, eram produzidos para os mercados locais cerejas, figos, pêssegos, uvas e outras frutas de procedência europeia, cultivadas em grandes pomares, favorecidos pelo clima ameno do sítio, garantindo significativos lucros a seu empreendedor. Nos jardins, ainda eram plantados cravos, para serem comercializados nas adjacências, bastante prestigiados pelo gosto lusitano.<sup>13</sup> Em relação ao funcionamento dessa e de outras unidades agrícolas, deve-se considerar a importância do binômio clima-solo, responsável pelo desenvolvimento de atividades de produção.

Muitos dos viajantes europeus, ao visitarem pessoas de prestígio da sociedade colonial ou pós-colonial, procedimento que se estendeu ao longo do século 19, deixaram entrever em suas crônicas evidências curiosas. Nas glebas pertencentes a ricos proprietários, situadas nas cercanias, havia grande esmero arquitetônico no trato do espaço construído, nos jardins das edificações [Fig. 2] e ao longo dos acessos ou caminhos de destaque. Esses locais encontravam-se diferenciados, inclusive, por meio do plantio de espécies arbustivas e arbóreas, orientadas a partir de determinado senso de ordem, cuja configuração resultante não passava despercebida aos olhares clínicos de visitantes, que relacionavam a existência de tais requintes a indícios do mundo civilizado.

Spix e Martius reforçaram a citada concepção, eviden-

<sup>12</sup> Father Freitas was unique person due to his wealth and fortune. There are literary rarities (for the times) in his library. Among them: Buchanan's *Medicina Doméstica*, in a Portuguese language translation. This book was much used, according to travelers, to care of the slaves and protect them from the attack of sickness. Besides, there were also works of Rousseau, Voltaire and other authors. SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, Tome II, p. 84-85. (German Edition: 1823).

<sup>13</sup> According to Auguste de Saint-Hilaire, Father Corrêa had a reputation that distinguished him from other farmers, mainly because of his theoretical and practical knowledge on agricultural techniques that made him famous in Rio de Janeiro. Other 19th century travelers such as John Luccock, John Mawe, Spix and Martius, among others, also made this priest and his property famous. His property had a large house and a beautiful churchyard. SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1779-1853. *Op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>12</sup> O padre Freitas era uma pessoa singular pela sabedoria e pelo patrimônio que detinha. Em sua biblioteca, existiam raridades literárias para a época, dentre elas: a intitulada *Medicina Doméstica*, de Buchanan, tradução portuguesa, muito utilizada, segundo os viajantes, para cuidar da escravatura e protegê-la contra ataques de moléstias, além de obras de Rousseau, Voltaire e outros autores. SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, Tomo II, pp. 84-85. (Edição alemã: 1823).

<sup>13</sup> Segundo Auguste de Saint-Hilaire, o padre Corrêa tinha uma reputação que o distinguia de outros fazendeiros, principalmente por seu conhecimento teórico e prático sobre técnicas agrícolas, que o tornaram famoso no Rio de Janeiro. Outros viajantes do século 19, como John Luccock, John Mawe, Spix e Martius, dentre outros, também fizeram jus à fama desse pároco e de sua propriedade, com casa avantajada e capela com belo adro. SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1779-1853. *Op. cit.*, pp. 20-21.

ciando o plantio de laranjeiras em alamedas, como aspecto de destaque e nobreza em determinados lugares cujos proprietários eram pessoas ilustradas, de posses, muitos deles possuidores de livros raros em suas bibliotecas, como o Senhor Teixeira, morador no arraial de Caeté, Minas Gerais, português de origem, amabilíssimo nos tratos, juiz de fora na profissão e cultor da história natural e da jurisprudência.<sup>14</sup> Analisando pistas sugeridas em registros da época, é possível observar como o plantio de determinadas espécies contribuiu para a transposição de conceitos relativos aos espaços abertos. Assim, podemos relacionar a presença dos citrinos na realidade brasileira como uma das manifestações da cultura portuguesa. Com relação à cultura dos citrinos na Península Ibérica, veja-se o que é tratado por Aurora Carapinha (1995).<sup>15</sup>

Em Santa Catarina, por exemplo, as imagens consideradas por viajantes que percorreram suas paragens são preciosas, na medida em que revelaram circunstâncias resultantes da transposição de costumes, experiências e práticas oriundos da população de açorianos, base do povoamento local. Os arrabaldes dos pequenos povoados catarinenses, quando vistos do morro do Antão, como Desterro, Estreito, Olarias, Praia de Fora, dentre outros lugares, eram percebidos como um vasto pomar verdejante, de cafeeiros, laranjeiras e limoeiros, cuja mancha era pontuada por casinhas brancas, numa agradável verdura, que aconchegava a vista. O grande jardim, concebido como espaço de bem-estar, fertilidade, produtividade, vida, era estimulante aos sentidos. Auguste de Saint-Hilaire, ao apreciar os arredores de Desterro, rendeu-se aos encantos da visão edênica, potencializada por plantações de citrinos:

(...) nas vizinhanças da cidade estabeleceram-se lindas chácaras e mais longe, dispersos aqui e ali, encontram-se numerosos sítios. Enquanto nas províncias mais povoadas do interior caminha-se muito tempo sem nada encontrar-se que indique a presença do homem, aqui deparam-se-nos a cada passo casinhas cercadas de prodigiosa quantidade de laranjeiras, tendo ao lado uma roça de

noticed in visitors' clinical eyes. Visitors associated the existence of such refinement to evidence of a civilized world.

Spix and Martius reinforced this idea by reporting orange trees planted as alamedas. This was considered a sign of nobility in some places whose owners were distinguished people. These were people of means. Many of them had rare books in their libraries. Such was the case of *senhor* Teixeira, who lived in the village of Caeté, Minas Gerais. He was of Portuguese origin, extremely well-mannered, a visiting judge and an appreciator of natural history and jurisprudence.<sup>14</sup> It is possible to observe how planting some species contributed to the transposition of concepts on open spaces by analyzing evidence glimpsed in registers of the time. In this way, we can consider the presence of citrus plants in Brazilian reality as a manifestation of Portuguese culture. Regarding the cultivation of citrus in the Iberian Peninsula, see Aurora Carapinha (1995).<sup>15</sup>

The images related by visitors through Santa Catarina, for example, are precious because they reveal the circumstances resulting from the transposition of customs, experiences and practices originating from the population of Azoreans (the basis of the local population). The suburbs of the small villages of Santa Catarina, when seen from among other places Antão Hill, Desterro, Estreito, Olarias and Praia de Fora, were a vast green orchard of coffee, orange and lemon trees. This eye-pleasing green expanse was marked by small white houses. The great garden, conceived as a space for well-being, fertility, productivity, life, was sensorially stimulating. Auguste de Saint-Hilaire, when looking on the surroundings of Desterro, gave in to the charms of that Eden vision, which was made stronger by citrus plantations:

“(...) in the city's neighboring areas beautiful small ranches were established and farther away, here and there, there are numerous small farms. While in the more inhabited provinces in the countryside one walks for long without finding anything that hints at the presence of men, here one comes upon little

<sup>14</sup> SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Op. cit.*, Tomo II, p. 87.

<sup>15</sup> CARAPINHA, Aurora da Conceição Parreira. *Da essência do jardim português*. (Tese de Doutorado em Arquitetura Paisagista e Arte dos Jardins, Ramo de Artes e Técnicas da Paisagem). Professora da Universidade de Évora, (Professor Doutor Gonçalo Ribeiro Telles), Évora: Universidade de Évora, 1995, (2 volumes).

<sup>14</sup> SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Op. cit.*, Tomo II, p. 87.

<sup>15</sup> CARAPINHA, Aurora da Conceição Parreira. *Da essência do jardim português*. (Thesis), Researcher Professor, (Orientation by Gonçalo Ribeiro Telles), Évora: Universidade de Évora, 1995. (2 volumes).



houses with each footstep. These houses are surrounded by a prodigious quantity of orange trees and to the side a manioc field. The land dependent on each farm and that lead to the pathways to the cities or other properties is sealed by lemon tree fences. These hedges do not possess the hawthorn's soft color. However, their greenness is not very dark. They never shed their leaves like ours do, and perfume the air with the fragrance of their flowers and leaves (...).<sup>16</sup>

### 2.3 Vegetable Gardeners

We can observe that the different registers praise too much the distinguished men who belonged to a minority group in the population. They were usually successful, white and literate. In this way, the great anonymous mass of vegetable gardeners and gardeners (who significantly promoted the dissemination of taste [Fig. 3] and vegetable species, passing on ideas, many of which were learned from the Portuguese) was left in the background.

In the context, we cannot neglect to mention the contribution of Indians in the widening of the botanical repertoire in gardens created by religious men who were able to take advantage of the wisdom of their initiates. We highlight the Amerindians' experience with the native flora's secrets. It was especially appropriate for the elaboration of alternative or home remedies, which were valued for their effectiveness in fighting diseases.<sup>17</sup> Me-

mandioca. Os terrenos dependentes de cada sítio e que dão para os caminhos de comunicação para a cidade ou para as outras propriedades, são vedados por sebes de limoeiros. Essas cercas vivas não possuem a cor suave do pilriteiro; entretanto, o seu verdor não é muito sombrio, nunca se desfolham como as nossas, e embalsamam o ar com o perfume das suas flores e das suas folhas (...).<sup>16</sup>

### 2.3 Hortelões

Observa-se que diversos registros enalteceram por demais homens ilustres, pertencentes a uma camada minoritária da população, geralmente bem-sucedida, branca e letrada. Com isso ficou em segundo plano a grande massa anônima de hortelões e jardineiros que, de maneira representativa, promoveram a disseminação de gostos [Fig. 3] e espécies vegetais, repassando concepções, muitas delas aprendidas com os próprios portugueses.

No quadro exposto, não podemos deixar de mencionar a contribuição de indígenas na ampliação do repertório botânico em jardins criados por religiosos, que souberam aproveitar a sabedoria de seus neófitos. Ressaltamos a experiência dos ameríndios com os segredos da flora nativa, particularmente apropriados para elaboração de remédios alternativos ou caseiros, valorizados por serem eficazes no combate às enfermidades.<sup>17</sup> As ervas medicinais foram cultivadas em hortas domésticas, dividindo espaço com espécies de valor alimentar, condimentar e/ou ornamental. Levando-se em conta o elenco vegetal conhecido e utilizado, ficava evidente que o útil se fazia presente lado a lado com o

<sup>16</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1779-1853. *Viagem à província de Santa Catarina* (1820). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, p. 159. Another 19th century chronicler, Affonso de Escagnolle Taunay, also extolled the panoramic view enjoyed from Antão Hill whose landscape is described with the same attributes as those noticed by Auguste de Saint-Hilaire, "a green expanse of orange and coffee groves with white houses, big and small". TAUNAY, Affonso de Escagnolle, Visconde. *Paizagens brasileiras*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, [1926], pp. 91-93.

<sup>17</sup> "Other natural herbs are innumerable, and so active are the virtues of some, that if the experienced Dioscorides and Pliny had news of them, they would be the greatest subject of their feathers and observations. The knowledge of their effects was hidden from us by the gentiles, tenacious in secrecy and avaricious of the goods given them by nature; However, from some tamer ones, and from the experience gained from the lack of other remedies by those who penetrated the hinterland where there were no apothecary shops, neither medicines, eventually we knew of their power and carried out their practice". PITA, Sebastião da Rocha, 1660-1738. *História da América portuguesa*. Belo

<sup>16</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste de, 1779-1853. *Viagem à província de Santa Catarina* (1820). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, p. 159. Outro cronista do século 19, Affonso de Escagnolle Taunay, também exalta a visão panorâmica desfrutada do morro do Antão, cuja paisagem é descrita com os mesmos atributos percebidos por Auguste de Saint-Hilaire, "*uma mancha verde de laranjeiras e cafezais com casas e casinhas brancas*". TAUNAY, Affonso de Escagnolle, Visconde. *Paizagens brasileiras*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, [1926], pp. 91-93.

<sup>17</sup> "As outras ervas naturais são inumeráveis, e tão ativa a virtude de algumas, que se alcançaram a notícia e experiência delas Dioscórides e Plínio, seriam o maior emprego das suas penas e observações. O conhecimento dos seus efeitos nos ocultaram sempre os gentios, tenazes do segredo e ávaros dos bens que lhes concedeu a natureza; porém de alguns mais domésticos, e da experiência que a falta de outros remédios deu aos penetradores dos sertões, onde não havia boticas, nem medicinas, se veio a conhecer a sua força e a exercer a sua prática." PITA, Sebastião da Rocha, 1660-1738. *História da América portuguesa*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 28. Cf. CASTRO, Fernando Pedreira de. *Crônica da Igreja no Brasil: período pré-anchietao 1500-1553*. Rio de Janeiro: Editora ABC; São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1938, p. 37.

agradável, o que foi divulgado como um padrão de beleza pela cultura predominante.

É o que se observa no episódio relativo à permanência do índio Lourenço no Colégio de Santo Alexandre, em Belém do Pará. O que chamou a atenção, em tal acontecimento, foi o motivo de o cristianizado Lourenço não ser um índio qualquer, e sim pajé de uma tribo das bandas do Japurá, que tinha sido abrigado por religiosos jesuítas. No diário da Ordem, referente ao período de 1756-1760, ficou evidenciada sua breve história. Além de ter boa conduta, exercia duplo ofício: assegurar água para o lavatório dos padres e “cuidar do horto do Colégio, plantando legumes, cheiros e flores”.<sup>18</sup> Os pajés, também conhecidos por *feiticeiros*, eram homens que desempenhavam funções médicas e religiosas, justamente por conhecerem os segredos curativos e *mágicos* das plantas e a riqueza do mundo vegetal, o que motivou o português a estabelecer, com as populações nativas, uma cultura de contato, visando obter vantagens.

No universo das contribuições e transculturações, o negro foi outro promotor que deixou sua marca nos interstícios do patrimônio paisagístico, onde foram introduzidas espécies para a subsistência do corpo e para os cuidados do espírito. A herança negra, muitas vezes esquecida, para não dizer negada, manteve-se como forma de resistência à cultura europeia. Segundo Mara Zélia de Almeida, estudiosa de plantas medicinais, a influência africana não se resumiu somente ao incremento da culinária regional, responsável por agregar temperos e sabores típicos, como o do óleo de dendê, ao cardápio brasileiro cujos pratos eram, não raras vezes, requintadamente servidos em finas louças.<sup>19</sup>

Da cultura negra, encontram-se vivos os costumes e as crenças, baseados em conhecimentos etnomédicos de *babalorixás* e *yalorixás* (sacerdotes), que prescrevem o uso de plantas ritualísticas, por meio do consumo de cascas, folhas, raízes e sementes para *banhos* com fins medicinais e outros propósitos. Também acabam incentivando, direta ou indiretamente, o cultivo de algumas delas, como a guiné, comum em diversas regiões brasileiras. É utilizada, inclusive, por moradores de Olinda e Ouro Preto, servindo de proteção contra o *olbo-grande* ou o *man-olbado*. A men-

<sup>18</sup> LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil*; norte, obra e assuntos gerais, séculos XVII-XVIII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, Tomo IV, p. 309.

<sup>19</sup> Cf. ALMEIDA, Mara Zélia de. *Plantas medicinais e ritualísticas*. Salvador: EDUFBA, 2000, pp. 34-44.

dicinal herbs were grown in domestic vegetable gardens and shared space with species that had value as food, spices and/or ornamentation. Taking into account the available vegetables that were known and used, it becomes evident that usefulness was present side by side with pleasantness. This was disseminated as a beauty standard by the dominant culture.

We can observe this in the case involving the permanence of the Indian Lourenço at the Saint Alexander School in Belém do Pará. What called attention to the fact was that the Christianized Lourenço was not a common Indian, but a witchdoctor from a tribe (that had been taken in by Jesuits) near the Japurá. His brief story was recorded in the Order's diary in the period from 1756-1760. Besides being well-behaved, he carried out two tasks: Guarantee water for the priests' baths and “take care of the School's vegetable garden, planting vegetables, perfumes and flowers”.<sup>18</sup> Witchdoctors, also known as *sorcerers*, were men who carried out medical and religious work. They did so exactly because they knew the cure and *magical* secrets of plants and the wealth of the vegetable world. This motivated the Portuguese to establish with native populations a culture of contact, striving to gain advantages.

In the universe of contributions and transcultural pollination, the Black man was another actor who left his mark at the intersections of the landscaping heritage. In it, they introduced species for the subsistence of the body and care of the spirit. The Black heritage, many times forgotten and often denied, was a way to resist the European culture. According to Mara Zélia de Almeida, a medicinal plant scholar, African influence was not limited only to regional cuisines. It was responsible to add typical spices and flavors, such as palm oil, to Brazilian cooking. Brazilian dishes that were often exquisitely served on fine china.<sup>19</sup>

Customs and beliefs from Black culture are still

Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 28. Cf. CASTRO, Fernando Pedreira de. *Crônica da Igreja no Brasil: período pré-anchietano 1500-1553*. Rio de Janeiro: Editora ABC; São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1938, p. 37.

<sup>18</sup> LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil*; norte, obra e assuntos gerais, séculos XVII-XVIII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, Tomo IV, p. 309.

<sup>19</sup> Cf. ALMEIDA, Mara Zélia de. *Plantas medicinais e ritualísticas*. Salvador: EDUFBA, 2000, pp. 34-44.

alive. They are based on ethnomedical knowledge of *babalorixás* and *yalorixás* (priests) who prescribe the use of ritualistic plants. Their bark, leaves and roots are consumed in *baths* with medical and other purposes in mind. They also directly or indirectly incentivized cultivation of some of them, such as guinea henweed, common in various Brazilian regions. It is even used by inhabitants of Olinda and Ouro Preto as protection against the *big eye* or *evil eye*. The previously mentioned researcher cites a curious fact (from information gathered in the All Saints Bay area of Bahia) relating to the plant. It was popularly known as *amansa-senhor* (tame the sir). When preparing meals, slaves would add guinea henweed into the tea of plantation owners and overseers. After a while, this would provoke weakness and sleepiness. Recent scientific studies prove the effects of this plant that has active ingredients that act directly on the central nervous system.<sup>20</sup>

In the not always peaceful mixing of races and values, gardens were live witnesses of successive transcultural processes. Therefore, constructive details are precious registers of an almost invisible history in the eyes of most people who know little about the grammar and syntax of the basic design of these places of production and leisure. In this way, any traces of human occupation can contain precious information. In a mixed-race Brazil of many faces and colors, the mentality of joining usefulness to pleasantness is made noticeable, not only in vegetable gardens and orchards of rich properties, but also in smaller places of popular tradition. They were located in the cities themselves and were not always understood by scholars.

We cannot forget to include the female figure, so relegated in historical reports, when trying to paint a picture of those times. In running the practical demands of daily family life, women had an important role in disseminating passed-on traditions. While men centered their interest in production or more economically profitable activities, women, inside the narrow limits of the world available to them, helped to select useful and ornamental species, according to the period's standards. They created their own references in the intimacy of their vegetable gardens, orchards and/or gardens, far from the curious gazes of travelers and visitors. They made such places productive and fertile, fact that influenced the landscape in

cionada pesquisadora cita fato curioso, com base em informações obtidas no Recôncavo Baiano, e que envolve a referida planta. Era conhecida popularmente como *amansa-senhor*. Ao serem preparadas refeições domésticas, escravos adicionavam a guiné sob forma de chá na alimentação dos senhores de engenho e seus feitores, o que provocava, depois de um certo tempo, molezas e sonolências. Estudos científicos recentes comprovam os efeitos dessa planta, cujos princípios ativos atuam diretamente no sistema nervoso central.<sup>20</sup>

No caldeamento de raças e valores, nem sempre pacífico, os jardins foram testemunhos vivos de sucessivos processos de transculturação. Daí serem os detalhes construtivos preciosos registros de uma história quase invisível aos olhos de grande parte das pessoas, que pouco conhecem a respeito da gramática e sintaxe de elementos utilizados no desenho base desses locais de produção e recreio. Assim, quaisquer indícios e vestígios de ocupação humana podem sugerir preciosas informações. No Brasil mestiço, de muitas caras e cores, a mentalidade do útil aliado ao agradável se fez notar, não só nas hortas e pomares de propriedades abastadas, mas em lugares menores, de tradição popular, localizados nas próprias cidades, nem sempre compreendidos segundo a lógica do erudito.

Ao tentar recompor um quadro de época, não se pode esquecer da figura feminina, tão pouco prestigiada em relatos históricos. Na administração de demandas práticas da vida cotidiana em família, a mulher teve papel relevante na difusão das tradições herdadas. Enquanto os homens centravam seus interesses nas causas produtivas ou nas mais rentáveis economicamente, as mulheres, dentro de estreitos limites do mundo que lhes cabia, ajudaram a promover a seleção de espécies utilitárias e ornamentais, segundo padrões aprendidos. Criaram suas próprias referências na intimidade de hortas, pomares e/ou jardins, longe de olhares curiosos de viajantes e visitantes, tornando-os lugares produtivos e férteis, fato que influenciou a configuração da paisagem em cidades classificadas.

A vida doméstica também refletia suas preferências por determinados tipos de vegetação, cujas qualidades ajudaram na confecção de prendas caseiras, tais como: pratos de culinária local ou regional, remédios ou mezinhas, enfeites florais, assim como perfumes ou águas de cheiro, que demonstravam a forte presença

<sup>20</sup> ALMEIDA, Mara Zélia de. *Op. cit.*, pp. 34-44.

<sup>20</sup> ALMEIDA, Mara Zélia de. *Op. cit.*, pp. 34-44.

do universo feminino no contexto da moradia. Até mesmo em alguns cômodos da casa, como nas varandas, a ambiência local era pautada pela mão da mulher, que escolhia as espécies a serem cultivadas na envoltória do edifício. Utilizavam-se especialmente plantas aromáticas e/ou ornamentais, como botões de ouro, clematites, cravos-da-índia, ervilhas-de-cheiro, escabiosas, estefanote-tropical, flor-do-imperador, fúcsias, gerânios, jasmims, laranjeiras, manacás, pitangueiras, roseiras, saudades, verbenas.<sup>21</sup> Muitas vezes, esquecido no tempo da memória, o repertório utilizado revela segredos sobre o *modus vivendi* de uma época.

A maioria dos viajantes europeus que percorreu o país durante o século 19 não estava inteirada das referidas particularidades. Não raras vezes, conforme foi dito, esses jardins foram percebidos como espaços abandonados e desordenados. O *Diccionario Geographico, Historico e Descriptivo do Imperio do Brazil* (1845), obra referencial, de autoria de J. C. R. Milliet de Saint-Adolphe, exemplifica o tipo de visão preconceituosa, a partir da descrição da cidade de Ouro Preto.

(...) A cidade d'Ouro-Preto está assentada em varios montes que servem de base à serra d'Ouro-Preto, (...) A esterilidade da sumidade da serra, as gargantas e excavações, um céu quasi sempre ennevoado, casas edificadas sem symetria em outeiros desiguas com quintaes estreitos mal cultivados, e separados uns dos outros por muros arruinados, eis o aspecto pouco lisongeiro que offerece a capital da provincia de Minas-Geraes (...).<sup>22</sup>

### 3. Considerações finais

Há de se considerar que muitos dos relatos legados à posteridade raramente contemplaram vivências domésticas e componentes morfológicos dos espaços abertos. A visão fragmentada

<sup>21</sup> John Mawe (1764-1829), ao relatar sobre costumes brasileiros do século 19, atenta para hábitos elegantes, incentivados pelas próprias mulheres. "(...) Aqui se consideram as flores como parte integrante dos adornos femininos, para o cabelo e, quando se apresenta um estrangeiro a uma senhora, não passa de ato comum de cortezia desprender uma flor do cabelo e oferecê-la. A este elegante cumprimento deve-se retribuir, durante a visita, escolhendo uma flor entre a profusa variedade que adorna o jardim, ou a sacada, e oferecê-la." MAWE, John. Viagens ao interior do Brasil principalmente aos distritos do ouro e dos diamantes. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p. 92. (Edição inglesa: 1812). WELLS, James W. Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil — do Rio de Janeiro ao Maranhão. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995, p. 202. (Edição inglesa: 1886).

<sup>22</sup> SAINT-ADOLPHE, J. C. R. Milliet de. Diccionario geographico historico e descriptivo do Imperio do Brasil. Pariz: Casa de J. P. Aillaud, 1845, pp. 180-184.

listed cities.

Domestic life also reflected their preferences for some kinds of vegetation, whose qualities helped in making household objects, such as: local or regional cuisine dishes, medicine or folk medicine, flower arrangements, as well as perfumes or colognes. This demonstrated the strong presence of the feminine universe in the home. Even in some spaces of the house, such as the porches, the local ambience was guided by a woman's hand. She chose the species to be cultivated on the building's grounds. Aromatic and/or ornamental plants were especially preferred. Plants like buttercups, clematis, cloves, sweet peas, escabiosas, Madagascar jasmines, sweet olives, fuchsias, geraniums, jasmines, orange trees, manacas (*Brunfelsia hopeana*), Surinam cherries, rose bushes, milkweeds, verbenas.<sup>21</sup> Oftentimes, forgotten in the mists of memory, this repertoire revealed secrets on *modus vivendi* of a time.

Most European travelers in the country in the 19<sup>th</sup> century were not aware of these peculiarities. Many times, as stated before, these gardens were perceived as abandoned and disorganized spaces. The *Diccionario Geographico, Historico e Descriptivo do Imperio do Brazil* (1845), a reference work by J.C.R. Milliet de Saint-Adolphe, exemplifies this prejudiced vision. From a description of the city of Ouro Preto:

"(...) The city of Ouro Preto sits on various hills that are the base of the Ouro Preto mountain range, (...) The sterility at the mountain summits, the canyons and excavations, a sky almost always misty, houses raised without symmetry on unequal hillocks with small, badly-cultivated yards, and separated from each other by ruined walls, this

<sup>21</sup> John Mawe (1764-1829), when writing about 19th century Brazilian customs pays attention to the elegant habits that were incentivized by the women. "(...) Here, flowers are considered a part of female ornaments, for the hair and, when a foreigner is introduced to a lady, it a common act of courtesy to take a flower from the hair and offer it. To return this elegant greeting one should, during the visit, choose a flower among the profuse variety that adorns the garden, or balcony, and offer it" MAWE, John. Viagens ao interior do Brasil principalmente aos distritos do ouro e dos diamantes. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p. 92. (English edition: 1812). WELLS, James W. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil-do Rio de Janeiro ao Maranhão*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995, p. 202. (English edition: 1886).

is the unflattering aspect offered by the capital of the province of Minas Gerais (...)<sup>22</sup>

### 3. Final Considerations

One must consider that many of the reports legated to posterity rarely contemplate domestic experiences and morphological components of open spaces. This fragmented view of reality resulted in a precarious awareness and understanding of the landscape heritage and its significance in Luso-Brazilian cities. The importance of religious orders, distinguished men, vegetable gardeners and other actors in the landscape as a source of knowledge on colonial gardens must be considered. Colonial gardens were versatile spaces, multicultural and of multiple experiences.

In a world of global characteristics, we defend the search for our origins and the affirmation of peculiarities or cultural identity based on the knowledge of history.

We believe that the idea of conserving green holdings and/or private gardens in old settlements listed by UNESCO, following principles of pleasantness and usefulness according to their promoters and/or actors in the colonial period is attractive and economically doable. Reflection based on these points can lead to architectural and urban proposals truly committed to the maintenance of the character and sustainability of these places, taking into account their inhabitants' well-being and the continuity of the ecological systems in the landscape.

da realidade resultou numa consciência e num entendimento precários do patrimônio paisagístico e do seu significado nas cidades luso-brasileiras. É de se considerar a importância das ordens religiosas, dos homens ilustres, dos hortelões e de outros intervenientes na paisagem como fonte de conhecimento dos jardins coloniais, espaços versáteis, multiculturais e de múltiplas vivências.

Num mundo de traços globalizados, defendemos a busca das origens e a afirmação das particularidades ou da identidade cultural, com base principalmente no conhecimento da história.

Acreditamos que seja atrativa e economicamente exequível a ideia de conservação de parcelas verdes e/ou jardins particulares em antigos núcleos classificados pela UNESCO, segundo pressupostos da apazibilidade e da utilidade, considerados por seus promotores e/ou intervenientes no período colonial. A reflexão a partir desses pontos pode indicar propostas arquitetônicas e urbanísticas verdadeiramente comprometidas com a manutenção do caráter e a sustentabilidade desses lugares, tendo em vista o bem-estar de seus habitantes e a continuidade de sistemas ecológicos na paisagem.

<sup>22</sup> SAINT-ADOLPHE, J.C.R. Milliet de. *Dicionário geográfico histórico e descritivo do Império do Brasil*. Pariz: Casa de J.P. Aillaud, 1845, pp. 180-184.





1A



1B

**1A e 1B** Conjunto franciscano de Olinda. No complexo sobressai a cerca, que na atualidade se encontra em processo de abandono e degradação. O lugar destaca-se não só pela dimensão da área, mas também pela presença de artifício hidráulico que compunha o seu espaço verde. Fotos: Marcelo Almeida Oliveira (2005).



2



3

2 Solar das Lajes, Ouro Preto/MG. Seu jardim, possivelmente edificado na segunda metade do século 18, mantinha-se estruturado por meio de três a quatro patamares contíguos. Foto: Marcelo Almeida Oliveira (2006).

3 Jardim adjacente à Ponte Marília de Dirceu. Esse jardim sobressai no conjunto urbano como exemplar da tradição do século 19. Foto: Marcelo Almeida Oliveira (2006).



# Mobiliário Atribuído a Antônio Francisco Lisboa

## *Mobilier Attribué à Antônio Francisco Lisboa*

ANGELA BRANDÃO\*

*Professora adjunta no Departamento de História da Arte da UNIFESP*

Professeur dans le Département d'Histoire de l'Art de l'Université Fédérale de São Paulo

**RESUMO** Este artigo é uma síntese da pesquisa realizada com base em seis peças de mobiliário, atribuídas ao escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, pertencentes ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana: um cadeirão de jacarandá e quatro cadeiras (além de uma cadeira conservada no Museu da Inconfidência, de Ouro Preto). Os móveis estudados pertenceram ao quarto bispo de Mariana, Dom Domingos da Encarnação Pontével, cuja administração se estendeu entre 1780 e 1793. Vários caminhos para a compreensão das peças foram traçados: o percurso dos móveis na trama da museologia; o fenômeno do mecenato por parte dos bispos; a relação simbólica entre o cadeirão entalhado em jacarandá e o relato “Áureo Trono Episcopal”, de 1749; a sobreposição dos trabalhos dos artífices da madeira no feitiço de mobília artística no contexto colonial brasileiro; o problema da atribuição de mobiliário ao escultor Antônio Francisco Lisboa e, finalmente, a reflexão sobre o sentido monumental, presente nas pequenas dimensões dos objetos para sentar-se.

**PALAVRAS-CHAVE** História do mobiliário brasileiro, Antônio Francisco Lisboa, Dom Domingos da Encarnação Pontével.

**RESUMÉ** Cet article est la synthèse de la recherche réalisée sur six pièces de mobilier, attribuées au sculpteur Antônio Francisco Lisboa, connu comme Aleijadinho, appartenant au *Museu de Arte Sacra de la Arquidiocese de Mariana*: un fauteuil en bois de rose et quatre chaises (plus une chaise conservée dans le *Museu da Inconfidência*, à Ouro Preto). Les meubles étudiés appartenaient au quatrième évêque de Mariana, Dom Domingos da Encarnação Pontével, dont l'administration a duré entre 1780 et 1793. Plusieurs chemins possibles pour la compréhension de cet ensemble de meubles ont été tracés: la route des pièces dans le réseau de la muséologie, le phénomène du mécénat de la part des évêques, la relation symbolique entre le fauteuil sculpté en bois de rose et le récit appelé “Áureo Trono Episcopal” de 1749; la superposition des travaux des ébénistes dans le contexte colonial au Brésil, le problème de l'attribution du mobilier au sculpteur Antonio Francisco Lisboa, et enfin une réflexion sur le sens monumental présent dans les petites dimensions des objets pour s'asseoir.

**MOTS-CLÉS** Histoire du mobilier brésilien, Antônio Francisco Lisboa, Dom Domingos da Encarnação Pontével.

\* Angela Brandão é formada em História (Universidade Federal do Paraná), especialista em arte e cultura barroca (Universidade Federal de Ouro Preto) e mestre em história da arte e da cultura (UNICAMP). Fez seu doutorado em história da arte na Universidade de Granada, Espanha, e seu pós-doutorado em artes decorativas no contexto colonial brasileiro (FAU-USP). É professora do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Esta pesquisa contou com o apoio da FAPEMIG e FADA. / *Angela Brandão est diplômée en histoire (Université Fédérale du Paraná), spécialiste en art et culture baroque (Université Fédérale d'Ouro Preto) et maître en histoire de l'art et de la culture (UNICAMP). Elle a fait son doctorat en histoire de l'art à l'Université de Grenade, Espagne, et son post-doctorat en arts décoratifs au contexte colonial brésilien (FAU-USP). Elle est professeure au Département d'Histoire de l'Art de l'Université Fédérale de São Paulo. Cette recherche a été financée par FAPEMIG et FADA.*

## 1. O percurso museológico de um conjunto de mobiliário artístico

Em 1961, um técnico do IPHAN foi chamado para restaurar móveis guardados nos depósitos da Arquidiocese de Mariana. Entre as peças, encontrou um trono com uma cornija ricamente entalhada em madeira. Em 1964, o mesmo técnico atribuiu a autoria da cornija entalhada do trono ao escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.<sup>1</sup>

Os únicos documentos que poderiam atestar que Aleijadinho tivesse realizado trabalhos de mobiliário – uma petição e um recibo pelo feitiço de uma mesa e quatro bancos – foram localizados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, por Herculano Gomes Batista, em 1965; portanto, um ano depois de a cornija do trono de Mariana ter sido considerada como obra de Aleijadinho. As peças relativas a esses documentos, isto é, a mesa e os bancos, jamais foram encontradas.

Em 1978, outro técnico do IPHAN, desta vez o museólogo Orlandino Seitas Fernandes, estendeu a aplicação da autoria para um grupo de cadeiras, supostamente em número de cinco, que formariam parte de um conjunto a ser composto em volta do trono. Quatro dessas cadeiras passaram a ser expostas no Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana, ao lado do trono [Fig. 1], e apenas uma delas foi doada ao Museu da Inconfidência, de Ouro Preto, desde 1940<sup>2</sup> [Fig. 2].

Ainda em 1978, foi realizada aquela que seria a primeira exposição exclusivamente dedicada à obra de Antônio Francisco Lisboa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como um dos eventos comemorativos dos 30 anos do museu. Toda a documentação dos arquivos do MAM, como catálogos, artigos de jornais da época e os elementos veiculares de informação (as etiquetas) enfatizavam o propósito de mostrar móveis feitos por Aleijadinho. O MAM expunha, assim, aquela que se considerava sua peça mais importante de mobiliário – o trono dos bispos – e, ainda, a cópia do documento de cobrança na secretaria do governo da Capitania de Minas Gerais, pelo feitiço de uma mesa

<sup>1</sup> TORRES, Maurílio. “Eis os mais recentes Aleijadinhos” in *O Diário*. Belo Horizonte, 20 de novembro de 1964. Citado por JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra*. Belo Horizonte: RTKF, 2006, pp. 89-90.

<sup>2</sup> JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra*. *Op. cit.*, p. 90. ver BARBOZA, Celina Santos. Referências Documentais. In Ficha de Catalogação. Nº de Inventário 696. *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Museu da Inconfidência – Ouro Preto, Minas Gerais, 1999.

## 1. Le parcours muséologique d'un ensemble de mobilier artistique

En 1961, un technicien du IPHAN (Institut de Patrimoine Historique et Artistique National) a été appelé à restaurer des meubles conservés dans les dépôts de l'archidiocèse de Mariana. Parmi les pièces il a trouvé un trône avec un dossier richement sculpté en bois. En 1964, le même technicien a attribué la corniche sculptée du trône au sculpteur Antonio Francisco Lisboa, l'Aleijadinho.<sup>1</sup>

Les seuls documents qui pouvaient attester que Aleijadinho avait effectué des travaux de mobilier - une pétition et une réception d'une table et de quatre taburets - sont été trouvés dans l'*Arquivo Nacional de Rio de Janeiro*, par Herculano Gomes Batista, en 1965; par conséquent, une année après la corniche du trône de Mariana a été considérée comme un travail de Aleijadinho. Les pièces relatives à ces documents, c'est-à-dire la table et les taburets, n'ont jamais été trouvés.

En 1978, autre technicien du IPHAN, cette fois le muséologue Orlandino Seitas Fernandes, a étendu l'attribution vers un ensemble de chaises, on supposait cinq chaises qui composaient un ensemble pour être disposé au tour du trône. Quatre de ces chaises ont passé à être exposées dans le *Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana*, à côté du trône [Fig. 1], et, une seule chaise a été donnée au Museu da Inconfidência de Ouro Preto, depuis 1940<sup>2</sup> [Fig. 2].

À la même année, il y a eu la première exposition exclusivement dédiée à l'œuvre de Antônio Francisco Lisboa, dans le *Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro*, comme un des événements commémoratifs des 30 années du musée. Toute la documentation des archives du musée, comme les catalogues, les articles des journaux de l'époque et les légendes soulignaient le but de montrer les meubles faites par Aleijadinho. Le *MAM (Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro)* a exposé, de cette façon, ce qu'on considèrerait comme la pièce la plus importante – le trône des évêques – et, aussi, la copie du document

<sup>1</sup> TORRES, Maurílio. “Eis os mais recentes Aleijadinhos” in *O Diário*. Belo Horizonte, 20 de novembro de 1964. Citado por JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra*. Belo Horizonte: RTKF, 2006, pp. 89-90.

<sup>2</sup> JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra*. *Op. cit.*, p. 90. ver BARBOZA, Celina Santos. Referências Documentais. In Ficha de Catalogação. Nº de Inventário 696. *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Museu da Inconfidência – Ouro Preto, Minas Gerais, 1999.

qui prouvait l'exécution de meubles par Aleijadinho, que nous avons mentionnée avant.<sup>3</sup>

La seule chaise de l'ensemble, qui appartient au *Museu da Inconfidência*, a été présentée dans le Catalogue de la Banque *Safra*,<sup>4</sup> en 1995, comme une oeuvre de Antônio Francisco Lisboa. Il semble que dès la publication de ce catalogue; c'est à dire, depuis 1995, le trône et le cinque chaises attribués a Aleijadinho n'ont pas reçu aucun attention du point de vue muséologique, jusque à 2006, quand le trône a été demandé au *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*, pour le *Musée de Philadelphie*, aux États Unis, pour l'exposition *Art en Amérique Latine*.<sup>5</sup>

Dans le catalogue de cette exposition, une page a été dédiée au trône épiscopal du musée de Mariana à coté de sa photographie. Il maintenait l'attribution du trône a Antônio Francisco Lisboa. Il s'agissait, probablement, de la première tentative d'une catalogation raisonnée. Dans le même an de 2006, quand le trône épiscopal du musée de Mariana a été transporté pour l'exposition de Philadelphie, on a organisé au Rio de Janeiro, dans le *Centro Cultural Banco do Brasil*, la grande exposition "*Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*". Le trône a été demandé aussi pour cette exposition, pourtant l'accord avec le Musée de Philadelphie était déjà défini. De cette façon, quand l'exposition organisée par le *Centro Cultural Banco do Brasil*, après avoir passé par Rio de Janeiro et Brasília, a été déplacée a São Paulo; le trône a rentré au Brésil et il a pu participer de la dernière partie de l'exposition, mais malheureusement, il n'a pas apparu dans le catalogue.<sup>6</sup>

Le système de catalogation du *Museu da Inconfidência* présente un dossier complet a propôs de sa chaise. On peut noter que l'unique chaise parmi les autre cinqes (ou 12) a reçu, dès sa donation en 1940, des préoccupations descriptives chaque fois plus développées et un effort de la détailler chaque fois plus grand. Entre les simples mentions, dans les années 1940 ou 1950, a "une chaise de bras étouffée" et le traitement muséographique plus raffinés dans les années 1978, un important

e bancos, que mencionamos há pouco.<sup>3</sup>

A única cadeira do conjunto, pertencente ao Museu da Inconfidência, voltou a ser apresentada no *Catálogo do Banco Safra*<sup>4</sup> apenas em 1995, como obra de Antônio Francisco Lisboa. Parece que desde a publicação do catálogo do Museu da Inconfidência; portanto, desde 1995, o trono e as cinco cadeiras atribuídas a Aleijadinho não mereceram outra atenção do ponto de vista museológico, até que em 2006 foi solicitado ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, o empréstimo do trono ao Museu da Filadélfia, nos Estados Unidos, para a exposição *Arte na América Latina*.<sup>5</sup>

No catálogo dessa exposição, dedicava-se uma página ao trono episcopal do Museu de Arte Sacra de Mariana ao lado de uma fotografia. Mantinha-se a atribuição do trono a Antônio Francisco Lisboa. Consistia, provavelmente, no primeiro tratamento que recebia em termos de uma catalogação *raisonnée*. No mesmo ano de 2006, em que o trono episcopal do Museu de Mariana foi levado à exposição da Filadélfia, organizou-se no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil, a grande exposição "*Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*". Foi solicitado o empréstimo do trono, mas as tratativas de empréstimo ao Museu da Filadélfia já se haviam encerrado. Assim, quando a exposição organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, depois de passar pelas cidades do Rio de Janeiro e Brasília, foi deslocada para São Paulo; nesse ínterim, o trono retornava a Mariana e pôde compor a última etapa não prevista da exposição itinerante "*Aleijadinho e seu tempo...*", mas infelizmente não constou no catálogo.<sup>6</sup>

O sistema de catalogação do Museu da Inconfidência traz um dossiê completo a respeito da cadeira. Nota-se que as referências à única entre as cinco (ou 12) cadeiras que circundavam o trono episcopal foram ganhando, desde sua doação do Museu de Mariana para o Museu da Inconfidência, em 1940, maiores preocupações descritivas e um maior detalhamento catalográfico. Entre as simples menções dos anos 1940 ou 1950 a "uma cadeira de braços, estofada" e o cuidado de tratamento museográfico a

<sup>3</sup> "Aleijadinho no Rio, para os 30 anos do Museu de Arte". In: *Folha de S.Paulo*, 28 de abril de 1978.

<sup>4</sup> *Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995.

<sup>5</sup> *Art in Latin America 1492-1820*. Philadelphia Museum of Art, 17 sept. – 31 dic. 2006.

<sup>6</sup> "Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte". Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

<sup>3</sup> "Aleijadinho no Rio, para os 30 anos do Museu de Arte". In *Folha de S.Paulo*, 28 de abril de 1978.

<sup>4</sup> *Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995.

<sup>5</sup> *Art in Latin America 1492-1820*. Philadelphia Museum of Art, 17 sept. – 31 dic. 2006.

<sup>6</sup> "Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte". Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

partir dos anos 1978, havia ocorrido uma importante mudança de enfoque: se até o início dos anos 1960, o trono de Mariana era parcialmente entendido como obra de Antônio Francisco Lisboa, somente no final dos anos 1970 o trono e as cadeiras foram todos atribuídos ao afamado escultor mineiro e levados para a grande exposição ocorrida no Rio de Janeiro. É provável que a mudança, em termos de atribuição e atenção museológica, tenha influenciado o enfoque museográfico. Hoje, a cadeira encontra-se exposta na sala dedicada a Aleijadinho,<sup>7</sup> enquanto o trono entalhado, circundado por quatro cadeiras, compõe uma das salas dedicadas aos bispos e seus retratos, no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

## 2. Mecenato Diocesano

Foi suficientemente compreendido o papel do mecenato por parte das irmandades leigas e ordens terceiras, no âmbito das criações artísticas de Minas Gerais do século 18. No entanto, não se deixou de relevar a importância, ainda que em menor medida, do mecenato proporcionado pelas Ordens Religiosas, e nem tampouco pela atuação artística das dioceses.

Quando se instalou a diocese em Mariana, Dom Frei Manoel da Cruz (1745-1764), o primeiro bispo de Minas Gerais, foi responsável por encomendar parte das obras da matriz, que se tornaria catedral. A atuação mecenática – se for possível empregar justamente o termo – do primeiro bispo de Mariana não se limitou às obras da catedral. A ele atribuíram-se ainda encargos quanto à implantação urbanística de Mariana, as obras do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte e do Palácio Episcopal de Mariana<sup>8</sup> e a intervenção no início da construção de muitos templos.<sup>9</sup> A importância dada aos objetos artístico-religiosos por parte do primeiro bispo de Mariana voltou-se para alfaias, móveis e outros objetos, e não apenas para a dimensão urbanística e arquitetônica.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> BARBOZA, Celina Santos. *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Op. cit.

<sup>8</sup> 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, p. 389. Documentação relativa aos trabalhos de Manuel Francisco Lisboa no Palácio do Bispo em Mariana.

<sup>9</sup> SANTIAGO, Pe. Marcelo Moreira et alii. *Igreja de Mariana 100 anos como arquidiocese*. Mariana: Dom Viçoso, 2006. pp. 49-52.

<sup>10</sup> CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato Leigo e Diocesano nas Minas Setecentistas. In RESENDE, M. E. e VILLALTA, L. C. *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas 2*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007,

changement s'était passé: si dans le début des années 1960 le trône de Mariana était partiellement compris comme oeuvre de Antônio Francisco Lisboa, seulement à la fin des années 1970 le trône et les chaises ont été tous attribués au fameux sculpteur de Minas Gerais et ils ont été déplacés pour la grande exposition au Rio de Janeiro de 1978. C'est probable que le changement de l'attribution et l'attention muséologique ont contribué par un différent approche muséographique. Aujourd'hui, la chaise se trouve dans une salle spécialement dédiée à l'oeuvre de Aleijadinho;<sup>7</sup> pendant que le trône sculpté, avec ses quatre chaises composent une salle dédiée aux évêques et ses portraits, dans le Museu *Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*.

## 2. Patronage des Diocèses

Le rôle du patronage artistique réalisé par des confréries laïques et par des troisièmes ordres dans le contexte artistique de Minas Gerais, Brésil, dans le 18<sup>ème</sup> siècle, a été bien compris. Par contre, l'importance du patronage réalisé par les diocèses et par les ordres religieux a été indiqué, mais dans une mesure moins valorisée.

Lorsque la diocèse a été installée à Mariana, le Frère Manoel da Cruz a été le premier évêque entre 1745 et 1764, responsable pour demander des oeuvres de complément de l'église principale qui deviendrait la cathédrale. Le patronage du premier évêque de Mariana n'était pas limité, pourtant, aux oeuvres dans la cathédrale. Il a demandé aussi des travaux urbanistiques, des oeuvres de construction du *Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte* et du Palais Episcopal de Mariana,<sup>8</sup> mais aussi on peut ajouter son intervention dans la construction de plusieurs édifices religieux.<sup>9</sup> L'importance donnée aux objets artistiques-religieux par le premier évêque a été démontrée par rapport aux meubles, aux arts décoratifs et à d'autres objets et non pas seulement en ce que concerne la dimension urbaine

<sup>7</sup> BARBOZA, Celina Santos. *Sistema de Controle do Acervo Museológico*. Op. cit.

<sup>8</sup> 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, p. 389. Documentation référent aux travaux de Manuel Francisco Lisboa dans le Palais Episcopal à Mariana.

<sup>9</sup> SANTIAGO, Pe. Marcelo Moreira et alii. *Igreja de Mariana 100 anos como arquidiocese*. Mariana: Dom Viçoso, 2006. pp. 49-52.

et architecturale.<sup>10</sup>

Le Frère Domingos da Encarnação Pontével, quatrième évêque est né a Santarém et baptisé dans la Paroisse de São Nicolau, à Lisbonne. Pendant quinze ans il a enseigné philosophie et théologie dans l'Ordre des Prêcheurs et il a exercé aussi le charge de directeur de l'Ordre de San Dominique. Vu les livres dans son inventaire il peut être considéré comme un érudit, dont les lectures passaient de la philosophie à la théologie, par des traités de morale et rétorique, par l'histoire et la géographie, mais aussi il avait beaucoup de dictionnaires, livres de musique et encore un livre de cuisine. Sa bibliothèque était constituée par 412 livres et 1066 volumes, une de plus grandes bibliothèques de l'époque colonial au Brésil.<sup>11</sup>

Il a été élu évêque de Mariana et confirmé par le pape Pio VI en 1779, 15 ans après la mort de Manoel da Cruz, période dans lequel la diocèse a été administrée par des procureurs. Il est mort à Vila Rica, en 1793 et sépulté dans la Cathédrale de Mariana.<sup>12</sup>

Comme patronage, Frère Domingos da Encarnação Pontével a réformé la cathédrale, selon des contracts avec le maître maçon et charpentier, José Pereira Arouca, datés vers 1781. Dans le période de l'administration de l'évêque Dom Domingos, la chapelle du *Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte* a été réformé et il y a été crée, ici, un parc, aussi par des travaux de José Pereira Arouca.<sup>13</sup> En fait,

<sup>10</sup> CAMPOS, Adalgisa Arantes. Mecenato Leigo e Diocesano nas Minas Setecentistas. In RESENDE, M. E. e VILLALTA, L. C. *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas 2*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007, pp. 81-83.

<sup>11</sup> “(...) dans cette bibliothèque on a noté la prévalence des sciences sacrées sur les sciences profanes, on a réussi à identifier 251 oeuvres dans la première section et 76 dans la dernière, respectivement 60% et 18%, pendant que le reste (85 oeuvres, 21%) sans classification à cause de la manque de données complets sur elles. Parmi les sciences sacrées, au delà, on a constaté également la plus grande presence de livres de théologie et liturgie (...)”. VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992, pp. 372-375.

<sup>12</sup> SANTIAGO, MM. *Et alii*. *Op. cit.*, pp. 61-62. TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. São Paulo: Escola de Profissionais do Coração de Jesus, vol. I, 1928, pp. 132, 206-209. Les sepultures des évêques se trouve aujourd'hui dans la cripte de la Cathédral de Mariana.

<sup>13</sup> BAZIN, G. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio

Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével, o quarto bispo, era nascido em Santarém e batizado na Paróquia de São Nicolau, do Patriarcado de Lisboa. Por quinze anos havia ensinado filosofia e teologia na Ordem dos Pregadores a que pertencia e exercera também o cargo de diretor da Ordem de São Domingos. A julgar também pela relação de livros constante em seu inventário de morte, foi um estudioso, cujas leituras passavam da filosofia à teologia, dos tratados de moral e retórica, da história à geografia, assim como tinha muitos dicionários e até livros sobre música e um livro de culinária. A relação era constituída por 412 títulos e 1.066 volumes, uma das maiores livrarias do período colonial.<sup>11</sup>

Foi eleito bispo de Mariana e confirmado pelo papa Pio VI em 1779, 15 anos depois da morte de Manoel da Cruz, período em que a diocese foi governada por procuradores. Faleceu em Vila Rica, em 1793, e foi sepultado junto ao coro da Sé de Mariana.<sup>12</sup>

Como atuação “mecenática”, Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével reformou a catedral, por contratos com o arquiteto José Pereira Arouca, datados até 1781. Na administração do bispo Dom Domingos, foi reedificada a capela e criado o parque do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, também por trabalhos de José Pereira Arouca.<sup>13</sup> De fato, há uma série de documentos datados entre 1780 e 1791, referentes a pagamentos por trabalhos de Arouca realizados no seminário.<sup>14</sup>

Entretanto, destaca-se ali uma obra indicada por Germain Bazin, em seu “*Catálogo Racional*”, que poderia estabelecer a relação entre os trabalhos de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e o contexto dos encargos solicitados por parte do quarto

pp. 81-83.

<sup>11</sup> “(...) nela se notava a proeminência das ciências sacras sobre as ciências profanas: logramos identificar 251 obras na primeira seção e 76 na última, respectivamente 60% e 18%, ficando o restante (85 obras, 21%) sem classificação em virtude da falta de dados completos sobre as mesmas. Dentre as ciências sacras, além disso, constatamos igualmente a maior presença de livros de teologia e liturgia (...)”. VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In: NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992, pp. 372-375.

<sup>12</sup> SANTIAGO, MM. *Et alii*. *Op. cit.*, pp. 61-62. TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. São Paulo: Escola de Profissionais do Coração de Jesus, vol. I, 1928, pp. 132, 206-209. As sepulturas dos bispos encontram-se hoje na cripta da Catedral de Mariana.

<sup>13</sup> BAZIN, G. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971. Vol. 2, p. 70.

<sup>14</sup> MARTINS, Judith. *Op. cit.*, pp. 66-67.

bispo de Mariana, entre os anos de sua administração: o relevo em pedra-sabão, conhecido como Fonte da Samaritana.<sup>15</sup> Mesmo se for deixado de lado o problema da atribuição da Fonte da Samaritana, a concepção, no seminário, de um “parque”, que incluísse um programa paisagístico – para o qual se pensava em pomares, ruas ajardinadas com especificação de plantas (passeios com jabuticabeiras e cafezais), fonte com esculturas – revela um caso curioso de transposição de modelos de jardins artísticos europeus próprios do século 18.<sup>16</sup>

As obras de reforma, melhoramento e ampliação do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte e do Palácio Episcopal de Mariana, entre os anos de 1780 e 1793, estão diretamente relacionadas ao mecenato do bispo Dom Domingos da Encarnação Pontével e fartamente documentadas em recibos assinados por José Pereira Arouca. A Fonte da Samaritana foi obra, em seu conjunto, atribuída a Arouca, que não era escultor, mas pedreiro e carpinteiro, e, mais do que isso, um administrador de obras. O relevo que orna a fonte poderia, portanto, ser compreendido como obra de subempreitada, realizada por um escultor como Aleijadinho.<sup>17</sup>

Foi, ainda, o quarto bispo responsável por obras de ampliação do Palácio Episcopal de Mariana, dotando-lhe de um Pavilhão Artístico: “Aumentou o palácio episcopal com um **pavilhão artístico** construído pelo alferes Arouca, que **é parte da casa em que há coisa que se veja**”<sup>18</sup> [sem grifo no original], escreveu o Cônego Raimundo Trindade.

Observando o edifício de frente [Fig. 3], a solene constru-

<sup>15</sup> BAZIN, G. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. *Op. cit.*, p. 355.

<sup>16</sup> Ver, por exemplo, um apanhado sobre o jardim barroco em CHECA, F. e MORÁN, J. M. *El escenario del poder: el jardín*. In *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994, pp. 188-194. Ou LEITE, Ana Cristina. *Jardins*. In PEREIRA, José Fernandes. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Presença, 1989, pp. 236-238.

<sup>17</sup> Em Márcio Jardim lemos: “Esta escultura em baixo-relevo, encomendada pelo bispado no período de 1792 a 1801 (conforme anotou o Cônego Raymundo Trindade in “A Casa Capitular...” p. 17 e “Instituições...” p. 203 foi feita para um chafariz localizado no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, onde esteve até 1962, quando foi removida para o Museu [Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana]. – o serviço foi contratado por José Pereira Arouca e, pelo que se vê, certamente subempreitado a Aleijadinho.” JARDIM, M. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>18</sup> TRINDADE, C. R. *Op. cit.*, pp. 206-209. Há uma série de recibos assinados por José Pereira Arouca por trabalhos especificados de obras e acréscimos realizados para o Palácio de Mariana, entre 1782 e 1792. Ver também MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. *Op. cit.*, pp. 67-68.

il y a une série de documents datés entre 1780 et 1791, référents à des paiements pour des travaux effectués par Arouca dans le séminaire.<sup>14</sup>

Cependant, on peut détacher une oeuvre qui était située dans le parc du séminaire, indiquée par Germain Bazin dans son catalogue raisonné, qui pouvait établir le rapport entre les travaux de Antônio Francisco Lisboa, l’Aleijadinho, et le contexte du patronage du quatrième évêque de Mariana, pendant les années de son administration: il s’agit du relief en stéatite, connu comme la Fontaine de la Samaritaine.<sup>15</sup> Même si on laisse de côté le problème de l’attribution de la Fontaine, la conception dans le séminaire d’un parc qui comprend un programme de jardinage – pour lequel on a pensé à des vergers, des chemins ajardinés avec spécifications de plantes (promenades parmi des *jabuticabeiras* et caféiers), fontaine avec des sculptures – tout cela révèle un cas curieux de transposition de modèles des jardins artistiques européens propres du 18<sup>ème</sup> siècle.<sup>16</sup>

Les oeuvres de réforme et d’agrandissement du *Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte* et du Palais Episcopal de Mariana, entre les années 1780 et 1793, sont directement liées au patronage de Dom Domingos da Encarnação Pontével et richement documentées par des reçus de paiements firmés par José Pereira Arouca. À cause des documents, la fontaine de la Samaritaine a été attribuée à José Pereira Arouca, pourtant il n’était pas un sculpteur, mais un maître maçon et charpentier et, plus que cela, un administrateur d’oeuvres. Le relief qui décore la fontaine pourrait être compris comme un oeuvre de sous-traitance, réalisé par un sculpteur comme Aleijadinho.<sup>17</sup>

Le quatrième évêque a été responsable aussi par des travaux d’agrandissement du Palais Episcopal de Mariana, qu’il a doté d’un pavillon artistique: “Il a augmenté le palais episcopal avec un pavillon artistique construit par Arouca, qui est une partie

de Janeiro: Record, 1971. Vol. 2, p. 70.

<sup>14</sup> MARTINS, Judith. *Op. cit.*, pp. 66-67.

<sup>15</sup> BAZIN, G. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. *Op. cit.*, p. 355.

<sup>16</sup> Voir, par exemple, CHECA, F. e MORÁN, J. M. *El escenario del poder: el jardín*. In *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994, pp. 188-194. Ou LEITE, Ana Cristina. *Jardins*. In PEREIRA, José Fernandes. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Presença, 1989, pp. 236-238.

<sup>17</sup> JARDIM, M. *Op. cit.*, p. 89.

de la maison dont il y a des choses pour voir”,<sup>18</sup> a écrit le canon Raimundo Trindade.

Si on observe la façade de l’édifice [Fig. 3], la solennelle construction du Palais Épiscopal de Mariana, où se trouve aujourd’hui le Musée de la Musique, on a réellement l’impression de un ‘ajoutement’: le corp qui correspond a la partie de la gauche de la façade principal et qui vu de l’arrière comprend une arcade impressionante, en forme de galerie [Fig. 4]. Il semble important que il y a des mentions a un travail d’agrandissement d’un Palais Episcopal, où l’évêque, en réalité n’habitait pas, et surtout de création là dedans d’un pavillon artistique. Est-ce qu’il s’agissait d’un espace destiné à sa bibliothèque ou une collection d’oeuvres d’art? De quoi s’agissait-il, enfin, un pavillon artistique conçu par un évêque dans le Palais Épiscopal de Mariana?

La transcription du inventaire de Dom Domingos da Encarnação Pontével – (l’accès a ce document a été permis par la Direction du *Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana*) a révélé non pas seulement la pratique d’un collectionisme tourné vers les arts décoratifs, spécialement, mais a confirmé la présence de quelques objets représentatifs d’un collectionisme érudit et artistique, avec des cartes, portraits, une caméra optique, au delà de la grande bibliothèque déjà mentionnée. Cependant, l’inventaire a révélé aussi une grande richesse en ce qui concerne les appareils de table, les vaiselles, la présence de l’argent e des porcelaines, et aussi une forte présence de meubles sculptés en bois rose et des riches tissus.

Les conclusions de nos recherches nous permettent de dire que il n’y a pas existé ici un collectionisme artistique proprement dit, dans le cas de Dom Domingos da Encarnação Pontével. En fait, ce qu’il a eu, prouvé par la documentation, c’était un effort de patronage, mais pas exactement d’un collectionneur. La construction d’un univers de raffinement par rapport à la table et a l’ambient domestique d’un palais: des utensiles d’argent; des porcelaine de l’Inde [sic]; *chocolatières*; *cafetières*, etc; mais aussi les meubles artistiques, des

ção do Paço Episcopal de Mariana, onde hoje funciona o Museu da Música, tem-se realmente a impressão de um “acréscimo”: o corpo que corresponde à parte esquerda da fachada principal e que, vista dos fundos, compreende uma impressionante arcada, em forma de galeria [Fig. 4]. Parece importante a menção quanto a obras de ampliação de um Paço Episcopal, onde o bispo nem sequer residiria e, mais ainda, da criação, ali, de um pavilhão artístico. Tratar-se-ia de um espaço destinado a abrigar sua biblioteca ou uma coleção de obras de arte? Em que consistiria, afinal, um pavilhão artístico concebido por um bispo para o Paço Episcopal de Mariana?

Curiosamente, a transcrição do inventário de bens de Dom Domingos da Encarnação Pontével – tendo sido gentilmente concedido o acesso a esta documentação pela Direção do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana – revelou não apenas a prática de um colecionismo voltado às artes decorativas, especialmente, mas confirmou a presença de alguns poucos objetos de colecionismo erudito e artístico, como mapas, retratos, uma câmara óptica, além de sua já mencionada e imensa livraria. Não obstante, revelou-se uma enorme riqueza no que se refere aos aparelhos de mesa, pratarias e louças, assim como uma forte presença de mobília entalhada em jacarandá e alfaias.

A conclusão de nossas pesquisas leva-nos a dizer que não houve um colecionismo artístico propriamente dito por parte de Dom Domingos da Encarnação Pontével. Houve sim, de fato, comprovado pela documentação, um esforço mecenático, mas não necessariamente colecionístico. A construção de um universo de refinamento relacionado à mesa e ao ambiente doméstico palaciano: utensílios de prata; louças da Índia; chocolateiras; cafeteiras etc.; mas também móveis de honra, alfaias, joias e pedras preciosas; mapas e retratos, tudo somado à impressionante reforma a que o Paço Episcopal de Mariana fora submetido, por obra de José Pereira Arouca, indica a preocupação do quarto bispo em demarcar simbolicamente a presença do bispado nas terras das Minas. Frei Domingos da Encarnação Pontével foi, enfim, quem encarregara que se fizesse e a quem pertencera o conjunto de cadeiras e o Trono Episcopal,<sup>19</sup> atribuídos a Antônio Francisco Lisboa. De acordo com o mesmo Museu de Arte Sacra,

<sup>18</sup> TRINDADE, C. R. *Op. cit.*, pp. 206-209. Il ya a una série de document firmés par José Pereira Arouca pour des travaux spécifiques d’agrandissement dans le Palais de Mariana, entre 1782 et 1792. Voir aussi MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>19</sup> *Inventário de Dom Domingos da Encarnação Pontével*, 1794. Livro Manuscrito. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Arquivo 1, Gaveta 4, p. 13 verso. Consta do Inventário: “Uma cadeira grande de encosto de talha dourada com seus anjinhos dourados”.

a procedência das peças é da Sala de Visitas do Paço Episcopal, provavelmente de Mariana, edifício ampliado pelo quarto bispo, como se viu.<sup>20</sup>

Desta forma, o encargo junto a um mestre entalhador ou marceneiro bastante especializado – um ebanista, poder-se-ia dizer sem receio – de um conjunto de mobília solene confirma a importância mecénica diocesana, ao lado da atuação das irmandades e ordens terceiras, no contexto artístico de Minas Gerais do século 18.

### 3. O “Áureo Trono Episcopal” e um cadeirão de jacarandá

As festividades para a chegada do primeiro bispo de Mariana e o conjunto de festas realizadas no contexto das cidades de Minas Gerais do século 18, tanto aquelas conhecidas por relatos, quanto aquelas que não tiveram registro escrito, indicam, como era próprio ao universo artístico setecentista, uma possível vinculação entre projetos artísticos realizados para as festas e procissões – carros alegóricos, temas, elementos decorativos, mascaradas, cenários, fantasias, decorações luminosas – e os projetos artísticos “feitos para durar”.

É possível supor um universo comum na concepção simbólica e formal de um Trono Episcopal – como elemento para o cenário das festas de 1748 e o objeto concretizado como peça de mobiliário entre 1778 e 1783, cerca de 30 anos depois?

Anjos representados como crianças formavam parte da decoração dos carros alegóricos:

Seguia-se um carro triunfante de comprimento de vinte e sete palmos (...) recortado com bela airosidade em sereias, delfins, e outros relevos de primoroso engenho, entre os quais se viam **vários Anjos, uns pegando em tarjas, que serviam de troféu ao louvor pelas letras, inscrições e epigramas, que nelas se liam e outros ocupados com Mitra, Chapéu e Bago**<sup>21</sup> [sem grifo no original].

Vemos, portanto, a construção de imagens e temas decorativos, concretizados durante as festas do Áureo Trono Episcopal

<sup>20</sup> Ficha museográfica relativa ao Trono Episcopal. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

<sup>21</sup> ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006, pp. 85-86 ou 441-442.

tissus; des bijoux et des pierres précieuses; cartes géographiques et portraits, tout sommé à l'impressionnante réforme qu'a subi le Palais Episcopal de Mariana, par les travaux de José Pereira Arouca, tout cela indique la préoccupation du quatrième évêque en démarquer symboliquement la présence de la diocèse dans cette région de Minas Gerais. Le Frère Dom Domingos da Encarnação Pontével a chargé, finalement, et a lui appartenait l'ensemble de chaises et le trône épiscopal,<sup>19</sup> ces meubles attribués a Antônio Francisco Lisboa. D'accord avec les informations du *Museu de Arte Sacra* les pièces sont venues d'un Salon de Visites du Palais Episcopal, probablement celui de Mariana, cet édifice agrandi par le quatrième évêque comme nous avons vu.<sup>20</sup>

De cette façon, le donateur à un maître sculpteur ou à un ébaniste très spécialisé d'un ensemble de mobilier solennelle confirme l'importance du patronage diocésain, à côté de la performance des confréries laïques et des troisièmes ordres dans le contexte de Minas Gerais pendant le 18<sup>ème</sup> siècle.

### 3. Le “Áureo Trono Episcopal” et un fauteuil de bois rose

Les fêtes organisées dans le moment de l'arrivée du premier évêque de Mariana et aussi des autres fêtes réalisées dans le contexte des villes de Minas Gerais pendant le 18<sup>ème</sup> siècle, soit celles qui sont connues par des récits écrits, soit celles qui n'ont pas été enregistrées par écrit, elles toutes proposent, comme il était caractéristique de l'univers artistique du 18<sup>ème</sup>, une possible relation entre des projets artistiques éphémères, réalisés pour les fêtes et les processions – des chariots allégoriques, des éléments décoratifs, des masques, des scénarios, des costumes, des décorations lumineuses – et les projets conçus “pour durer”.

Est-il possible supposer un univers commun dans la conception symbolique et formale d'un trône épiscopal – comme un élément pour le mis-en-scène des fêtes de 1748 et l'objet matérialisé comme une pièce de mobilier entre 1780 y 1793, plus de trente ans après?

<sup>19</sup> *Inventário de Dom Domingos da Encarnação Pontével, 1794*. Livro Manuscrito. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Arquivo 1, Gaveta 4, p. 13 verso. Dans l'Inventaire on peut lire: “Une chaise grande de dossier de sculpture dorée avec ses petits anges dorés”.

<sup>20</sup> Ficha museográfica relativa ao Trono Episcopal. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.



Des anges, représentés comme des enfants formaient partie de la décoration des carriots allégoriques:

Suivait un carriot triomphale de ving-sept pieds de longueur (...) coupé avec des belles sirènes, dauphins et d'autres reliefs de exquis ingéniosité, parmi lesquels on voyait plusieurs anges, quelques uns soutenaient des bandes, qui servaient comme des trophée de louage pour les mots, des inscriptions et épigrammes, dont on lisait, et d'autres occupés avec la Mitre, le Chapeau et la Croisse.<sup>21</sup>

On voit, de cette façon, la construction des images et des thèmes décoratifs matérialisé pendant les fêtes du *Áureo Trono Episcopal* en forme de sculptures éphémères pour les carriots triomphaux et, plus de 30 ans passés, ces thèmes décoratifs – les anges occupés avec la mitre et la croisse – sculpté en bois pour le fauteil attribuée a Antônio Francisco Lisboa.

Le thème des anges au tour du trône – essentiel pour la chaise monumentale du *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana* – apparaît, de même façon, dans la description de la fête du *Áureo Trono*: “Se suivait (...) un impérial carriot (...) avec six anges qui (...) s'assoient aux deux côtés du trône, en distribuant des fleurs”.<sup>22</sup>

Dans le trône épiscopal sculpté en bois et rembourrés en tissu pour le quatrième évêque de Mariana, aujourd'hui dans le *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra* de la même ville, on voit adoptée, en fin, la solution iconographique de couronner le dossier avec trois anges – messenger et porteur de la confirmation du pouvoir qui s'assoit sur lui [Fig. 5]. L'ange central, un chérubin, porte sur sa tête la mitre.<sup>23</sup> La mitre es aussi le symbole qui couronne l'ensemble des chaises qui accompagnent le trône et, de la même façon, un des thèmes représentés quelques décennies auparavant, quand il est arrivé le premier évêque a Mariana, dans les fêtes du *Áureo Trono*. La mitre a été un des éléments le plus récurrent dans les textes poétiques, écrits avec la chronique de la fête, comme dans sa forme

em forma de esculturas efêmeras para os carros triunfais e, mais de 30 anos passados, estes mesmos temas decorativos – os anjos ocupados com a Mitra e o Bago – entalhados em madeira para o cadeirão de jacarandá atribuído a Antônio Francisco Lisboa.

O tema dos anjos ao redor do trono – essencial para a concepção da cadeira monumental do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana – aparecia, da mesma maneira, na festa do *Áureo Trono*: “Seguia-se (...) uma imperial carroça (...) iam dentro seis **Anjos que (...) assentavam-se dois aos lados do trono**, espalhando flores (...)”<sup>22</sup>

No trono episcopal entalhado em madeira e estofado, para o quarto bispo de Mariana, hoje pertencente ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da mesma cidade, vemos adotada, enfim, a solução iconográfica de coroar o espaldar com três anjos – mensageiros e portadores da confirmação do poder que ali se assentaria [Fig. 5]. O anjo central, um querubim, traz à cabeça a mitra.<sup>23</sup> É também a mitra o símbolo que coroa o conjunto das cadeiras que acompanhavam o trono e, do mesmo modo, um dos temas representados décadas antes, quando da chegada do primeiro bispo a Mariana, nas festividades do *Áureo Trono*. A mitra foi um dos elementos mais recorrentes tanto nos textos poéticos, transcritos juntamente com o relato das cerimônias, como em sua forma plástica, apresentada em carros triunfais e no decurso dos desfiles.

O anjo que se coloca à direita do trono carrega nas mãos o báculo. Este importante atributo episcopal aparecera em muito menor medida nos relatos da chegada do primeiro bispo a Mariana. No entanto, fora tomado, ao lado do chapéu, da mitra e da cruz, como representativo do poder e como enaltecimento, sob forma plástica e poética, da presença do primeiro bispo.<sup>24</sup> Outro elemento presente em maior número de vezes, associado aos símbolos anteriores, consistia na Cruz Episcopal, o que sugere que fosse esta a peça que hoje falta na mão mutilada do anjo da esquerda.

Entre os muitos livros de interesse diverso, da música à culinária, presentes no inventário de morte de Pontével, estava o relato do “*Áureo Trono Episcopal*”, de 1749. Aquele que teria encarregado ao marceneiro a concepção e execução de um trono

<sup>21</sup> ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2006, pp. 85-86 ou 441-442.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 109-110 ou 465-466.

<sup>23</sup> Ver o verbete Mitra. In TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmãos, 1990.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 109-110 ou 465-466.

<sup>23</sup> Ver o verbete Mitra. In TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmãos, 1990.

<sup>24</sup> Anônimo. *Áureo Trono Episcopal... Op. cit.*, p. 39 in ÁVILA, A. *Op. cit.*, p. 395.

episcopal tinha, certamente, ao alcance das mãos, entre seus livros, o relato das festas da chegada solene do primeiro bispo a Mariana e todo o repertório das imagens plásticas e poéticas, organizado de modo efêmero, em torno do trono áureo.

#### 4. Das pontes aos castiçais: a produção de mobiliário artístico entre os ofícios mecânicos em Minas Gerais do século 18

Um trono episcopal e algumas cadeiras entalhadas com símbolos episcopais indicam que é preciso ir além do problema de atribuição e averiguar o conjunto da produção de mobiliário artístico no contexto de Minas Gerais do século 18, entre os diversos ofícios mecânicos. Levando-se em consideração que estes móveis não se apresentam como objetos para simples uso doméstico, mas se trata de peças de luxo, destinadas a uma alta finalidade religiosa e simbólica, colocamo-nos de saída diante de um problema de sobreposição: um móvel transformado em monumento, um trabalho de marcenaria tornado um refinado trabalho de escultura.

Com o intuito de compreender a quem cabia a produção de móveis no contexto do trabalho artesanal em Minas Gerais do século 18, interessa particularmente averiguar os ofícios relacionados aos trabalhos em madeira e seus limites de atuação. Pelo *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa*, em vigor desde 1572<sup>25</sup> e por outro importante conjunto de preceitos, publicado em Lisboa, em 1767, o *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage*<sup>26</sup> e, ainda, por procedimentos de fiscalização (juizes de ofício, cartas de exame, licenças etc.), cada ocupação deveria limitar-se à sua área de atuação. No entanto, sabe-se que isso não acontecia nem mesmo em Portugal. Se tampouco os limites entre as Belas Artes e as artes mecânicas eram rigidamente estabelecidos no universo português do século 18, assim “os entalhadores executavam portadas, retábulos e tocheiros, os imaginários esculpiam imagens para templos de irmandades e oratórios particulares sendo simultaneamente escultores/arquitetos, pintores/cenógrafos. Faziam obras novas

<sup>25</sup> *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa –1572*. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

<sup>26</sup> Citado em LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos jesuítas no Brasil* in ZANINI, Walter. (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983, p. 171.

plástica, apresentada sur les carriots triomphaux et pendant les défilés.

L'ange qui se met à la droite du trône porte dans ses mains la croisse. Cet important attribut épiscopal n'apparaît pas beaucoup dans la chronique d'arrivée du premier évêque de Mariana. Cependant, il a été utilisé, comme le chapeau épiscopal et la mitre et la croix, comme un élément représentatif du pouvoir et comme valorisation, sous une forme plastique et poétique, de la présence du premier évêque.<sup>24</sup> Un autre élément présent plusieurs fois, associé aux symboles antérieures, était la Croix Épiscopale, ce qui suggère que c'était justement la pièce qui manque aujourd'hui dans la main mutilée de l'ange à la gauche.

Entre les nombreux livres de divers intérêts, de la musique à la cuisine, présents dans l'inventaire de Pontével, il y avait la chronique “Áureo Trono Episcopal”, de 1749. Celui qui avait chargé au charpentier la conception et la mise en œuvre d'un trône épiscopal avait, sûrement, à portée des mains, la chronique des fêtes de l'arrivée solennelle du premier évêque de Mariana et tout son répertoire des images plastiques et poétiques, organisées de façon éphémère, au tour d'un trône d'or.

#### 4. Dès les ponts jusqu'aux candélabres: la production de mobilier artistique entre les métiers a Minas Gerais du 18<sup>ème</sup>.

Un trône épiscopal et quelques chaises sculptés avec des symboles épiscopales indiquent qu'il faut avancer au-delà du problème d'attribution et vérifier l'ensemble de la production des meubles artistiques dans le contexte de Minas Gerais pendant le 18<sup>ème</sup> siècle, entre les différents métiers. Si on considère que ces meubles ne se présentent pas comme des objets pour une simple utilisation domestique, mais ils sont en réalité des pièces de luxe, destinées à des hauts buts religieux et symboliques, nous nous mettons devant un problème de superposition: un meuble transformé en monument, un travail d'ébanisterie transformé dans un raffiné travail de sculpture.

Avec le but de comprendre qui produisait les meubles dans le contexte du travail des artisans à Minas Gerais du 18<sup>ème</sup> siècle, on est intéressé particulièrement à vérifier les métiers concernant aux

<sup>24</sup> Anônimo. *Áureo Trono Episcopal... Op. cit.*, p. 39 in ÁVILA, A. *Op. cit.*, p. 395.

travail en bois et ses limites d'action. D'accord le *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sãpre leal cidade de Lisboa*,<sup>25</sup> une législation en vigueur depuis 1572 et selon un autre important ensemble de lois, publié aussi à Lisbonne en 1767, le *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage*<sup>26</sup> et, aussi selon des procédures de surveillance (des juges, des lettres de examen, des permis etc.), chaque profession devrait être limitée à son domaine d'activité. Cependant, on sait que cela ne se produit pas même au Portugal. Si ni le limites entre les Beaux Arts et les arts mécaniques étaient rigoureusement établis dans l'univers portugais du 18<sup>ème</sup> siècle, de cette façon "les sculpteurs executaient portes, retables et candelabres; les sculpteur d'images faisaient des saints pour les temples des confreries et pour des oratoires particuliers et ils était au même temps des sculpteurs/architectes; peintres/scénographes. Ils faisaient des oeuvres nouvelles mais aussi ils réparaient les déjà existentes".<sup>27</sup>

Nous sommes conduits à conclure que les travaux artistiques et l'artisanat, dans ses activités variées, mélangaient ses fonction dans les mains de différents artisans (les 'artisans de tout', pour utiliser une expression employée dans un document du 16<sup>ème</sup> siècle)<sup>28</sup> dans les chantiers et dans les plusieurs travaux proportionnés à Minas Gerais du 18<sup>ème</sup>. Ici, les occupations relatives à la production de meubles étaient exercées par différents artisans. Nous pouvons observer la superposition des activités en ce qui concerne à la production de meubles dans l'ensemble de documents transcrits dans le *Dicionário de Artistas e Artífices do Século XVIII e XIX em Minas Gerais*,<sup>29</sup> organisé par Judith Martins.

<sup>25</sup> *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sãpre leal cidade de Lisboa – 1572*. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

<sup>26</sup> Citado em LEITE, Serafim. Artes e Ofícios dos jesuítas no Brasil in ZANINI, Walter. (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983, p. 171.

<sup>27</sup> ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In CAMPOS, Adalgisa Arantes. (Org.) *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 41.

<sup>28</sup> Cartas de Nóbrega, 1549, p. 87. Ed. da Academia. Citado em Mobiliário, Vestuário, Joias e Alfaias dos Tempos Coloniais. Notas para uma nomenclatura Baseada em Documentos Coevos. In Arquitetura Civil III. São Paulo: FAU-USP, MEC-IPHAN, 1975, p. 167.

<sup>29</sup> MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Op. cit.

como também reparavam as existentes".<sup>27</sup>

Somos levados a concluir que os trabalhos artísticos e artesanais, em suas variadas atividades, entrelaçavam suas funções nas mãos de diferentes oficiais (os "oficiais de tudo", para usar um termo empregado em documento do século 16),<sup>28</sup> nos canteiros de obras e nos diversos encargos promovidos em Minas Gerais do século 18. Aqui, os encargos referentes à produção de mobiliário caberiam a diferentes oficiais. Podemos observar a sobreposição de tarefas referentes ao feitiço de mobília no conjunto de documentos transcritos no *Dicionário de Artistas e Artífices do Século XVIII e XIX em Minas Gerais*,<sup>29</sup> organizado por Judith Martins.

O *Dicionário* de Judith Martins, publicado em dois volumes pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1974, resultou de um importante projeto de organização e sistematização de fontes de natureza diversa, localizadas por muitos pesquisadores, e agrupadas pela autora em verbetes segundo o sobrenome do artífice. Não se tratava de biografias, como o projeto mesmo alertava, mas de sequências de transcrições documentais que sugerem muitas trajetórias possíveis e infinitas novas combinações de dados.<sup>30</sup>

Uma avaliação quantitativa dos ofícios relacionados aos trabalhos de madeira, com base na documentação reunida até 1974 no *Dicionário* de Judith Martins, permite compreender, de modo geral, o que se entende como sobreposição das funções artísticas e artesanais no mundo da mineração. É possível observar, sempre tendo em conta a documentação transcrita até os anos 1970, quais trabalhos eram executados em sua maior parte por carpinteiros, e quais eram realizados por carpinteiros de móveis, marceneiros ou entalhadores.

Mais do que uma inadequação de termos para designar os diferentes ofícios mecânicos, característica do vocabulário do século 18, ou na aceção das palavras adotadas pelo *Dicionário*

<sup>27</sup> ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In CAMPOS, Adalgisa Arantes. (Org.) *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 41.

<sup>28</sup> Cartas de Nóbrega, 1549, p. 87. Ed. da Academia. Citado em Mobiliário, Vestuário, Joias e Alfaias dos Tempos Coloniais. Notas para uma nomenclatura Baseada em Documentos Coevos. In Arquitetura Civil III. São Paulo: FAU-USP, MEC-IPHAN, 1975, p. 167.

<sup>29</sup> MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Op. cit.

<sup>30</sup> *Ibid.* vol. I, pp. 5-6.

de 1974, a massa de documentos arrolados até então mostrava caminhos biográficos bastante curiosos. O problema da sobreposição das funções e da ambiguidade das ocupações de marceneiros e carpinteiros de móveis (para não acrescentar carapinas, entalhadores e escultores) ocorria nas indicações mesmas dos serviços realizados. Ou seja, a trajetória sugerida pela documentação mencionada para determinados personagens, sobretudo de muitos carpinteiros dos séculos 18 e 19 em Minas Gerais, indica a abrangência de suas atribuições e a diversidade de trabalhos executados por estes chamados simplesmente de “carpinteiros”. Tal diversidade os levava de grandes empreitadas a pequenos e delicados serviços de marcenaria, desde a construção de pontes até o feitiço de castiçais.

No entanto, se olharmos os trabalhos de tantos oficiais mecânicos, quase anônimos, que trabalhavam no mesmo tempo que Antônio Lisboa, encontraremos uma semelhante versatilidade e a mesma capacidade de transitar entre grandes serviços de construção em madeira e peças de pequeno formato.

O mais afamado artista empreendeu, como se sabe, grandes e pequenas obras, muitas ao mesmo tempo, com ajuda de seus oficiais. Poucos anos depois de receber o pagamento por seu monumental conjunto de esculturas, ou seja, “pela fatura dos Profetas”, conforme o *Livro de Despesas* do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, Aleijadinho estava a receber outro pagamento “por uns castiçais”.<sup>31</sup> O que ocorre é que não se tratava simplesmente de castiçais, assim como o trono episcopal e as cadeiras do Museu de Mariana não eram simplesmente móveis, mas tudo compunha um conjunto envolvido pela arquitetura e em diálogo com ela.

## 5. Atribuição de mobiliário artístico a Antônio Francisco Lisboa

Quando se seleciona um conjunto de móveis do século 18 mineiro, composto de um trono monumental e ao menos cinco cadeiras, poder-se-ia deixar de lado o problema de sua autoria. A identificação de um autor, um escultor consagrado, para este grupo de obras de marcenaria não deveria, de qualquer modo, ocultar a importância do trabalho de artífices anônimos, pouco ou nada conhecidos, que trabalharam com afinco no contexto de Minas Gerais do século 18.

<sup>31</sup> *Ibid. Idem*, p. 368.

Ce dictionnaire de Judith Martins, publié en deux volumes par l' *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, em 1974, a été le résultat d'un projet important d'organisation et de systématisation des sources des différents types, localisées par plusieurs chercheurs et regroupées par l'auteur selon le surnom de l'artisan. Il ne s'agissait pas de bibliographies, comme le projet alertait déjà, mais de séquences de transcriptions documentales qui suggèrent nombreuses trajectoires possibles et un sans fins de nouvelles combinaisons des données.<sup>30</sup>

Une nouvelle évaluation quantitative des métiers concernés aux travaux en bois, en prenant en considération la documentation réunies jusque 1974 dans le dictionnaire de Judith Martins, permet de comprendre, en général, ce qu'on peut considérer comme superposition de fonctions artistiques et artisanales dans ce monde de l'exploitation minière. On peut observer, en considérant toujours la documentation transcrite jusque les années 1970, les travaux exécutés par des charpentiers et les travaux réalisés par ébanistes ou sculpteurs.

Plus que un problème de inadéquation des termes pour désigner les différents métiers, caractéristique du vocabulaire du 18<sup>ème</sup> siècle ou de l'acception des mots adoptée par le dictionnaire de 1974, le volume de documents localisés jusqu'à ce moment-là montrait des chemins biographiques très curieux. Le problème de la superposition des fonctions et l'ambiguïté des métiers des ébanistes et charpentier de meubles (et aussi par des maçons et des sculpteurs) apparait dans les indications des travaux réalisés. C'est à dire, la trajectoire suggérée par la documentation de certains personnages, surtout de plusieurs charpentiers du 18<sup>ème</sup> et du 19<sup>ème</sup> siècles à Minas Gerais, indique le champ d'application de leurs occupations et la diversité de travaux exécutés par ces qu'on appelle simplement de 'charpentier'. Cette diversité les obligeait a faire dès des grandes travaux jusqu'à des délicats activités d'ébanisterie, dès la construction de ponts jusqu'à faire des candélabres.

Le plus connu artiste a réalisé, comme on sait, des grandes et des petites oeuvres, plusieurs au même temps, avec l'aide de ses apprentis. Peu d'années après avoir reçu le paiement pour son ensemble de sculpture le plus monumental, c'est à dire, pour faire le Profètes de Congonhas, selon

Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. *Op. cit.*

<sup>30</sup> *Ibid.* vol. I, pp. 5-6.

le *Livro de Despesas* do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, à Congonhas do Campo, Aleijadinho a reçu aussi autre paiement «pour quelques candélabres».<sup>31</sup> Ce qui se passe c'est qu'ils ne s'agissaient pas simplement de candélabres, de la même façon le trône épiscopal et les chaises du musée de Mariana n'étaient pas simplement des meubles, mais tout composait un ensemble entouré par l'architecture et en dialogue avec elle.

### 5. Attribution de mobilier artistique a Antônio Francisco Lisboa

Quand on sélectionne un ensemble de meuble du 18<sup>ème</sup> composé par un trône monumental et au moins par cinq chaises, on pourrait laisser de côté le problème de son auteur. L'indétification d'un auteur, un sculpteur consacré, pour ce groupe d'oeuvre d'ébanisterie ne devrait pas cacher l'importance du travail des artisans anonymes, peu ou rien connus, qui travaillaient avec détermination dans le contexte de Minas Gerais de ce période là.

Cependant, vérifier certains éléments vers une confirmation de l'auteur du trône et de l'ensemble des chaises peut servir, au moins, comme un exercice de réflexion sur le rapport formel entre la production de meubles et d'autres formes de production artistique, de la même façon que entre les meubles et la sculpture de grand format, les retables en bois et les portales monumentales en pierre.

Dans ce sens là, si on observe la composition qui couronne le trône du *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*, la tête avec la mitre du chérubin central avec deux anges enfants de corps entiers, nus, en portant des messages ou symboles [Fig. 5], on pourrait exercer une comparaison formelle avec d'autres oeuvres associées au nom de Antônio Francisco Lisboa, où cette combinaison a été faite de la même façon.

Dans quelques exemples de l'utilisation des anges dans les portales monumentales, nous avons un parallèle de l'emploi de cet schéma symbolique-décoratif en grandes dimensions et qui a été réduit pour se répéter sur le trône chargé par Dom Domingos da Encarnação Pontével. Au moment de penser à un schéma décoratif d'un trône, comme un portail, l'artisan transformait le meuble en une spèce de "entrée triomphale", transformait

Porém, averiguar certos elementos em direção a uma confirmação da autoria do trono e do conjunto de cadeiras pode servir, ao menos, como um exercício de reflexão sobre a relação formal entre a produção de mobília e outras formas de produção artística, assim como entre a mobília e a escultura de grande formato, os retábulos de madeira e as portadas de pedra.

Nesse sentido, se observarmos a composição que encabeça o trono do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, a cabeça mitrada de um querubim central ladeada por dois anjos meninos de corpo inteiro, despidos, portando mensagens ou símbolos [Fig. 5], poderíamos exercer uma comparação formal com outras obras associadas ao nome de Antônio Francisco Lisboa em que essa combinação se fez de modo semelhante.

Em alguns exemplos de aplicação dos anjos a portadas monumentais, temos um paralelo da utilização de tal esquema simbólico-decorativo em grandes dimensões e que foi reduzido em escala para se repetir sobre o trono encarregado por Dom Domingos da Encarnação Pontével. Ao pensar o esquema decorativo de um trono, como portada, o artífice transformava o móvel numa espécie de "entrada triunfal", transformava o encosto que emoldurava o bispo num medalhão.

Ainda que a utilização da madeira na talha dos retábulos, assim como no feitiço da mobília, pudesse sugerir uma aproximação maior entre os esquemas decorativos de retábulos e do trono episcopal de Mariana, o que ocorre é justamente o inverso. As soluções adotadas para a decoração das portadas em pedra-sabão mantêm relações muito mais próximas com o entalhe aplicado ao mobiliário, ao contrário do que os materiais poderiam sugerir [Fig. 6].

O trono episcopal de Mariana parece concebido em estranhas proporções e em eficaz combinação entre o peso da talha barroca e a delicadeza da mobília rococó. Tratava-se também de um processo de miniaturizar a linguagem monumental das portadas em pedra-sabão e de dar um sentido de atualidade estilística, ao gosto francês, associado a certo conforto para sentar-se. A extrema capacidade de Antônio Francisco Lisboa em adaptar-se a diferentes expressões arquitetônicas e escultóricas, bastante exaltada pelos estudiosos de sua obra, sugere caminhos, para além de um problema de autoria, do fundamental diálogo entre as diversas formas artísticas em direção à totalidade.

<sup>31</sup> *Ibid.* Idem, p. 368.

## 6. O objeto como monumento

Embora haja apenas cinco cadeiras conhecidas, é possível que se tratasse de um conjunto de 12 unidades, além do trono.<sup>32</sup> Esse número coincidiria com a quantidade de cônegos que compunham o cabido; portanto, não seria apenas um conjunto de móveis para um salão de visitas, mas para uma sala de reuniões do cabido, deslocada para a residência do bispo em Ouro Preto ou para o Paço Episcopal de Mariana – já que a diocese veria erguer-se apenas mais tarde sua imponente Casa Capitular, cuja construção se deu em meio a uma série de acusações e processos.

As cinco cadeiras conhecidas apresentam-se como exemplos de cadeiras de braços estofadas, características da segunda metade do século 18: pernas esguias em *cabriolet* suave, ausência de amarração entre as pernas, predomínio da madeira lisa em detrimento do entalhe concentrado em apenas alguns pontos: na aba frontal da moldura do assento e no cachaço, ao alto do espaldar. Tais entalhes se apresentam em volume atenuado, com elementos decorativos característicos do rococó, rocalhas e ornamentos fitomórficos. No entalhe ao alto do espaldar aparece, em todas as cadeiras, o emblema da mitra, o que indica a procedência, que se tem reconhecida, do bispado de Mariana.

Já o trono, como peça predominante do conjunto, pode ser observado em dois aspectos. Primeiramente, pode ser entendido como uma imponente cadeira de braços, como um *pendant* das outras cadeiras do conjunto, acrescida de elementos escultóricos. O trono, se pudesse ser compreendido apenas como uma peça de mobiliário rococó, sem levar em conta a cornija que lhe coroa, apresenta as mesmas características do conjunto de cadeiras do qual fazia parte: predomínio da madeira lisa como moldura para o estofamento, concentração da talha rasa em pontos específicos (a parte frontal do assento, as Joelheiras das pernas), o uso das rocalhas e de motivos fitomórficos. Por outro lado, a maneira como o artesão que o executou pretendeu dotar-lhe de monumentalidade, resultou em estranhas proporções. De um lado, quis acompanhar as tendências da mobília francesa do século 18, rebaixando o assento de modo a responder a uma nova postura

<sup>32</sup> Em 1978, quando o trono e duas cadeiras foram levados para uma exposição temporária no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o projeto para as legendas da exposição fazia referência à existência de 12 cadeiras e não apenas cinco como conhecemos. Exposição “O Aleijadinho”. Projeto dos elementos veiculadores de informações. Documento datilografado s./ autor. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

le dossier qui encadrerait l'évêque comme dans un médaillon.

Même si l'utilisation du bois dans les sculptures de retables, aussi comme dans la production de meubles pouvait suggérer une proximité plus grande entre les schémas décoratifs de retables et du trône épiscopal de Mariana, ce qui se passe est justement tout le contraire. Les solutions adoptées par la decorations des portales en stéatite maintiennent des rapports beaucoup plus proche avec les sculptures appliquées aux meubles, au contraire de ce que les matériaux semblables pourraient suggérer [Fig. 6].

Le trône épiscopal de Mariana semble conçu dans des étranges proportions et dans une efficace combinaison entre le poids de la sculpture barroque et la délicatesse du mobilier rococo. Il s'agissait aussi d'un procès de miniaturizer le langage monumental des portales en stéatite et de donner un sense d'actualité stylistique, de goût français, associé a un certain confort pour s'asseoir. L'extrême capacité de Antônio Francisco Lisboa de s'adapter a différentes expressions architecturales et sculpturales, très exaltée par des connoisseur de son oeuvre, sugère des chemins, au delà d'un problème d'auteur, sur le fondamental dialogue entre les diverses formes artistiques ver la totalité.

## 6. L'objet comme monument

Bien qu'il y a cinq chaises connues, c'est possible qu'il s'agissait d'un ensemble de 12 unités, au delà du trône.<sup>32</sup> Ce nombre coincide avec la quantité de canons du chapitre; donc, il ne serait pas simplement un ensemble de meubles pour un salon, mais pour une salle de reunion du chapitre, déplacée vers la maison de l'évêque a Ouro Preto ou vers le Palais de Mariana – puisque la diocese seulement plus tard verrait se construire son imposante siège, dont la construction s'est donné parmi une série d'accusations et de procès.

Les cinq chaises connues se presentent comme des exemples de fauteuil de bras rembourré, caracteristiques de la seconde moitié du

<sup>32</sup> En 1978, quand le trône et deux chaises ont été portés à une exposition au Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, le projet pour les sous-titres de l'exposition se remet à l'existence de 12 chaises et non pas seulement cinq como nous savon. Exposição “O Aleijadinho”. Projeto dos elementos veiculadores de informações. Documento datilografado s./ autor. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

18<sup>ème</sup> siècle: les pieds maigre en léger cabriolet, l'absence de structure entre les pieds, la prévalence du bois lisse au détriment de la sculpture, concentrée tout simplement dans quelques points: dans le aix central du cadre du dossier et du cadre de la siège et dans l'haut du dossier. Ces sculptures se presentent en volume atténué, avec des éléments caractéristiques du rococo, des rocailles et des ornements phytomorphique. Dans l'haut du dossier il apparaît, dans toutes les chaises, l'emblème de la mitre, ce qui indiquait sa procedence reconnue comme de la diocèse de Mariana.

D'autre côté le trône, comme la pièce prédominant de l'ensemble, peut être observé sous deux aspects. D'abord, il peut être compris comme un important fauteil de bras comme un pendant d'autres chaises de l'ensemble, ajoutée d'éléments sculpturals. Le trône, s'il pouvait être compris seulement comme une pièce du mobilier rococo, sans considerer la corniche qui lui coronne, présente les mêmes caractéristiques de l'ensemble des chaises duquel il faisait partie: prédominance du bois lisse comme cadre pour l'étouffage, la concentration de la sculpture basse dans des points spécifiques (la partie frontale de la siège, dans la moitiés des pieds) l'utilisation des rocailles et des motifs phytomorphiques. D'autre côté, la manière comment l'artisan qui l'a fait a cherché de donner une monumentalité, cela a produit une étrange proportion. D'une part, il a volut accompagner les tendances du mobilier français du 18<sup>ème</sup> siècle, en baissant la siège de façon a répondre a un nouveau principe de confort. D'autre côté, au moment de lui donner cette monumentalité, l'artisan a tiré les mesures laterales de la siège, en lui donnant des étranges dimensions, comme rebaisée, moins élégantes que l'équilibre obtenu dans les autres chaises.<sup>33</sup>

Mais, ensuite, si on regarde cet objet en ce qui lui fait transcender, on arrive a observer l'élément sculpturel prédominant, la corniche qui couronne l'haut de son dossier. Bien que comme un meuble, le trône pourrait être compris comme un exemple caractéristique de la seconde moitié du 18<sup>ème</sup> siècle luso-brésilien, donc, en style Dom José I, le volume sculpturel de la corniche semble resulter d'une choix, par l'artiste qui l'avait conçu, en faveur du style courant dans la première moitié de ce siècle, un retour intentionnelle et délibéré vers la force

do sentar-se, menos hierática e mais relaxada, baseando-se no novo princípio do conforto. De outro lado, ao dotar-lhe de monumentalidade, esticou as medidas laterais do assento, dando-lhe uma estranha proporção, como que rebaixada, menos elegante que o equilíbrio conseguido para as demais cadeiras.<sup>33</sup>

Mas, em segundo lugar, elevando o olhar para este objeto naquilo que o faz transcender, chegamos a observar o elemento escultórico predominante, a cornija que coroa o alto de seu espadar. Embora como móvel o trono pudesse ser compreendido como um exemplar característico da segunda metade do século 18, portanto em estilo Dom José I, o volume escultórico da cornija parece ter resultado de uma escolha, por parte do artista que o concebeu, em favor do estilo corrente na primeira metade do século, um retorno intencional e deliberado à força simbólica e escultórica do joanino. Nesse elemento que encabeça o trono, a talha cheia e volumosa, volta-se a conseguir um sentido simbólico e místico, ao contrário da talha rasa de efeito predominantemente decorativo que marcava o estilo Dom José I. Assim, isso poderia justificar a sobreposição de estilos que se observa no trono do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. Uma combinação entre a elegância e o conforto pretendidos dos móveis de assento, bem ao gosto do rococó francês, e o peso visual e simbólico da talha barroca. A liberdade com que Antônio Francisco Lisboa utilizou-se, em suas obras, ora de uma permanência dos elementos barrocos, ora de uma adoção das inovações ornamentais e arquitetônicas em direção ao rococó, ora a sobreposição de ambos, foi anotada por diferentes estudiosos de sua obra, se considerarmos como válida a atribuição do trono a este importante escultor mineiro.

Esta peça de mobiliário do século 18 compõe-se, assim, de um importante elemento escultórico que o encabeça, carregado de funções simbólicas e de grande expressão volumétrica. Aqui, faz-se possível estabelecer o diálogo da escultura aplicada à móvel e o repertório monumental das esculturas em pedra nas fachadas no mesmo contexto setecentista de Minas Gerais. Parece haver muitas comunicações, próprias da ideia de totalidade artística do rococó, entre a linguagem escultórica das portadas de edifícios religiosos e dos retábulos – em dimensões arquitetônicas, de um lado; e, de outro, a talha aplicada ao móvel, em dimensões de um objeto para sentar-se.

<sup>33</sup> RIVAS P., Jorge F. in Art in Latin America 1492-1820. Philadelphia Museum of Art, 17 sept – 31 dic. 2006.

<sup>33</sup> RIVAS P., Jorge F. in Art in Latin America 1492-1820. Philadelphia Museum of Art, 17 sept – 31 dic. 2006.

Parafraseando Giulio Carlo Argan, com base na sua observação do célebre saleiro cinzelado por Benvenuto Cellini para Francisco I,<sup>34</sup> pode-se interpretar, em parte, o sentido do trono episcopal do Museu de Mariana: uma cadeira concebida como um monumento, capaz de conferir àquele, para quem o objeto se destinava, o poder de mover, em torno de si, ao sentar-se, as entidades celestiais portadoras dos símbolos do bispado.

symbolique et sculptural du style Dom João V. Dans cet élément qui couronne le trône, la sculpture volumée, on réussit le sens symbolique et mystique, au contraire de ce que la sculpture basse d'effet surtout décoratif qui caractérisait le style Dom José I. De cette façon, on pourrait justifier la superposition des styles qu'on observe au trône du *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*. Une combinaison entre l'élégance et le confort des meubles pour s'asseoir, bien au goût du rococo français et le poids visuel et symbolique de la sculpture baroque. La liberté avec laquelle Antônio Francisco Lisboa a utilisé, dans ses oeuvres, soit d'une permanence des éléments baroques, soit de l'adoption des nouveautés ornementales et architecturales vers le rococo, soit la superposition des deux choses, a été observé pour des différents historien de l'art, si on considère que l'attribution du trône est vraiment à cet important sculpteur brésilien.

Cette pièce de mobilier brésilien du 18<sup>ème</sup> siècle est composée, donc, d'un important élément sculptural qui lui couronne, chargé de fonctions symboliques et de grande expression volumétrique. Ici, il devient possible établir le dialogue de la sculpture appliquée au meuble et le répertoire monumentale des sculptures en pierre dans les façades dans le même contexte du 18<sup>ème</sup> à Minas Gerais. Il semble qu'il y a plusieurs communications, propres de l'idée de totalité artistique du rococo, entre le langage sculptural des portales des édifice religieux et des retables – en dimensions architecturales, d'un côté, et, de l'autre côté, la sculpture appliquée aux dimensions d'un objet pour s'asseoir.

Si on paraphrase Giulio Carlo Argan, en prenant comme base son observation de la célèbre saleiro cinzelée par Benvenuto Cellini pour François I,<sup>34</sup> on peut interpréter le sens du trône épiscopal du musée de Mariana: une chaise conçue comme un monument, capable de donner à celui pour qui l'objet est destiné, le pouvoir de déplacer, autour de soi même, au moment de s'asseoir, les entités célestes porteurs des symboles de la diocèse.

<sup>34</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 31-32.

<sup>34</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 31-32.





1

1 Antônio Francisco Lisboa (atr.). Trono Episcopal e cadeiras (c. 1778-1783)

2 Antônio Francisco Lisboa (atr.). Cadeira Episcopal. (c. 1778-1783)



2



3



4

3 Manuel Francisco Lisboa (atr.) e José Pereira Arouca. Paço Episcopal de Mariana. Fachada principal (1753-1792)

4 Manuel Francisco Lisboa (atr.) e José Pereira Arouca. Paço Episcopal de Mariana. Fachada posterior (1753-1792)



5



6

5 Francisco Lisboa (atr.). Trono Episcopal (det.)  
(c. 1778-1783)

6 Antônio Francisco Lisboa. Portada da Igreja  
de São Francisco de Assis (1774-1775)



# Do mar ao ultramar: a transmigração do lioz português para São Luís do Maranhão

*From the sea to the overseas territory: The transmigration of Portuguese lias stone to São Luís do Maranhão*

MARINA DE MIRANDA MARTINS\*

*Mestre em Reabilitação da Arquitectura e Núcleos Urbanos pela Universidade Técnica de Lisboa*

Masters in Rehabilitation of Architecture and Urban Centres from the Technical University of Lisbon

**RESUMO** São Luís do Maranhão, ex-colônia portuguesa, teve seu conjunto urbano de arquitetura colonial classificado pela UNESCO em 1997 como Patrimônio da Humanidade. Uma prova irrefutável e datável da presença da metrópole neste conjunto são os elementos em pedras de lioz, importadas da região de Sintra, encontradas principalmente nos emolduramentos dos vãos e nos balcões das fachadas dos edifícios. Este artigo, cujo modelo de abordagem foi a pesquisa histórica e que utilizou-se do método de observação direta, contextualiza os momentos-chave ocorridos nos dois locais, de origem e destino, que contribuíram para o advento do lioz na arquitetura ludovicense.

**PALAVRAS-CHAVE** São Luís do Maranhão, lioz, pedra de cantaria.

**ABSTRACT** The urban set of colonial architecture of São Luís do Maranhão, a former Portuguese colony, has been classified by UNESCO, in 1997, as World Heritage Site. An irrefutable and datable proof of the presence of mother country in this set is the elements in limestone, imported from the region of Sintra, mostly found in the frames of the openings and in the balconies of the buildings façades. This paper, which approach model was historical research by using the direct observation method, contextualizes the key moments occurred in both places, of origin and destination, that contributed for the advent of limestone in the architecture of São Luís.

**KEYWORDS** São Luís do Maranhão, lioz, limestone.

\*Arquiteta e Urbanista pela Universidade Estadual do Maranhão, Especialista em Cidade e Meio Ambiente pela Universidad Politécnica de Madrid, Mestre em Reabilitação da Arquitectura e Núcleos Urbanos pela Universidade Técnica de Lisboa, Doutoranda do Curso de Doutoramento em Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. / *Degree in Architecture and Town Planning from the State University of Maranhão, Specialist in Cities and Environment from the Polytechnic University of Madrid, Masters in Rehabilitation of Architecture and Urban Centres from the Technical University of Lisbon, student in Ph.d course at the Technical University of Lisbon.*

## Lioz: do mar à arquitetura portuguesa

O lioz português é uma rocha calcária de diversas cores e denominações, utilizada em revestimentos, estruturas, pavimentações e como pedra de cantaria.<sup>1</sup> O lioz branco, da região de Pêro Pinheiro, concelho de Sintra, é encontrado em elementos arquitetônicos e na pavimentação de edifícios e passeios do centro histórico de São Luís do Maranhão, ex-colônia portuguesa.

Os padrões que compõem a aparência característica da pedra de lioz são determinados por fatores como a composição química carbonatada, a composição mineralógica calcítica e a sua origem sedimentar marinha. São rochas formadas há cerca de 120 milhões de anos, durante o Período Cretáceo, por microcristais de calcita e fósseis de animais marinhos, na região de Lisboa e Sintra, que estava submersa.<sup>2</sup>

A exploração das pedreiras da região sintrense remonta à época romana, com um possível início durante o imperialato de Augusto, em meados do século 1 a.C., quando da elevação de Olisipo<sup>3</sup> à condição de *municipium civium romano*. Das pedreiras da região, nos arredores das atuais aldeias de Armês e Lameiras extraíam-se mármore rosa. Vestígios arqueológicos encontrados na Villa Romana da Granja dos Serrões, nas freguesias de Pêro Pinheiro e Montelavar, sugerem que os seus proprietários exploravam uma pedreira.<sup>4</sup>

A atividade das pedreiras continuaria nos séculos 1 e 2, com monólitos epigrafados e esculpidos dispersos por toda a região e outras partes do Império Romano. No século 7, entretanto, as pedreiras já estariam desativadas, uma vez que a maioria das cantarias visigóticas foram reaproveitamento de monólitos romanos.<sup>5</sup>

A situação de decadência se estenderia até o século 18, quando os calcários de Pêro Pinheiro seriam reconhecidos por

## Lias: from the sea to portuguese architecture

Portuguese lias is a limestone rock of various colours and denominations used in coverings, structures, paving and stonemasonry.<sup>1</sup> The white lias from the Pêro Pinheiro region, in the Sintra district, is found in architectural elements and in paving of buildings and pavements of the historic centre of São Luís do Maranhão, a former Portuguese colony.

The patterns which form the characteristic appearance of the lias are determined by factors such as its carbonized chemical composition, mineralized calcium composition, and its sedimental marine origin. They are rocks formed approximately 120 million years ago, during the Cretaceous Period, by microcrystals of calcium and fossils of marine animals, in the Lisbon and Sintra region which was submersed.<sup>2</sup>

The exploitation of quarries in the Sintra region dates back to the Roman period, possibly having begun during the Empire of Augustus, in the middle of the 1<sup>st</sup> century BC, at the time of the foundation of Olisipo<sup>3</sup> under the status of *municipium civium romano*. Pink marble was extracted from the quarries situated on the outskirts of the present villages of Armês and Lameiras. Archeological traces found in the Roman Villa of Granja dos Serrões in the boroughs of Pêro Pinheiro and Montevar suggest that their owners exploited a quarry.<sup>4</sup>

The exploitation of quarries continued during the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> centuries, with inscribed and sculptured monoliths scattered throughout the region and other parts of the Roman Empire. In the meantime, in the 7<sup>th</sup> century, the quarries would have been abandoned since the majority of the visigothic stonemasonry was made out of Roman monoliths.<sup>5</sup>

The decadent situation continued until the 18<sup>th</sup>

<sup>1</sup> Pedras lavradas de maneira precisa, ajustadas perfeitamente umas sobre as outras, sem o auxílio de argamassa aglutinante.

<sup>2</sup> SILVA, Zenaide Carvalho. *O lioz português: de lastro de navio a arte na Bahia*. Porto: Edições Afrontamento, 2007, p. 24.

<sup>3</sup> Foi o nome romano de Lisboa, uma das mais importantes cidades da Lusitânia Romana.

<sup>4</sup> LEITE, Joaquim Cândido da Mota. "A pedra e a arte de a bem talhar. A propósito de uma oficina de canteiro tradicional, no lugar de Cortegaça, Freguesia de Pêro Pinheiro, Concelho de Sintra". In: LEITE, Joaquim (Org.), *Cadernos de Património 2*. Sintra: Câmara Municipal, 2003, p. 18.

<sup>5</sup> LEITE, Joaquim Cândido da Mota. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>1</sup> Stones sculptured in a precise way, perfectly placed one on top of the other, without the use of agglutinated mortar.

<sup>2</sup> SILVA, Zenaide Carvalho. *Portuguese lias: from the ballast of ships to the art of Bahia*. Porto: Edições Afrontamento, 2007, p. 24.

<sup>3</sup> The Roman name for Lisbon, one of the most important cities in Roman Lusitania.

<sup>4</sup> LEITE, Joaquim Cândido da Mota. "Stone and art of stonemasonry. Relating to workshop of traditional stonemasonry in Cortegaça, Borough of Pêro Pinheiro, District of Sintra". In: LEITE, Joaquim (Org). *Notebook n° 2 on Sintra's Heritage*. Sintra: Town Hall, 2003, p. 18.

<sup>5</sup> LEITE, Joaquim Cândido da Mota. *Op. cit.*, p. 19.

century when the limestone from Pêro Pinheiro was considered fundamental as stonemasonry by King John V, at the time of the construction of the Mafra Convent, begun in 1717 and completed in 1744.

Lias stone was considered outstanding because of its physical and mechanical characteristics which permitted its use as a structural element but at the same time being hard enough to be worked on, because of its beautiful aspect which varied in accordance with the way in which it was cut, and also due to it being easy to obtain.<sup>6</sup> It then became known as the royal stone or stonemasonry from Pêro Pinheiro.

Approximately 52,000 men worked on the building of the Mafra Convent and the inhabitants of the villages near the quarries worked almost exclusively in the extraction and transport of the stone to Mafra.<sup>7</sup>

At the time of the reconstruction work in the centre of Lisbon under the direction of Marquis de Pombal after the earthquake in 1755, lios was widely used, yet again mobilizing the work force engaged in the art of stonemasonry for which blocks of stone were extracted manually by quarrymen. With the help of tools such as mallets, punch hammers, rakes, metal and pointed or hook-shaped bars, they made furrows in the rocks where they placed wedges of wood, iron or steel in order to loosen the blocks. Several strong men were responsible for raising the blocks with the help of crowbars and then transporting them on iron spheres to the workshop to be cut.<sup>8</sup>

The cutting process which eliminated the larger projections was carried out by using tools such as rounded hammers and sharp hammers. The blocks were then transported by oxen to the stonemason's workshop where they were then cut into cubes and transformed into simple pieces of stonemasonry, such as doorposts, seats, window-sills, steps and similar. The more experienced stonemasons – the carvers – used their artistic skills to carve ornamental figures and statues.<sup>9</sup>

Lias was widely used in Portugal for monuments and tombstones of famous people, such as Vasco da Gama and Luís de Camões, in the paving

D. João V como pedra fundamental de cantaria, a partir da construção do Convento de Mafra, iniciada em 1717 e concluída em 1744. O lioz destacou-se por suas características físicas e mecânicas, permitindo sua utilização como elemento estrutural, mas com dureza suficiente para ser trabalhada; por seu aspecto estético, variando conforme o tipo de corte na pedra; e ainda por sua facilidade de obtenção.<sup>6</sup> Passou a ser referido como a pedra real ou de cantaria de Pêro Pinheiro.

Cerca de 52 mil homens participaram das obras do Convento, e os habitantes das povoações circundantes às pedreiras dedicaram-se quase exclusivamente ao trabalho de extração e transporte das pedras até Mafra.<sup>7</sup>

Com o projeto de reconstrução da Baixa de Lisboa, sob administração do Marquês de Pombal, após o terremoto de 1775, o lioz foi amplamente utilizado, mobilizando novamente a mão de obra relacionada à arte da cantaria, cuja extração dos blocos era manual, feita pelos cabouqueiros. Com a ajuda de instrumentos como marras, marretas, pistolos, raiadeiras, guilhos ou peixotes, eram feitos sulcos nas rochas, onde se introduziam cunhas de madeira, ferro ou aço, fazendo soltar os blocos. Vários homens robustos eram responsáveis por levantarem os blocos com o auxílio de alavancas, e por deslocá-los sobre esferas de ferro até as oficinas de desbaste.<sup>8</sup>

O desbastamento, procedimento para eliminar as saliências maiores, era feito utilizando-se ferramentas como o camartelo e o picão. Os blocos eram em seguida transportados por juntas de boi até as oficinas de canteiros, onde seriam transformados em peças simples de cantaria, como ombreiras, poiais, parapeitos, degraus e outras. Os canteiros mais habilidosos, os operários artistas, dedicavam-se aos elementos de ornamentação e à estatuária.<sup>9</sup>

O lioz foi amplamente utilizado em Portugal em monumentos e túmulos de ilustres, como Vasco da Gama e Luís de Camões, na pavimentação de igrejas, e como elemento decorativo em fachadas de casas em Lisboa.<sup>10</sup>

### Lioz: de Portugal a São Luís

<sup>6</sup> SILVA, Zenaide Carvalho. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>7</sup> LEITE, Joaquim Cândido da Mota. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>8</sup> LEITE, Joaquim Cândido da Mota. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>9</sup> LEITE, Joaquim Cândido da Mota. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>10</sup> SILVA, Zenaide Carvalho. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>6</sup> SILVA, Zenaide Carvalho. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>7</sup> LEITE, Joaquim Cândido da Mota. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>8</sup> LEITE, Joaquim Cândido da Mota. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>9</sup> LEITE, Joaquim Cândido da Mota. *Op. cit.*, p. 22.

A cidade de São Luís, capital do Maranhão, localiza-se em uma ilha continental, a Ilha de São Luís, e o município ao qual pertence possui área de 831,7 km<sup>2</sup>. O território foi ocupado pelos índios tupinambá até a fundação da cidade, em 1612, e por colonizadores franceses, expulsos por portugueses em 1615. Atribui-se ao engenheiro militar Francisco Frias de Mesquita, que acompanhava as tropas portuguesas, o traçado do núcleo urbano inicial, com ruas retilíneas, direcionadas a norte-sul, que devia orientar o crescimento da cidade.

Um século após a ocupação portuguesa, São Luís crescia lentamente, com menos de 1.400 habitantes em 1720,<sup>11</sup> dentre militares, artífices, religiosos e homens sem ocupação mencionada.<sup>12</sup> Sem atividade econômica significativa, o local se caracterizou como acampamento militar e concentração de ordens religiosas durante um século e meio, devido à sua posição estratégica de acesso à Amazônia.<sup>13</sup>

Na primeira metade do século 18, a miséria era uma constante, e os moradores careciam de gêneros básicos, uma vez que era cultivado o estritamente necessário para o sustento e raramente um navio chegava ao porto de São Luís. Sem exportação de artigos comerciáveis, a importação dava-se de forma indireta, pelas frotas que partiam de Lisboa com direção a Belém e faziam uma paragem em São Luís para, por meio de feira, abastecer a população. Uma carta de 26 de fevereiro de 1753, do capitão-general do Estado, o ancião Severino de Faria, dirigida a Diogo de Mendonça Corte Real,<sup>14</sup> situava a capitania no “*último desamparo*”.<sup>15</sup>

Esta situação foi modificada na segunda metade do século 18, com a criação da Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão, pelo Marquês de Pombal, em 1755,<sup>16</sup> e que viria a funcio-

<sup>11</sup> VIVEIROS, Jerônimo. *História do comércio do Maranhão 1612-1895*. São Luís: Associação Comercial do Maranhão, 1954.

<sup>12</sup> MOTA, Antonia Silva; MANTOVANI, José Dervil. *São Luís do Maranhão no século XVIII: a construção do espaço urbano sob a lei das sesmarias*. São Luís: FUNC, 1998.

<sup>13</sup> BURNETT, Frederico Lago. *Urbanização e desenvolvimento sustentável: a sustentabilidade dos tipos de urbanização na cidade de São Luís do Maranhão*. São Luís: Editora UEMA, 2008, p. 113.

<sup>14</sup> Secretário de Estado da Marinha e dos Negócios Ultramarinos.

<sup>15</sup> DIAS, Manuel Nunes. *Fomento e Mercantilismo: política econômica portuguesa na Baixada Maranhense*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, D. L., 1966, p. 35.

<sup>16</sup> Mesmo ano em que um terremoto seguido de incêndio destruiu a baixa de Lisboa.

of churches and as decoration of the façades of houses in Lisbon.<sup>10</sup>

### **Lias: from Portugal to São Luís**

The city of São Luís, capital of Maranhão, is situated on a continental island – São Luís Island – the local authority to which it belongs comprising 831.7 km<sup>2</sup>. The territory was formerly occupied by the Tupinamba Indians until the foundation of the city in 1612 by French settlers who were expelled by the Portuguese in 1615. Its initial urban centre with straight-lined streets in a north-south direction, designed to increase the city's growth, is attributed to the military engineer, Francisco Frias de Mesquita who accompanied the Portuguese troops.

One century after the Portuguese occupation, São Luís developed slowly with less than 1,400 inhabitants in 1720,<sup>11</sup> composed of soldiers, craftsmen, religious persons and others with no specific occupation.<sup>12</sup> With no significant economic activity, São Luís was mainly used as a military camp and religious settlement during one and a half centuries, due to its strategic access to the Amazon.<sup>13</sup>

In the first half of the 18<sup>th</sup> century, poverty was rife and the inhabitants lacked basic foodstuffs, since only the crops considered strictly necessary were cultivated and very rarely did a ship arrive at the port of São Luís. Without the exportation of commercial goods, importation was done indirectly by fleets of ships that left Lisbon on their way to Belém calling in at São Luís where a fair was held thus enabling the population to stock up with goods. A letter dated 26<sup>th</sup> February 1753 from the Captain-General of State, the elder Severino de Faria, sent to Diogo de Mendonça Corte Real<sup>14</sup> describes the ancient territorial district in the former Portuguese colonies as being in a state

<sup>10</sup> SILVA, Zenaide Carvalho. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>11</sup> VIVEIROS, Jerônimo. *History of Trade in Maranhão 1612-1895*. São Luís: Maranhão Chamber of Commerce, 1954.

<sup>12</sup> MOTA, Antonia Silva; MANTOVANI, José Dervil. *São Luís do Maranhão in the 18th century: the construction of the urban area under the law of the “Sesmarias” (land cultivation law)*. São Luís: FUNC, 1998.

<sup>13</sup> BURNETT, Frederico Lago. *Urbanization and sustainable development: the sustainability of the types of urbanization of the city of São Luís do Maranhão*. São Luís. Publisher: UEMA, 2008, p. 113.

<sup>14</sup> Secretary of State of the Navy and Foreign Office.



of destitution.<sup>15</sup>

This situation changed in the second half of the 18<sup>th</sup> century when the General Company of Grão-Pará and Maranhão was established by Marquis de Pombal in 1755<sup>16</sup> which continued to function until 1777. The state then began to produce cotton and agro-exportation goods on a large scale which brought the beginning of São Luís's development, one of the main destinations being Portugal, due to its privileged position in relation to Europe and the need to supply tropical products to the mother country.

Five large Brazilian ports were of great importance in commercial trade between the capital and the colony. One of these ports was São Luís do Maranhão which held third place as regards the number of voyages, registering almost 1,350 departures during the period 1769 and 1836, in accordance with data in the Shipping Registers.<sup>17</sup> On average, more than ten ships sailed every year from São Luís do Maranhão to Lisbon [Table 1] exporting “*cotton, rice, leather, hide, ginger, cocoa, indigo dye, tapioca wax, coffee, tobacco, fat, cloves, turtles, rods for vine trellises, exotic wood*”,<sup>18</sup> rubber and sugar.

Thus, the city progressed from a military base to a commercial depot resulting in the first population boom in 1788 with 16,580 inhabitants. The system introduced by Marquis de Pombal achieved a transformation from the old system based on the activity of the Jesuits and the slave labour of the native indians.<sup>19</sup>

As a result of urban development, foremen and construction materials such as tiles to cover the façades of buildings were brought from the capital. Lias stone which was used for the ballasts of ships making the voyages came to be used for ornamentation of the buildings and later as stone for pavements.

Many of the lias pieces were worked on by stonemasons in Portugal and then shipped by

nar até 1777. O Estado passou a produzir algodão e produtos de agroexportação em grande escala, o que trouxe um início de desenvolvimento a São Luís, um dos pontos de escoamento até Portugal, devido à sua posição privilegiada em relação à Europa e à necessidade de fornecimento de produtos tropicais para a metrópole.

Com o intenso movimento comercial entre metrópole e colônia, destacavam-se cinco grandes portos brasileiros. Entre estes, o de São Luís do Maranhão foi o terceiro em número de viagens, com quase 1.350 saídas, entre o período de 1769 e 1836, de acordo com registros dos Livros do Marco dos Navios.<sup>17</sup> Em média, mais de dez navios saíam anualmente de São Luís com destino a Lisboa [Tabela 1], exportando “*algodão, arroz, atados, couros em cabelo, gengibre, cacau, anil, cera, tapioca, café, copaíba, tabaco, sebo, cravo, tartarugas, varas de parreira, madeiras de lei*”,<sup>18</sup> goma e açúcar.

Assim, a cidade passa de acampamento militar a entreposto comercial, e ocorre o primeiro choque populacional, com 16.580 habitantes em 1788. A companhia pombalina realizara uma transformação no antigo sistema assente na atividade dos jesuítas e no trabalho escravo dos nativos indígenas.<sup>19</sup>

Com a expansão do núcleo urbano, vinham da metrópole os mestres de obra e os materiais de construção, como os azulejos para revestimento de fachadas. O lioz, ao mesmo tempo em que servira como lastro dos navios nestas viagens, viria a ser utilizado na ornamentação dos edifícios e posteriormente na pavimentação dos passeios.

Muitas das peças de lioz eram tratadas pelos canteiros em Portugal e vinham para São Luís sob encomenda. Sobre isso, testemunha Gayozo<sup>20</sup> em 1818, descrevendo a inacabada obra do quartel militar, ainda não guarnecido “*o edifício com a custosa cantaria que se mandou vir de Lisboa*” e encontrando-se esta encoberta pela terra na praça fronteira ao quartel devido às enxurradas.

A restauração da Baixa destruída trouxe novos padrões de construção. A contemporaneidade deste episódio com o projeto

<sup>15</sup> DIAS, Manuel Nunes. *Development and Trade: Portuguese economic policy in Maranhão*. Lisbon: Centre of Historical Overseas Studies, D.L., 1966, p. 35.

<sup>16</sup> The same year as the earthquake followed by fire which destroyed the centre of Lisbon.

<sup>17</sup> FRUTUOSO, Eduardo; GUINOTE, Paulo; LOPES, António. *The activity of the port of Lisbon and Portuguese-Brazilian trade (1769-1839)*. Lisbon: National Committee for the Commemorations of the Portuguese Discoveries, 2001, p. 63.

<sup>18</sup> DIAS, Manuel Nunes. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>19</sup> DIAS, Manuel Nunes. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>17</sup> FRUTUOSO, Eduardo; GUINOTE, Paulo; LOPES, António. *O movimento do Porto de Lisboa e o comércio luso-brasileiro (1769-1839)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2001, p. 63.

<sup>18</sup> DIAS, Manuel Nunes. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>19</sup> DIAS, Manuel Nunes. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>20</sup> GAYOZO, Raymundo José de Sousa. *Compêndio histórico-político dos princípios da lavoura do Maranhão*. Paris: Officina de P. N. Rougeron, 1818, p. 115.

de Pombal para a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão fez com que tais técnicas construtivas e materiais de construção fossem exportados para as edificações de arquitetura civil no Maranhão, adaptando o pombalino ao clima tropical quente e úmido, linguagem enquadrada localmente como arquitetura tradicional ou colonial portuguesa. Tipologias como solares, sobrados, moradas inteiras, meias moradas e casas porta-e-janela compõem um conjunto de edificações mais nobres ou mais simples, nesta ordem.

Os sobrados, edificações com dois ou mais pavimentos, podem apresentar, a partir do segundo piso, balcões de pedra de lioz [Fig. 1], protegidos por gradis de ferro, à semelhança dos edifícios da Baixa lisboeta. Por vezes o lioz destes balcões compõe uma peça única em toda a extensão da fachada. Em geral, o pavimento térreo tinha fins comerciais, e os demais, uso habitacional. Estes pavimentos térreos tinham o piso de lajes de lioz, assentadas com argamassa de barro e trabalhadas em forma geométrica, quadrada ou retangular, ou ainda de forma irregular, com cerca de cinco a dez centímetros de espessura.

Os solares, outra tipologia da época, eram habitações da alta burguesia, com detalhes requintados e portadas em cantaria de lioz [Fig. 2], e não possuíam comércio no rés do chão. Nestes, o chão do vestíbulo apresentava composições em lioz e seixos rolados formando desenhos de inspiração mourisca [Fig. 3].

O emolduramento exterior dos vãos de fachada, tanto em portas quanto em janelas e óculos, é uma das características marcantes da arquitetura tradicional portuguesa em São Luís [Fig. 4]. Podem ser em lioz ou argamassa, e também surgem nas habitações mais simples, de um pavimento. As soleiras das portas de algumas edificações também recebem blocos em lioz [Fig. 5].

O lioz igualmente aparece na arquitetura religiosa colonial de São Luís, em ornamentações, no Palácio Arquiepiscopal; na escada da Capela da Santa Casa de Misericórdia; no piso da capela-mor da Igreja de São José do Desterro, datada de 1832; na Capela do Hospital Português, de 1869; e na Capela de São José das Laranjeiras, de 1816.<sup>21</sup> No exterior, aparecem nos degraus das escadas e nas bases das colunas [Fig. 6].

Entre 1819 e 1823, o Marechal Bernardo da Silveira Pinto

order to São Luís. As a confirmation of this, Gayozo<sup>20</sup> in 1818 described the unfinished work on the military barracks, “*the building with expensive stonemasonry ordered from Lisbon*” and which was still buried under rubble in front of the barracks due to landslides.

With the restoration of the devastated centre of Lisbon, new methods of construction were introduced. The opportune event at the time of Marquis de Pombal’s project for the General Company of Grão Pará and Maranhão resulted in the exportation of construction techniques and materials which were used in civil architectural building in Maranhão, thereby adapting the Pombal style to the tropical and humid climate, known locally as traditional or Portuguese colonial architecture. Typologies such as manor houses, multi-storey houses, one-storey houses with all windows facing the same side, one-storey houses with side door and two windows facing the same side and one-storey houses with one door and one window facing the same side, which made up a variety of buildings, some rich, some modest, in that order.

In houses with two or more storeys, lias stone can be observed, from the 2<sup>nd</sup> floor up, on balconies [Fig. 1], protected by iron railings, similar to those of the buildings in the centre of Lisbon. On the balconies, sometimes the lias consists of one complete block on the entire façade. In general, the ground floor was used for commercial purposes and the rest of the building for living accommodation. The ground-floor paving was made of lias flagstones placed with earthenware mortar and laid geometrically in squares or rectangles, or even with no particular pattern, being five to ten centimeters thick.

People belonging to the upper-classes lived in manor houses which were buildings with exquisite stonemasonry in lias [Fig. 2] and the ground floor was not used for commercial purposes. The flooring of the hall was made of lias and round pebbles formed designs in Mourisco style [Fig. 3].

The outside frames of the façade openings, on doors as well as on windows and glass, is one of the outstanding characteristics of traditional Portuguese architecture in São Luís [Fig. 4]. They can either be in lias or mortar and can be found in

<sup>21</sup> BOGÉA, Kátia Santos; RIBEIRO, Emanuela Sousa; BRITO, Stella Regina Soares de. *Arquitetura e Arte Religiosa no Maranhão*. São Luís: 3<sup>a</sup> Superintendência Regional/IPHAN, 2008, pp. 72, 75, 158, 175, 191.

<sup>20</sup> GAYOZO, Raymundo José de Sousa. *Historical-political compendium of the principles of farming in Maranhão*. Paris: Bureau of P.N. Rougeron, 1818, p. 115.

more modest housing of one floor. Doorsteps of some buildings are also made of blocks of lias [Fig. 5].

Lias can also be seen in the colonial religious architecture of São Luís, in decorations on the Archbishop's Palace, in the steps of the Santa Casa da Misericórdia chapel, in the floor of the main chapel of the church of São José do Desterro, built in 1832, in the chapel of the Portuguese Hospital of 1869, and in the chapel of São José das Laranjeiras of 1816.<sup>21</sup> Lias can also be found in the exterior in the steps of the stairway and at the bottom of the columns [Fig. 6].

Between 1819 and 1823, Marshal Bernardo da Silveira Pinto da Fonseca, governor of the city, began the paving of the streets of São Luís which until then were mere dirt-tracks without side pavements. The initial paving was laid in “*crazy-paving*” which was made out of lumps of stone placed on the dirt-track, with rounded blocks of rock, also known as “*head-of-black*” gradually substituted by granite rocks.<sup>22</sup> Due to their rounded shape, it is probable that these stones which can still be observed in some street paving [Fig. 7], were extracted from nearby river beds.

The Public Orders were documents which preceded the Municipal Directory Plan. The Public Order of 1842 already regulated the streets and roadways, stipulating that the house owners in urban districts were obliged to pave the land in front of their property as soon as the paving of the streets had been carried out by the local authority. A law was passed 10 years later rectifying this order and stipulated that the paving should be made of flagstones or hard white stones, shaped and placed together, which would possibly indicate that the stone to which the law referred was limestone.

These stones were imported since the natural stone of São Luís do Maranhão is of a reddish colour of the “*laterita*” type. Thus, the Public Order of 1866 was explicit in recognizing that it was stonemasonry from Lisbon.<sup>23</sup> The owners were obliged to use it in the paving of the front of their property

da Fonseca, que governava a cidade, foi um dos primeiros a iniciar a pavimentação das ruas de São Luís, até então somente aterradas, e sem passeios laterais. O calçamento inicial, em “*pé de moleque*”, era feito em matacão assentado em terra batida, com blocos de rocha em forma arredondada, também conhecida como pedra “*cabeça de negro*”, sendo substituídas gradualmente por rochas graníticas.<sup>22</sup> Devido ao formato arredondado, é provável que estas pedras, que ainda fazem parte da pavimentação de algumas ruas [Fig. 7], tenham sido extraídas localmente em leitos de rios.

Os documentos que antecederam o Plano Diretor Municipal foram os Códigos de Postura. O Código de 1842 já regulamentava sobre ruas e calçadas, devendo os proprietários das casas em áreas urbanas pavimentar as testadas de seus lotes logo após o calçamento da rua por parte do Poder Público. Uma lei promulgada dez anos depois retifica este assunto e especifica que a pavimentação deveria ser de lajes, ou pedras brancas rijas, faceadas e unidas, dando-nos pistas sobre a utilização do calcário.

Estas pedras seriam importadas, uma vez que as pedras naturais de São Luís são avermelhadas, do tipo laterita. No Código de 1866 fica então explícito que se tratavam das pedras de cantaria de Lisboa.<sup>23</sup> Era obrigatório aos proprietários que as tivessem nas testadas de seus prédios, picá-las de três em três meses, evitando assim que os transeuntes escorregassem. As marcas dos picotes podem ainda ser vistas nos passeios em lioz.

A Tabela 2 apresenta os principais episódios que testemunham a história da pavimentação das ruas em São Luís.

Quando da recuperação dos passeios no Projeto de Recuperação de Ruas e Calçadas do Centro Histórico de São Luís, na década de 1990, a maior parte das calçadas, originalmente em lioz, se encontrava em péssimo estado de conservação. A maior parte das pedras havia sido removida, não sendo possível recolocar o lioz em toda a extensão. Porém, algumas destas pedras estavam enterradas no sentido longitudinal, formando o meio-fio, no intuito de alargar a via carroçável das ruas com o advento dos automóveis.<sup>24</sup> Padronizou-se, então, a retirada do lioz rema-

<sup>21</sup> BOGÉA, Kátia Santos; RIBEIRO, Emanuela Sousa; BRITO, Stella Regina Soares de. *Architecture and Religious Art in Maranhão*. São Luís: 3rd Regional Directorate /IPHAN, 2008, pp. 72, 75, 158, 175, 191.

<sup>22</sup> VIEIRA FILHO, Domingos. *Short history of the streets and squares of São Luís*. Maranhão: [s.i.], 1971, p. 13.

<sup>23</sup> SELBACH, Jeferson (Org.) *Public Orders of São Luís/MA*. São Luís: EdUFMA, 2010.

<sup>22</sup> VIEIRA FILHO, Domingos. *Breve história das ruas e praças de São Luís*. Maranhão: [s.i.] 1971, p. 13.

<sup>23</sup> SELBACH, Jeferson (Org.) *Códigos de Postura de São Luís/MA*. São Luís: EdUFMA, 2010.

<sup>24</sup> TÉCHNE. *Colonial Renovado*. Edição 57, dezembro de 2001. São Paulo: Editora PINI, 2001. Disponível em: <<http://revistatechne.com.br/engenharia-civil/57/imprime32425.asp>>, acesso em: 3 de maio de 2012, às 14:10h.

nescente no meio-fio dos passeios e procedeu-se a recolocação, em frente aos edifícios mais singulares, como o Mercado das Tulhas [Fig. 8] e a sede do IPHAN, aplicando nos demais placas de concreto pré-moldado.<sup>25</sup> Estes seguem a mesma sequência de colocação do lioz [Fig. 9].

No total foram remodelados cerca de 50.000 m<sup>2</sup> de calçamento de paralelepípedos de granito e 12.000 m<sup>2</sup> de pedra pé de moleque para os leitos carroçáveis das ruas. E para os passeios, 3.000 m<sup>2</sup> de lioz e cerca de 25.000 m<sup>2</sup> de placas de concreto.<sup>26</sup> Figueiredo<sup>27</sup> ressalta que o projeto e a execução da obra não foram precedidos de criteriosa pesquisa arqueológica. E com toda a pavimentação removida e recolocada, perdeu-se a oportunidade de encontrar vestígios do passeio original de alguns trechos.

A espessura dos blocos de lioz para os passeios pode ser visualizada no meio-fio da Praça da Alegria [Fig. 10], antigo patíbulo datado de 1815. Algumas destas pedras em maiores dimensões, sem uso anterior identificado, servem como bancos na Praça Deodoro e na Rua da Estrela. O lioz é ainda o material de pavimentação das escadarias da Rua do Giz [Fig. 11] e do Beco Catarina Mina [Fig. 12], que já sofreram restauração.

A preservação deste patrimônio foi assegurada a partir de 1974, com o Tombamento Federal do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da cidade de São Luís, procedendo-se à adição de mil imóveis de interesse histórico, em cerca de 60 hectares de zona urbana central sob proteção federal. Em 1986, o Tombamento Estadual acrescentou 2.500 imóveis e 160 hectares nas adjacências do limite de proteção federal. As duas zonas foram incluídas no Plano Diretor Municipal de São Luís, de 1992, como Zona de Preservação Histórica, protegendo legalmente os 3.500 imóveis do conjunto<sup>28</sup> [Ilustração 1].

A partir de 1980, após décadas de abandono, iniciou-se a execução de programas para a restauração dos imóveis e do espaço público, visando à revitalização da zona de classificação federal, abrangendo 200 edificações dentro de 10,7 quilômetros de área urbana no Centro Histórico. Em 1997, o Centro recebeu o título de Patrimônio da Humanidade pela UNESCO.

and had to have it shaved off every three months to avoid passers-by from slipping. The marks of the picks can still be seen on the lias stone.

Table 2 shows the main events in the history of the paving of the streets in São Luís.

At the time of the recuperation of the pavements in the Recuperation Project of the Pavements and Streets of the Historic Centre of São Luís in the 1990s, the majority of the original paving in lias stone was in very bad condition. Most of the stones had been removed which made it impossible to replace the lias in all parts. However, some of these stones were buried in a longitudinal way, forming a kerb in order to widen the cartway of the streets at the time of the arrival of the automobile.<sup>24</sup> It was decided, therefore, to remove the lias stone remaining in the kerb of the pavements and transport it to the front of the more important buildings such as the Tulhas Market [Fig. 8], and the headquarters of IPHAN, placing pre-moulded concrete blocks in the other parts.<sup>25</sup> These follow the same sequence as the placing of lias [Fig. 9].

A total of approximately 50,000m<sup>2</sup> of granite paving stone and 12,000m<sup>2</sup> of stone crazy-paving for the base of the cart-track of the streets were restored. And for the pavements 3,000m<sup>2</sup> of lias stone and approximately 25,000m<sup>2</sup> of concrete blocks were used.<sup>26</sup> Figueiredo<sup>27</sup> emphasizes the fact that the project and the execution of the work were not preceded by any particular archeological research. Due to the fact that all the paving was removed and relaid, the opportunity to find remains of the original pavement was lost in some parts.

The thickness of the blocks of lias for the pavements can be observed in the kerb of the Praça da Alegria [Fig. 10], ancient gallows dated 1815. Some of the larger sized blocks of which nothing is known of their previous use, are now used as seats in the Praça Deodoro and in the Rua da Estrela. Lias is the paving stone still found in the steps of the Rua do Giz [Fig. 11] and in the passage-way of Catarina Mina which have already been restored.

The conservation of this heritage has been

<sup>25</sup> FIGUEIREDO, Margareth Gomes de. *Op. cit.*, p. 127.

<sup>26</sup> TÉCHNE, 2001. *Op. cit.*

<sup>27</sup> FIGUEIREDO, Margareth Gomes de. *Op. cit.*, p. 128.

<sup>28</sup> ANDRÈS, Luiz Felipe (Coord.). Centro histórico de São Luís – Maranhão – patrimônio mundial. São Paulo: Audichromo, 1998.

<sup>24</sup> TÉCHNE. Renewed colony. Edition 57, December 2001. São Paulo: Publisher PINI, 2001. Available in: <<http://revistatechne.com.br/engenharia-civil/57/imprime32425.asp>>, access on: 3rd May 2012, at 2.10 p.m.

<sup>25</sup> FIGUEIREDO, Margareth Gomes de. *Op. cit.*, p. 127.

<sup>26</sup> TÉCHNE, 2001. *Op. cit.*

<sup>27</sup> FIGUEIREDO, Margareth Gomes de. *Op. cit.*, p. 128.

guaranteed since 1974 when the Federal Archives of the Architectural and Landscape Group of the city of São Luís started to list 1,000 buildings of historic interest, in approximately 60 hectares of the central urban area under federal protection. In 1986 the State Archives listed a further 2,500 buildings and 160 hectares in the area adjacent to the limit of federal protection. The two areas were included in the Municipal Directory Plan of São Luís in 1992 as Historic Preservation Area, thus legally protecting the 3,500 buildings of the collection<sup>28</sup> [Illustration 1].

As from 1980, after having been abandoned for decades, the execution of programmes for the restoration of the buildings of the public areas was begun, with a view to the revitalization of the federal classification area, including 200 constructions within 10.7 km of the urban area of the historic centre. In 1997 the centre was given the title of World Heritage Site by UNESCO.

### Conclusions

The advent of the use of *lias* in the Portuguese colonial architecture of São Luís can be associated with a series of events which, together, contributed to its occurrence. In the first place, due to the geographical location of the geological sites of the quarries of *lias* stone where the economic strength of the Roman Empire and, *a posteriori*, the kingdom of Portugal, permitted the large exploitation and consequent utilization of this stone in architecture. This would not have happened without its decorative, physical and mechanical advantages which permitted *lias* stone to be used in a variety of ways from structural elements to decorative and ornamental stonemasonry.

King John V of Portugal played a fundamental role when he officially chose *lias* stone to be used in the construction of the Mafra Convent in the first half of the 18<sup>th</sup> century. In the second half of the century, the Marquis de Pombal was probably the most important person to decide to use *lias* in the reconstruction of the centre of Lisbon and, at the same time, he founded the General Company of Grão Pará and Maranhão, which resulted in the development of the city of São Luís whose economy jumped from a fragile subsistent

### Conclusão

O advento do lioz na arquitetura colonial portuguesa de São Luís pode ser contextualizado por uma sucessão de episódios que, juntos, contribuíram para sua ocorrência. A começar pela localização geográfica dos sítios geológicos das pedreiras de lioz, onde a força econômica do Império Romano e, *a posteriori*, do Reino de Portugal, permitiu ampla exploração e consequente utilização dessas pedras na arquitetura. Isto não teria acontecido sem as vantagens estéticas, físicas e mecânicas que permitiram ao lioz ter variadas aplicações, desde em elementos estruturais a ornamentativos e peças de cantaria.

Dom João V teve papel fundamental, quando na primeira metade do século 18 a elegeu oficial com a construção do Convento de Mafra. Na segunda metade do século, o Marquês de Pombal foi, talvez, a figura mais importante quando, ao mesmo tempo em que reconstruía a Baixa utilizando o lioz, criava a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão, dinamizando a cidade de São Luís, que pulou de uma desamparada economia de subsistência para entreposto comercial, com o terceiro mais movimentado porto da colônia.

O enriquecimento da cidade e o grande movimento ultramar a partir de então consolidaram o cenário do núcleo urbano inicial com as técnicas e os materiais da arquitetura pombalina, adaptada ao tropical quente e úmido. Dentre estes materiais, o lioz teve duplo aproveitamento. O primeiro, durante as viagens ultramarinas, como lastro que assegurava a estabilidade das embarcações; o segundo, após desembarque em terras maranhenses, compondo fachadas, igrejas, escadarias e passeios do conjunto urbanoarquitetônico, hoje tido como o maior acervo de arquitetura civil colonial portuguesa existente no mundo.

<sup>28</sup> ANDRÈS, Luiz Phelipe (Coord.). *Historic Centre of São Luís – Maranhão – World Heritage*. São Paulo: Audichromo, 1998.

economy to an important commercial depot and the third busiest port of the colony.

The prosperity of the city and the increased overseas trade as from that time, consolidated the initial urban centre scenario with the techniques and the architectural construction materials of the Marquis de Pombal era, adapted to the tropical and humid climate. Lias stone was used in two ways: firstly, at the time of the overseas voyages, as the ballast which guaranteed the stability of the ships; secondly, after being unloaded in Maranhão, lias was used in façades, churches, steps and pavements of the urban architectural area and is considered today to be the largest collection of Portuguese civil colonial architecture in the world.

Anos	Total	Bahia	Maranhão	Pará	Pernambuco	Rio de Janeiro	Outros
1769-1782	80	22	13	7	16	19	3
1783-1807	129	29	26	12	33	22	7
1809-1822	121	23	22	16	27	21	12
1823-1836	78	14	13	14	19	12	6

**TABELA 1** Média anual dos navios entrados no porto de Lisboa por proveniência (1769-1836). Fonte: Frutuoso *et al.*, *Op. cit.*, p. 63.

Years	Total	Bahia	Maranhão	Pará	Pernambuco	Rio de Janeiro	Others
1769-1782	80	22	13	7	16	19	3
1783-1807	129	29	26	12	33	22	7
1809-1822	121	23	22	16	27	21	12
1823-1836	78	14	13	14	19	12	6

**TABLE 1** Average annual arrivals of ships to the port of Lisbon (1769-1836) by origin. Source: Frutuoso *et al.*, *Op. cit.*, p. 63.

**TABELA 2** Pavimentação das ruas em São Luís até o século 19, segundo relatos históricos. Fonte: Autora, 2012.

Episódio	Período	Pavimentação das Ruas
Território indígena, denominado Upaon-Açu, ou Ilha Grande	Pré-colonial	Caminhos de terra em meio à paisagem natural
Ocupação do território por tropas portuguesas	1615	Provável elaboração do plano de Frias de Mesquita
Descrição do padre jesuíta José de Moraes, em <i>História da Companhia de Jesus na Extinta Província do Maranhão e Pará</i>	1758	Cidade bem situada, com boas ruas a rumo de corda e a maior parte calçada
Posse do governador Fernando Pereira Leite de Foyos	1787	Encontrou-as intransitáveis, sem calçada e com barracas. Os terreiros e praças públicas estavam cobertos por matos <sup>1</sup>
<i>Compêndio Histórico-político dos Princípios da Lavoura no Maranhão</i>	1818	Refere que algumas ruas mal calçadas fazem a serventia da cidade bastante incômoda <sup>2</sup>
<i>Estatística Histórico-Geográfica da Província do Maranhão</i>	1819	“Se achava o tesouro da província exaurido, a cidade intransitável, a ponto que pelas muitas concavidades nas ruas nem de dia se andava sem risco.” <sup>3</sup>
Marechal Bernardo da Silveira Pinto da Fonseca, intitulado governador e capitão-general	1819-1822	As ruas recebem calçamento e o Largo do Palácio é transformado em Passeio Público. Antes deste governo a cidade era aterrada, sem pavimentação e passeios. <sup>4</sup>
Relato do pastor Daniel Kidder da viagem a São Luís, em <i>Reminiscências de viagens e permanência no Brasil: províncias do norte</i> , publicado em 1943	1841	Pavimentação em um conglomerado de pedra arenosa, e não niveladas, sem passeios de pedra lisa, considerando desagradável e fatigante andar nelas a pé. <sup>5</sup>

Código de Postura de 1842, da Câmara Municipal de São Luís	1842	Proíbe a retirada de pedras das calçadas para fincar árvores sem permissão, e obriga os proprietários a calçarem suas testadas após o calçamento das ruas. <sup>6</sup>
Lei provincial nº 336, de 14 de outubro de 1852, durante o Governo de Eduardo Olímpio Machado	1852	Obrigava os proprietários a calçarem as testadas de suas casas, segundo o alinhamento das ruas, e feitas de “Lajes”, <sup>7</sup> ou de pedras brancas rijas, faceadas e unidas, e com uma elevação de meio palmo acima do nível da calçada para as ruas principais e largas. Nas ruas estreitas, as testadas não teriam elevação alguma. <sup>8</sup>
Código de Postura de 1866, da Câmara Municipal de São Luís	1866	Determina que as novas ruas deverão ter no mínimo 8 braças (aproximadamente 17,6 m) e as testadas 1 braça de largura (2,2 m lineares). Faz menção à pedra de cantaria nas testadas, e especifica que os materiais dos passeios deverão estar conforme determinação da Câmara. <sup>9</sup>

<sup>1</sup> VIEIRA FILHO, Domingos. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>2</sup> GAYOZO, Raymundo José de Sousa. *Op. cit.*, p. 113.

<sup>3</sup> DO LAGO, Antônio Bernardino Pereira. *Estatística Histórico-Geográfica da Província do Maranhão*. Maranhão: [s.i.], 1822, apud VIEIRA FILHO, Domingos. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>4</sup> VIEIRA FILHO, Domingos. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil: províncias do norte*. São Paulo: Martins, 1943, p. 151, apud FIGUEIREDO, Margareth Gomes de. *Espelho do tempo – conservação da autenticidade do espaço público dos conjuntos patrimoniais: o caso do centro histórico de São Luís*. (Dissertação) Mestrado em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, (Orientação: Sílvio Mendes Zanchetti), Recife, 26 de abril de 2006, p. 53.

<sup>6</sup> SELBACH, Jeferson, *Op. cit.*, pp. 22, 36.

<sup>7</sup> Lajes, segundo a grafia original.

<sup>8</sup> *COLEÇÃO DE LEIS, DECRETOS E RESOLUÇÕES DA PROVÍNCIA DO MARANHÃO 1852*. Maranhão: [s.i.], 1853, apud VIEIRA FILHO, Domingos. *Op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>9</sup> SELBACH, Jeferson, *Op. cit.*, p. 45.

**TABLE 2** Paving of the streets in São Luís up until the 19th century, in accordance with historical facts. Source: Author 2012.

Event	Period	Paving of Streets
Indian territory known as Upaon-Açu or Big Island	Pre-colonial	Dirt tracks in country landscape
Occupation by Portuguese troops	1615	Probable elaboration of Frias de Mesquita's Plan
Description by Jesuit priest José de Moraes, in History of the Jesuits in the extinct province of Maranhão and Pará	1758	Strategically situated city with well aligned streets, the majority of which paved.
Fernando Pereira Leite de Foyos nominated governor	1787	Intransitable streets, unpaved and lined by shacks. Yards and public squares covered with scrub. <sup>1</sup>
Historical-political compendium of the principles of farming in Maranhão	1818	Refers some streets badly paved making passage difficult. <sup>2</sup>
Historical-political statistics of the province of Maranhão	1819	“Considered the treasure of the province exhausted, hindering passage due to the huge amount of holes in the streets, even during the day people couldn't walk without taking risks”. <sup>3</sup>



Marshal Bernardo da Silveira Pinto da Fonseca nominated governor and captain-general	1819-1822	The streets are paved and the Palace Square is transformed into public promenade. Before this government, the city had dirt-tracks, without paving and pavements. <sup>4</sup>
Report of Rev. Daniel Kidder of his journey to São Luís and stay in Brazil	1841	Paving made of a mixture of sandstone, uneven, without pavements of smooth stone considering it unpleasant and exhausting to walk on. <sup>5</sup>
Public Order of 1842 issued by the Town Hall of São Luís	1842	Prohibits removal of paving stones to plant trees without permission, and obliges owners to pave the front of their property , after paving of streets. <sup>6</sup>
County Law nº 336 dated 14 <sup>th</sup> October 1852 at the time of Eduardo Olímpio Machado's government	1852	Obliged owners to pave the front of their property in accordance with the alignment of the streets, with “ <i>flagstones</i> ” <sup>7</sup> or hard white stone, shaped and joined with a height of one-half palm above the level of the roadway for the wide main streets. In the narrow streets, the front of the property had no elevation. <sup>8</sup>
Public Order of 1866 issued by the Town Hall of São Luís	1866	Stipulating that the new streets should have the minimum of 8 fathoms (approx. 17.6m) and the front of the houses 1 fathom (2.2 in linear). Mentions stonemasonry in front of the property and specifies that the material used for the pavements should be in accordance with the regulations issued by the Town Hall. <sup>9</sup>

<sup>1</sup> VIEIRA FILHO, Domingos. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>2</sup> GAYOZO, Raymundo José de Sousa. *Op. cit.*, p. 113.

<sup>3</sup> DO LAGO, Antônio Bernardino Pereira. *Historical-Political Statistics of the Province of Maranhão*. Maranhão [s.i.], 1822, *apud* VIEIRA FILHO, Domingos. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>4</sup> VIEIRA FILHO, Domingos. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> KIDDER, Daniel P. *Sketches of residence and travels in Brazil*. São Paulo: Martins, 1943, p. 151, *apud* FIGUEIREDO, Margareth Gomes de: *Mirror of time – conservation of the authenticity of public spaces: the case of the historic centre of São Luís*. (Dissertation) Masters in Urban Development from the State University of Pernambuco, (Tutor: Sílvia Mendes Zanchetti), Recife, 26th April 2006, p. 53.

<sup>6</sup> SELBACH, Jeferson. *Op. cit.*, pp. 22 and 36.

<sup>7</sup> Flagstones, according to original spelling.

<sup>8</sup> *COLLECTION OF DECREE-LAWS AND RESOLUTIONS OF THE PROVINCE OF MARANHÃO 1852*. Maranhão: [s.i.], 1853, *apud* VIEIRA FILHO, Domingos. *Op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>9</sup> SELBACH, Jeferson. *Op. cit.*, p. 45.



1



2



3



4



5



6

- 1 Balcões em Lioz, Rua do Giz.
- 2 Cantaria em lioz no solar do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, Rua do Sol.
- 3 Composição em lioz e seixos rolados no Solar dos Vasconcelos.

- 4 Verga e ombreira em lioz no emoldramento da porta de um sobrado na Rua da Palma.
- 5 Soleira em lioz na porta de um sobrado, Rua da Palma.
- 6 Degrau, soleira e base de coluna em lioz, na Igreja do Desterro.



7



8



9



10



11

7 Pedra pé de moleque na Rua Maranhão Sobrinho ou Beco do Caela.

8 Passeio em lioz no Mercado das Tulhas, Rua Portugal.

9 Passeio em placas de concreto pré-moldado na Rua do Giz.

10 Meio-fio em blocos de lioz na Praça da Alegria, antigo patíbulo.

11 Escadaria em lioz na Rua do Giz.



# O acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico pós “Reforma de 1890”

*The Portuguese painting collection of the National School of Fine Arts in the Post-“1890 Reform” pedagogical context*

ARTHUR VALLE

*Professor adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*

Associate Professor of the Arts Department at the Federal Rural University of Rio de Janeiro

**RESUMO** Em novembro de 1890, uma ampla reforma efetivou-se na Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro. A instituição foi então renomeada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e foram renovados, de maneira significativa, a sua orientação pedagógica e o seu quadro de professores. A partir da chamada “Reforma de 1890”, os responsáveis pela Escola implementaram, entre outras ações, um esforço visando à ampliação e renovação das coleções de obras de arte da instituição. Nesse sentido, foi particularmente bem-sucedido um conjunto de aquisições relacionado à pintura portuguesa de fins do Oitocentos e início do Novecentos: em médio prazo, a ENBA passou a contar com obras de importantes artistas lusitanos, como Antonio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto ou José Vital Banco Malhoa, — usualmente agrupados sob o rótulo, corrente na historiografia de arte portuguesa, de “naturalistas”. No presente artigo, além de apresentar o processo de constituição desse acervo de pintura portuguesa da ENBA, pretende-se discutir em que medida tal fenômeno pode ser posto em relação com as novas orientações pedagógicas implantadas na Escola, após a “Reforma de 1890”.

**PALAVRAS-CHAVE** Pintura portuguesa de fins do século 19 e início do 20; Escola Nacional de Belas Artes (RJ); ensino artístico no Brasil.

**ABSTRACT** In november of 1890, a wide-ranging reform was effected in the Fine Arts Academy of Rio de Janeiro. The institution was then renamed as National School of Fine Arts (NSFA), and its pedagogical orientation and faculty have been renovated in a meaningful way. From the so-called “1890 Reform”, those, who were responsible for the School, implemented, among other actions, an effort aiming at the expansion and renovation of the institution art collections. In this sense, a set of acquisitions related to Portuguese painting from the end of the 19th century and early 20th century was particularly successful: in a medium term, the NSFA was counting on important works of Portuguese artists, such as Antonio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto or José Vital Branco Malhoa, — usually grouped under the label “naturalist”, current in the historiography of Portuguese Art. In this article, in addition to presenting the constitution process of the NSFA Portuguese painting collection, I would like to discuss to what extent such a phenomenon can be put in relation to the new pedagogical guidance deployed at the School, after the “1890 Reform”.

**KEYWORDS** Portuguese paintings from the late 19th century and early 20th century; National School of Fine Arts (RJ); Artistic Education in Brazil.

Cerca de um ano após a proclamação da República no Brasil, foi efetivada, pelo Decreto N. 983, de 8 de novembro de 1890,<sup>1</sup> uma ampla reforma na Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro. A instituição foi então renomeada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e foram renovados, de maneira significativa, a sua orientação pedagógica e o seu quadro de professores.<sup>2</sup> A partir da chamada “Reforma de 1890”, os responsáveis pela Escola, tendo à frente artistas-administradores como Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, implementaram, entre outras ações, um esforço visando à ampliação e renovação das coleções de obras de arte da instituição.

Nesse sentido, alguns dos mais bem-sucedidos resultados foram alcançados por aquilo que a pesquisadora Zuzana Paternostro definiu como “uma política visando ao preenchimento das lacunas referentes à coleção de pintura portuguesa, no que tange aos mestres em plena atividade naquele tempo”.<sup>3</sup> Com efeito, em médio prazo, a ENBA passou a contar com obras de pintores que eram — e, em grande medida, ainda são — dos mais destacados no panorama da arte portuguesa de fins do Oitocentos e início do Novecentos, como Antonio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto e José Vital Branco Malhoa, entre outros.<sup>4</sup>

No presente artigo, pretendo apresentar, de maneira sintética, o processo de constituição desse acervo de pintura portuguesa da ENBA. Além disso, considerando a função eminentemente didática de suas coleções — tanto para os artistas em formação na instituição, quanto para o público em geral —, eu gostaria de avançar a hipótese de que tal fenômeno estava em consonância com as novas orientações pedagógicas implantadas na Escola, após a “Reforma de 1890”. Para tanto, cotejarei as

<sup>1</sup> DECRETO N. 983 - DE 8 DE NOVEMBRO DE 1890. Approva os Estatutos para a Escola Nacional de Bellas-Artes. Fac-símile disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs\\_primeira\\_republica\\_arquivos/1890\\_estatutos.pdf](http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica_arquivos/1890_estatutos.pdf)>. Acesso em: 1 mar. 2012.

<sup>2</sup> Uma discussão aprofundada da “Reforma de 1890” pode ser encontrada em: DAZZI, Camila. “*Pôr em prática e Reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. (Tese de Doutorado) PPGAV/UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

<sup>3</sup> PATERNOSTRO, Zuzana. “A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção”. In: *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. (Catálogo de exposição) São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 24.

<sup>4</sup> Juntamente com grande parte das demais coleções da ENBA, as pinturas portuguesas que aqui discutirei foram transferidas, em 1937, para o então fundado Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

About a year after the Republic proclamation in Brazil, it was effected by Decree nº 983 of November 8, 1890,<sup>1</sup> a wide-ranging reform in the Fine Arts Academy of Rio de Janeiro. The institution was then renamed as National School of Fine Arts (NSFA), and its pedagogical orientation and faculty have been renovated in a meaningful way.<sup>2</sup> From the so-called “1890 Reform”, those who were responsible for the School, led by administrators as Rodolpho Bernardelli and Rodolpho Amoêdo, implemented, among other actions, an effort aiming at the expansion and renovation of the Art collections of the institution.

In this sense, some of the most successful results were achieved by what the researcher Zuzana Paternostro defined as “a policy aiming to fill gaps relating to the collection of Portuguese painting, with respect to masters in full activity at that time”.<sup>3</sup> Indeed, in a medium term, the NSFA was counting on works of painters who were-and, to a large extent, still are-of the most prominent in the panorama of Portuguese art from late eight hundred and early nine hundred, as Antonio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto and José Vital Branco Malhoa, among others.<sup>4</sup>

In this article, I intend to present, synthetically, the Constitution process of the Portuguese painting collection of the NSFA. In addition, considering the highly didactic function of their collections — both for artists in training at the institution, and for the general public —, I would like to advance the hypothesis that this phenomenon was in line with the new pedagogical guidelines deployed at

<sup>1</sup> DECRETO N. 983 - DE 8 DE NOVEMBRO DE 1890. Approva os Estatutos para a Escola Nacional de Bellas-Artes. Fac-símile available in: <[http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs\\_primeira\\_republica\\_arquivos/1890\\_estatutos.pdf](http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica_arquivos/1890_estatutos.pdf)>. Accessed in: March 1, 2012.

<sup>2</sup> An in-depth discussion of the “1890 Reform” can be found at: DAZZI, Camila. “*Pôr em prática e Reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. (PhD Thesis) PPGAV/UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

<sup>3</sup> PATERNOSTRO, Zuzana. “A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção”. In: *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. (Exhibition catalogue) São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 24.

<sup>4</sup> Together with most of the other NSFA collections, the Portuguese paintings that I will discuss here were transferred in 1937 to the then founded National Museum of Fine Arts of Rio de Janeiro.

the School, after the “1890 Reform”. To do so, I will compare the acquired Portuguese works with aspects of artistic debates caught in Rio de Janeiro, which are able to indicate some of the aesthetic concepts that went into effect at NSFA in the first decades of the Republic.

The processes of constitution and reception of the Academy collections of art, in the imperial period, are important and complex topics, to which I can only refer here in a timely manner. Nevertheless, I believe it is possible to affirm that, from consulting the Rio de Janeiro artistic literature of the Second Reign final decades, complaints regarding inadequacies of these collections were not rare. In 1874, for example, in his pamphlet *Fine Arts - Considerations on the reform of the Academy* [*Bellas-Artes - Considerações sobre a Reforma da Academia*], the artist Antônio Araújo de Sousa Lobo referred, in the following terms, to the shortages of the institution collection and its harmful effects to the understanding of European Art “schools”:

We have a Museum, whose Gallery has also some original paintings, that, for not being the masterpieces of its authors, make us unable to evaluate their schools; as most of the others, we find them unfit for an Academy.

If, with the main gallery that Brazil features, we cannot make sense of what *school* means, how is it that the *connoisseurs* boast so much of knowing it, when artists who travel to Europe are faltering?<sup>5</sup>

In 1875, it was the turn of the architect, engineer, journalist and musician Alfredo Camarate, writing for the newspaper *Gazeta de Notícias*, under the pseudonym of Julio Huelva,<sup>6</sup> to accuse the unfortunate conditions of the collections of the Academy:

The fine arts among us, hardly exist. They vegetate only imprisoned in the narrow lockers of a small academy on the outside and inside

Painting and sculpture galleries, which are in all Nations the real school to educate the people, by the contemplation of the beauty and root in him

<sup>5</sup> LOBO, A. A. de Souza. *Bellas Artes - Considerações Sobre a Reforma da Academia*. Rio de Janeiro: American Typography, 1874, p. 19.

<sup>6</sup> SANTOS, Marcos Florence Martins. *Letras e Artes no Brasil: A consolidação da crítica no Segundo Reinado*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - Fundação Biblioteca Nacional/MinC, 2010, p. 49 sg.

obras portuguesas adquiridas com aspectos dos debates artísticos então travados no Rio de Janeiro, capazes de indicar algumas das concepções estéticas que passaram a vigorar na ENBA das primeiras décadas da República.

Os processos de constituição e de recepção das coleções de obras de arte da Academia, no período imperial, são tópicos importantes e complexos, sobre os quais aqui só poderei me deter de maneira pontual. Não obstante, creio ser possível afirmar, a partir da consulta à literatura artística carioca das décadas finais do Segundo Reinado, que as queixas com relação às insuficiências dessas coleções não eram raras. Em 1874, por exemplo, em seu opúsculo *Bellas-Artes - Considerações sobre a Reforma da Academia*, o pintor Antônio Araújo de Sousa Lobo se referia, nos seguintes termos, às carências do acervo da instituição e a seus efeitos nefastos para a compreensão das “escolas” de arte europeias:

Temos a Pinacoteca, cuja galeria possui também alguns quadros originais, que não sendo as obras primas de seus autores, não podemos por isso avaliar suas escolas; quanto à maior parte dos outros, achamo-los impróprios de uma Academia.

Se, com a principal galeria que possui o Brasil, não podemos fazer ideia do que quer dizer *escolas*, com é que por aí os *entendedores* tanto blasonam de as conhecer, quando os artistas que viajam à Europa ficam vacilantes?<sup>5</sup>

Em 1875, foi a vez do arquiteto, engenheiro, jornalista e músico Alfredo Camarate, escrevendo para a *Gazeta de Notícias* carioca, sob o pseudônimo Julio Huelva,<sup>6</sup> acusar as condições lamentáveis das coleções da Academia:

As belas artes, entre nós, quase não existem. Vegetam apenas encarceradas nos estreitos cacifos de uma academia pequena por fora e por dentro.

Galerias de pintura e escultura, que são em todas as nações a verdadeira escola para educar o povo, pela contemplação do belo e arraigar nele a estima e veneração pelas artes — não as tem o nosso país.

As coleções artísticas dos particulares são poucas e todas medí-

<sup>5</sup> LOBO, A. A. de Souza. *Bellas Artes - Considerações Sobre a Reforma da Academia*. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874, p. 19. Grifos em itálico no original. A grafia desta e de todas as outras citações de época foi atualizada.

<sup>6</sup> SANTOS, Marcos Florence Martins. *Letras e Artes no Brasil: A consolidação da crítica no Segundo Reinado*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - Fundação Biblioteca Nacional/MinC, 2010, p. 49 sg.

ocres e a única coleção oficial — a da Academia de Belas Artes — só tem de pomposo o título de — *pinacoteca*.

Na verdade gastar uma palavra de tantas letras com uma coleção com tão pouca coisa e inferior em número e importância à de qualquer *bric-a-brac* da Europa, é uma *tecnomania* por demais luxuosa! Nesse simulacro de museu artístico vivem, em relações de perfeita amizade, as cópias com os originais. Escolas — nem mesmo classificadas! [...] <sup>7</sup>

Opiniões como essas, emitidas por agentes que ocupavam posições contrastantes no campo artístico carioca de sua época, deixam entrever um relativo consenso não só com relação às insuficiências das coleções da Academia, mas também quanto à sua suposta função educadora e de formação do gosto. A insatisfação com relação ao cumprimento dessa última função não terá deixado de pesar sobre os anseios reformadores do ensino artístico no Brasil de fins de Oitocentos, que, referidos explicitamente no título do opúsculo de Souza Lobo, atravessaram os anos finais do Segundo Reinado, vindo a se concretizar após a proclamação da República.

Ao que tudo indica, porém, um esforço no sentido de sanar tais presumíveis insuficiências teria sido empreendido já nos anos imediatamente anteriores à “Reforma de 1890”, como deixa entrever um relatório que, em março de 1889, o então diretor da Academia, Ernesto Gomes Moreira Maia, apresentou ao Ministério do Império. Nele, como que respondendo a críticas do gênero feitas, anos antes, por Souza Lobo ou Camarate, Moreira Maia descrevia a composição e a conveniente instalação da “coleção de telas” da instituição, que qualificava como “a primeira da América do Sul”:

Esta preciosa coleção, [...] acha-se disposta por escolas, na seguinte ordem: Francesa, Flamenga, Holandesa e Alemãs, Espanhola e Italianas, desde a mais moderna até a mais antiga.

[...]

Todos os quadros, dispostos de modo regular e com ordem estudada, nas grandes galerias e salas do pavimento superior, estão guarnecidos de molduras e seu conjunto produz agradável impressão ao visitante.

Toda esta riqueza artística, representada por mais de 550 telas, das quais mui pequeno número aguarda restauração, está conservada

the esteem and veneration by the arts — do not exist in our country.

The artistic collections of individuals are few and all mediocre and the official collection — the one of the Fine Arts Academy — only has the pompous title — *pinacoteca*.

In fact, to spend a word of so many letters with a collection with so little thing and inferior in number and importance to any bric-a-brac of Europe, is a luxurious *tecnomania* too!

In this simulacrum of artistic Museum live, in perfect relationships, the original and the copies. Schools-not even classified! [...] <sup>7</sup>

Such opinions, issued by agents who held contrasting positions on the Rio de Janeiro artistic field of its time, leave as a glimpse a relative consensus not only about the shortcomings of the collections of the Academy, but also as to its alleged training and educating role. The dissatisfaction regarding the fulfillment of this last function will not stop weighing on the artistic education reformers longings of the artistic education in Brazil from late 19th century, which explicitly referred to in the title of the pamphlet of Souza Lobo, crossed the final years of the Second Reign, coming to materialize after the proclamation of the Republic.

Everything indicates, however, an effort to remedy such alleged shortcomings was undertaken in the immediately preceding years from the “1890 Reform”, as a report hints in March 1889, the then Director of the Academy, Ernesto Gomes Moreira Maia, presented to the Ministry of the Empire. In it, as if responding to the kind of criticisms made years earlier by Souza Lobo or Camarate, Moreira Maia described the composition and the convenient installation of “collection of paintings” of the institution that qualified as “the first of South America”:

This precious collection [...] is prepared by schools, in the following order: French, Flemish, Dutch and German, Spanish and Italian, from the most ancient to the most modern.

[...]

All paintings, arranged in regular mode and studied order, in the major galleries and rooms on the upper floor, are trimmed with frames and their set produces a nice impression to the visitor.

<sup>7</sup> HUELVA, Julio. “BELLAS ARTES”. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 13 ago. 1875, p. 1. Grifos em itálico no original.

<sup>7</sup> HUELVA, Julio. “BELLAS ARTES”. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, August 13, 1875, p. 1.



All this artistic wealth, represented by more than 550 paintings, of which a very small number awaits for restoration, is preserved and prepared as it deserves, put in contact advantageously with the amateur appreciation and art students: and certifies, in large part, the commitment of the higher administration of the State in enhance, at the expense of not small expenditures, the evidence of the appreciation cult that we have devoted to fine arts.<sup>8</sup>

Notwithstanding the framework described by Moreira Maia, claims by a further expansion of Academy collections continued to be heard, including after the transformation of the latter in the National School of Fine Arts. An eloquent example can be found in the words of an anonymous writer of *Gazeta de Notícias*, writing a few months after the acceptance of the Decree No. 983. Without wishing to “make censorship to the old Academy”, but recognizing simultaneously the reduced dimensions of its “ancient” art collections<sup>9</sup> and the difficulties to verify the authenticity of its paintings, the commenter proposed an alternative:

[...] Since it is not possible for us to form a collection of old paintings to show with pride abroad, occupy the few rooms of the school with modern paintings. They will be a better example to students of an advanced school, and a faultless catalog can be formed [...]

[...] but form this new gallery, little by little, acquiring *French, Italians, Germans, Spaniards* paintings, not forgetting the *nationals* ones. [...]

The students of the new school of fine arts in the presence of all styles, processes and manners, would verify that there is no uniform standard in modern art, and would adopt the best style, the best process and the best manners, that is, whatever provides them the impulses of individuality.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> RELATÓRIO DO ANO DE 1888 APRESENTADO À ASSEMBLEIA GERAL LEGISLATIVA NA 4ª SESSÃO DA 20ª LEGISLATURA EM MAIO DE 1889. Rio de Janeiro, Annex C, p. 2. Transcription available in: <[http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios\\_ministeriais/rltr\\_mntr\\_1888anexo.htm](http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1888anexo.htm)>. Accessed in: May 1, 2012.

<sup>9</sup> In this passage and in the following ones, the concept of “ancient” art defines itself primarily in opposition to “modern” art, i.e. that one produced by artists then still alive or recently deceased.

<sup>10</sup> “A NOSSA COLEÇÃO DE PINTURAS”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, March 24, 1891, p. 1.

e disposta como merece, prestando-se com vantagem à apreciação dos amadores e ao estudo dos cultores da arte: e atesta, em grande parte, o empenho da superior administração do Estado em opulentar, à custa de não pequenos dispêndios, as provas do culto de apreço que consagramos às Belas Artes.<sup>8</sup>

Não obstante o cenário descrito por Moreira Maia, reivindicações por uma ulterior ampliação das coleções da Academia continuaram a se fazer ouvir, inclusive após a transformação desta última em Escola Nacional de Belas Artes. Um exemplo eloquente pode ser encontrado na pena de um articulista anônimo da *Gazeta de Notícias*, escrevendo poucos meses após o deferimento do referido Decreto N. 983. Sem desejar “fazer censura à velha Academia”, mas reconhecendo simultaneamente as dimensões reduzidas de suas coleções de arte “antiga”<sup>9</sup> e as dificuldades para verificar a autenticidade de seus quadros, o comentarista propunha uma alternativa:

[...] Já que não nos é possível formar uma coleção de pinturas antigas que mostremos com orgulho ao estrangeiro, ocupem-se as poucas salas da escola com quadros modernos. Serão melhor exemplo, para os alunos de uma escola avançada, e poder-se-á formar um catálogo irrepreensível [...]

[...] mas forme-se essa nova galeria, pouco a pouco, adquirindo quadros *franceses, italianos, alemães, espanhóis*, não esquecendo os *nacionais* [...]

Os alunos da nova escola de Belas Artes, em presença de todos os estilos, processos e maneiras, verificariam que não há padrão uniforme na arte moderna, e adotariam o melhor estilo, o melhor processo e a melhor maneira, isto é, o que lhes fornecesse os impulsos da sua individualidade.<sup>10</sup>

No contexto do presente artigo, esse fragmento é significativo não só pelo que revela, mas, sobretudo, pelo que deixa de mencionar. Com efeito, se as “escolas” francesa, italiana, alemã,

<sup>8</sup> RELATÓRIO DO ANO DE 1888 APRESENTADO À ASSEMBLEIA GERAL LEGISLATIVA NA 4ª SESSÃO DA 20ª LEGISLATURA EM MAIO DE 1889. Rio de Janeiro, Anexo C, p.2. Transcrição com grafia atualizada disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios\\_ministeriais/rltr\\_mntr\\_1888anexo.htm](http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1888anexo.htm)> Acesso 1. mai. 2012.

<sup>9</sup> Nessa e nas passagens que se seguem, o conceito de arte “antiga” se define, sobretudo, em oposição à arte “moderna”, ou seja, aquela produzida por artistas então ainda em atividade ou recentemente falecidos.

<sup>10</sup> “A NOSSA COLEÇÃO DE PINTURAS”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 24 mar. 1891, p. 1.

espanhola e brasileira se encontram aí explicitamente referidas, nenhuma menção é feita à “escola” portuguesa. A resenha se apresenta, assim, como indício de uma aparente inadvertência com relação à arte portuguesa “moderna”, para o qual certamente contribuíu o perfil do acervo que a Academia imperial legou à Escola republicana. A ausência de referências à arte portuguesa é notável já no relatório de 1889 de Moreira Maia, acima citado, e, em grande medida, se perpetua no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1890, certame que abriu suas portas cerca de sete meses antes da oficialização da reforma da ENBA. Neste documento, que enumerava “os quadros das galerias de exposição permanente que pod[iam] ser vistos pelo público”,<sup>11</sup> não existe qualquer referência a quadros de artistas portugueses “modernos”.

Tal situação começaria a ser revertida após a implementação da “Reforma de 1890”. Uma primeira aquisição de obra portuguesa “moderna” se daria em 1894, quando da realização da primeira Exposição Geral oficialmente organizada pela ENBA: tratava-se de *Le rendez-vous*, de Souza Pinto [Fig. 1], artista que, no certame, recebeu a 2ª medalha de ouro.<sup>12</sup> Na verdade, o português fora convidado a participar da exposição, como revela uma carta da legação brasileira em Paris, de 2 de agosto de 1894, ao então vice-diretor da ENBA, Rodolpho Amoêdo.<sup>13</sup> Sabemos, ainda, que *Le rendez-vous* figurou no *Salon da Société des artistes français* de 1894, tendo merecido, inclusive, uma reprodução no catálogo ilustrado desse certame.<sup>14</sup> Considerando o convite ao artista e o relativo prestígio da obra em Paris, é presumível que, antes mesmo de chegar ao Rio, já houvesse um interesse na aquisição de *Le rendez-vous* para compor a Pinacoteca da ENBA. Uma indi-

In the context of this article, this fragment is significant not only by what it reveals, but, above all, by what it fails to mention. Indeed, if the French, Italian, German, Spanish and Brazilian “schools” are therein explicitly referred to, no mention is made to the Portuguese “school”. Then, the review presents itself as evidence of an apparent inadvertence regarding the “modern” Portuguese art, for which certainly contributed the acquis profile that the Imperial Academy bequeathed to the Republican School. The absence of references to Portuguese art is already notable in the 1889 report of Moreira Maia, above quoted, and in a large extent, is perpetuated in the General Exhibition of Fine Arts [Exposição Geral de Belas Artes] catalog of 1890, one that opened its doors about seven months before the formalization of the NSFA reform. In this document, which contained “the paintings of the permanent exhibition galleries that could be seen by the public”,<sup>11</sup> there is no reference to paintings of “modern” Portuguese artists.

Such a situation would be reversed after the implementation of the “1890 Reform.” A first purchase of “modern” Portuguese painting would take place in 1894, when the first General Exhibition officially organized by the NSFA took place: It was *Le rendez-vous* de Souza Pinto [Fig. 1], artist who, in the exhibition, received the second gold medal.<sup>12</sup> In fact, the Portuguese had been invited to participate in the exhibition, as it reveals a letter from the Brazilian legation in Paris, August 2, 1894, to the then Deputy Director of the NSFA, Rodolpho Amoêdo.<sup>13</sup> We also know that *Le rendez-vous* appeared at the *Salon of the Société des Artistes Français* of 1894, having even deserved a reproduction in the illustrated catalogue.<sup>14</sup> Considering the invitation to the artist and the relative prestige of work in Paris, it is alleged that, before even get to Rio, there was an interest in the acquisition of *Le rendez-vous* to compose the collection of the NSFA. Such a statement, made by the Commit-

<sup>11</sup> *CATÁLOGO da Exposição Geral de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890, n/p. Fac-símile disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1890\\_egba.pdf](http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1890_egba.pdf)>. Acesso em: 1 mai. 2012.

<sup>12</sup> “PRÊMIOS DO SALON”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 31 out. 1894, p. 1.

<sup>13</sup> “Tenho a satisfação de comunicar-vos que nesta mesma data remeto ao Senhor Ministro da Justiça e Negócios Interiores os conhecimentos de embarque no vapor ‘CAMPANA’ (Chargeurs Réunis) saído do Havre a 29 de Julho último, de 4 grandes caixões contendo as produções com que, na forma de convite que lhes dirigistes em circular de 1 de Setembro do ano passado, concorrem à primeira Exposição dessa Escola os pensionistas do Estado [...], assim como o laureado artista português J. J. de Souza Pinto, residente nesta Capital [Paris]” (Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 6129 - Correspondências Recebidas 1894, p. 93).

<sup>14</sup> *CATALOGUE illustré de peinture et sculpture - Salon de 1894*. Paris: Librairie d’Art, p. 24.

<sup>11</sup> *CATÁLOGO da Exposição Geral de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: Typographia j. Villeneuve c., 1890. Facsimile available in: <<http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1890egba.pdf>>Accessed in: May 1, 2012.

<sup>12</sup> “PRÊMIOS DO SALON”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, October 31, 1894, p. 1.

<sup>13</sup> Dom João VI Museum’s Archival Collection EBA/UFRJ. Notation 6129, p. 93.

<sup>14</sup> *CATALOGUE illustré de peinture et sculpture - Salon de 1894*. Paris: Librairie d’Art, p. 24.

tee of school teachers, is in a report of the Justice Minister of State and Interior Affairs, dated from April 1895.<sup>15</sup>

A few years later, in 1902, an inform of Rodolpho Bernardelli, then Director of the NSFA, reproduced in the report of the Minister of Justice and Interior Affairs, accused the acquisition of works of “Cunha Porto collection, very important and numerous”<sup>16</sup> among which there were oil paintings, watercolors, drawings and pastels of not discriminated “Portuguese authors”. In that same report, it was presented a list of 11 paintings,<sup>17</sup> acquired in the *Portuguese Art Exhibition [Exposição de Arte Portuguesa]*, organized by “Mr. Guilherme da Rosa, representative of Portuguese artists”, at the School of Arts and Crafts [Liceu de Artes e Ofícios] of Rio de Janeiro.<sup>18</sup> These paintings listed were: *The White Glove [A Luva Branca]*, *The Innkeeper [A Locandeira]*, *Madonna and Soldier [Soldado]*, of Columbano Bordallo; *Azinhaga in Benfica*, of José Velloso Salgado; *A Man of the Sea [Um Homem do Mar]*, of Ernesto Augusto Ferreira Condeixa; *The Loves of the Miller [Os Amores do Moleiro]*, of Carlos Reis; *The Output of the Herd [Saída do Rebanho]*, of

cação expressa para tanto, feita por uma comissão de professores da Escola, consta em relatório do Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, datado de abril de 1895.<sup>15</sup>

Alguns anos depois, em 1902, um informe de Rodolpho Bernardelli, então diretor da ENBA, reproduzido em relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, acusava a aquisição de peças da “coleção Cunha Porto, importantíssima e numerosa”,<sup>16</sup> entre as quais constariam quadros a óleo, aquarelas, desenhos e pastéis de “autores portugueses” não discriminados. Nesse mesmo relatório, era apresentada uma lista de 11 quadros,<sup>17</sup> adquiridos n’*Exposição de Arte Portuguesa*, organizada pelo “Sr. Guilherme da Rosa, representante de artistas portugueses”, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.<sup>18</sup> Os quadros então listados eram: *A Luva Branca*, *A Locandeira*, *Madona e Soldado*, de Columbano Bordallo; *Azinhaga em Benfica*, de José Velloso Salgado; *Um Homem do Mar*, de Ernesto Augusto Ferreira Condeixa; *Os Amores do Moleiro*, de Carlos Reis; *A Saída do Rebanho*, de Manoel Henrique Pinto; *A Sesta*, *A Corar a Roupa* e *Gozando os Rendimentos*, de José Malhoa.

A vultosa compra de 1902 foi, certamente, uma das mais importantes feitas durante toda a história da Academia/Escola carioca.<sup>19</sup> Depois dela, seria necessário esperar até 1906 pela aqui-

<sup>15</sup> “The Commission, composed of the professors Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli, Pedro Weingartner and Modesto Brocos y Gomez, appointed to choose the works of art that deserved to be purchased for the school collections, met in on November 7 and chose those that are now mentioned: The rendez-vous, J. J. de Souza Pinto ...”. In: *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Antonio Gonçalves Ferreira Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895, Anexo P, p. 13.

<sup>16</sup> *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1903, p. 225. The collector is, probably, Joaquim Augusto da Cunha Porto, merchant and writer born in the city of Porto, in 1827, and dead in Rio de Janeiro in 1884.

<sup>17</sup> *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903... Op. cit.*, p. 225. This list presents, from their fifth line, an error in the correspondence of the works titles and the names of their respective authors.

<sup>18</sup> This Portuguese art exhibition was inaugurated on July 17, 1902. In addition to “103 paintings” of several and renowned artists, it had “the faience of Raphael Bordallo Pinheiro, always beautiful and original, the works in low silver oxidized or gold, some architectural projects and some art specimens applied to housework” (“Arte Portuguesa”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, July 18, 1902, p. 1).

<sup>15</sup> “A comissão, composta dos professores Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli, Pedro Weingartner e Modesto Brocos y Gomez, nomeada para escolher as obras d’arte que merecessem ser adquiridas para as coleções da Escola, reuniu-se no salão no dia 7 de novembro e escolheu as que vão em seguida mencionadas: O rendez-vous, de J. J. de Souza Pinto [...]”. In: *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Antonio Gonçalves Ferreira Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895, Anexo P, p.13.

<sup>16</sup> *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1903, p. 225. O colecionador é, provavelmente, Joaquim Augusto da Cunha Porto, comerciante e escritor nascido na cidade do Porto, em 1827, e falecido no Rio de Janeiro, em 1884.

<sup>17</sup> *RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903... Op. cit.*, p. 225. Essa lista apresenta, a partir da sua quinta linha, um erro na correspondência entre os títulos das obras e os nomes de seus respectivos autores.

<sup>18</sup> *A Exposição de Arte Portuguesa* foi inaugurada a 17 de julho de 1902. Além de “103 telas” de diversos e renomados pintores, contava com “as faianças de Raphael Bordallo Pinheiro, sempre belas e originais, os trabalhos em prata rebaixada, oxidada ou dourada, alguns projetos arquitetônicos e alguns espécimes de arte aplicada aos trabalhos domésticos” (“Arte Portuguesa”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1902, p. 1).

<sup>19</sup> Com relação às compras de 1902, Paternostro destacou o papel do diretor

sição de uma nova obra portuguesa: tratava-se, então, de uma importante pintura de Malhoa, a segunda versão de *Cócegas* [Fig. 2], comprada, após uma grande mostra individual que o artista realizou no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Algumas resenhas sobre a Exposição Geral de Belas Artes de 1906, que abriu suas portas apenas dois meses após o encerramento da individual de Malhoa, dão conta de que *Cócegas* teria sido, já então, adquirida pelo Governo brasileiro.<sup>20</sup> Todavia, o pesquisador português Nuno Saldanha, em trabalho recentemente publicado, apresentou evidências de que a compra teria, na verdade, se arrastado por longos meses, só se concluindo em maio de 1907.<sup>21</sup>

Em 1909, segundo Paternostro, a Escola teria adquirido uma pintura de Silva Porto, hoje intitulada *Na Cisterna*, “exposta em 1891 na 1ª Exposição do Grémio Artístico de Lisboa, com o título *O Poço Velho (Odivelas)*”<sup>22</sup> [Fig. 3]. Tal afirmação é em parte corroborada por um documento datilografado, não-datado, mas certamente posterior a 1913, pertencente ao Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, que apresenta uma “Seleção dos quadros e mais objetos de arte, adquiridos pela verba de ‘Aquisição de obras de arte’”,<sup>23</sup> e que assinala a compra, em 1909, pelo valor de 1:500\$000, de um quadro a óleo (não nomeado) de Silva Porto.

Bernardelli: “Essa aquisição, sem dúvida, foi o mérito de Rodolfo Bernardelli a favor do acervo da Escola Nacional de Belas Artes” (PATERNOSTRO, Suzana. *Op. cit.*, p. 24). Mais recentemente, porém, Hilda Machado afirmou que a iniciativa se deveu, na verdade, a Joaquim Duarte Murtinho, Ministro da Fazenda do Governo Campos Salles: “Segundo Filinto de Almeida, republicano e vizinho de Murtinho, o ministro mecenas fez mais do que o Império, que comprou apenas o gênero histórico [...] Em 1902, o ministro das finanças Joaquim Murtinho, enquanto levava com a sua política liberal o Banco do Brasil à falência, instituiu um novo mecenato público, ao bancar uma política de aquisições para a ENBA” (MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 159).

<sup>20</sup> Cf., por exemplo: “NOTAS DE ARTE”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p. 3; “A EXPOSIÇÃO”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 set. 1906, p. 5; AMADOR, Bueno. “BELAS-ARTES. O SALÃO DE 1906”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 set. 1906, p. 3.

<sup>21</sup> “Em Janeiro de 1907, a venda estava ainda em negociações. O seu amigo Rodolfo Bernardelli dizia que a proposta fora apresentada na Câmara e no Senado, mas que não tinha sido aprovada, tendo a verba da aquisição sido destinada à construção de uma escola de Arte. No entanto, relatando ainda que o novo ministro, Tavares Lyra, se interessara pelo caso, dava assim algumas esperanças ao pintor, que de fato se viriam a concretizar em Maio” (SALDANHA, Nuno. *José Malhoa. Tradição e Modernidade*. Lisboa: Scribe, 2010, p. 327).

<sup>22</sup> *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. *Op. cit.*, p. 38.

<sup>23</sup> Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 5107, p. 1.

Manoel Henrique Pinto; *The Nap [A Sesta]*, *Blushing the Clothes [A Corar a Roupa]* and *Enjoying the Income [Gozando os Rendimentos]*, of José Malhoa.

The sizeable purchase of 1902 was certainly one of the most important made throughout the history of the Academy School of Rio.<sup>19</sup> After it, it would be necessary to wait until 1906 to acquire a new Portuguese work: it was then an important painting by Malhoa, the second version of *Tickling [Cócegas]* [Fig. 2], bought after a great solo exhibition that the artist made in the Portuguese Reading Cabinet [Gabinete Português de Leitura] of Rio de Janeiro. Some reviews of the General Exhibition of Fine Arts of 1906, which opened its doors two months after the closure of the Malhoa solo, realized that *Tickling* would have been, already then, acquired by the Brazilian Government.<sup>20</sup> However, the Portuguese researcher Nuno Saldanha, in recently published work, presented evidence that the purchase would have, in fact, been dragged by long months, concluding only in May 1907.<sup>21</sup>

In 1909, according to Paternostro, the NSFA

<sup>19</sup> With respect to purchases of 1902, Paternostro highlighted the role of the Director Bernardelli: “this acquisition, undoubtedly, was the merit of Rodolfo Bernardelli in favour of the acquis of the Fine Arts National School” (PATERNOSTRO, Suzana. *Op. cit.*, p. 24). More recently, however, Hilda Machado said that the initiative was, in fact, of Joaquim Duarte Murtinho, Minister of Finances of Campos Sales Government: “According to Filinto de Almeida, Republican and neighbor of Murtinho, the Minister Mecenas did more than the Empire, who just bought the historic genre [...] In 1902, the Finance Minister Joaquim Murtinho, while leading Brazil’s Bank to bankruptcy with his liberal policy, introduces a new public patronage, to fund a procurement policy for NSFA (MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 159).

<sup>20</sup> See for example: “NOTAS DE ARTE”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, September 1, 1906, p. 3; “A EXPOSIÇÃO”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, September 2, 1906, p. 5; AMADOR, Bueno. “BELAS-ARTES. O SALÃO DE 1906”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, September 11, 1906, p. 3.

<sup>21</sup> “In January 1907, the sale was still in negotiation. His friend Rodolfo Bernardelli said that the proposal had been tabled in the House and the Senate, but that had not been approved, having the funds to acquisition destined to the construction of an art school. However, reporting that the new Minister, Tavares Lyra, interested by the case, gave some hopes to the painter, which would, in fact, come to realize in may (SALDANHA, Nuno. *José Malhoa. Tradição e Modernidade*. Lisboa: Scribe, 2010, p. 327).

would have purchased a painting of Silva Porto, today entitled *At the Cistern* [*Na Cisterna*], “exposed in 1891 at the first exhibition of the Artistic Guild of Lisbon, with the title *The Old Pit (Odivelas)* [*O Poço Velho (Odivelas)*]<sup>22</sup> [Fig. 3]. Such a statement is partly corroborated by a typed document, non-dated, but certainly after 1913, which features a “Selection of paintings and more objects of art, purchased by the funds of ‘Acquisition of works of art’<sup>23</sup>, and that points out the purchase, in 1909, by the value of 1: 500\$000, of an oil painting (not named) of Silva Porto. This same document, in addition to confirm the purchase of *Le rendez-vous*, in 1894, by the value of 3: 000\$000, accuses the purchase of a second oil painting (not named) de Souza Pinto, in 1912, by the value of 2: 000\$000, as well as a work by the Portuguese painter João Vaz, entitled *Dusk* [*Entardecer*], in 1913, by the value of 1:100\$000.<sup>24</sup>

The acquisition of most of the works listed here-with the exception of *Madonna*, of Columbano, and *Dusk*, of Vaz — is confirmed in a catalogue of the painting and sculpture galleries of the NSFA,<sup>25</sup> published in 1923, which listed no less than 16 Portuguese paintings. In addition to the abovementioned 13,<sup>26</sup> 3 other Portuguese works are cited: *Assembly, flowers* [*Assembleia, flores*] (watercolor, no. 253), of Helena Roque Gameiro; *Adraga Beach* [*Praia de Adraga*] (watercolor, no. 254), of Alfredo Roque Gameiro; and *Under the Greeny* [*Sob a verdura*] (no. 507), of Souza Porto — another non-dated work,<sup>27</sup> maybe the oil painting referred to

Esse mesmo documento, além de confirmar a aquisição de *Le rendez-vous*, em 1894, pelo valor de 3:000\$000, acusa a compra de um segundo quadro a óleo (não nomeado) de Souza Pinto, em 1912, pelo valor de 2:000\$000, bem como de uma obra do pintor português João Vaz, intitulada *Entardecer*, em 1913, pelo valor de 1:100\$000.<sup>24</sup>

A aquisição da maioria das obras até aqui elencadas — com exceção de *Madonna*, de Columbano; e *Entardecer*, de Vaz — é confirmada no *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura* da ENBA,<sup>25</sup> editado em 1923, no qual são enumeradas nada menos do que 16 pinturas portuguesas. Além de 13 já referidas,<sup>26</sup> são citadas 3 outras obras portuguesas: *Assembleia, flores* (aquarela, n. 253), de Helena Roque Gameiro; *Praia de Adraga* (aquarela, n. 254), de Alfredo Roque Gameiro; e *Sob a verdura* (n. 507), de Souza Porto — obra não datada,<sup>27</sup> talvez o quadro a óleo referido no documento do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, citado no parágrafo anterior.

Até o momento, detive-me sobretudo nas aquisições de obras de arte portuguesas feitas durante a administração de Rodolpo Bernardelli, entre 1890 e 1915, e que possuem algum indício de comprovação documental. Todavia, embora escasseiem os documentos a esse respeito, o interesse pela produção dos artistas portugueses “modernos” parece ter continuado na administração do sucessor de Bernardelli, João Baptista da Costa, que foi diretor da Escola entre 1915 e 1926. Uma foto datada de 1920, que mostra parte da Pinacoteca da instituição e na qual Baptista da Costa aparece em frente a *Cócegas* de Malhoa e *Azinhaga em Benfica*, de Velloso Salgado<sup>28</sup> [Fig. 4], parece-me reveladora da importância

<sup>22</sup> *O Grupo do Leão e o Naturalismo português. Op. cit.*, p. 38.

<sup>23</sup> Dom João VI Museum’s Archival Collection EBA/UFRJ. Notation 5107, p. 1.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>25</sup> *ESCOLA Nacional de Bellas Artes - Catalogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura*. Rio de Janeiro: Empr. Ind. Editora “O Norte”, 1923.

<sup>26</sup> *The Loves of the Miller* (No. 143), of Carlos Reis; *The White Glove* (No. 180), *The Innkeeper* (No. 181) and *Soldier* (No. 182), of Columbano; *A Man of the Sea* (No. 186), of Condeixa; *Tickling* (No. 334), *Blushing the Clothes* (No. 335), *Enjoying the Income* (No. 336) and *The Nap* (No. 337), of Malhoa; *The Output of the Herd* (No. 435), of Henrique Pinto; *At the Cistern* (No. 498) of Silva Porto; *Le rendez-vous* (No. 508), of Souza Pinto; *Azinhaga in Benfica* (No. 564), of Velloso Salgado.

<sup>27</sup> Under the greenery has kinship with Breton’s work references, produced by Souza Pinto, from mid-1890 as *La Baignade* (1896), *Chloé Fillette* (1898) or *Baigneuse* (1903) See SANTOS, Aida Alves de Oliveira. *José Júlio de Souza Pinto na Bretanha*. Porto, 2011. Dissertação (Mestre em História

<sup>24</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>25</sup> *ESCOLA Nacional de Bellas Artes - Catalogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura*. Rio de Janeiro: Empr. Ind. Editora “O Norte”, 1923.

<sup>26</sup> *Os amores do moleiro* (n. 143), de Carlos Reis; *A luva branca* (n. 180), *A locandeira* (n. 181) e *O soldado* (n. 182), de Columbano; *Um homem do mar* (n. 186), de Condeixa; *Cócegas* (n. 334), *A corar roupa* (n. 335), *Gozando os rendimentos* (n. 336) e *A sesta* (n. 337), de Malhoa; *Saída do Rebanho* (n. 435), de Henrique Pinto; *Na cisterna* (n. 498) de Silva Porto; *Le rendez-vous* (n. 508), de Souza Pinto; *Azinhaga em Benfica* (n. 564), de Velloso Salgado.

<sup>27</sup> *Sob a verdura* possui parentesco com obras de referência bretã, produzidas por Souza Pinto, a partir de meados dos anos 1890, como *La Baignade* (1896), *Chloé Fillette* (1898) ou *Baigneuse* (1903). Cf. SANTOS, Aida Alves de Oliveira. *José Júlio de Souza Pinto na Bretanha*. Porto, 2011. Dissertação (Mestre em História da Arte Portuguesa) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Volume II Anexos.

<sup>28</sup> MATTOS, Adalberto. “Uma Visita à Escola de Bellas Artes”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, nov. 1920, n/p.

emblemática que o acervo português então possuía, no contexto mais amplo das coleções da Escola. Acréscimos a esse acervo também continuariam a ser feitos. É possível, por exemplo, que as acima referidas aquarelas de Alfredo e Helena Roque Gameiro tenham sido incorporadas às coleções da ENBA em 1920, por ocasião de uma exposição que ambos fizeram no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.<sup>29</sup> Sabe-se, além disso, que, em 1926, a Escola recebeu, como doação, parte da coleção de arte de Luís Fernandes,<sup>30</sup> na qual a presença de obras de artistas portugueses de fins do século 19 e início do século 20 era das mais representativas. Além de novos quadros de Columbano e Malhoa e de uma série de pequenas “manchas” de Silva Porto, a doação de Luís Fernandes conteria um retrato de Adolfo Cesar de Medeiros Greno, artista português aqui ainda não referido.<sup>31</sup>

Em síntese, os dados acima elencados apontam para um genuíno interesse pela arte portuguesa “moderna”, por parte dos responsáveis pela ENBA, nas décadas iniciais da República brasileira. Alguns fatores poderiam ser aqui mencionados na tentativa de explicar esse interesse. Por um lado, sabe-se que, já na passagem para a década de 1880, portugueses e agentes brasileiros fundamentais na implementação da “Reforma de 1890” estabeleceram, na Europa, laços de sociabilidade estreitos.<sup>32</sup> Isso

<sup>29</sup> Cf. por exemplo, “VIDA ARTÍSTICA. Inaugura-se amanhã a Exposição Roque Gameiro no Gabinete Português de Leitura”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1920, p. 3; MATTOS, Adalberto. “Mostra de Arte”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 2. out. 1920, n/p.

<sup>30</sup> Luis Fernandes nasceu na Bahia, Brasil, em 1859, e faleceu em Paris, em 1922. Foi colecionador de objetos de arte, principalmente de porcelanas raras, e presidente do Grupo dos Amigos do Museu de Arte Antiga de Lisboa. Cf. Verbete FERNANDES (Luís). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, volume XI, p. 108.

<sup>31</sup> Dados disponíveis no Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes - SIMBA.

<sup>32</sup> A esse respeito, Luciano Migliaccio lembra, por exemplo, que o “diálogo luso-brasileiro tomara nova força em Paris, onde, na década de 1870-1880, José Julio de Sousa Pinto, Marques de Oliveira, Henrique Pousão frequentavam o ateliê de Cabanel e de Yvon nos mesmos anos que os brasileiros José Ferraz de Almeida Junior e Rodolfo Amoedo. Uma verdadeira colônia artística luso-brasileira iria se reunir em Paris na residência do paulista Eduardo Prado, amigo de Eça de Queiroz e de Ramalho Ortigão.” (MIGLIACCIO, Luciano. “Malhoa e o Brasil”. In: José Malhoa. ARTing Editores, 2008, n/p). Além disso, a partir de 1882, em Roma, Henrique Pousão teria estreitado laços de amizade com dois outros brasileiros fundamentais para a “Reforma de 1890”, os irmãos Rodolpho e Henrique Bernardelli. (SILVEIRA, Carlos. “Liberto da Academia e perseguindo a luz: o percurso fulgurante de Henrique Pousão”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao\\_cs.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao_cs.htm)>. Acesso em: 1 mar. 2012).

in the document quoted in the previous paragraph.

So far, I stick mainly on acquisitions of Portuguese art works made during the administration of Rodolpo Bernardelli, between 1890 and 1915, and that have some evidence of documentary proof. However, although the documentation become scarcer in this respect, the level of interest shown in the production of the “modern” Portuguese artists seems to have continued in the administration of the successor of Bernardelli, João Baptista da Costa, who was the Director of the NSFA between 1915 and 1926. A photo dated of 1920, which shows part of the Collection of the institution and in which Baptista da Costa appears in front of the *Tickling of Malhoa and Azijnbaga in Benfica*, of Velloso Salgado<sup>28</sup> [Fig. 4], seems to me indicative of the flagship importance that the Portuguese acquis had then, in the broader context of the collections of the School. Additions to this acquis also would continue to be made. It is quite likely, for example, that the above referred watercolors of Alfredo and Helena Roque Gameiro have been incorporated into the collections of the NSFA in 1920, on the occasion of an exhibition that both did at the Portuguese Reading Cabinet of Rio de Janeiro.<sup>29</sup> Moreover, It is known, that, in 1926, the school received as a donation, part of the art collection of Luís Fernandes,<sup>30</sup> in which the presence of Portuguese artists of the late 19th and early 20th centuries was the most representative. In addition to new paintings of Columbano and Malhoa and a series of small landscapes of Silva Porto, the donation Luís Fernandes would contain a portrait of Adolfo Cesar de Medeiros Greno, Portuguese artist not yet referred to in here.

In summary, the data listed above indicate a

da Arte Portuguesa) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Volume II Appendices.

<sup>28</sup> MATTOS, Adalberto. “Uma Visita à Escola de Bellas Artes”. *Ilustração Brasileira* Rio de Janeiro, November, 1920.

<sup>29</sup> See for example, “ARTISTIC LIFE. Tomorrow is inaugurated the Roque Gameiro exhibition in the Portuguese Reading Cabinet”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, August 22, 1920, p. 3; MATTOS, Adalberto. “Mostra de Arte”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 2. October, 1920.

<sup>30</sup> Luís Fernandes was born in Bahia, Brazil, in 1859, and died in Paris in 1922. He was a collector of art objects, mostly of rare porcelains, and Chairman of the Group of friends of the Museum of Ancient Art in Lisbon. See: FERNANDES (Luís). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, volume XI, p. 108.

genuine interest for the “modern” Portuguese painting, by the ones responsible for the NSFA, in the early decades of the Brazilian Republic. Some factors could be mentioned here in an attempt to explain this interest. On one hand, it is known that, in the passage to the Decade of 1880, Portuguese and Brazilian agents responsible for implementing the “1890 Reform” established in Europe, narrow sociability ties:<sup>31</sup> this made it possible for young Brazilian artists, in their final stages of training in Europe, take direct knowledge of the Lusitanian contemporary production. On the other hand, it is also remarkable the intense movement of Portuguese artists at Rio de Janeiro, since the final years of the Brazilian Empire. This phenomenon, motivated by the growth of the local patronage,<sup>32</sup> would have made it accessible in the city, a significant amount of Portuguese paintings.

However, I would like to dwell on another factor, which I have stated at the beginning of the paper: the presumed link between the aesthetics of the acquired Portuguese works and the pedagogical guidelines deployed in NSFA post-“1890 Reform”. In this sense, my hypothesis is that the

possibilitou que jovens artistas brasileiros, em seus estágios finais de formação no Velho Mundo, tomassem conhecimento direto da produção lusitana coeva. Por outro lado, é também notória a intensa circulação de artistas portugueses pelo Rio de Janeiro, a partir dos anos finais do Império. Esse fenômeno, motivado especialmente pelo crescimento do mecenato local,<sup>33</sup> teria tornado acessível, na cidade, um montante significativo de pinturas portuguesas de qualidade.

Aqui, todavia, gostaria de me deter em outro fator, que adiantei no início do texto: a presumível consonância entre a estética das obras portuguesas adquiridas e as orientações pedagógicas implantadas na ENBA pós-“Reforma de 1890”. Nesse sentido, minha hipótese é de que a aquisição de pinturas portuguesas visaria à promoção de modelos estéticos que, ao menos nos anos imediatamente posteriores à “Reforma de 1890”, eram julgados pertinentes para o desenvolvimento da arte brasileira. Uma análise, ainda que não exaustiva, das peças portuguesas adquiridas permite verificar que o principal desses modelos foi a tendência que, na historiografia lusitana de arte, se convencionou chamar “Naturalismo” — termo que, nos últimos anos, foi objeto de tentativas de delimitação também por historiadores de outros países, como o norte-americano Gabriel P. Weisberg<sup>34</sup> ou o brasileiro Jorge Coli.<sup>35</sup>

Deve-se salientar que, na literatura artística das décadas finais do século 19, as fronteiras do “Naturalismo” frequentemente se confundiam com as de outros conceitos estéticos, como “Realismo” e, até mesmo, “Impressionismo” ou “Modernidade”. Isso pode ser verificado tanto na crítica de arte portuguesa da

<sup>31</sup> In this regard, Luciano Migliaccio remembers, for example, that the “Brazilian-Portuguese dialog would take new force in Paris, where, in the Decade of 1870-1880, José Julio de Sousa Pinto, Marques de Oliveira, Henrique Pousão frequented the Studio of Yvon and Cabanel in the same years that the Brazilians José Ferraz de Almeida Júnior and Rodolfo Amoedo. A true Portuguese-Brazilian art colony would meet in Paris at the residence of Eduardo Prado, a friend of Eça de Queiroz and Ramalho Ortigão. (MIGLIACCIO, Luciano. “Malhoa e o Brasil”. In: *José Malhoa*. ARTing Editores, 2008, n/p). In addition, from 1882, in Rome, Henrique Pousão would have narrowed the friendship ties with two other Brazilians crucial to the “1890 Reform”, the brothers Rodolpho Bernardelli and Henrique Bernardelli, (SILVEIRA, Carlos. “Liberto da Academia e perseguindo a luz: o percurso fulgurante de Henrique Pousão”. *19e20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Available in: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao\\_cs.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao_cs.htm)>. Accessed in: March 1, 2012).

<sup>32</sup> This patronage growth seems to coincide with an increase in migratory flow from Portuguese to Brazil: at the apex of this stream, between 1901 and 1930, an average of more than 25 thousand Portuguese immigrants landed in Brazil by year, as discusses a data provided by the Brazilian Institute of geography and statistics (*PRESENÇA portuguesa: de colonizadores a imigrantes*. Available in: <<http://www.ibge.gov.br/brasil500/portugueses.html>>. Accessed in: March 1, 2012.). The Portuguese immigrants arrived in Brazil for various reasons, at least until the First World War, the final destination of the majority was Rio de Janeiro.

<sup>33</sup> Esse crescimento do mecenato parece coincidir com um aumento no fluxo migratório português para o Brasil: no ápice desse fluxo, entre 1901 e 1930, uma média superior a 25 mil imigrantes portugueses aportava no Brasil por ano, como deixam entrever dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (*PRESENÇA portuguesa: de colonizadores a imigrantes*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/brasil500/portugueses.html>> Acesso em: 1 mar. 2012.). Os imigrantes portugueses aqui chegavam por razões diversas, ao menos até a Primeira Guerra Mundial, o destino final da maioria era justamente o Rio de Janeiro.

<sup>34</sup> Cf. WEISBERG, Gabriel P. *Beyond impressionism: the naturalist impulse*. New York: H.N. Abrams, 1992; WEISBERG, Gabriel P. [et all]. *Illusions of Reality: Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875-1918*. Van Gogh Museum; Ateneum Art Museum; Mercatorfonds, Brussels, 2010.

<sup>35</sup> COLI, Jorge. “Pintura naturalista”. In: \_\_\_\_\_. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 285–294, texto que se originou de uma resenha ao livro *Work and struggle: the painter as witness*, de Edward Lucie-Smith e Celestine Dars (Paddington Press, 1977).

época,<sup>36</sup> quanto nos já então famosos escritos do francês Émile Zola, talvez “a presença dominante”<sup>37</sup> no que se refere ao emprego do termo “Naturalismo”, com relação às artes.<sup>38</sup> Não obstante, especialmente enquanto designação de um “certo tipo de pintura, muito coerente, que se desenvolveu nas últimas décadas do século 19”,<sup>39</sup> o “Naturalismo” parecia evocar uma série de valores e atitudes estéticas que me parece útil aqui reter na análise das questões que abordarei a seguir.

Aquilo que é hoje reconhecido pela historiografia como a variante portuguesa do “Naturalismo” teria se afirmado durante o quartel final do século 19.<sup>40</sup> Pintores como Silva Porto ou João Marques de Oliveira são usualmente lembrados como introdutores da tendência em Portugal, mas teriam sido as ações do chamado *Grupo do Leão* as maiores responsáveis pela sua consagração. Parece-me digno de nota que a absoluta maioria dos artistas portugueses cujas obras foram adquiridas pela ENBA tenha participado, nos anos 1880, das *Exposições de Quadros Modernos* — renomeadas, a partir de 1885, *Exposições de Arte Moderna* —, promovidas pelo *Grupo do Leão*. Cinco deles — Columbano, Henrique Pinto, João Vaz, Malhoa e Silva Porto — se encontram, inclusive, representados no emblemático retrato coletivo pintado

acquisition of Portuguese paintings would aim at the promotion of aesthetic models that, at least in the immediate years after the “1890 Reform”, were judged relevant to the development of the Brazilian art. An analysis, although not exhaustive, of the Portuguese works acquired by then allows us to check that the main model was a tendency that in Lusitanian historiography of art, was called “Naturalism” - term that, in recent years, was also the subject of definition attempts by historians of other countries such as the American Gabriel P. Weisberg<sup>33</sup> or the Brazilian Jorge Coli.<sup>34</sup>

It should be pointed out that, in the artistic literature of the final decades of the 19th century, the boundaries of “Naturalism” are often confused with those of other aesthetic concepts such as “Realism” and even “Impressionism” or “Modernity”. This can be checked both in art criticism of Portuguese Art of the time,<sup>35</sup> and in the already famous writings of the French Émile Zola, maybe “the dominant presence”<sup>36</sup> in relation to the use of the term “Naturalism”, regarding the arts.<sup>37</sup> Nevertheless, especially while designation of

<sup>36</sup> Uma relativa ambivalência classificativa pode ser encontrada, já nos anos 1870, na pena de Ramalho Ortigão, que filiava a obra de Silva Porto “no Realismo, Naturalismo e Impressionismo (*As Farpas*, 1876, X: 111)” (SALDANHA, Nuno. *Op. cit.*, p. 169). Além disso, ao analisar a recepção da obra de Malhoa no período de 1881 a 1888, Nuno Saldanha constata que: “De facto, não parece existir uma clara distinção da crítica [portuguesa] entre as correntes do Naturalismo e do Realismo” (*Idem*, p. 158).

<sup>37</sup> WEISBERG, Gabriel. *Illusions of Reality...*, p. 24.

<sup>38</sup> Em seus escritos sobre artes visuais, Zola emprega com frequência os termos *naturalisme* e *naturaliste*, que figuram, inclusive, em alguns títulos como *Les naturalistes* (em *Mon Salon*, 1868) ou *Le naturalisme au Salon* (1880). Todavia, mesmo Zola não deixou de demonstrar certa despreocupação com a rigidez classificatória, como quando afirma, a respeito do *Salon de 1880*: “o *naturalismo*, ou o *impressionismo*, ou a *modernidade* - podem chamá-lo como quiserem - é hoje o mestre dos Salões oficiais” (ZOLA, Emile. “O Naturalismo no Salão”. In: \_\_\_\_\_. *A Batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 288. Grifos meus).

<sup>39</sup> COLI, Jorge. *Op. cit.*, p. 287.

<sup>40</sup> Para uma discussão do “Naturalismo” na arte portuguesa a partir de fins do Oitocentos, cf.: FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. 3ª edição. Vol. 2. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, p. 23 sg.; SILVA, Raquel Henriques da. “Silva Porto e a pintura naturalista”. LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (Org.) *Arte Portuguesa do Século XIX: 1850-1910*. Vol. 1. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado/ Leya, 2010, p. LI-LXIII; PORFÍRIO, José Luis; Barreiros, Maria Helena. “Da Expressão Romântica à Estética Naturalista”. In: RODRIGUES, Dalila (coord.). *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao século XX*. FUBU Editores, SA, 2009, v. 15, pp. 49–79.

<sup>33</sup> See WEISBERG, Gabriel. P. *Beyond impressionism: the naturalist impulse*. New York: H.N. Abrams, 1992; WEISBERG, Gabriel. P. et all. *Illusions of Reality: Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875-1918*. Van Gogh Museum; Ateneum Art Museum; Mercatorfonds, Brussels, 2010.

<sup>34</sup> COLI, Jorge. “Pintura naturalista”. In: \_\_\_\_\_. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 285–294, text originated from a review to the book *Work and struggle: the painter as witness*, by Edward Lucie-Smith and Celestine Dars (Paddington Press, 1977).

<sup>35</sup> A relative qualification ambivalence can be found, in the years 1870, on writings of Ramalho Ortigão, which affiliated the work of Silva Porto “on realism, naturalism and (*As Farpas*, 1876, X: 111)” (SALDANHA, Nuno. *Op. cit.*, p. 169). Furthermore, to analyze the work of Malhoa in the period of 1881 to 1888, Nuno Saldanha notes that: “in fact, there seems to be no clear distinction of Portuguese criticism among the currents of Naturalism and Realism” (*Idem*, p. 158).

<sup>36</sup> WEISBERG, Gabriel. *Illusions of Reality...*, p. 24.

<sup>37</sup> In his writings on the visual arts, often Zola employs the terms “naturalism” and “Naturaliste”, appearing even in some titles like “Les naturalists” (*Mon Salon*, 1868) or “Le naturalisme au Salon” (1880). However, even Zola did not fail to demonstrate a lack of concern with the rigidity classification, as when he says, about the Salon of 1880: “naturalism, and impressionism, or modernity – you can call it as you want -It is now the master of the official Salons” (ZOLA, Emile. “O Naturalismo no Salão”. In: \_\_\_\_\_. *A*



a “certain type of painting, very consistent, that developed itself in the last decades of the 19th century”,<sup>38</sup> “Naturalism” seemed to evoke a series of values and aesthetic attitudes that are helpful to retain here, in the analysis of the issues that I will discuss below.

What is today recognized as the Portuguese variant of historiography of the “Naturalism” had stated itself during the final quarter of the 19th century.<sup>39</sup> Painters such as Silva Porto and João Marques de Oliveira are usually remembered as introducers of the trend in Portugal, but the greatest actions responsible for their consecration would have been of the so-called *Grupo do Leão* [*Lion Group*]. It seems to me worthy of note that the absolute majority of Portuguese artists whose works were acquired by the NSFA had participated, in the years of 1880, of the *Modern Paintings Exhibitions* [*Exposições de Quadros Modernos*] -renamed, in 1885, *Modern Art Exhibitions* [*Exposições de Arte Moderna*], promoted by the *Grupo do Leão*. Five of them - Columbano, Henrique Pinto, João Vaz, Malhoa and Silva Porto - are represented in the emblematic collective portrait painted by Columbano in 1885, today in the Chiado Museum, in Lisbon.

Noteworthy are also the points of convergence between the aesthetics and intentions recognizable in the critical fortune of the Portuguese “naturalists” and in the pedagogical guidelines that went into effect in the NSFA after the “1890 Reform.” In the final part of this article, I would like to discuss precisely some of these points of convergence, starting with what could be defined as an “anti-academic” attitude. In this respect, as summarizes the Portuguese historian Raquel Henriques da Silva, at the opening of recent article, dedicated

*Batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 288. Emphasis added).

<sup>38</sup> COLI, Jorge. *Op. cit.*, p. 287.

<sup>39</sup> For a discussion of “Naturalism” in the Portuguese art from the end of the 19th century, see: FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. 3ª edição. Vol. 2. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, p. 23 sg.; SILVA, Raquel Henriques da. “Silva Porto e a pintura naturalista”. LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (Org.) *Arte Portuguesa do Século XIX: 1850-1910*. Vol. 1. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado/ Leya, 2010, p. LI-LXIII; PORFÍRIO, José Luis; Barreiros, Maria Helena. “Da Expressão Romântica à Estética Naturalista”. In: RODRIGUES, Dalila (coord.). *Arte Portuguesa*. Da Pré-História ao século XX. FUBU Editores, SA, 2009, v. 15, pp. 49-79.

por Columbano, em 1885, hoje no Museu do Chiado, em Lisboa.

São também dignos de nota os pontos de convergência entre a estética e intenções reconhecíveis na fortuna crítica dos chamados “naturalistas” portugueses e as orientações pedagógicas que passaram a vigorar na ENBA após a “Reforma de 1890”. Na parte final do presente artigo, eu gostaria de discutir justamente alguns desses pontos de convergência, começando por aquilo que poderia ser definido como uma explícita atitude “antiacadêmica”. A esse respeito, como sintetiza a historiadora portuguesa Raquel Henriques da Silva, na abertura de artigo recente, dedicado à obra de Silva Porto:

Se pensarmos no percurso da pintura naturalista, nos principais centros artísticos da Europa, o que sobretudo a caracteriza é a sua militante atitude *anti-acadêmica*. Assim a considera também Robert L. Herbert [...], afirmando que “naturalismo significa um olhar para o presente, um voltar de costas à História, um afastamento dos valores, tanto picturais como sociais, que se ligavam à monarquia e à teocracia”. Essa caracterização é adequada, mesmo quando se recua à matriz ocidental do naturalismo que se encontra na Holanda do século XVII, tanto no paisagismo como na pintura de gênero, representando, também com o retrato, os novos valores de uma pequena nação republicana e burguesa.<sup>41</sup>

Seria importante verificar em que medida certas conotações políticas do “Naturalismo” — certamente conhecidas no campo artístico carioca, ao menos desde os anos 1870<sup>42</sup> —, pesaram no apoio que a nova geração que assumiu a ENBA deu aos partidários portugueses da tendência. Aqui, todavia, me deterei apenas na atitude “antiacadêmica”, frisada por Henriques da Silva como característica do “Naturalismo” internacional. Esta é explicitamente assumida por Rodolpho Bernardelli, em um dos primeiros e mais importantes documentos oficiais que tratam da “Reforma de 1890”, um relatório por ele enviado ao Ministro de

<sup>41</sup> SILVA, Raquel Henriques da. *Op. cit.*, p. LI. Grifo meu.

<sup>42</sup> Rafael Cardoso abordou essas conotações em texto sobre a pintura de história nos anos finais do Segundo Reinado brasileiro, concluindo: “Pode-se afirmar com alguma segurança, [...] que o realismo era percebido pelas elites do Segundo Reinado como uma doutrina ligada ao republicanismo e ao socialismo, principalmente após os acontecimentos traumáticos de 1871 em Paris” (CARDOSO, Rafael. “Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado”. *19<sup>o</sup>20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc\\_batalha.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm)>. Acesso em: 1 mar. 2012).

Estado dos Negócios da Instrução Pública, Correio e Telégrafos em 1891. A passagem que melhor resume a postura “antiacademista” de Bernardelli é a seguinte:

Substituindo a Academia criou-se a Escola Nacional da Belas Artes, que pôde definir todo o seu programa na repulsa com que foi condenado o título pretensioso e nefastamente sugestivo de sua antecessora. A Academia era a contemplação ritual do passado; era a veneração do cânon inviolável das convenções plásticas dos antigos, distraíndo o espírito dos artistas do espetáculo ensinador da natureza, era a lição tirânica do *como viam*, contrapondo-se ao ensino intuitivo e natural do *como vedes*; era o academismo, em suma, com todas as suas modestas ambições de corrigir a cena das coisas.<sup>43</sup>

Em suma, o “antiacademismo” defendido por Bernardelli comportava uma negação de quaisquer “preconceitos estéticos de beleza no sítio escolhido e no tratamento pictural”<sup>44</sup> — para empregar a expressão de um outro historiador português de arte, José-Augusto França, ao propor uma definição daquilo que unificaria a obra dos “naturalistas” portugueses, em fins do Oitocentos. Nesse ponto, a atitude do primeiro diretor da ENBA também se aproximava sensivelmente da de outros agentes do campo artístico carioca, em especial os críticos de arte, como Pardal Mallet, que às vésperas da “Reforma de 1890”, declarou: “As Academias não prestam, são absorventes e atrofiadoras, trabalham por esterilizar os artistas numa só feitura e numa só modelagem”.<sup>45</sup>

Mas a posição de Bernardelli comportava, ainda, a

<sup>43</sup> RELATÓRIO APRESENTADO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL PELO DR. JOÃO BARBALHO UCHÔA CAVALCANTI MINISTRO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA INSTRUÇÃO PÚBLICA, CORREIO E TELÉGRAFOS EM MAIO DE 1891. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, ANEXO H, p. 13. Grifos em itálico no original. Fac-símile disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/documentos/rm%201891.htm>> Acesso em: 1 mai. 2012.

<sup>44</sup> FRANÇA, José-Augusto. *A Arte Portuguesa de Oitocentos*. ICALP - Coleção Biblioteca Breve - Volume 28, 1992, p. 70.

<sup>45</sup> MALLET, Pardal. “Academia de Bellas Artes II”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1890, p. 1. Referências a esta e outras resenhas que defendem a ideia de uma Academia “atrofiadora” podem ser encontradas em: SERAPHIM, Miriam Nogueira. “1890 - O primeiro ano da República agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti”. In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008 pp. 257–272.

to the work of Silva Porto:

Thinking the route of the naturalistic painting in the major artistic centers of Europe, what especially characterizes it is its anti-academic militant attitude of defense. So it is considered by Robert L. Herbert [...], stating that “naturalism means a look at the present, a return back to the story, a removal of values, both social and pictorial which were linked to the monarchy and theocracy”. This characterization is appropriate, even when it goes back to the array of Western naturalism that lies in the Netherlands in the 17th century, both in landscape and in the genre painting, representing, also in portraits, the new values of a small bourgeois Republican nation.<sup>40</sup>

It would be important to verify to what extent certain political connotations of “Naturalism”—certainly known in Rio de Janeiro’s artistic field, at least since the years of 1870<sup>41</sup> — weighed in the support that the new generation that took the NSFA gave to the Portuguese supporters of the trend.

Here, however, I will dwell only on the “anti-academic” attitude, stressed by Henriques da Silva as a characteristic of the international “Naturalism”. This is explicitly assumed by Rodolpho Bernardelli, in one of the first and most important official documents that deal with the “1890 Reform”, a report he submitted to the Minister of State of Public Instruction, Mail and Telegraphs in 1891. The passage that best summarizes the anti-academic stance of Bernardelli is as follows:

Replacing the Academy came the National School of Fine Arts, that might set its entire program in the disgust with what was sentenced the pretentious and ominously suggestive title of its predecessor. The Academy was the ritual contemplation of the past; was the veneration of the old, inviolable

<sup>40</sup> SILVA, Raquel Henriques da. *Op. cit.*, P. LI.

<sup>41</sup> Rafael Cardoso addressed these connotations in a text about historical paintings in the final years of the Brazilian Second Reign [Segundo Reinado], concluding: “we can surely say, [...] that realism was perceived by the elites of the Second Reign as a doctrine attached to republicanism and socialism, especially after the traumatic events of 1871 in Paris” (CARDOSO, Rafael. “Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado”. *19<sup>o</sup>20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Available in: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc\\_batalha.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm)>. Accessed in: March 1, 2012).

canon of plastic conventions, distracting the spirit of the artists of the teaching spectacle of nature, it was the tyrannical lesson of *how they saw*, opposed to the natural and intuitive teaching of *how you see*; it was the academism, in short, with all its modest ambitions to correct the scene of things.<sup>42</sup>

In short, the “anti-academism”, defended by Bernardelli, involved a denial of any “aesthetic pre-conceptions of beauty in the chosen site and in the pictorial treatment”<sup>43</sup> — to employ the expression of another Portuguese art historian, José-Augusto França, by proposing a definition of what would unify the work of the Portuguese “naturalists”, at the end of the 19th century. In this point, the first Director of the NSFA also approached significantly from other agents of Rio de Janeiro’s artistic field, especially art critics such as Pardal Mallet, who on the eve of the “1890 Reform”, stated: “The academies are worthless, they are absorbent and atrophying, they work sterilizing artists into just one workmanship and in a single modeling”.<sup>44</sup>

But the position of Bernardelli borne the proposal of an alternative to the “tyrannical lesson of how they saw”: it was a constant updating of the artist’s view on the “teaching spectacle of nature”. This passage recalls other values evoked by terms like “Naturalism” in the Portuguese artistic literature of the period at issue here,<sup>45</sup> as well as in Rio de Janeiro’s artistic field in which the “1890

proposição de uma alternativa à “lição tirânica do *como viam*”: tratava-se de uma constante atualização do olhar do artista diante do “espetáculo ensinador da natureza”. Essa passagem faz recordar outros valores evocados por termos como “Naturalismo” na literatura artística portuguesa do período aqui em questão,<sup>46</sup> bem como no campo artístico carioca no qual a “Reforma de 1890” foi concebida e posta em prática.<sup>47</sup> Cabe destacar, em especial, a exigência de compromisso moral do artista com a expressão “sincera” da “Verdade” da Natureza, vista e sentida através de seu temperamento individual, que recordava o conhecido mote de Zola, segundo o qual “uma obra de arte é uma porção da criação vista através de um temperamento”.<sup>48</sup> No Brasil, tal concepção seria retomada quase literalmente por críticos como França Junior, que, ainda em meados dos anos 1880, exaltava a obra de jovens artistas como Henrique Bernardelli nos seguintes termos:

Ele pinta a paisagem como a vê, como a sente através de seu temperamento.

Não há ali artifícios de tons para afastar os últimos planos dos primeiros. Se os seus quadros algumas vezes parecem achatar-se aos olhos do espectador profano, a culpa não vem do intérprete, mas da má educação artística de quem vê.

Não há mais nada mais fácil do que dar relevo a um quadro por meio de combinações mais ou menos engenhosas de claro e escuro.

O artista, porém, que faz erratas à natureza, que a modifica, que tem a tola perfeição de torná-la mais bela do que é, é indigno de tal nome.

Hoje que a arte segue a mesma evolução, que vão tendo as ciências, a probidade deve ser a principal virtude tanto do que pinta, como daquele que expõe uma verdade.<sup>49</sup>

Em boa medida, as obras dos “naturalistas” portugueses adquiridas para compor as coleções da ENBA parecem afinadas com a orientação estética propugnada por Bernardelli no trecho

<sup>42</sup> RELATÓRIO APRESENTADO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL PELO DR. JOÃO BARBALHO UCHÓA CAVALCANTI MINISTRO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA INSTRUÇÃO PÚBLICA, CORREIO E TELÉGRAFOS EM MAIO DE 1891. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, ANEXO H, p.13. Fac-símile available in: [www.dezenovevinte.net/documentos/rm201891.htm](http://www.dezenovevinte.net/documentos/rm201891.htm). Accessed in: May 1, 2012.

<sup>43</sup> José-Augusto FRANÇA. *A Arte Portuguesa de Oitocentos*. ICALP - Coleção Biblioteca Breve Volume 1992, p. 70.

<sup>44</sup> MALLET, Pardal. “Academia de Bellas Artes II”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, June 7, 1890, p. 1. References to this and other reviews that support the idea of an “atrophying” Academy can be found at: SERAPHIM, Miriam Nogueira. “1890 - O primeiro ano da República agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti”. In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008, pp. 257–272.

<sup>45</sup> See for example: SALDANHA, 9. Da Verdade na Pintura. Malhoa e a Crítica. *Op. cit.*, p. 157 sg.

<sup>46</sup> Cf., por exemplo, SALDANHA, 9. Da Verdade na Pintura. Malhoa e a Crítica. *Op. cit.*, p. 157 sg.

<sup>47</sup> DAZZI, 1. O Moderno ao final do século XIX. *Op. cit.*, p. 29 sg.

<sup>48</sup> “Une œuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament”. Les Réalistes du Salon. In: ZOLA, Émile. *Mon salon: Augmenté d’une dédicace et d’un appendice*. Paris: Librairie Centrale, 1866, p. 56 (em itálico no original). O artigo foi originalmente publicado em *L’Événement*, 11 mai. 1866.

<sup>49</sup> FRANÇA JUNIOR. “Ecos Fluminenses”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 08 nov. 1886, p. 2.

do relatório de 1891 e com as ideias defendidas por comentaristas como França Junior. Especialmente por sua capacidade de capturar o que havia de característico nos aspectos naturais e costumes humanos, tal orientação parecia apta a atender certas demandas reiteradamente colocadas no campo artístico carioca, às voltas com a questão da constituição de identidades visuais regionais e nacionais, cuja solução usualmente resvalava no registro de paisagens locais e de modos de vida tradicionais.

Destaca-se, nesse último sentido, a pintura de costumes rurais portugueses, de matriz sociológica, representada, nas coleções da ENBA, por pinturas como as de Carlos Reis, Henrique Pinto e, sobretudo, José Malhoa, o qual, nos dizeres do escritor português Fialho de Almeida, esboçava, em sua obra, uma “odisseia rústica nacional”, informando sobre “os trabalhos e os dramas do campo, as suas alegrias meio pagãs, as suas tristezas sentimentais ou oriundas na sua miséria endêmica”.<sup>50</sup> Obras como *A Sesta e A Corar a Roupa*, propostas como um traslado supostamente “fiel” da vida rural e da cultura camponesa portuguesas, pareciam, assim, destinadas a constituir importantes referências nos círculos de ensino de arte cariocas das primeiras décadas republicanas.

Aparentemente, o contraponto proposto por Bernardelli entre o “como viam” e o “como vedes”, típico do complexo de valores evocado por termos como “Naturalismo” em fins do Oitocentos, desfavorecia certos gêneros, como a pintura histórica, em favor daqueles que Henriques da Silva destaca na passagem que mais acima citei: a paisagem, a pintura de gênero e o retrato — cuja predominância, cumpre frisar, é absoluta no acervo de obras portuguesas adquirido pela ENBA. Fundamentalmente, porém, acredito que a postura do então diretor da instituição implicava uma relativa dissolução de hierarquias e especializações que monopolizaram o ensino na Academia imperial. Esse tópico é abordado em outro trecho do relatório de 1891:

Em complemento do método evitou-se o mais possível a ampliação dispersiva das especialidades, buscando pela maior generalidade simplificar os estudos. O ensino especial da paisagem foi abolido em atenção a que a paisagem é apenas uma ramificação da pintura. Pode ser preferida por talento de certa índole; mas o ensino das escolas não deve referir-se particularmente a tais ou tais preferências do talento, senão à vantagem do seu cultivo em geral. O ensino

<sup>50</sup> FRANÇA, José-Augusto. *Op. cit.*, p. 85.

Reform” was conceived and put into practice.<sup>46</sup> It is worth mentioning, in particular, the requirement of a moral commitment of the artist with the frank expression of the “Truth” of nature, seen and felt through his individual temperament that recalled the well-known *motto* of Zola, whereby “A work of art is a corner of nature seen through a temperament”.<sup>47</sup> In Brazil, such a conception would be resumed almost literally by critics as France Junior, who, still in the mid 1880, extolled the work of young artists as Henrique Bernardelli in the following terms:

He paints the landscape as he sees, how he feels through his temperament.

There are no tonal artifices there to ward off the latest plans from the first ones. If his paintings sometimes seem to flatten it out in the eyes of the profane beholder, the blame does not come from the painter, but from the poor artistic education of the spectator.

There is nothing easier than to give raised signage to a frame by means of more or less ingenious combinations of light and dark.

However, the artist, who modifies the nature, that has the silly perfection to make it more beautiful than it is, is unworthy of that name.

Nowadays that the art follows the same evolution as the sciences, probity must be the main virtue from both the painter, and the one that exposes a truth.<sup>48</sup>

In a good measure, the acquired works of the Portuguese “naturalists” to form the collections of the NSFA seem in tune with the aesthetic orientation advocated by Bernardelli in the excerpt from the report of 1891 and with the ideas defended by art critics as France Junior. Especially for its ability to capture what was characteristic in natural aspects and human customs, such guidance seemed able to meet certain demands repeatedly put in Rio de Janeiro’s artistic field, grappling with the

<sup>46</sup> DAZZI, I.O. *Moderno ao final do século XIX. Op. cit.*, p. 29 sg.

<sup>47</sup> “Une œuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament”. “Les Réalistes du Salon”. In: ZOLA, Émile. *Mon salon: Augmenté d’une dédicace et d’un appendice*. Paris: Librairie Centrale, 1866, p. 56 (in italics in original). The article was originally published in *L’Événement*, 11 May, 1866.

<sup>48</sup> FRANÇA JUNIOR. “Echos Fluminenses”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, November 8, 1886, p. 2.

issue of the establishment of regional and national Visual identities, which usually slipped in the registry of local landscapes and traditional ways of life.

It is noteworthy in this latter sense, the painting of Portuguese rural customs, of a sociological matrix, represented in the collections of NSFA, by paintings such as Carlos Reis', Henrique Pinto's and especially José Malhoa's, who, in the words of the Portuguese writer Fialho de Almeida, sketched in his work, a "national rustic odyssey", reporting on "the work and the dramas of the field, their pagan joys, their sentimental sorrows or derived from their endemic poverty".<sup>49</sup> Works such as *The Nap* and the *Blush Clothing*, proposed as a supposedly "true" transfer of the rural life and the Portuguese peasant culture, thus, seemed to be important references in the circles of art education of the Republican first decades in Rio de Janeiro.

Apparently, the counterpoint, proposed by Bernardelli, between the "how they saw" and the "how you see", typical of the values evoked by terms like "Naturalism" in the late 19th century, disadvantaged certain genres, such as the historical painting, in favor of those which Henriques da Silva highlights in the passage above quoted: the landscape, the genre painting and the portrait - genres, it should be remembered, whose predominance is absolute in the Portuguese collection of works acquired by the NSFA. However, I fundamentally believe that the attitude of the then Director of the institution implied in a relative dissolution of hierarchies and specializations that monopolized the education at the Imperial Academy. This topic is discussed in another excerpt from the report of 1891:

In complement of this method it was avoided the dispersive expansion of specialties, by seeking greater generality and to simplify the studies. The landscape special teaching was abolished observing that the landscape is just one branch of painting. It may be preferred by some individual preference; but the teaching of schools should not refer particularly to such or some kind of talent preferences, but to the advantage of its general cultivation. The landscape special teaching to the especially talent gifted of the landscape painter would occur at the same time as the special education of the marine, of the flower painting etc., for each of which there is, so often, an unique propensity in the artist's

especial da paisagem aos especialmente dotados do talento do paisagista acarretaria em paralelo o ensino especial da marinha, e o da pintura da flores etc., para cada um dos quais tantas vezes há propensão exclusiva na alma do artista. Um nunca acabar.<sup>51</sup>

A defesa de um ensino "geral" de arte, em detrimento de outro, baseado em "especialidades", contrariava frontalmente, por exemplo, a antiga separação entre uma cadeira de "Pintura histórica", e outra, de "Paisagem, flores e animais", vigente em Estatutos da Academia, como naqueles referentes à chamada "Reforma Pedreira", de 1855.<sup>52</sup> Se tal postura não era propriamente uma novidade entre os artistas cariocas, encontrando defensores entre antigos acadêmicos,<sup>53</sup> tornar-se-ia, a partir de então, a norma da pedagogia da ENBA.

A abolição do "ensino especial de paisagem" não significava que a prática do gênero tivesse sido excluída do *currículum* da ENBA: pelo contrário, esta então se encontrava mais firmemente do que nunca estabelecida em sua rotina pedagógica. O que a negação das "especialidades" pareceu favorecer foi, antes, um hibridismo entre os gêneros, especialmente entre a pintura de figura e a de paisagem, como demonstram alguns programas de aula, escritos após a "Reforma de 1890". Já em 1891, por exemplo, Henrique Bernardelli afirmava que "para o estudo da figura humana é necessário contemporaneamente todos os estudos, especialmente a paisagem com a figura e a figura com a paisagem",<sup>54</sup> e propunha, para o segundo ano de suas aulas na cadeira de Pintura, a realização de "cabeças de modelo vivo em luz

<sup>51</sup> RELATÓRIO APRESENTADO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL PELO DR. JOÃO BARBALHO UCHÔA CAVALCANTI MINISTRO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA INSTRUÇÃO PÚBLICA, CORREIO E TELÉGRAFOS EM MAIO DE 1891, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>52</sup> Cf. TÍTULO II. *Do plano dos estudos*. In: DECRETO N. 1063 - de 14 de maio de 1855. *Dá novos Estatutos à Academia das Bellas Artes*. Fac-símile disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos\\_1855.pdf](http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf)>. Acesso em: 1 mar. 2012.

<sup>53</sup> Ao menos é o que pode depreender de um testemunho de Antonio Parreiras, segundo o qual Victor Meirelles teria certa feita afirmado: "um pintor não deve especializar-se. A sua inspiração será algemada se o fizer. Em pouco tempo se repetirá. A monotonia dos assuntos o fatigará". PARREIRAS, Antonio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Brasil-França, 1881-1936. Niterói/RJ: Niterói Livros, 1999, p. 190.

<sup>54</sup> Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4996 - Programa para aula de Pintura, do professor Henrique Bernardelli.

<sup>49</sup> FRANÇA, José-Augusto. *Op. cit.*, p. 85.

de interno e ao ar livre e estudos de paisagem bem apurados”.<sup>55</sup> Em 1896, foi a vez de Amoêdo estipular, como exercício do segundo ano de seu curso, o “estudo de paisagem simplesmente e com figuras”.<sup>56</sup>

Tais práticas se perpetuariam no século 19, como revelam registros fotográficos de aulas de pintura “ao ar livre”, envolvendo alunos da ENBA. Em uma delas, datada de 1906 e publicada no periódico *Ilustração Brasileira*, em 1921 [Fig. 5], um grupo de jovens artistas, entre os quais pode-se reconhecer Henrique Campos Cavalleiro, Galdino Guttmann Bicho e Augusto José Marques Junior, posa em um terreno aberto, com suas paletas e pincéis em mãos. A legenda indica que a aula transcorria no Morro de Santo Antonio, e, na tela sobre o cavalete de um dos pintores, à extrema esquerda, pode-se ver um retrato de meio-corpo de uma mulher, paramentada com o que parecem ser trajes camponeses e portando um cesto. Embora a relativa artificialidade da pose traia o caráter escolar do exercício, este seria, certamente, vitalizado pela luminosidade, cromaticidade e ambientação do “ar livre”.

Tal proposição pedagógica recorda as experiências que professores de pintura da ENBA fizeram na Europa, nos anos 1880, como por exemplo, uma paisagem com figuras, pintada por Henrique Bernardelli em Roma, hoje no acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro [Fig. 6]. Mas a proposição recorda, igualmente, algumas obras portuguesas adquiridas pela instituição, como, *Na cisterna*, de Silva Pinto, ou *Cócegas*, de Malhoa. Nestas, como na de Bernardelli, a presença visual da paisagem é bastante acentuada: o fato de *Cócegas* ter sido qualificada como uma “esplêndida paisagem”<sup>57</sup> pelo articulista anônimo do *Jornal do Commercio*, em 1906, revela, no meu entender, menos um desacerto na avaliação do crítico do que a inerente ambivalência da obra, em termos de gênero.

À guisa de conclusão: os pontos de convergência que aqui procurei apresentar entre, de um lado, a estética das obras de artistas lusitanos adquiridas pela ENBA e, de outro, as orientações pedagógicas implantadas na instituição após 1890, parecem sustentar a hipótese de que, na constituição do acervo de pintura portuguesa da Escola, interveio um desígnio deliberado, para além das óbvias contingências. Certamente, a comprovação de

<sup>55</sup> *Idem*.

<sup>56</sup> Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4750 - Programa da aula de Pintura, do professor Rodolpho Amoêdo.

<sup>57</sup> “NOTAS DE ARTE”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p. 3.

soul. A never ending.<sup>50</sup>

The defense of a “general” education of art, over another, based on “specialties”, flatly contradicted, for example, the old separation between “history painting” and “landscape, flowers and animals painting”, in the Academy statutes, such as in those of 1855.<sup>51</sup> If such an attitude was not exactly a novelty among the local artists, finding supporters among former academics,<sup>52</sup> it would become the pedagogy norm of the NSFA.

The abolition of “landscape special teaching” did not mean that the practice of the genre had been excluded from the curriculum of the NSFA: on the contrary, this one was, more firmly than ever, established in its pedagogical routine. What the negation of “specialties” seemed to favor was a hybridism between the genres, especially between the figure and the landscape paintings, as demonstrated by some classroom programs, written after the “1890 Reform”. In 1891, for example, Henrique Bernardelli stated that “To study the human figure, it is necessary, contemporaneously, all the studies, especially the landscape with figure and the figure with the landscape”,<sup>53</sup> and proposed, for the second year of his classes in Painting, the painting of “live model heads in both indoor and outdoor lights and well established landscape studies”.<sup>54</sup> In 1896, it was the turn of Amoêdo to stipulate, as an activity of the second year of his course, the “simply landscape study and with figures”.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> RELATÓRIO APRESENTADO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL PELO DR. JOÃO BARBALHO UCHÔA CAVALCANTI MINISTRO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA INSTRUÇÃO PÚBLICA, CORREIO E TELÉGRAFOS EM MAIO DE 1891, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>51</sup> See TITLE II. *Do plano dos estudos*. In: DECRETO N. 1063 - May 14, 1855. Facsimile available in: <<http://www.dezenovevinte.net/documentosestatutos1855.pdf>> Accessed in: March 1, 2012.

<sup>52</sup> It is, at least, what can be seen in a testimony from Antonio Parreiras, whereby Victor Meirelles would have once affirmed: “a painter should not specialize. Its inspiration will be shackled, if so. Soon it will be repeated. The monotony of the subjects will cause fatigue”. PARREIRAS, Antonio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Brasil-França, 1881-1936. Niterói/RJ: Niterói Livros, 1999, p. 190.

<sup>53</sup> Dom João VI Museum’s Archival Collection EBA/UFRJ. Notation 4996.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> Dom João VI Museum’s Archival Collection EBA/UFRJ. Notation 4750.

Such practices would perpetuate themselves in the 20<sup>th</sup> century, as show photographic records of outdoor painting lessons involving students of the NSFA. In one of them, dated of 1906 and published in the periodical *Ilustração Brasileira*, in 1921 [Fig. 5], a group of young artists, among which we can recognize Henrique Campos Cavalleiro, Galdino Guttmann Bicho and Augusto José Marques Junior, poses in an open land, with their palettes and brushes in hand. The caption indicates that the class passed in the Morro de Santo Antonio, and, on the canvas on one of the painter's easel, on the far left side, can be seen a picture of half a woman's body, dressed with what appear to be peasants costumes and carrying a basket. Although the relative unnaturalness of the pose betrays the scholastic character of the exercise, this would certainly be vitalized by the chromaticity, luminance and the ambiance of the outdoors.

Such pedagogical proposal recalls the experiences that Painting teachers of the NSFA made in Europe in the years 1880, as, for example, a landscape with figures, painted by Henrique Bernardelli in Rome, now in the collections of the Fine Arts Museum of Rio de Janeiro [Fig. 6]. But the proposal also recalls some Portuguese works acquired by the institution, such as *In the Cistern*, of Silva Pinto, or *Tickling*, of Malhoa. In these paintings, as in Bernardelli's, the visual presence of the landscape is quite pronounced: the fact that *Tickling* was qualified as a "splendid landscape"<sup>56</sup> by the anonymous columnist of the *Jornal do Commercio*, in 1906, reveals, in my opinion, the inherent ambivalence of the work in terms of artistic genres.

In conclusion: the convergence points that I here presented between, on one hand, the aesthetics of the works of Portuguese artists acquired by NSFA and, on the other hand, the pedagogical guidelines established in the institution after 1890, seem to support the hypothesis that, in the constitution of the Portuguese painting collection of the NSFA, intervened, in addition to the contingencies, a deliberate design. Certainly, the evidence of such assumption demands the further deepening of research: other possible points of convergence must be analyzed and would be equally important to manage the purchase of Portuguese paintings

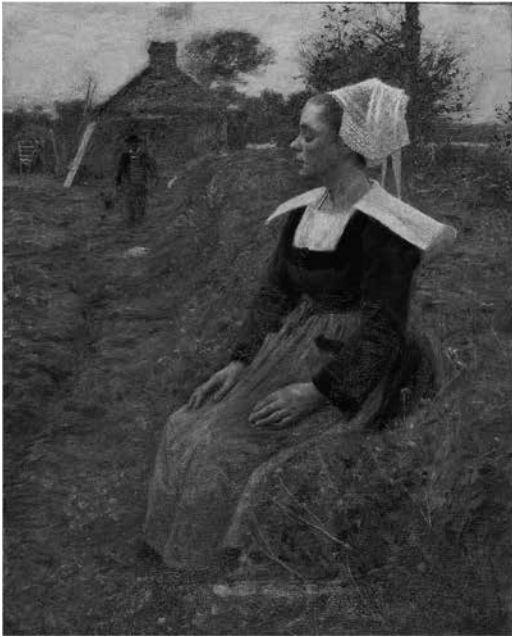
tal hipótese demanda o ulterior aprofundamento das pesquisas: outros eventuais pontos de convergência devem ser analisados e seria igualmente importante enquadrar as aquisições de pinturas portuguesas da ENBA no contexto mais amplo das aquisições, feitas no mesmo período, de obras de outras "escolas" europeias, sobretudo a espanhola e a italiana. Desde já, não obstante, é possível afirmar que a constituição desse acervo é um objeto privilegiado para a compreensão não só dos intercâmbios culturais estabelecidos entre Brasil e Portugal, a partir do período republicano, como também, de modo mais amplo, para uma tomada de consciência das maneiras pelas quais os modelos estéticos europeus foram, na época, recalibrados pelos valores do campo artístico carioca.

<sup>56</sup> "NOTAS DE ARTE". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, September 1, 1906, p. 3.

of the NSFA in the broader context of acquisitions, made in the same period, of works by other European “schools”, particularly the Spanish and the Italian. However, it is already possible to affirm that the constitution of this *acquis* is a privileged object to the understanding not only of the cultural exchanges established between Brazil and Portugal, from the Republican period, but also, more broadly, to an awareness of the ways in which the European aesthetic models were, at the time, recalibrated by the values of Rio de Janeiro’s artistic field.

*Tradução: Natalia Mano Goulart Saraiva*





1



2



3

- 1 José Julio de Souza Pinto. *Le rendez-vous*, 1893.  
2 José Vital Branco Malhoa. *Cécegas*, 1904.  
3 Antonio Carvalho da Silva Porto. *Na cisterna*, s/d.



4

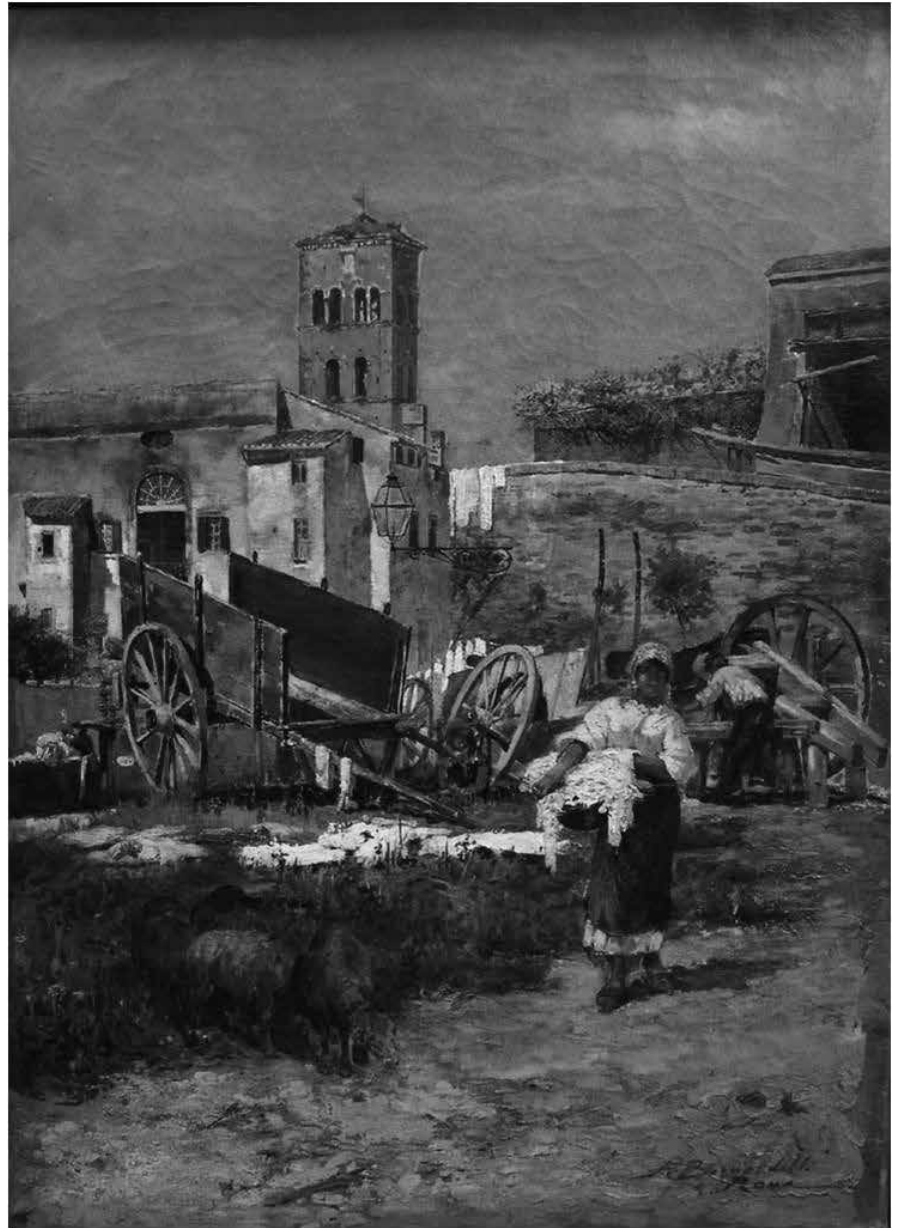


5

UMA AULA DE PINTURA AO AR LIVRE NO MORRO DE SANTO ANTONIO — 1906.

4 Aspecto da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes em 1920. Em primeiro plano, o então diretor João Baptista da Costa (1865-1926); ao fundo, pode-se identificar obras de artistas portugueses, como *Cócegas* (1904), de José Malhoa, e *Azinbaga em Benfca* (1896), de José Velloso Salgado.

5 Uma aula de pintura ao ar livre no Morro de Santo Antonio – 1906.



6

6 Henrique Bernardelli. *Paisagem Romana (Lavadeiras)*, c. 1884.



# *Nudo Incompiuto*, de Felice Casorati, no Acervo do MAC USP

*Nudo Incompiuto*, by Felice Casorati, at the Collection of MAC USP

ANA GONÇALVES MAGALHÃES

*Curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)*

Curator at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP)

MÁRCIA DE ALMEIDA RIZZUTTO

*Docente do Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IF-USP)*

Professor of the Institute of Physics of the University of São Paulo (USP-IF)

ELIZABETH ALFREDI DE MATTOS KAJIYA

*Mestranda em Arqueologia da Arquitetura e Arqueometria (UNICAMP)*

Master in Archaeology and Archaeometry in Architecture (UNICAMP)

PEDRO HERZILI OTTONI VIVIANI DE CAMPOS

*Doutorando pelo Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IF-USP)*

Doctoral student at the Institute of Physics of the University of São Paulo (IF-USP)

**RESUMO** Análise da obra *Nudo Incompiuto* (1943, óleo sobre tela, 84,80 x 55,40 cm, Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho), de Felice Casorati, do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), resultante da colaboração entre a área de História da Arte e Física Nuclear Aplicada, dentro do projeto de pesquisa das 71 obras italianas adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho para o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). A contribuição do grupo do Departamento de Física Nuclear Aplicada (IF USP) veio com base na constatação de que cinco das obras da coleção estudada possuíam pinturas em seus versos.

**PALAVRAS-CHAVE** Felice Casorati, Arte Moderna Italiana, Coleccionismo, Arqueometria, Física Nuclear Aplicada.

**ABSTRACT** About *Nudo Incompiuto* (1943, oil on canvas, 84,80 x 55,40 cm, Collection Francisco Matarazzo Sobrinho), by Felice Casorati, today belonging to the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), resulting of the collaboration between the fields of Art History and Applied Nuclear Physics, in the context of the major project of research of the 71 Italian works acquired by Francisco Matarazzo Sobrinho for the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM). The contribution of the Department of Applied Nuclear Physics (IF USP) started due to the fact that five of these works had paintings on their backs.

**KEYWORDS** Felice Casorati, Italian Modern Art, Collectionism, Archeometry, Applied Nuclear Physics.

“(…) el más notable de los torineses. Menos plástico, menos preocupado del tono y del cuerpo, más lineal y esquemático que los demás italianos, Casorati traza con mano firme y con color vivo y frío los rasgos morales de sus personajes y ahonda con pérfida curiosidad la pesquisa psicológica a través de los rasgos físicos acentuados y hasta grotescos.”

É assim que a “dama do Novecento”, Margherita Sarfatti, introduz o pintor Felice Casorati em seu *Espejo de la pintura actual*, publicado na Argentina em 1947 numa série organizada pelo crítico Jorge Romero Brest.<sup>1</sup> Exilada na América do Sul entre Montevideu e Buenos Aires desde 1939, a célebre crítica de arte italiana retoma suas teses publicadas em *Storia della Pittura Moderna*,<sup>2</sup> ao mesmo tempo em que serve de ponte entre o casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, e o meio artístico italiano para que eles dessem início às aquisições que formariam o primeiro núcleo do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).<sup>3</sup> Entre 1946 e 1947, o casal compra um conjunto de 71 obras italianas que constituem um panorama das principais tendências da pintura moderna naquele país entre as décadas de 1920 e 1940. Casorati figura aqui com quatro pinturas, dentre as quais *Nudo Incompiuto* [Nu Inacabado] [Fig. 1].

Uma figura feminina nua sentada na ponta de um canapé parece olhar em direção ao vazio: seus olhos nada mais são do que sombras azuladas, delineadas por um contorno preto, que marca também suas sobrancelhas e percorre todo o seu corpo. Este mesmo contorno preto está aparente nas formas esquemáticas do canapé e em outros elementos ao fundo da composição. Casorati trabalha essencialmente com duas cores, um vermelho queimado e um azul, criando zonas de luz e sombra, que fazem da figura alguma coisa que é da mesma matéria que seu ambiente.

<sup>1</sup> SARFATTI, Margherita G. de. *Espejo de la pintura actual*. Buenos Aires: Argos, 1947, p. 150.

<sup>2</sup> SARFATTI, Margherita. *Storia della Pittura Moderna*. Milão: Cremonese, 1930. Para uma análise sobre os paralelos entre este ensaio milanês e seu livro portenho, cf. MAGALHÃES, Ana G. “Margherita Sarfatti e o Brasil: A Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto Panorama da Pintura Moderna” In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte > Obra > Fluxos*. Roberto Conduru & Vera Beatriz Siqueira (orgs.). Rio de Janeiro, 2010, CD-ROM, ISSN 2236-0719, pp. 256-266.

<sup>3</sup> Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Uma Nova Luz sobre o Acervo Modernista do MAC-USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo”, *Revista USP*, no 90, jun./jul./ago. 2011, pp. 200-216.

“(…) the most notable of the artists from Turin. Less plastic, less worried with the tone and the body, more linear and schematic than the other Italians, Casorati traces with a firm hand and vivid and cold color the moral aspects of his characters and deepens psychological search with perfidious curiosity through marked, even grotesque, physical elements.”

This is how the “Novecento Lady”, Margherita Sarfatti, introduces painter Felice Casorati in her *Espejo de la pintura actual* [Mirror of Contemporary Painting], published in Argentina in 1947 in a series organized by critic Jorge Romero Brest.<sup>1</sup> Exiled in South America, between Montevideo and Buenos Aires since 1939, the famous Italian art critic goes back to the ideas published in *Storia della Pittura Moderna*,<sup>2</sup> at the same time as she was acting as an intermediate between the couple Francisco Matarazzo Sobrinho and Yolanda Penteadó, and Italian artistic milieu, so that the former could start out a set of acquisitions that were to form the first nucleus of the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM).<sup>3</sup> Between 1946 and 1947, they bought a group of 71 Italian paintings, which constituted a panorama of the main trends of Modern painting in Italy from the 1920s to the 1940s. Here, Casorati appears with four paintings, among them *Nudo Incompiuto* [Unfinished Nude] [Fig. 1].

A nude female figure is here depicted sitting on the edge of a couch, and seems to look into the void: Her eyes are nothing but blueish shades, rendered with a black contour, which also marks her eyebrows and delineate all her body. This black contour is apparent in the schematic shapes of the couch and in other elements of the background of the composition. Casorati worked essentially

<sup>1</sup> SARFATTI, Margherita G. de. *Espejo de la pintura actual*. Buenos Aires: Argos, 1947, p. 150. [translation from the Spanish by Ana G. Magalhães]

<sup>2</sup> SARFATTI, Margherita. *Storia della Pittura Moderna*. Milão: Cremonese, 1930. For a thorough analysis of the similarities between this Milanese publication and her Argentine book, see MAGALHÃES, Ana G. “Margherita Sarfatti e o Brasil: A Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto Panorama da Pintura Moderna” In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte > Obra > Fluxos*. Roberto Conduru & Vera Beatriz Siqueira (orgs.). Rio de Janeiro, 2010, CD-ROM, ISSN 2236-0719, pp. 256-266.

<sup>3</sup> MAGALHÃES, Ana G. “Uma Nova Luz sobre o Acervo Modernista do MAC-USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo”, *Revista USP*, no 90, jun./jul./ago. 2011, pp. 200-216.

with two colors, a burned red and a blue, creating sections of light and shadow that make the figure look as something that bares the same materiality as its environment. Even if she was not in Italy to personally intermediate the Matarazzo acquisitions, Margherita Sarfatti seems to have known this work very well, for she sums up its main elements with great precision.

Born in Novara, Felice Casorati reached his recognition as a painter with his arrival in Turin, in 1918, where he met the critic and journalist Piero Gobetti, who was to be the author of the first monograph on his work, in 1923. On this same year, Casorati opened a painting school in his studio, while rethinking metaphysical painting, the legacy of Cézanne and was interested in Italian Quattrocento. The formal rigor that he achieved in these years made him known as one of the representatives of the tendencies of the so-called “Rappel à l’Ordre” in Europe. Such period is marked by his special room at the Venice Biennale in 1924, and his participation at the I Mostra del Novecento Italiano, in Milan, 1926. In 1928, his painting was to go through a change in style, which was to be characterized by a “more fluid drawing and a more intense chromatic research”.<sup>4</sup> The 1930s and 1940s saw Casorati achieve his fame: at the I Quadriennale di Roma, in 1931, he had a special room and was awarded with the third prize on painting; in 1941, he was invited to be a teacher at the Turin Accademia di Belle Arti, to which he would become the director in 1952.

The painting at MAC USP seems to synthesize a series of elements of Casorati’s painting, mainly concerning his experience after his participation at the I Mostra del Novecento Italiano, and the affirmation of his autonomous style. This is noticeable especially in the application of the layers of colors and their transparency. In a lecture that he gave at Pisa University in May, 1943, Casorati did the following examination of his work and its most recognizable traits:

Casorati’s color (I repeat Timpanaro’s words, here present)<sup>5</sup> looks abstract, arbitrary, conventional

Mesmo não estando na Itália para intermediar pessoalmente as compras do casal Matarazzo, Margherita Sarfatti parece conhecer muito bem essa obra, ao resumir de maneira tão precisa os elementos que a compõem.

Nascido em Novara, Felice Casorati alcança reconhecimento como pintor com sua chegada a Turim, em 1918, onde conhece o crítico e jornalista Piero Gobetti, responsável pela primeira monografia de sua obra, em 1923. Nesse mesmo ano, Casorati abre uma escola de pintura em seu ateliê, momento em que repensa a pintura metafísica, o legado de Cézanne e se interessa pelo Quattrocento italiano. O rigor formal a que chega nestes anos faz dele um dos artistas representativos das tendências do chamado “Retorno à Ordem”, na Europa. Esse período é marcado por sua sala especial na Bienal de Veneza, em 1924, e sua participação na I Mostra del Novecento Italiano, em Milão, em 1926. Em 1928, sua pintura sofre uma mudança de estilo, que passa a se caracterizar por um “desenho mais fluido e uma pesquisa cromática mais intensa”.<sup>4</sup> As décadas de 1930 e 1940 são marcadas pelo reconhecimento de sua obra: na I Quadriennale di Roma, em 1931, participa como sala especial e recebe o terceiro lugar na premiação de pintura; em 1941, é convidado a ser professor na Academia de Belas Artes de Turim, da qual se tornará diretor em 1952.

O quadro do MAC USP parece sintetizar uma série de elementos da pintura de Casorati, sobretudo de sua experiência pós-Mostra do Novecento Italiano e a afirmação de seu estilo autônomo, principalmente no trabalho sobre as camadas de aplicação das cores e sua transparência. Numa conferência proferida na Universidade de Pisa, em maio de 1943, Casorati faz um balanço de sua obra, em que pontua seus elementos mais característicos:

Il colore di Casorati (ripeto le parole di Timpanaro<sup>5</sup> qui presente) è sembrato astratto, arbitrario, convenzionale ed è invece vivo e nuovo. I filistei lo detestano (ahimè non soltanto i filistei) appunto per la novità: perché non è il colore dei classici, né quello degli impressionisti né quello dei macchiaioli. È proprio per la sua novità che è sembrato decorativo mentre è studiato scrupolosamente sul

<sup>4</sup> PONTIGGIA, Elena (org.). *Felice Casorati. Scritti, Interviste, Lettere*. (col. Carte d’Artisti, 52). Milão: Abscondita, 2004 [biographical note]. [Translation from the Italian by Ana G. Magalhães]

<sup>5</sup> Reference to Sebastiano Timpanaro, collector established in Florence in the 1930s, whose collection of prints and

<sup>4</sup> Cf. PONTIGGIA, Elena (org.). *Felice Casorati. Scritti, Interviste, Lettere*. (col. Carte d’Artisti, 52). Milão: Abscondita, 2004 [nota biográfica].

<sup>5</sup> Referência a Sebastiano Timpanaro, colecionador estabelecido nos anos 1930 em Florença, cuja coleção de desenhos e gravuras de artistas italianos do período (o próprio Casorati, Morandi, Carrà, entre outros) é doada à Universidade de Pisa pelo filho (de mesmo nome e grande intelectual, estudioso de filologia) em 1957.

vero. Queste parole (quando le lessi) mi rimpieron di contento: Finalmente si dice che io copio il vero... Di fatto ho sempre cercato il vero e posso anche dire che non ho avuto la preoccupazione di copiarlo servilmente.<sup>6</sup>

Ele reforça a importância de sua pesquisa cromática, usando as palavras de Sebastiano Timpanaro, e afirma-se como um pintor que construiu sua própria linha de investigação da cor: a que busca a verdade.

Numa passagem anterior, Casorati menciona um estudo de nu, naquele momento pertencente à coleção do já galerista veneziano Carlo Cardazzo, como exemplo daquilo que ele entende ser dos melhores resultados de seu trabalho.<sup>7</sup> Segundo ele, em sua pintura proliferam composições com nus, das quais ainda maior é o conjunto de estudos. Neles, Casorati afirma serem reconhecíveis os elementos mais vitais de sua pintura. *Nudo Incompiuto*, do MAC USP, exprime muito bem a pintura de Casorati nesse contexto [Fig. 1].

Pode-se observar na obra que, em primeiro lugar, a superfície da pintura é construída de camadas muito finas de tinta, e em alguns pontos o tecido da tela fica aparente mostrando o seu inacabamento [Fig. 2].

E se a gama tonal do quadro varia entre azuis e vermelhos, criando superfícies de luz e sombra, a camada de vermelho que recobre praticamente todo o fundo da tela e sobre a qual Casorati aplica o azul, acaba por dar à composição um aspecto mais quente e subjetivo. Esse modo que o pintor tem de construir suas superfícies faz com que a figura e o fundo sejam feitos de uma só matéria, como se a figura pertencesse ao ambiente em que está colocada; como se ela também fosse um problema de pintura.

De fato, Casorati passou boa parte de sua vida a elaborar figuras femininas nuas em interiores, que a partir talvez de sua *Conversazione Platonica* (1925, óleo sobre tela), exposta na I Mostra del Novecento Italiano, em Milão, em 1926, são para ele essencialmente um problema de pintura, de investigação de seu estilo, e correm em paralelo à sua produção de naturezas-mortas. Nessa *Conversazione Platonica*, Casorati representa uma figura feminina deitada sobre um sofá recoberto por um tecido

and, instead, it is vivid and new. The philistine hate him (alas not only the philistine) for the very novelty: Because it is neither the color of the classics, nor that of the impressionists or the macchiaiuoli. It is for his very novelty that he seems decorative, while in fact he scrupulously studied from life. These words (when I read them) filled me with joy: Finally one says that I copy from life... In fact I have always searched the truth and I can even say that I never had the concern of copying it servilely.<sup>6</sup>

He thus emphasizes his chromatic research, using the words of Sebastiano Timpanaro, and reaffirms himself as a painter that founded his own line of investigation of the color: The one that searches the truth.

In a precedent passage, Casorati mentioned a nude study, by then at the collection of Venetian gallerist Carlo Cardazzo, as an example of what he understood to be the best results of his work.<sup>7</sup> According to him, in his paintings he had dealt mainly with composition of nudes, of which even bigger is the group of sketches. In them, Casorati asserts that the most vital elements of his painting are to be found. *Nudo Incompiuto*, at the collection of MAC USP, seems to perfectly represent Casorati's painting in this context [Fig. 1].

Firstly, one can observe that the surface of the painting is made of very fine layers of paint, and in certain points it even leaves the fabric of the canvas apparent, revealing its unfinished aspect [Fig. 2].

And if the choice of tones vary between blue and red, creating surfaces of light and shadow, the red coat that covers all the base of the canvas and over which Casorati applies the blue, ends up giving the composition a hotter and more subjective aspect. The way he builds his surfaces makes the figure and the background be rendered in the same materiality, as if the figure was a constitutive part of its environment; as if itself were an issue of painting.

In fact, Casorati spent most of his life depicting nude figures in an interior, which from *Conversa-*

drawings of Italian artists of that period (Casorati himself, Morandi, Carrà, among others) was donated to Pisa University by his son (with his same name and a reknown intellectual in the field of philology) in 1957.

<sup>6</sup> CASORATI, Felice. "Conferenza, Università di Pisa, 26 maggio 1943" In: PONTIGGIA, Elena, *Op. cit.*, p. 58. [translation from the Italian by Ana G. Magalhães]

<sup>7</sup> CASORATI, Felice, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>6</sup> CASORATI, Felice. "Conferenza, Università di Pisa, 26 maggio 1943" In: PONTIGGIA, Elena, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>7</sup> CASORATI, Felice, *Op. cit.*, p. 50.



*zione Platonica* (1925, oil on canvas), exhibited at the I Mostra del Novecento Italiano, were to be for him essentially an issue of painting, of searching his own style, while being made contemporarily to his still-life compositions. In *Conversazione Platonica*, Casorati depicted a female figure lying on a sofa, covered by a deep blue fabric and what seems to be a white sheet. She turns her face in the direction of a man with a bowler hat, whose face we cannot see, and who seems to be in deep thought, while holding his hand on his chin, and looking into the female figure. Such reflection is also suggested by the title of the painting. Therefore, it alludes to the exercise of painting,<sup>8</sup> and later would unfold into a myriad of versions that Casorati would pursue until the end of his life, of composition of female nude figures in his studio. This is exactly the case of MAC USP *Nudo Incompiuto*: The rectangular white surface behind the couch is nothing but a white canvas. Little by little, we start to identify the environment in which he places the figure as being his own studio. In other versions of nudes of the same period, such identification is immediate, as Casorati depicts the figure sitting on a chair, placed in front of a set of white canvases on the background. Sometimes, we recognize the sketch of a still-life in such canvases of the background. So, these nudes must be considered in relation to his still-life compositions: Also in the latter, the background of the composition is often conceived as baring white canvases or more abstract elements, but that still locate the representation inside the artist's studio<sup>9</sup> [Fig. 3].

The intensity of the artist's movement with precise traces, and the presence of perspective, reveal a figure in the background, not perceptible by the naked eye as it is somehow erased by the layers of

<sup>8</sup> It is almost impossible not to think of this work in relation to a "genealogy" of works that would stem from *The Venus of Urbino* (1538, oil on canvas, Galleria degli Uffizi, Florence), by Titian, reinterpreted by Ingres (*The Great Odalisque*, 1814, oil on canvas, Musée du Louvre, Paris), by Manet (*Olympia*, 1863, oil on canvas, Musée d'Orsay, Paris) and mainly by Degas (*After the Bath*, 1896, oil on canvas, Philadelphia Museum of Art). Cf. MAGALHÃES, Ana G., "Ticiano, Manet, Degas: Notas sobre o Nu Feminino na Pintura", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, no 7, jul-ago 2007, pp. 53-61.

<sup>9</sup> This is exactly the case of *Natura morta con limoni* (1937, oil on canvas), also at the collection of MAC USP.

de azul profundo e o que parece ser um lençol branco. Ela inclina seu rosto em direção à figura de um homem de chapéu coco, cujo rosto não vemos, e que com o queixo apoiado sobre a mão esquerda, está numa postura de profunda reflexão diante da figura feminina – sugerido também pelo título dado à composição. O quadro alude, portanto, ao exercício da pintura,<sup>8</sup> e mais tarde desdobra-se em inúmeras versões, que Casorati retoma até o fim de sua vida, de composições de nus em seu ateliê. É exatamente o caso do *Nudo Incompiuto* do MAC USP: a superfície branca retangular atrás do canapé nada mais é do que uma tela em branco. Aos poucos, passamos a identificar o ambiente no qual se situa a figura como sendo o ateliê do artista. Em outras representações de nus do mesmo período, essa identificação é imediata, uma vez que Casorati representa a figura sentada numa cadeira, frontalmente contraposta a um conjunto de telas em branco ao fundo. Por vezes, essas telas esboçam composições de naturezas-mortas. Portanto, esses nus devem ser pensados em relação às suas naturezas-mortas: também aqui, muitas vezes, o fundo da composição é concebido com telas em branco ou com elementos mais abstratos, mas que mesmo assim situam a representação dentro do ateliê do artista<sup>9</sup> [Fig. 3].

A intensidade de seu movimento, com traços precisos, e a presença da perspectiva revelam uma figura ao fundo, que a olho nu não é possível observar, pois está esmaecida com as pinceladas de azuis e vermelhos. O detalhamento das características da pintura de Casorati fica evidenciado quando aplicamos a técnica de reflectografia de infravermelho, que permite visualizar os desenhos subjacentes revelando o processo criativo do artista. Esta técnica de imageamento permite visualizar os desenhos subjacentes que estão correlacionados a contraste e transparência dos materiais utilizados no desenho e a refletividade da base da obra. Esta transparência observada é possível graças à camada pictórica bastante fina.

<sup>8</sup> É quase impossível não pensar essa obra dentro de uma "linhagem" que viria desde *A Vênus de Urbino* (1538, óleo sobre tela, Galleria degli Uffizi, Florença), de Ticiano, reinterpretada por Ingres (*A Grande Odalisca*, 1814, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris), Manet (*Olympia*, 1863, óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris) e principalmente Degas (*Depois do Banho*, 1896, óleo sobre tela, Philadelphia Museum of Art). Cf. MAGALHÃES, Ana G., "Ticiano, Manet, Degas: Notas sobre o Nu Feminino na Pintura", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, no 7, jul-ago 2007, pp. 53-61.

<sup>9</sup> É exatamente o caso de *Natureza-morta com limões* (1937, óleo sobre tela), também do acervo do MAC USP.

Mas não é só o motivo representado e o modo como Casorati trata as superfícies de cor que caracterizam seu estilo. Há também os traços negros (claramente assinalados por Margherita Sarfatti), que em algumas partes da composição são bastante evidentes: por exemplo, na maneira como Casorati esboça com algumas pinceladas de preto a silhueta do canapé, e reveste de densidade psicológica sua personagem feminina, ao delinear o contorno negro de seus olhos e suas sobrancelhas. Os mesmos traços negros estão aparentes nos pés, que são mostrados na figura 4 e também observados com a técnica de infravermelho.

Com a técnica de imageamento de reflectografia de infravermelho, a intensidade dos traços em tons negros é realçada, contrastando com os tons claros, porque há processos de absorção e reflexão da radiação infravermelha pelos diferentes materiais presentes na obra.

Um dado peculiar de nosso *Nudo Incompiuto* é que ele carrega uma pintura em seu verso. Neste caso, não estamos falando de um mero esboço ou estudo, mas de uma composição inteiramente acabada [Fig. 5].

Nas pesquisas sobre a obra e seu verso, foi possível identificar que não se trata do mesmo pintor. O verso, segundo depoimento do filho de Casorati,<sup>10</sup> é uma obra de Daphne Maugham Casorati (1897-1982), sua mãe, e se trata de um retrato seu. Inglesa, sobrinha do grande escritor William Somerset Maugham, Daphne é aluna da escola de pintura de Casorati a partir de 1926, tornando-se sua mulher em 1930. A descoberta da pintura de seu futuro marido foi, para ela, marcada por uma grande transformação em seu estilo. Formada no ambiente parisiense dos anos 1910, Daphne havia experimentado a linguagem plástica do cubismo, mas os especialistas tendem a identificar em sua pintura uma enorme afinidade com a técnica impressionista. Os estudos, que estão sendo realizados em colaboração com o grupo de física aplicada com aceleradores do Instituto de Física da USP, puderam elucidar as diferenças de estilo que vemos entre a pintura de Casorati e a de sua mulher, Daphne: detalhes tomados, principalmente na elaboração da fisionomia das duas figuras representadas, revelam como os dois artistas efetivamente procediam de maneira muito diferente. O modo como Casorati concebe os olhos e sobrancelhas de sua figura feminina, desenhando-os

red and blue. The analysis of Casorati's painting characteristics is evidenced by the technique of infrared reflectography, which show the underlying drawings and allow us to understand the artist's creative procedure. This imaging technique reveals the underlying drawings related to contrast and transparency of the materials employed in the drawing, and the behavior of reflection of the work's background surface. Such transparency can only be observed due to the fine painterly layer.

However, it is not only the motif and the way Casorati renders the color surfaces that make his style. There are also the dark lines (clearly observed by Margherita Sarfatti), very evident in some parts of the composition. For instance, in the way Casorati sketches some black paintbrushes to draw the couch, and gives a psychological density to his female figure, while delineating the black contour of her eyes and eyebrows. The same black traces are apparent in her feet, as we can see on figure 4, and also observed with infrared technique.

With the use of infrared reflectography technique, the intensity of the black traces is highlighted, contrasting with light tones, because there are different processes of absorption and reflection by the materials used in the painting.

A peculiarity of our *Nudo Incompiuto* is that there is another painting on its verso. It is not merely a sketch or study, but a thoroughly completed composition [Fig. 5].

On the studies undertaken about the painting and its verso, it was possible to determine that this was not by the same artist. According to Casorati's son's testimony,<sup>10</sup> it is a painting by his mother, Daphne Maugham Casorati (1897-1982), and it is his portrait as a boy. This British lady, niece of the eminent writer William Somerset Maugham, was a student at Casorati's studio in 1926, and became his wife in 1930. For her, the discovery of the work of her future husband was marked by a great transformation in her style. Educated in the parisian milieu in the 1910s, Daphne had experimented with cubism, although experts tend to describe her painting as being very close to impressionism. The studies being undertaken with the collaboration of the group of applied physics with the use of particles accelerators of the Physics Institute of

<sup>10</sup> Conversa com Ana G. Magalhães em 17 de maio de 2011, durante visita ao arquivo Casorati, na casa do artista, em Turim.

<sup>10</sup> Interview with Ana G. Magalhães on May 17, 2011, during the visit to Archivio Casorati, at the artist's house, in Turin.

USP, were important to elucidate the differences in style that one can see in Casorati's painting and that of his wife, Daphne: While analysing the details taken especially in the rendering of the faces of the figures portrayed, one can see effectively how different these two artists proceeded in their works. The way Casorati conceives the eyes and eyebrows of his female figure, drawing their contours with black line, is the very opposite of the way Daphne defines the traits of the face of her son Francesco, for she depicts them by means of short, colorful and spatulated brushstrokes – actually seen in impressionist paintings. Such traces can be seen in detail in figure 6, where movement, rendered with the use of more fluid brushstrokes, is the main element in the painting.

Another element, also important to be pointed out, is the absence of underlying drawing traces in Daphne's painting, as one can see in figure 7, obtained by infrared technique.

Although it is not possible as yet to determine a date for Daphne's painting, it is most certainly not long before Casorati's *Nudo Incompiuto*. Two events may help us to suggest a date for Francesco's portrait on the verso of Casorati's painting: Francesco, born in 1934, is portrayed as a boy, and could not be more than 10 years-old, given the date of the *Nudo*. Therefore, Daphne's portrait must have been made between 1939 and 1943. In his testimony, Francesco Casorati, the artist's son, evoked the period of difficulties that his parents faced then, as well as the Italian situation in the middle of World War II, what must have drawn his father to reuse a canvas already painted by his mother.<sup>11</sup> Moreover, Casorati faced a big loss in 1943. In a letter to gallerist Carlo Cardazzo, dated from September 1943, the artist notifies him of a fire in his studio:

Dear Mr. Cardazzo,  
Thank you for your regards.  
Unfortunately, my studio in Turin is completely

<sup>11</sup> There are four other Italian works from the Matarazzo collections that bare paintings in their versos, as we see here. As far as research has come in collaboration with the team of Prof. Márcia Rizzutto, Casorati's is the sole case where we have paintings of different artists working on the same support. Cf. PIVETTA, Marcos, "Pinturas escondidas: Diagnóstico por imagem traz à tona detalhes ocultos de quadros e obras de arte", *Pesquisa FAPESP*, no 188, outubro de 2011, pp. 78-81.

com contornos de tinta preta, é oposto à feitura do rosto de Francesco (filho do casal de artistas), que Daphne constrói por meio de pinceladas coloridas, curtas, espatuladas – próprias da técnica impressionista de pintura. Esses traços são observados em detalhes na figura 6, onde o movimento, utilizando pinceladas soltas, torna-se o principal elemento desta pintura.

Outro fator, também importante a se relatar, é a ausência de traçados de desenhos subjacentes na tela de Daphne, como podemos observar na figura 7, também obtida pela técnica de infravermelho.

Embora não seja possível determinar uma data para a pintura de Daphne, é certo que ela é um pouco anterior ao *Nudo Incompiuto*, de Casorati. Dois eventos nos ajudam a esboçar uma datação para o retrato de Francesco no verso da obra de Casorati: Francesco, nascido em 1934, é retratado como menino, e não poderia ter mais de 10 anos, dado o ano de produção de nosso *Nudo*. Assim, o retrato feito por Daphne deve situar-se entre 1939 e 1943. Em seu depoimento, Francesco Casorati nos lembrou do período de dificuldades atravessado pelos pais e pela própria Itália, já em plena Segunda Guerra Mundial, o que provavelmente teria levado seu pai a reaproveitar uma tela pintada pela mãe.<sup>11</sup> Além disso, Casorati enfrenta uma grande perda em 1943. Numa carta a Carlo Cardazzo, de setembro daquele ano, o artista dá notícias de um incêndio em seu ateliê:

Caro Comm. Cardazzo,  
Le ringrazio per i suoi saluti.  
Io purtroppo ho avuto la completa distruzione del mio studio di Torino.  
Tutto è andato perduto. Quadri, studi, materiale, mobili.<sup>12</sup>

Casorati também agradecia ao galerista o sucesso de vendas de sua mostra na Galleria del Cavallino (de propriedade de

<sup>11</sup> Outras quatro obras italianas das coleções Matarazzo apresentam pinturas no verso, como ocorre aqui. Por enquanto, e até onde foram as investigações em colaboração com a equipe da Profa. Márcia Rizzutto, o caso de Casorati é o único em que temos dois artistas trabalhando sobre o mesmo suporte. Cf. PIVETTA, Marcos, "Pinturas escondidas: Diagnóstico por imagem traz à tona detalhes ocultos de quadros e obras de arte", *Pesquisa FAPESP*, n° 188, outubro de 2011, pp. 78-81.

<sup>12</sup> *Apud* CARDAZZO, Angelica (org.). *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*. Veneza: Edizione del Cavallino, 2008, p. 62.

Cardazzo), em Veneza, em julho daquele mesmo ano.<sup>13</sup> Aqui, ele apresentou um total de 22 obras, dez desenhos e 12 pinturas, dentre as quais expôs nada menos do que nove composições de nus. O motivo da figura feminina nua no ateliê do artista, cujos desdobramentos pareciam vir desde sua *Conversazione Platonica*, era uma constante na poética do artista, mas essa mostra indica que sua produção no início dos anos 1940 é bastante concentrada. Além da exposição na Galleria del Cavallino, a conferência na Universidade de Pisa, mencionada acima, Casorati cita seus estudos de nus como aqueles em que melhor se veem as qualidades de sua pintura:

Dipingevo anche moltissimi nudi e forse fra questi studi si possono trovare i migliori risultati del mio lavoro più che nei pochi quadri conosciuti. Quando avevo l'ambizione di fare il quadro, come in questo studio – ora nella collezione Cardazzo – sono riconoscibili gli elementi più vitali della mia pittura... e ciò in tema di confessioni potrebbe servire come prova della mia sincerità.<sup>14</sup>

Não se sabe ao certo se o galerista e colecionador veneziano adquiriu o estudo que Casorati menciona nesta passagem durante a exposição em sua galeria, mas certo é que o *Nudo Incompiuto*, comprado por Francisco Matarazzo Sobrinho não só é coerente do ponto de vista daquilo que o próprio artista reconhece como seu percurso e sua linguagem mais legítima, como também reverbera-se no Casorati que se expõe e que se coleciona nesses anos na Itália. O primeiro exemplo está na exposição organizada por Carlo Cardazzo: os nus que são exibidos aqui estão em direto diálogo com a composição do acervo do MAC USP.<sup>15</sup> Ao analisarmos o catálogo geral de pinturas de Casorati, várias são as versões que o artista realiza do mesmo motivo, pelo menos entre 1937 e 1943.<sup>16</sup> Desse mesmo período datam duas obras que, além de guardarem uma relação direta com nossa obra, possuem procedências que evidenciam a recepção positiva dessas composições de Casorati no período. Um nu feminino sentado, apoiado num móvel que parece uma cadeira (nº 730 no catálogo

destroyed.

Everything is lost. Paintings, sketches, materials, furniture.<sup>12</sup>

Casorati was also thanking the gallerist for the success achieved in the selling of his works after his exhibition at the Galleria del Cavallino (which Cardazzo was the owner), in Venice, which had taken place in June of that same year.<sup>13</sup> He had exhibited 22 works, from which ten were drawings and 12 were paintings. Of the latter, nine were nude compositions. Although the motif of the nude female figured in his studio, which seemed to have developed since his *Conversazione Platonica*, were constant in the artist's oeuvre, its concentration in the beginning of the 1940s seems remarkable. In addition to the exhibition at the Galleria del Cavallino, in his conference at Pisa University, mentioned above, Casorati claims that his nude studies as those which one can best see the qualities of his painting:

I also painted many nudes and perhaps among these studies, one can find the best results of my work, better than in the few known paintings. When I had the ambition of making a painting, as in the case of this study – now at the Cardazzo collection –, the most vital elements of my painting can be found... and this as a confession could serve as a proof of my sincerity.<sup>14</sup>

It is not clear whether the Venitian gallerist and collector bought the study mentioned by Casorati in this excerpt during the exhibition in his gallery. However, the *Nudo Incompiuto*, acquired by Francisco Matarazzo Sobrinho, not only is coherent with the artist's own vision of his work, but also relates to what Casorati exhibited at the Galleria del Cavallino, and the taste of private collectors in Italy, in those years. The nudes exhibited at Cardazzo's gallery are directly related to the composition at MAC USP.<sup>15</sup> While surveying the ge-

<sup>13</sup> *Mostra del pittore Felice Casorati alla Galleria del Cavallino di Venezia, luglio 1943*. Venezia: Edizione del Cavallino, 1943.

<sup>14</sup> CASORATI, Felice, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>15</sup> A exemplo da fotografia que é reproduzida por Angelica Cardazzo, *idem ibidem*, em que vemos o artista ao lado de uma composição de nu em seu ateliê.

<sup>16</sup> Cf. BERTOLINO, Giorgina & POLI, Francesco. *Felice Casorati. Catalogo Generale delle Opere*. Turim: Allemandi, 1995. (2 vols.)

<sup>12</sup> *Apud* CARDAZZO, Angelica (org.). *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*. Venezia: Edizione del Cavallino, 2008, p. 62. [Translation from the Italian by Ana G. Magalhães]

<sup>13</sup> *Mostra del pittore Felice Casorati alla Galleria del Cavallino di Venezia, luglio 1943*. Venezia: Edizione del Cavallino, 1943.

<sup>14</sup> CASORATI, Felice, *Op. cit.*, p. 50. [Translation from the Italian by Ana G. Magalhães]

<sup>15</sup> As for instance in the photograph reproduced in Angelica Cardazzo, *idem ibidem*, where we see the artist beside a nude

neral catalog of paintings by the artist, there are various versions of the motif that he produced between 1937 and 1943.<sup>16</sup> From this same period, at least two works seem to have a direct connection with our work, and which have a provenance that makes evident the positive reception of such works by the artist in those days. One is a seated female nude, leaning on a piece of furniture which looks like a chair (n. 730 in the general catalog of the artist's paintings), which was exhibited at the IV Quadriennale di Roma, in 1943; and a *Nudo disteso di schiena* (1937, oil on cardboard, Collection Claudia Gian Ferrari, Milan, Villa Necchi Campiglio - FAI - Fondo Ambiente Italiano, n.613 in the general catalog of the artist's paintings, figure 8), originally from the collection of Ettore Gian Ferrari.<sup>17</sup> The entry for this work in the catalog of the collection, published in 2006, reads as follows:

The painting bares a very appreciated motif for the artist, who throughout his career often depicted the female nude. While leaving the neoquattrocentesque forms behind, Casorati seems to prefer in this work – of an almost symbolist taste – simplified forms and big colorfields marked by black contours.<sup>18</sup>

The frame was painted by Casorati himself, and the composition has great similarities with that of *Nudo Incompiuto*. As described above, Casorati depicts a figure with strong black contours. The place where the figure is depicted is also clearly the artist's studio, for one can see the verso of two canvases leaning against the wall in the background. Finally in his choice of colors, Casorati

composition in his studio.

<sup>16</sup> Cf. BERTOLINO, Giordina & POLI, Francesco. *Felice Casorati. Catalogo Generale delle Opere*. Turin: Allemandi, 1995. (2 vols.)

<sup>17</sup> Ettore Gian Ferrari (1908-1982) opened his Galleria Gian Ferrari, in Milan, in 1936, and from this moment on would become one of the most important representatives of selling the so-called Novecento Italiano. He was also in charge of the sales office of the Venice Biennale, created by himself in 1942. After his death, his daughter Claudia Gian Ferrari (who died in 2010) continued running the activities of the gallery, also maintaining her father's collection. In 2004, she donated Gian Ferrari collection to the Casa Museo Necchi Campiglio, in Milan.

<sup>18</sup> GIAN FERRARI, Claudia & NEGRI, Antonello (org.). *Capolavori del novecento italiano dalla collezione Gian Ferrari al FAI*. Milan: Skira, 2006, p. 78. [Translation from the Italian by Ana G. Magalhães]

geral da obra do artista), que foi apresentada na IV Quadriennale di Roma, em 1943; e um *Nudo disteso di schiena* (1937, óleo sobre cartão, Coleção Claudia Gian Ferrari. Milão, Villa Necchi Campiglio — FAI — Fondo Ambiente Italiano, nº 613 no catálogo geral de pinturas de Casorati, figura 8), originalmente da coleção de Ettore Gian Ferrari.<sup>17</sup> O verbete da obra no catálogo da coleção, publicado em 2006, assim a descreve:

Il dipinto propone un tema caro all'autore, che nell'arco di tutta la sua carriera artistica ha spesso rappresentato il nudo femminile. Lasciate ormai le forme neoquattrocentesche, Casorati mostra di prediligere in quest'opera – di gusto quasi simbolista – forme semplificate e grandi campiture di colore entro marcati contorni neri.<sup>18</sup>

A moldura foi pintada pelo próprio Casorati, e a composição guarda enormes semelhanças com nosso *Nudo Incompiuto*. Como descrito acima, Casorati elabora uma figura com fortes contornos negros. O interior, em que a figura é representada, também é claramente o do ateliê do artista, pois ao fundo vemos duas telas encostadas na parede. E por fim a gama tonal escolhida por Casorati: ela também é um jogo de superfícies vermelhas e azuis, criando zonas de luz e sombra, quentes e frias, além de também parecer ser “calçada” por uma camada de vermelho. As formas muito sintéticas no delineamento da figura são muito semelhantes às que Casorati usa em nosso *Nudo Incompiuto*. O artista praticamente elabora duas versões para uma mesma composição. Nesse sentido, elas são muito diferentes das formas com as quais Casorati vinha trabalhando desde sua *Conversazione Platonica*, em que as figuras possuem volumes arredondados e, talvez, o aproximem mais de uma linguagem do chamado Novecento Italiano, de Sarfatti. Entre 1937 e 1943, seus estudos de nus, que dialogam abertamente com suas naturezas-mortas, constituem a introdução de um novo estilo para o artista: de superfícies mais lisas e achatadas, de formas mais sintéticas e menos próximas a uma linguagem realista, e ao mesmo tempo em forte diálogo

<sup>17</sup> Ettore Gian Ferrari (1908-1982) abre sua Galleria Gian Ferrari, em Milão, em 1936, e a partir daí torna-se um dos maiores representantes do chamado Novecento Italiano, além de sugerir a criação do escritório de vendas da Bienal de Veneza, em 1942. Após sua morte, sua filha Claudia Gian Ferrari (morta em 2010) continua as atividades da galeria, mantendo também a coleção do pai. Em 2004, concretiza a doação da coleção Gian Ferrari para a Casa Museo Necchi Campiglio, em Milão.

<sup>18</sup> GIAN FERRARI, Claudia & NEGRI, Antonello (org.). *Capolavori del novecento italiano dalla collezione Gian Ferrari al FAI*. Milão: Skira, 2006, p. 78.

com a pintura metafísica e seus desdobramentos.

Outra análise realizada na obra *Nudo Incompiuto* foi a de fluorescência da radiação de UV. Esta técnica utiliza a incidência da radiação ultravioleta na obra para produzir fluorescência dos materiais presentes, e deste modo permite visualizar a superfície da camada pictórica detectando fungos, rasgos, craquelamento e fissuras na policromia e áreas retocadas, onde há difícil distinção entre estas e a pintura original. Essas diferenças entre áreas retocadas e originais são evidenciadas pelos raios UV, quando os retoques foram aplicados muito tempo depois da elaboração da pintura e, sobretudo, quando executados sobre a capa de verniz, pois a fluorescência ocorrerá de modo diferente devido à oxidação do verniz e dos pigmentos existentes. Nas fotografias obtidas por esta técnica [Figs. 9 e 10] é possível observar que a pintura de ambos os lados da obra *Nudo Incompiuto* está em ótimo estado de conservação, e que até o momento a obra sofreu pouquíssimas intervenções, já que existem poucos pontos que contrastam com os tons de fluorescência de UV dos materiais originais. Os pontos de intervenção observados podem ser destacados nas figuras 9 e 10, na borda inferior direita; e na figura 10, temos os cabelos do menino com pontos de coloração azul-escuro evidenciando retoques nestes pontos.

Até o presente momento, o que podemos dizer sobre este Casorati e o conjunto maior de obras adquiridas no mesmo período, que formam hoje parte significativa das chamadas Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, é que elas são bastante representativas da melhor produção do artista. Além disso, ao reunirmos a documentação de proveniência da obra, pudemos atestar, primeiramente, sua circulação e recepção no período imediatamente anterior à sua aquisição. Em seguida, com as análises físicas, além de termos podido melhor entender os procedimentos técnicos de Casorati, elas nos deram a certeza do excelente estado de conservação da obra e das pouquíssimas intervenções de conservação que sofreu ao longo dos anos.

Um dado ainda sob investigação é a possibilidade de que esse *Nudo Incompiuto* tenha pertencido à coleção do galerista Carlo Cardazzo. Essa hipótese deve ser pesquisada, na medida em que já temos identificadas sete obras das coleções Matarazzo que vieram originalmente da coleção de Cardazzo. Se essa tese se comprovar, a questão de sua recepção no ambiente italiano da primeira metade dos anos 1940 – no qual a coleção de Cardazzo

also plays here with the juxtaposition of red and blue surfaces, creating light and dark, hot and cold zones, in addition to the red basis that he give to the canvas. The very synthesized forms in the rendering of the figure are very similar to those Casorati used in *Nudo Incompiuto*. The artist seems to create two versions of the same composition. In this sense, they are very different from the ones Casorati had been working since his *Conversazione Platonica*, in which the figures have plastic, round shapes, and seem closer to the style of Sarfatti's Novecento Italiano. Between 1937 and 1943, his nude studies, which have an open dialog with his still-lifes, mark the introduction of a new style for the artist: One of smoother and flatter surfaces, of more synthesized forms and less closer to a realist language, while bearing a strong relationship with metaphysical painting and its unfoldings.

Another analysis undertaken with *Nudo Incompiuto* was of fluorescence of UV radiation. This technique makes use of ultra-violet radiation on the surface of the work to produce fluorescence of the constitutive materials, and thus allows the visualization of the surface of the pictorial layer in the search for fungi, tears, cracks and splits in polichromy and retouched areas, where it is difficult to determine the difference between the latter and the original painting coat. Such differences become evident with UV rays, when the retouches have been made long after the elaboration of the painting, and mainly, when executed over the lacquer coat. The oxidation of the lacquer and existing pigments provide a different fluorescence. In the photographs obtained with this technique [Figs. 9 e 10], one can observe that the painting on both sides of the canvas is in excellent state of conservation, and up to now has suffered very few interventions, as one can see only a few points that contrast with the tones of UV fluorescence of the original materials. The intervention points observed can be perceived more clearly on figures 9 and 10, on the lower right edge; and on figure 10, the boy's hair shows some dark-blue points of some retouch made.

Up to the present, what we can say about this work by Casorati and the set of works acquired with it, which form the most significant part of the so-called Collections Francisco Matarazzo Sobrinho and Francisco Matarazzo Sobrinho & Yolanda Penteadó, is that they are very representative of the best production of the artist. Moreover, when

considering the documentation of provenance, we could confirm, first, its circulation and reception in the period immediately prior to its acquisition. Also, the physical analyses helped us to better understand Casorati's procedures as a painter and attest the excellent state of conservation of the work, and the very few interventions it suffered along the years.

One element still under search is the possibility that this *Nudo Incompiuto* comes from the collection of gallerist Carlo Cardazzo. This hypothesis must be investigated, once we have already verified that other works in the Matarazzo collections have come from Cardazzo's collection. If such hypothesis proves to be right, the issue of its reception in Italian artistic milieu in the early 1940s – when Cardazzo's collection was exhibited twice<sup>19</sup> – will deserve a new interpretation of the set of works bought by Francisco Matarazzo Sobrinho for the making of the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM), their first destiny in Brazil.

### Non-destructive Techniques for the Analysis of Painting

In the field of applied sciences for the study of cultural heritage, non-destructive techniques in the analysis of painting are very broad and their object, quite varied. Interdisciplinary research has been contributing a lot in this area, by giving precise diagnoses, determining materials used by artists, period or stylistic school, as well as characterizing execution and creation techniques, revealing underlying drawings, showing conservation interventions and in the field of authentication. With the knowledge of the composition of materials and technology employed in the production of cultural heritage, it is possible to elaborate means and methods to better preserve cultural goods.

The scientific exams used in this work are classified as non-destructive techniques, and/or surface exams, and they are based on procedures of the interaction of electromagnetic radiation with the

foi exposta duas vezes<sup>19</sup> – merecerá uma nova interpretação do conjunto de obras angariado por Francisco Matarazzo Sobrinho no momento de criação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), primeiro destino delas no Brasil.

### Técnicas não destrutivas de análise da pintura

Sobre as técnicas não destrutivas de análise da pintura, podemos dizer que no campo das ciências aplicadas às pesquisas sobre os bens culturais, são muito amplas e seus objetos, muito variados. Trabalhos interdisciplinares vêm contribuindo cada vez mais nesta área, resultando em diagnósticos precisos, caracterizando os materiais utilizados pelo artista, período ou escola, bem como as técnicas de execução, criação, desenhos subjacentes, intervenções de restauro e autenticidade da obra. Com o conhecimento da composição dos materiais e da tecnologia empregada na fabricação dos bens culturais é possível elaborar meios e métodos para melhor conservação da obra.

Os exames científicos empregados neste trabalho são classificados por técnicas não-destrutíveis e/ou exames de superfície, e se baseiam em processos de interação da radiação eletromagnética com a matéria pictórica e incluem técnicas fotográficas que são: luz visível, fluorescência visível com radiação de ultravioleta (UV), reflectografia de infravermelho (IR, do inglês, *infrared*). Com as análises individuais de cada técnica e suas respectivas particularidades, podem-se obter informações correlacionadas que permitem melhor caracterizar o objeto em estudo.

**Fotografia com luz visível:** as fotografias com luz visível permitem registrar as imagens reais da pintura com alta qualidade e foram obtidas com uma câmera digital com sensor de CCD e de 10,7 Mega Pixels. A iluminação foi realizada com luz contínua, neste caso, duas lâmpadas halógenas de 3.200 °K de 1.000 W cada uma, incidindo aproximadamente a 45° no objeto.

**Reflectografia de infravermelho:** é uma técnica óptica não destrutiva na qual a imagem é obtida por meio de uma câmera digital com sensor CCD e filtro IR, acoplado à lente. Nas medidas de IR utilizaram-se fontes de luz contínua para

<sup>19</sup> See MAGALHÃES, Ana G. “Realismo, Classicismo, Latinidade: As Coleções Matarazzo e o Modernismo Italiano dos Anos 1930. In: *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. [Com/Con] tradições na História da Arte*. COUTO, Maria de Fátima Morethy; CAV-ALCANTI, Ana Maria Tavares & MALTA, Marize (orgs.). Campinas: CBHA, 2011, pp. 425-442.

<sup>19</sup> Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Realismo, Classicismo, Latinidade: As Coleções Matarazzo e o Modernismo Italiano dos Anos 1930. In: *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. [Com/Con] tradições na História da Arte*. COUTO, Maria de Fátima Morethy; CAV-ALCANTI, Ana Maria Tavares & MALTA, Marize (orgs.). Campinas: CBHA, 2011, pp. 425-442.

iluminação, consistindo de dois feixes halógenos de 3.200 °K de 1.000 W cada um, incidindo também no objeto a 45°. Foi utilizada uma câmera digital de alta resolução operando entre as faixas do espectro UV, luz visível, e IR com comprimento de onda de 380nm a 1.000nm. As imagens observadas resultam da conjugação dos fenômenos de reflexão, absorção e transmissão da camada superficial, revelando peculiaridades escondidas. A visualização dos desenhos depende de dois aspectos: contraste e transparência. O contraste está relacionado ao material utilizado no desenho subjacente e à refletividade com a base de preparação. A transparência está relacionada com a camada pictórica e depende da composição dos pigmentos. Quando o meio para desenhar é à base de carbono, a absorção do IV é alta e aumenta a diferença da refletividade com a base de preparação. Neste caso é possível que o desenho seja bem visível, mesmo que a capa pictórica seja pouco transparente.

**Fotografia de fluorescência visível com radiação ultravioleta:** nesta técnica fotográfica registra-se a fluorescência gerada pela radiação de UV que incide na pintura. Essa radiação UV incidente tem a propriedade de excitar as moléculas das substâncias presentes no material. Consequentemente, há emissão imediata dessas com radiações distintas daquela radiação incidente. A fosforescência também pode ocorrer nesse processo de excitação, mas é muito mais lenta do que na fluorescência, podendo durar alguns segundos ou mais. A fluorescência e a fosforescência ocorrem, sobretudo, em compostos orgânicos, sendo raras nos inorgânicos. Deste modo permitem visualizar informações superficiais da camada pictórica, revelando fungos, rasgos, craquelamento e fissuras na policromia e áreas retocadas. As diferenças entre a pintura original e as áreas de retoque ficam evidenciadas pela fluorescência UV, pois os retoques que foram aplicados muito tempo depois da elaboração da pintura possuem coloração diferenciada, sobretudo, quando executados sobre um verniz residual. Nas medidas UV realizadas utilizam-se quatro feixes de luz UV, Granilight, de 40 W cada, e um filtro acoplado à lente num ambiente escuro.

### *Agradecimentos*

*Ariane Lavezzo e Márcia Barbosa, restauradoras – Laboratório*

painterly surface, including photographic techniques. They are: visible light, visible fluorescence with ultraviolet radiation (UV), and infrared reflectography (IR). By analysing each particular technique, one can obtain correlated information that allow one to characterize their study object.

**Visible Light Photograph:** They allow us to record the real images of the painting with high quality. They have been captured with a digital camera with a CCD sensor of 10,7 Mega Pixels. The illumination was realized with continuous light, produced by two halogene lamps of 3.200 °K of 1.000 W each, projected with an angle of approximately 45° on the painting.

**Infrared Reflectography:** Non-destructive optical technique in which the image is obtained by use of a digital camera with CCD sensor and IR filter, attached to the lense. In the measurements of spectrum IV, a constant source of light was used, with two halogene bundles of 3.200 °K of 1.000 W each, also reaching the object at a 45° angle. A digital camera of high resolution was used to register the images, operating between the bands of the UV spectrum, visible light and IR, with waves varying from 380nm to 1.000nm. The images captured result of the combination of phenomena of reflection, absorption and transmission of the superficial layer, thus revealing the hidden peculiarities. The visualization of drawings depend on two aspects: contrast and transparency. Contrast is related to the material that has been used to produce the underlying drawing and to the reflectivity of the ground preparation. Transparency is related to the painterly layer and depends on the composition of pigments. If the medium used for the drawing is carbon-based, the absorption of spectrum IV is high and emphasizes the difference of the reflectivity and the ground preparation. In such case, the drawing becomes very visible, even when the painterly layer is very little transparent.

**Photograph of visible fluorescence with UV radiation:** In this photographic technique, the fluorescence generated by UV radiation that strikes the painting is recorded. This UV radiation has the property of exciting the molecules of the substances present in the material. Consequently, there is the immediate emission of these radiations, which are distinct from the struck radiation. Phosphorescence can also occur in this process of excitation, but it is much slower than in fluorescence, and lasting some seconds or more.



Fluorescence and phosphorescence occur mainly in organic compounds, being very rare in inorganic ones. Therefore, they allow us to see superficial information of the painterly layer, while revealing funghi, tears, cracks and splits on polichromy and retouched areas. The differences between the original painting and the retouched areas are evidenced by UV fluorescence, because the retouches have been applied long after the painting was realized, and they bare different coloration, especially when applied over the lacquer coat. In UV measurements here realized, we used four bundles of UV light, Granilight, of 40 W each, and a fliter attached to the lense, in a dark room.

***Acknowledgments:***

*Ariane Lavezzo and Márcia Barbosa, conservators – Painting and Sculpture Conservation Laboratory, MAC USP*

*Fernando Piola, registrar – Registrar's Section, MAC USP*

*Andrea Cortez Alves, exhibitioner – Dean's Office for Cultural and Extramural Activities Scholarship*

***Support***

*FAPESP, CAPES and CNPq*

*de Pintura e Escultura, MAC USP*

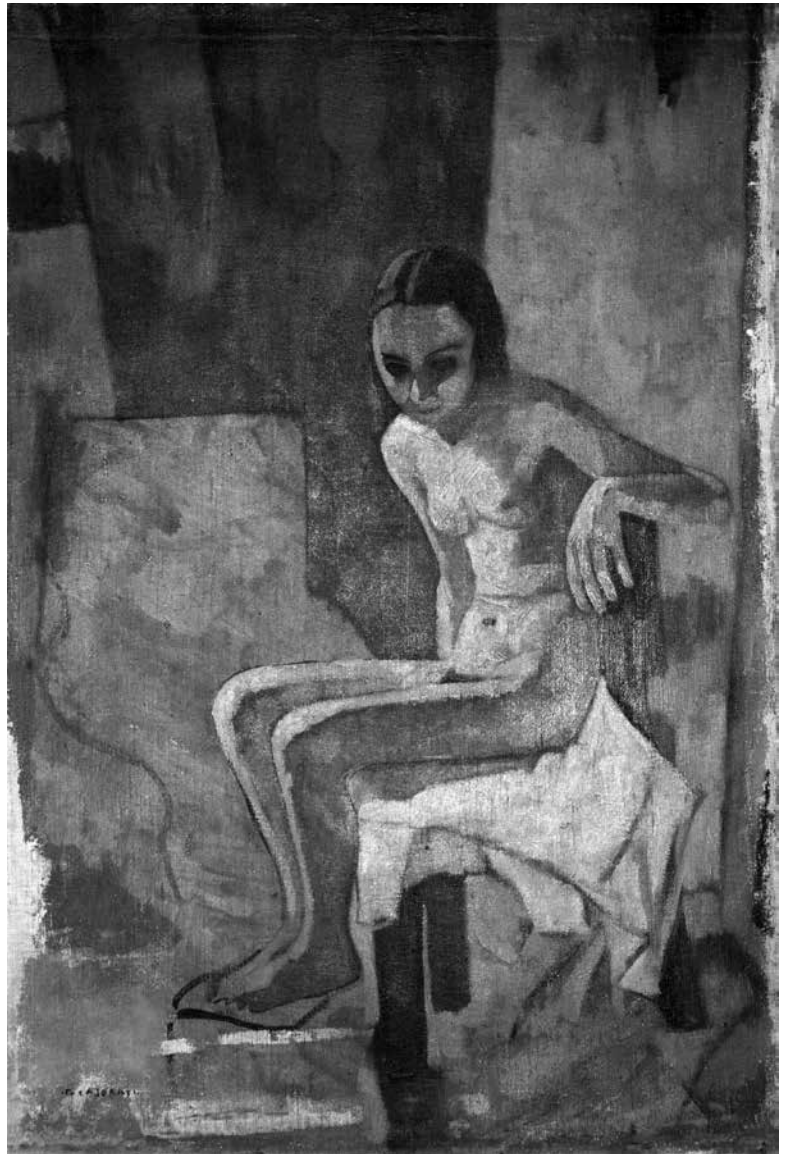
*Fernando Piola, documentalista – Seção de Catalogação, MAC USP*

*Andrea Cortez Alves, bolsista – Bolsa Aprender com Cultura e Extensão*

***Apoio***

*FAPESP, CAPES e CNPq*





1



2

1 Felice Casorati. Nu Inacabado [*Nudo Incompiuto*], 1943.

2 Fotografia com luz visível com detalhes de pontos sem pigmentos de *Nu Inacabado*.



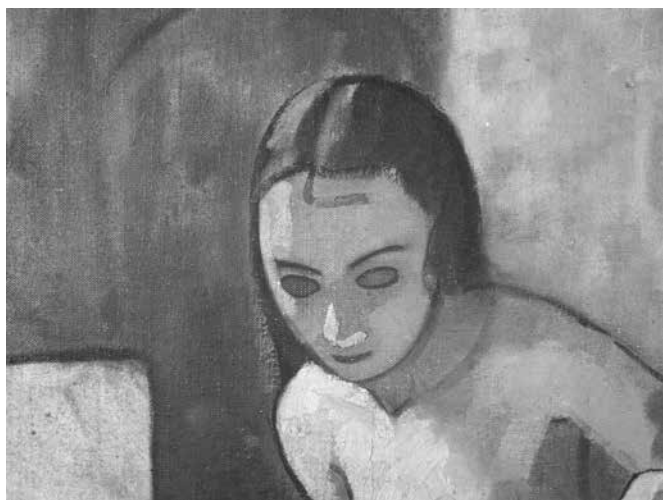
3a



3b

3a e 3b Fotografia com a técnica de reflectografia de infravermelho. Imagem esquerda, obra inteira; imagem direita, detalhe da parte superior de *Nu Inacabado*.

4a



4b



4a e 4b Fotografia com a técnica de reflectografia de infravermelho. Imagem esquerda, detalhe do rosto com traços marcados dos olhos e sobrancelhas; imagem direita, detalhe dos pés também com os traços marcados.



5 Fotografia visível do verso de *Nu Inacabado*.

6 Fotografia visível do detalhe do rosto do retratado no verso de *Nu Inacabado*.

7 Fotografia, em infravermelho, do verso de *Nu Inacabado*.

8



8 Felice Casorati. *Nu deitado de costas* [*Nudo disteso di schiena*], 1937.



9

10



9 Fotografia com luz ultravioleta de *Nu Inacabado*.

10 Fotografia com luz ultravioleta do verso de *Nu Inacabado*.

# Considerações sobre a atuação de Mário Schenberg na X Bienal de São Paulo

*Considerations of the participation of Mario Schenberg at the 10th Biennial of Sao Paulo*

CAROLINE SAUT SCHROEDER\*

*Mestre em Artes Visuais – Teoria, Crítica e História da Arte pela ECA/USP*

Masters in Visual Arts – Art History, Theory and Criticism at the University of Sao Paulo (USP)

**RESUMO** Este texto aborda a participação do crítico Mário Schenberg nos preparativos da X Bienal de São Paulo, de 1969, ano em que um grupo de artistas e críticos promoveu um boicote internacional à mostra com o intuito de protestar contra as arbitrariedades cometidas pelo regime militar. Schenberg seguiu na contramão daqueles que apoiaram o protesto e auxiliou na organização da Bienal. Essa decisão, aparentemente contraditória, considerando sua posição política notadamente de esquerda, mostra-se coerente com seu conceito de arte como revolução e do artista como agente transformador do meio em que vive.

**PALAVRAS-CHAVE** Mário Schenberg, Bienal de São Paulo, vanguardas.

**ABSTRACT** This paper addresses the critic Mário Schenberg's participation at the preparations of the 10th São Paulo Biennial in 1969, the year in which a group of artists and critics promoted an international boycott to the show in order to protest against the arbitrary actions committed by the military regime. Schenberg followed in the opposite direction of those who supported the protest and assisted the biennial organization. This decision, apparently contradictory, especially considering his left political position, is coherent with his concept of art as revolution and of the artist as an agent of transformation of the environment in which he lives.

**KEYWORDS** Mário Schenberg, São Paulo Biennial, vanguards.

\* Caroline Saut Schroeder é pesquisadora e crítica de arte independente. Concluiu o Mestrado em Artes Visuais – Teoria, Crítica e História da Arte pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP em 2011. Como bolsista da CAPES, pesquisou o boicote de artistas e críticos à X Bienal de São Paulo (1969). / *Caroline Saut Schroeder is researcher and independent art critic. Completed the Masters in Visual Arts – Art History, Theory and Criticism at the University of Sao Paulo (USP) in 2011. As a scholarship student of CAPES, she researched the boycott of artists and critics at the 10th Biennial of Sao Paulo (1969).*

Este artigo teve como ponto de partida a pesquisa realizada durante o mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, concluído em 2011, sobre o boicote internacional à X Bienal de São Paulo, decorrente do cerceamento da liberdade no Brasil no final da década de 1960. Neste texto, procurou-se compreender a participação de Mário Schenberg na referida mostra. O crítico seguiu na contramão de uma parcela importante de artistas e intelectuais ligados a uma arte de vanguarda que aderiram ao protesto. O manifesto *Non à la Biennale* percorreu vários países angariando assinaturas e divulgando os acontecimentos políticos no Brasil. Ele também teve efeitos internamente, provocando uma série de recusas de artistas brasileiros à participação na X Bienal.

Nesse período, Schenberg mantinha, paralelamente à sua atividade como físico e professor universitário, a função de crítico de arte. Membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) com ativa participação política, ele foi preso logo após o golpe civil-militar e mantido encarcerado por 50 dias. Segundo Simão Mathias, “em 1964, foi um dos professores mais visados pelo arbítrio”.<sup>1</sup> Em 1969, após a edição do AI-5, teve sua aposentadoria compulsória decretada e foi proibido de frequentar instituições públicas brasileiras de ensino e pesquisa. Schenberg deixou seu depoimento sobre o clima de repressão:

[...] pelo AI-5 eu estava aposentado e proibido de frequentar qualquer lugar, e se fosse na universidade corria o risco de ser preso. Havia um serviço enorme de informantes do SNI. Eu vi muita gente desaparecer, que foi morta, torturada; vários estudantes da física que sumiram e devem ter sido mortos em tortura e enterados em qualquer lugar.<sup>2</sup>

Todavia, ele manteve intensa atividade na Bienal de São Paulo nos anos 1960 e contribuiu para renovar conceitos artísticos dentro da instituição.

Ao relatar, posteriormente, sobre a sua participação, deixou claro que ela vinha da eleição dos artistas: “achavam que eu poderia defender os seus interesses na Bienal de São Paulo e me elegeram algumas vezes, mas sempre com resistência da própria

This article has at its starting point the research realized during the Masters course at the Escola de Comunicação e Artes of Sao Paulo University completed in 2011, about the international boycott of the 10th Biennial in Sao Paulo regarding the limitation of liberty in Brazil at the end of the decade of the 1960s. In this text we tried to understand the participation of Mario Schenberg in the mentioned exhibit. The critic went against an important segment of artists and intellectuals connected to vanguard art who joined the protest. The manifesto *Non a la Biennale* ran through various countries, gaining signatures and divulging the political happenings in Brazil. It also had internal effects, provoking a series of refusals of artists to participate in the 10th Biennial.

In this period Schenberg maintained, parallel to his activity as a physicist and university professor, the function of art critic. A member of the Brazilian Communist Party (PCB) with an active political participation he was arrested soon after the civilian-military coup and was jailed for 50 days. According to Simao Mathias, “in 1964, he was one of the professors most watched by the arbitrators”.<sup>1</sup> In 1969, after the issue of AI-5, he had his compulsorily retirement decreed and was prohibited from frequenting Brazilian public institutions of teaching and research. Schenberg left his statement about the climate of repression:

“due to the AI-5 I was retired and prohibited from frequenting any place, and if it were a university I ran the risk of being arrested. There were a large number of informants of the SNI. I saw many people disappear, who were killed, tortured; various students of physics who disappeared and must have been killed during torture and buried somewhere”.<sup>2</sup>

He still maintained intense activity at the Sao Paulo Biennial in the 1960s and he contributed to the renovation of artistic concepts within the institution.

Relating later, he made it clear that it was through the election of the artists: «they thought that I would be able to defend their interests at the Sao Paulo Biennial and they elected me several

<sup>1</sup> GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 48.

<sup>2</sup> CEDRAN, Lourdes (coord.). *Diálogos com Mário Schenberg*. São Paulo: Nova Stella, 1985, p. 17.

<sup>1</sup> GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 48.

<sup>2</sup> CEDRAN, Lourdes (coord.). *Diálogos com Mário Schenberg*. São Paulo: Nova Stella, 1985, p. 17.



times, but always with the resistance of the Biennial itself<sup>3</sup>. He was part of the jury of selection of Brazilian artists in 1965, 1967 and 1969. Schenberg had been indicated by the Commission of Plastic Artists in participate in the jury of international awards at the exhibit, but his name was vetoed by the directory of the Biennial Foundation.<sup>4</sup> Knowledgeable of Schenberg's political activity, some members feared reprisals from the military regime. The federal, state and municipal governments were the principal patrons of the exhibit, and besides this, the Foundation depended on the Ministry of Foreign Relations for transactions with the foreign delegations. Being so, Schenberg remained as a member of the jury for the selection of Brazilian artists, and due to his removal from the commission of plastic arts, he assumed the organization of the Brazilian rooms along with the other members.

During the time he was involved in the Biennials, the exhibit passed through a sensitive transformation. The Brazilian rooms, which had previously distinguished themselves through the presence of abstracts and concretes, gave way to new artistic experiences that broke definitively with the traditional categories of art even though they were still classified by the institution within the *Beaux-Arts* system.

Then at the Biennial of 1967, the critic came out in defense of these works:

the greatest merit of the jury of selection of the 9th Biennial of Sao Paulo was to have understood the actual revolutionary moment of Brazilian art and to have given priority to the innovations, even when presented in works with deficiency of execution.

<sup>3</sup> Citação de Schenberg em: GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 60. (Cf.: SCHENBERG, Mário. Entrevista: Mário Schenberg. Revista TRANS/FORM/AÇÃO. São Paulo, 3 (5), 1980, p. 52.

<sup>4</sup> The Commission of Plastic Arts was founded by Francisco Matarazzo Sobrinho, Director of the Biennial Foundation, in response to demands of artists and critics for more participation in the Institution. The group was composed of equal numbers of representatives of the associations of artists and critics (ABCA and AIAP) and the Biennial Foundation itself, with the purpose of providing technical assistance. Without being able to implant a large part of the proposed measures due to innumerable obstacles within the institution, the group dissolved a few months later.

Bienal<sup>3</sup>. Fez parte dos júris de seleção dos artistas brasileiros em 1965, 1967 e 1969. Schenberg havia sido indicado pela Comissão de Artes Plásticas<sup>4</sup> para integrar o júri de premiação internacional na mostra, porém, seu nome foi vetado pela diretoria da Fundação Bienal. Cientes do comprometimento político de Schenberg, alguns membros temiam por represálias advindas do regime militar. Os governos Federal, Estaduais e Municipais eram os principais patrocinadores da mostra e, ao lado disso, a Fundação contava com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, o Itamaraty, para as transações com as delegações estrangeiras. Sendo assim, Schenberg permaneceu como integrante do júri de seleção dos artistas brasileiros e, por causa da destituição da Comissão de Artes Plásticas, assumiu ainda a organização das salas brasileiras ao lado de outros membros.

No tempo em que ele esteve envolvido com as bienais, a mostra passou por uma sensível transformação. As salas brasileiras, que antes se destacavam pela presença de abstratos e concretes, davam lugar a novas experiências artísticas que rompiam definitivamente com as tradicionais categorias da arte; muito embora fossem ainda classificadas pela instituição dentro do sistema Belas-Artes.

Já na Bienal de 1967, o crítico saiu em defesa desses trabalhos:

[...] o maior mérito do júri de seleção da IX Bienal de São Paulo foi ter compreendido o momento revolucionário atual da arte brasileira e de ter dado prioridade às inovações, mesmo quando apresentadas em obras com deficiências de execução. No júri, a “qualidade” foi interpretada como riqueza de concepção experimental e de intuição pioneira, ao contrário do que se faz correntemente confundindo qualidade artística com habilidade artesanal ou perfeição de acabamento.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Citação de Schenberg em: GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 60. (Cf.: SCHENBERG, Mário. Entrevista: Mário Schenberg. Revista TRANS/FORM/AÇÃO. São Paulo, 3 (5), 1980, p. 52.

<sup>4</sup> A Comissão de Artes Plásticas foi instituída por Francisco Matarazzo Sobrinho, diretor da Fundação Bienal, como resposta a uma reivindicação de artistas e críticos por maior participação dentro da instituição. O grupo foi composto em números iguais por representantes das associações de críticos e artistas (ABCA e AIAP) e da própria Fundação Bienal com o objetivo de prestar uma assessoria técnica. Sem conseguir implantar grande parte das medidas propostas devido aos inúmeros entraves dentro da instituição, o grupo se desfez poucos meses depois.

<sup>5</sup> SCHENBERG, Mário. A representação brasileira na IX Bienal. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 194. (Disponível em: <http://www.eca.usp>).

Schenberg diagnosticava, naquele momento, a ruptura com os antigos horizontes culturais. A arte brasileira estaria passando por uma renovação marcada pela luta acirrada de tendências várias, sobretudo da antiarte, contra o esteticismo e o apego às tendências artesanais. Não era época de evolução serena, mas de revolução, em que os jovens sem compromisso com o passado rompiam com convenções, sentimentos e valores antigos. Esta era a “vanguarda autêntica”, segundo o crítico.

Hélio Oiticica, em seu texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, revelou a importância de Schenberg para o pensamento de vanguarda. O nome do crítico foi repetidamente citado como referência teórica na eclosão da Nova Objetividade:

Mário Schenberg, numa de nossas reuniões, indicou um fato importante para nossa posição como grupo atuante: hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo contra coisas, argumentos, fatos. No Brasil (...), hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma o conformismo cultural, político, ético e social.<sup>6</sup>

Dentro desse contexto, em que o artista se colocava como agente transformador da realidade, em que o experimental e a participação apresentavam-se em forma de negação do *status quo*, parecia inevitável a configuração de um boicote à instituição Bienal, reconhecida como estrutura tradicional da arte e como emblema oficial de um Brasil sob a égide da ditadura.

Com o recrudescimento da censura e da repressão, muitos dos intelectuais e dos artistas ligados à vanguarda brasileira foram impelidos ao exílio, interrompendo abruptamente o processo de consolidação do fenômeno da Nova Objetividade. Vivendo fora do Brasil, uma parcela desses artistas manifestou-se publicamente contra a Bienal, assinando o manifesto *Non à la Biennale*. Liliane Oliveira comenta, a esse respeito, que “logo após a IX Bienal começa o esvaziamento das manifestações de vanguarda brasileira, em consequência da situação política. Isto iria interferir fortemente na Bienal de São Paulo, que, de resto, já sofria efeitos de grandes mudanças estruturais no campo da arte, às quais

br/nucleos/cms/index.php)

<sup>6</sup> OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 231.

To the jury quality was interpreted as richness of experimental conception and of pioneer intuition, as opposed to what is done usually, confusing artistic quality with artistic ability or perfection of workmanship.<sup>5</sup>

Schenberg diagnosed, at that moment, the break with the old cultural horizons. Brazilian art was passing through a renovation marked by the hard struggle of various tendencies, above all the anti-art against esthetics and retention of artisanal tendencies. It was not a period of serene evolution, but of revolution, in that the young people with no obligations to the past broke with conventions, sentiments and old values. This was the “authentic vanguard”, according to the critic.

Helio Oiticica, in his text *Esquema Geral da Nova Objetividade* revealed the importance of Schenberg for vanguard thinking. The name of the critic was frequently mentioned as a theoretical reference in the development of *Nova Objetividade*:

Mario Schenberg, in one of our meetings, indicated an important fact for our position as an active group: today, whatever is done, whatever may be our *démarche*, if we are an active group, really participant, we would be a group against things, arguments, facts. In Brazil (...), today, in order to have an active cultural position, that counts, it has to be against, viscerally against everything that would be in sum cultural, political, ethical and social conformism.<sup>6</sup>

Within this context, in which the artist placed himself as a transforming agent of reality, in which the experimental and the participation presented themselves in form of negation of the *status quo*, it seemed inevitable the formation of a boycott of the Biennial institution, recognized as an official emblem of the country under the aegis of the dictatorship.

With the recrudescence of the censor and the repression, many of the intellectuals and artists connected with the Brazilian vanguard were impelled into exile, abruptly interrupting the process

<sup>5</sup> SCHENBERG, Mário. A representação brasileira na IX Bienal. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 194. (Available at: <http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php>)

<sup>6</sup> OITICICA, Helio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 231.

of consolidation of the phenomenon of *Nona Objetividade*. Living outside of Brazil, a portion of these artists manifested publicly against the Biennial, signing the *Non à la Biennale* manifesto. Liliane Oliveira comments in this respect that “right after the 9th Biennial begins the emptying of the manifestations of the Brazilian vanguard as a result of the political situation. This would interfere strongly in the Biennial of Sao Paulo, which was already suffering the effects of the great structural changes in the field of art, to which the Venice Biennial did not remain immune”.<sup>7</sup> Therefore it questions the participation of Schenberg in the 10th Biennial, that seems to have taken a contrary direction to that of so many artists connected to the Brazilian vanguard.

Recognized internationally for his scientific production, he could have continued his activities as a physicist in exile, however, engrossed in national problems, he decided to stay in Brazil. With the stagnation of his career as a researcher and teacher, he became active with more intensity in the artistic field. The relationship with the Biennial, however, was conflictive. It is understood that the critic maintained the revolutionary sentiment, even though he had decided to establish the battle in the field of art, defending the experimental propositions, the free exercise of art within the institutional space of the Biennial, space that he judged being of fundamental importance to Brazil and all of Latin America. According to Maria Eduarda Marques, “Mario Schenberg understood that adhering to the Biennial was a form of resistance, a way to preserve the space of culture in the country”.<sup>8</sup>

The new artistic proposals came driving the restructuring of the international exhibit that was obliged to rethink its own concepts. The Plastic Arts Commission even with only a few months of activity within the institution, was able to expunge the classification of works according to the traditional categories and to increase exposure space for the participants. The new regulation of the 10th Biennial offered thus a larger opening to the exper-

também a Bienal de Veneza não ficou imune”.<sup>7</sup> Questiona-se, portanto, a participação de Schenberg na X Bienal, que parece ter tomado o rumo contrário àquele seguido por tantos artistas ligados à vanguarda brasileira.

Reconhecido internacionalmente por sua produção científica, ele poderia ter dado continuidade às suas atividades como físico no exílio; no entanto, embrenhado nos problemas nacionais, tomou a decisão de ficar no Brasil. Com a estagnação de sua carreira como pesquisador e professor, passou a atuar com mais intensidade no campo artístico. A relação com a Bienal, porém, era conflitante. Compreende-se que o crítico manteve o sentimento revolucionário, ainda que tenha decidido estabelecer a batalha no próprio campo da arte, defendendo as proposições experimentais, o livre exercício da arte dentro do espaço institucional da Bienal, espaço que julgava ser de fundamental importância para o Brasil e para toda a América Latina. Segundo Maria Eduarda Marques, “Mário Schenberg entendeu que aderir à Bienal era uma forma de resistência, uma maneira de preservar o espaço da cultura no país”.<sup>8</sup>

As novas propostas artísticas vinham impelindo à própria reestruturação da mostra internacional, que se via obrigada a repensar seus conceitos. A Comissão de Artes Plásticas, mesmo com poucos meses de atuação dentro da instituição, conseguiu expurgar a classificação dos trabalhos de acordo com categorias tradicionais e ampliar o espaço expositivo para os participantes. O novo regulamento da X Bienal oferecia, por isso, maior abertura às experimentações de vanguarda. Mas Schenberg foi além, transformando, ao lado dos outros membros (Edyla Mangabeira Unger, Walmir Ayala, Marc Berkowitz e Oswald de Andrade Filho), ainda mais a estrutura da Bienal, quebrando as regras recém-colocadas pela Comissão. O espaço determinado a cada participante foi ampliado para acomodar trabalhos de maior proporção, e também o número de obras, que era restrito a um máximo de cinco, recebeu variações, de acordo com a proposta de cada artista. Alguns trabalhos foram selecionados apenas pela descrição, burlando o critério de seleção que estabelecia o envio

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Liliane Helita T. M. de. *A pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. UNICAMP: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1993, p. 15. (Masters dissertation)

<sup>8</sup> MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 121.

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Liliane Helita T. M. de. *A pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. UNICAMP: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1993, p. 15. (Dissertação de Mestrado)

<sup>8</sup> MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 121.

prévio da obra para avaliação do júri. Além disso, ampliou-se o número de participantes brasileiros.

No dia da inauguração, Schenberg publicou um artigo no *Jornal do Brasil* em que apontava para “uma transformação muito profunda do panorama global da arte, que pode ser indubitavelmente denominada de uma revolução”.<sup>9</sup> O advento da tecnologia cibernética, eletrônica e atômica teria afetado fundamentalmente toda a cultura moderna. Segundo o crítico, mesmo que a tecnologia atômica não tenha interferido diretamente na indústria, “ela influiu, porém decisivamente sobre toda a vida desde 1945, quando surgiram as bombas atômicas. Paira desde então sobre a espécie humana o perigo do extermínio maciço ou até total”.<sup>10</sup> O impacto dessa situação na cultura seria enorme, surtindo efeitos políticos, morais e psicológicos, sobretudo nas gerações mais jovens, o que levaria a uma descrença nos princípios éticos.

Schenberg distinguia algumas características fundamentais na arte revolucionária, como o ressurgimento de tendências dadaístas e a utilização, cada vez maior, de recursos elétricos e eletrônicos, como o computador. As novas necessidades de comunicação do artista não mais poderiam ser atendidas pelas técnicas e pelos materiais tradicionais. Mesmo que artistas anteriores já tivessem utilizado certas tecnologias, Schenberg identificava ali a generalização da “arte cinética e iluminística”. Da mesma forma, via proliferar a arte ambiental e objetista. A novidade estaria na tomada de consciência disso, fato novo fundamental que alargava extraordinariamente os horizontes da arte.

A revolução artística colocava em segundo plano o impacto sensorial das obras, para dar ênfase a seus conceitos:

[...] a comunicação conceitual sob forma não discursiva é o objetivo das várias modalidades da arte conceitual de tamanha relevância. O emprego das palavras escritas ou mesmo faladas tornou-se habitual na arte *visual* de hoje<sup>11</sup> (SCHENBERG, 27 set. 1969).

Schenberg destacou ainda que o processo artístico seria composto por uma proposta feita pelo artista ao participante. Para ele,

<sup>9</sup> SCHEMBERG, Mário. *Caminhos da Arte de hoje. Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Idem.*

imentations of the vanguard. But Schenberg went beyond this, transforming, alongside the other members (Edyla Mangabeira Unger, Waldir Ayala, Marc Berkowitz e Oswald de Andrade Filho) even more the structure of the Biennial, breaking rules recently put in place by the Commission. The determined space for each participant was amplified to accommodate works of larger proportions and also the number of works, what were restricted to a maximum of five, received variations, according to the proposal of each artist. Some works were selected only by description, getting around the selection criteria that required the prior sending of the work for jury evaluation. Besides this, the space for Brazilian participants was increased.

On inaugural day, Schenberg published an article in the *Jornal do Brasil*, in which called attention to “a very profound transformation in the global panorama of art that could undoubtedly be called a revolution”.<sup>9</sup> The advent of cyber, electronic and atomic technology would profoundly affect modern culture. According to the critic, even though atomic technology had not interfered directly in industry, “it still does influence decisively all life since 1945, when atomic bombs appeared. Since then there hovers over the human species the danger of massive or even total extermination”.<sup>10</sup> The influence of this situation on culture would be enormous, having political, moral and psychological effects, above all on the younger generations which would lead to a disbelief in ethical principles.

Schenberg distinguishes some fundamental characteristic of revolutionary art, as a resurgence of dadaist tendencies and the utilization even more of electric and electronic resources, such as the computer. The new need of communication of the artist could no longer be met by traditional techniques and materials. Even though previous artists had utilized certain technologies, Schenberg thus identified the generalization of “kinetic and illuministic art”. In the same way there would proliferate environmental and object art. The novelty would be in the conscientization of this, the fundamental new fact that would extraordinarily expand the horizons of art.

The artistic revolution placed sensorial impact

<sup>9</sup> SCHEMBERG, Mário. *Caminhos da Arte de hoje. Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

<sup>10</sup> *Idem.*

of the works on a secondary level, to give emphasis to their concepts:

“conceptual communication through a non discursive form is the objective of various modalities of conceptual art of great relevance. The use of written words or even spoken ones became habitual in the visual art of today”.<sup>11</sup>

Schenberg stressed that even the artistic process would be composed of a proposal made by the artist to the participant. For him, “the new type of art viewed giving the participant the possibility of becoming an artist so that his creativity would not be limited only to the perceptive process but would also give space to an original idea, an apparatus or object that could function as a proposal, even to the artist who stimulated it”.<sup>12</sup>

The new artistic manifestations, above all in environmental art, would be endowed with magical elements, and at times, initiatory. Technological resources and industrial objects would open possibilities for effects that would involve the senses, from smell and taste to sight and touch. Other experiences would be based on hypnotic and psychedelic effects. “Everything leads to believe that new possibilities of these types will continue to be discovered and will contribute to artistic research of the magic, surrealistic and fantastic type of the future”.<sup>13</sup> Despite the revolutionary proposals that would arise in the field of art, Schenberg did not discard the traditional artistic manifestations that, meanwhile, felt transformations in contact with the new materials.

Even though the most radical proposals in the field of art had remained outside of the exhibit, above all due to the repressive atmosphere and consequent boycott, many of works distributed among the three rooms of Brazilian art incorporated the revolutionary aspects that were highlighted in the article in the *Jornal do Brasil*. Facing political persecution and the campaign in favor of the boycott, Schenberg remained at the front of the exhibit organization until its conclusion. This decision was little understood, as revealed in a small note in the newspaper *Última Hora*: “Mario Schenberg, one of the Brazilian physicists of inter-

[...] a arte de tipo novo visa a dar ao participante a possibilidade de se tornar um artista, já que a sua criatividade não ficará limitada apenas ao processo perceptivo, mas dará lugar a uma ideia, um aparelho ou um objeto originais que poderão funcionar como proposta, até para o artista que a estimulou”.<sup>12</sup>

As novas manifestações artísticas, sobretudo a arte ambiental, estariam dotadas de elementos mágicos, e, por vezes, iniciáticos. Os recursos tecnológicos e os objetos industriais abriam possibilidades para efeitos que envolviam os sentidos, desde o olfato e o paladar, até a visão e o tato. Outras experiências baseavam-se em efeitos hipnóticos e psicodélicos. “Tudo leva a crer que possibilidades novas desses gêneros continuarão a ser descobertas e contribuirão para as pesquisas artísticas de tipo mágico, surrealista e fantástico do futuro”.<sup>13</sup> Apesar de propostas revolucionárias surgirem no campo da arte, Schenberg não descartava as formas tradicionais nas manifestações artísticas, que, no entanto, sofriam transformações em contato com os novos materiais.

Mesmo que as propostas mais radicais no campo da arte tenham ficado fora da mostra, sobretudo devido ao ambiente repressivo e do conseqüente boicote, muitos dos trabalhos distribuídos nas três salas de arte brasileira incorporaram os aspectos revolucionários que foram ressaltados no artigo do *Jornal do Brasil*. Enfrentando a perseguição política e a campanha em prol do boicote, Schenberg permaneceu à frente da organização da mostra até sua conclusão. Esta decisão foi pouco compreendida, como revela uma pequena nota no jornal *Última Hora*: “Mário Schenberg, um dos físicos brasileiros de renome internacional, anda numa impressionante atividade como crítico de artes plásticas. A tal ponto que não parece dar muita bola ao fato de haver sido aposentado compulsoriamente da sua cadeira de Física da Universidade de São Paulo”.<sup>14</sup> Schenberg também fez parte da mesa-redonda com críticos de arte, que aconteceu paralelamente à Bienal, e defendeu a necessidade de apoio à pesquisa artística. Na opinião de Mário Gruber,

[...] o cientista tem mais base para pensar de uma maneira mais objetiva e a partir daí ampliar o seu universo. O Mário, como

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> Crítica. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 4 out. 1969.

homem ligado à cultura, não sofrendo os efeitos da especialização, podia, como crítico, ter uma visão mais ampla.<sup>15</sup>

Segundo Dulce Maia, ele

[...] transcende o militante comum, pois vai além do discurso tradicional de esquerda conseguindo despertar uma dimensão dinâmica e criativa e também por trabalhar com um universo de preocupações muito mais amplo, fugindo à regra.<sup>16</sup>

José Luiz Goldfarb, em seu livro sobre o pensamento de Schenberg, afirmou que ele “não conseguia manter seus posicionamentos políticos dentro de juízos pré-concebidos. Sabia que, em determinados momentos, as posições derivadas das definições ideológicas podiam aparecer totalmente invertidas”.<sup>17</sup> A ele não bastava o pensamento racional iluminista; era preciso acrescentar a intuição, só assim seria possível alcançar um contato maior com o real. Na arte, o envolvimento social, coletivo e até mesmo cósmico do indivíduo seria sempre mais denso. Compreendendo os sinais do inconsciente, o ser humano se tornaria um agente transformador do meio em que vive. Segundo Goldfarb,

MS, como militante de tantos movimentos pela justiça social, conheceu a fundo o pensamento de Karl Marx e o movimento marxista. Mas a sua inspiração diretora tinha de vir do interior. E, assim, ele também percebia a dimensão mítica da essência humana. Por isso, não se apegou jamais a um ideário socialmente determinado, que se impusesse ao indivíduo de fora para dentro. Sua defesa da democracia tem essa dimensão.<sup>18</sup>

Ao formular um “novo humanismo”, expandiu a dimensão social do artista (e também a do cientista), que teria a função, por meio da arte, de despertar a criatividade na sociedade. Dessa forma, as estruturas mais sutis da realidade seriam reveladas. “Nesse contexto, recupera-se autor-obra-humanidade (não pro-

national renown, is involved in impressive activity as a critic of plastic arts. To such an extent that he doesn't seem to give importance to the fact of had being forcibly retired from his chair of Physics at the University of Sao Paulo”.<sup>14</sup> Schenberg also took part of a roundtable with art critics that occurred simultaneously at the Biennial, and defended the need for support for artistic research.

In the opinion of Mario Gruber, “scientists have a better basis to think in an objective way and from there amplify their universe. Mario, as a man connected to culture, not suffering the effects of this specialization, could, as a critic, have a wider view”.<sup>15</sup> According to Dulce Maia, he

“transcends the ordinary militant, because he goes beyond the traditional discourse of the left being able to awaken a dynamic and creative dimension and to work with a universe of wider concerns, defying the norm.”<sup>16</sup>

Jose Luiz Goldfarb, in a book about the thinking of Schenberg, affirmed that he “could not maintain his political positions within preconceived judgments. He knew that, in determined moments, positions derived from ideological definitions could appear totally inverted”.<sup>17</sup> For him, rational, illuminist thinking was not enough, it was necessary to add intuition, thus it would be possible to achieve a greater contact with reality. In art, social, collective and even individual cosmic involvement would always be denser. Understanding the signs of the unconscious, human beings would become the transforming agent of the *milieu* in which they live. According to Goldfarb,

MS, as a militant of so many movements for social justice, knew profoundly the thoughts of Karl Marx and the Marxist movement. But his principal inspiration came from within. And, thus, he also perceived the mythical dimension of the human essence. Therefore, he was never tied to a socially determined idea that was imposed on

<sup>15</sup> Entrevista com Mário Gruber. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 81.

<sup>16</sup> Entrevista com Dulce Maia. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 92.

<sup>17</sup> GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 58.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>14</sup> Crítica. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 4 oct. 1969.

<sup>15</sup> Interview with Mário Gruber. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 81.

<sup>16</sup> Interview with Dulce Maia. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 92.

<sup>17</sup> GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 58.

the individual from the outside in. His defense of democracy had this dimension.<sup>18</sup>

By formulating a «new humanism», he expanded the social dimension of the artist (and also of the scientist) who would have a function, through art, to awaken the creativity in society. In this way, the most subtle structures would be revealed. “In this context, it would regain the condition of author-work-humanity (not exactly the known equation: author-work-public)”.<sup>19</sup> In his concept, art is essentially transformative, realizer. According to Goldfarb, he proposed a new vision of the world, “that would recuperate a more realistic ethical dimension and promote the affective development of human beings, no longer permitting an exclusively rational man with fancy technological projects to direct the destinies of humanity”.<sup>20</sup>

Schenberg paid special attention to young people, exactly because they would be more susceptible to innovative creations. Being so, he increased the opportunity in the X Biennial to the new generations of artists, revindicating the creation of a third room of Brazilian art. Even though it was not included in the plans of the Biennial Foundation, the proposal was approved by its director, Francisco Matarazzo Sobrinho. According to Schenberg, “it seemed (...) to the jury that there were numerous other new values worth being presented, even though their proposals had not been realized in such a definite way as those young participants in the two categories mentioned”.<sup>21</sup> For the new room, were chosen about 30 artists under 30 years of age.

In the room named *Artes Mágica, Fantástica e Surrealista*, young artists were also included for thematic and expressive affinity above all the painters and graphic artists. For Schenberg, fantastic imagination widened the traditional concept of reality. As successive transformations in the social and political field impeded the gathering of reality in

priamente a equação conhecida: autor-obra-público).<sup>19</sup> Em sua concepção, a arte é essencialmente transformadora, realizadora. Segundo Goldfarb, ele propõe uma nova visão de mundo, “que recupere uma dimensão ética mais realista e promova o desenvolvimento efetivo do ser humano, não mais permitindo que um homem exclusivamente racional com projetos tecnológicos mirabolantes dirija os destinos humanos”.<sup>20</sup>

Schenberg disponibilizou especial atenção aos jovens, exatamente porque eles estariam mais suscetíveis às criações inovadoras. Sendo assim, ampliou a oportunidade de participação na X Bienal às novas gerações de artistas, reivindicando a criação de uma terceira sala de arte brasileira. Mesmo não estando prevista nos planos da Fundação Bienal, a proposta foi aprovada por seu diretor, Francisco Matarazzo Sobrinho. Segundo Schenberg, “pareceu (...) ao júri que havia numerosos outros novos valores dignos de serem apresentados, mesmo que as suas propostas não tenham ainda sido realizadas de modo tão definitivo como as dos participantes jovens das duas categorias mencionadas”.<sup>21</sup> Para a nova sala, foram selecionados cerca de 30 artistas com menos de 30 anos de idade.

Também na sala *Artes Mágica, Fantástica e Surrealista*, jovens artistas foram incluídos por motivos de afinidade temática e expressiva, sobretudo pintores e artistas gráficos. Para Schenberg, a imaginação fantástica alargava a concepção tradicional da realidade. Como as sucessivas transformações no campo social e político impediam a captação do real em seu “movimento dialético”, a arte fantástica poderia servir de “guia para a ação mais eficaz do que o simples raciocínio lógico do mundo de hoje e, sobretudo, no de amanhã”.<sup>22</sup> O realismo mágico e fantástico teria papel significativo no “novo humanismo”, influenciando a visão cósmica global e as concepções sociais e existenciais.

Mesmo que a presença dos “novos valores” já se fizesse notar na mostra de 1967, Schenberg identificou algumas caracte-

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>19</sup> AJZENBERG, Elza. M. Schenberg: a crítica e o olhar da descoberta. In: *O mundo de Mário Schenberg*. São Paulo, Casa das Rosas, 1996, p. 27. (catálogo de exposição)

<sup>20</sup> GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens*: o pensamento de Mário Schenberg. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 168.

<sup>21</sup> SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo), p. 45.

<sup>19</sup> AJZENBERG, Elza. M. Schenberg: a crítica e o olhar da descoberta. In: *O mundo de Mário Schenberg*. São Paulo, Casa das Rosas, 1996, p. 27. (catálogo de exposição)

<sup>20</sup> GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens*: o pensamento de Mário Schenberg. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 168.

<sup>21</sup> SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo), p. 45.

<sup>22</sup> SCHENBERG, Mário. Um novo Realismo. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 186.

terísticas específicas nas propostas artísticas apresentadas em 1969: “Nota-se, por um lado, uma assimilação mais profunda das concepções do movimento internacional atual e, por outro, a preocupação de um caráter nacional brasileiro mais marcado, dentro da posição básica de uma aproximação entre a arte e a vida, tanto na temática como na execução.”<sup>23</sup> A X Bienal contou com a presença de Claudio Tozzi, Mira Schendel, Carmela Gross, Marcello Nitsche, entre outros artistas que adotaram as “lingua-gens revolucionárias” destacadas pelo crítico.

Marcello Nitsche ocupou uma grande área do pavilhão do Ibirapuera, suas bolhas infláveis invadiram a área-limite previamente estabelecida para cada participante. O corpo da obra tomava forma no próprio espaço e, na medida em que crescia, afastava o público que o rodeava. O espaço era também tomado pelo barulho ensurdecedor do motor industrial utilizado para encher a estrutura de *nylon*. Uma das bolhas, quando cheia, formava um grande “X”, alcançando o segundo andar do pavilhão. A proposição provocativa de Nitsche incorporava questões políticas e eróticas sem se prestar à fácil decodificação.

Carmela Gross expôs um conjunto de objetos: *O Presunto*, *A Carga*, *A Pedra e Espuma*. Com a utilização de materiais retirados da vida cotidiana, a artista dava uma aparência precária para os trabalhos. Em *O Presunto*, a lona de caminhão cobria um corpo mole, amorfo, recheado com palha de madeira. O gesto de encobrir, esconder, adquire um aspecto sombrio quando relacionado com os acontecimentos do período. Em *A Carga*, a lona cobria uma estrutura firme de grande volume, pontiaguda, que adquiria frontalidade no confronto com o espectador. O volume aparentemente despojado é deliberadamente construído com dobras, pregas, acúmulos de gestos calculados.

Claudio Tozzi expôs algumas serigrafias da série *Multi-dões*, produzidas com fotografias tiradas pelo próprio artista ou recuperadas dos jornais da época sobre os acontecimentos do momento, como as passeatas de 1968. No ateliê, as imagens eram alteradas, contrastadas para manter apenas os elementos essenciais. Era desse modo que Tozzi conseguia potencializar a dramaticidade dos momentos registrados, alcançando a comunicação direta com o espectador. Ao se aproximar do trabalho, o visitante da Bienal se fundia à imagem redimensionada para

<sup>23</sup> SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo), p. 44.

his “dialectic movement”, fantastic art could serve as a “guide for the most efficient action rather than the simple logical of the world of today, and above all in that of tomorrow”.<sup>22</sup> Magical and fantastic realism would have a significant part in the “new humanism”, influencing the global cosmic vision and social and existential concepts.

Even though the presence of «new values» had been noted in the 1969 exhibition, Schenberg identified some specific characteristics in the proposals presented in 1969: “It is noted, on one side, a deeper assimilation of the concepts of the actual international movement, and on the other, the concern for a more noticeable Brazilian national character within the basic position of an approximation between art and life, as much in the thematic as in execution”<sup>23</sup> The 10<sup>th</sup> Biennial counted on the presence of Claudio Tozzi, Mira Schendel, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, among other artists who adopted the “revolutionary languages” stressed by the critic.

Marcelo Nitsche occupied a large area at the Ibirapuera Pavillion, his inflated bubbles, invading area limits previously established for each participant. The body of work took form within the same space, and as it grew, pushed away the public around it. The space was also taken by a deafening noise of an industrial motor used to fill the nylon structure. One of the bubbles when full formed a large “X”, reaching to the second floor of the pavillion. The provocative proposition of Nitsche incorporated political and erotic questions without lending itself to easy decodification.

Carmela Gross showed a set of objects, *O Presunto*, *A Carga*, *A Pedra e a Espuma*. By using material taken from daily life, the artist gave a precarious appearance to the work. In *O Presunto*, a truck tarp covered a shapeless frame, filled with wood cuttings. The gesture of covering, hiding acquired a somber aspect when related to the events of the period. In *A Carga*, the tarp covered a large pointed structure that created straightforwardness, when facing the spectator. The object apparently stripped is deliberately built with folds and crimping, accumulations of calculated gestures.

<sup>22</sup> SCHENBERG, Mário. Um novo Realismo. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 186.

<sup>23</sup> SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo), p. 44.



Claudio Tozzi exhibited some serigraphs of the series *Mulidões* produced from photos taken by the artist himself or recuperated from newspapers of the period about the events of that moment, such as the marches of 1968. In the studio the images were altered, contrasted to maintain just the essential elements. In this way Tozzi could potentialize the drama of the moments registered, achieving direct communication with the spectator. By coming closer to the work, the visitor to the Biennial blended into the image made life sized.

The *Veja o Nu* booth was presented for the first time on Barao de Ipatetininga Street, central area of the city of Sao Paulo. At the 10th Biennial the booth was placed at the center of the room. The proposal was ironic and very provocative, considering that thematic erotic art was being repeatedly censored. The prohibited content appears only as a reflective image. The spot painted on an internal surface, when reflected on a steel cylinder, reproduced the figure of a female nude.

Schenberg was close to Mira Schendel during all of the decade on the 1960s. Both had common interests in the study of religious and oriental philosophies. In a letter to the philosopher Jean Gebser, the artist justified her participation in the X Biennial:

(...) I was invited to participate in our Tenth Biennial. The regulation has changed. Twenty-five Brazilians were invited this time. Another 25 will be admitted by a jury. And what in Venice and the adjacencies is already a thing of the past, here is novelty. Holland, France and Sweden apparently refused to participate. Some of the 25 Brazilians also refused to participate. For motives (on the first level) also valid. Perspectively I am in agreement with them. But aperspectively I must accept the invitation. Aperspectively it has “quantum value” also on the “first level”.<sup>24</sup>

Even though aware of the legitimacy of the political protests that involved the exhibit, from the “aperspective”<sup>25</sup> point of view, participation

<sup>24</sup> Letter from Mira Schendel to Jean Gebser, Sao Paulo, 26 jun 1969. In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 149.

<sup>25</sup> According to Geraldo Souza Dias, the theories of Jean Gebser revealed that “The whole or aperspective conscience would be a conscience of totality, that unites within itself time in its whole and the entire humanity, a

a escala humana.

A cabine *Veja o Nu* foi apresentada pela primeira vez na Rua Barão de Itapetininga, região central da cidade de São Paulo. Na X Bienal, a cabine foi colocada no centro da sala. A proposta era irônica e bastante provocativa, considerando que a arte com temática erótica vinha sendo repetidamente censurada. O conteúdo proibitivo aparece somente como imagem refletida. A mancha pintada no plano interno, quando refletido no cilindro de aço, reproduzia a figura de um nu feminino.

Schenberg esteve próximo de Mira Schendel durante toda a década de 1960. Ambos tinham interesses comuns nos estudos das filosofias religiosas e orientais. Em carta ao filósofo Jean Gebser, a artista justificou sua participação na X Bienal:

[...] Fui convidada à participação de nossa décima Bienal. O regulamento mudou. Vinte e cinco artistas brasileiros foram convidados desta vez. Outros 25 serão admitidos por um júri. E aquilo que em Veneza e adjacências já é coisa do passado é novidade por aqui. Holanda, França e Suécia aparentemente se recusaram a participar. Também se recusaram alguns dos 25 brasileiros convidados. Por motivos (num primeiro plano!) também válidos. Perspectivamente estou de acordo com eles. Aperspectivamente, porém, tenho que aceitar o convite. Aperspectivamente, tem “valor quântico” também no “primeiro plano”.<sup>24</sup>

Mesmo consciente da legitimidade dos protestos políticos que envolviam a mostra, sob um olhar “aperspectivo”,<sup>25</sup> a participação lhe parecia válida. Isto é, sob um olhar “cósmico”, como diria Schenberg, participar com uma proposta transformadora parecia a ele mais interessante do que aderir ao boicote: “diante da opção entre a ação coletiva e a subjetividade, ela assumia plenamente a posição do artista: aquele que projeta seus sonhos na realidade para transformá-la, e que acredita, por este meio,

<sup>24</sup> Carta de Mira Schendel para Jean Gebser, São Paulo, 26 de junho de 1969. In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 149.

<sup>25</sup> Segundo Geraldo Souza Dias, as teorias do filósofo Jean Gebser revelam que “A consciência integral ou aperspectívica seria a consciência da totalidade, que reúne em si o tempo em seu todo e a humanidade inteira, enquanto presenças vivas. Ela tornaria transparente aquilo que se oculta no mundo, ou seja, nossas origens, nosso passado profundo, que, segundo Gebser, também contém o futuro.” In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 143.

criar novas realidades, no verdadeiro sentido da vanguarda”<sup>26</sup>

Mira Schendel instalou um ambiente especialmente preparado para a mostra, talvez seja essa a sua obra mais rarefeita. *Ondas paradas de probabilidade – Velho Testamento, Primeiro Livro dos Reis*, § 19 – era composta por três estruturas de madeira e arame fixadas no teto; delas pendiam feixes de fios de nylon. Junto aos fios, ficava suspensa uma placa de acrílico com a gravação de um trecho bíblico do “Livro dos Reis”. O ambiente silencioso, de visualidade sutil, denotava a densidade discursiva. Em meio à agitação da exposição, dos ruídos provocados por proposições artísticas e discursos ideológicos, Schendel oferecia uma pausa, um momento para a reflexão.

Especificamente para esse trabalho, a artista abriu ao espectador a possibilidade de reagir com o espaço ambiental, a ponto de não se importar com eventuais estragos:

[...] não me importo se destruírem. Depende da possibilidade de ver-se nele algo ou nada se perceber. De modo que se alguém deixar intactos esses finos fios de náilon, cortá-los com raiva ou arrancá-los, no fundo (plano de fundo!), isso não teria a menor importância. Divirto-me com isso.<sup>27</sup>

Dependendo do ângulo de visão, a “chuva” de fios desaparecia aos olhos do espectador. A verticalidade resultante das linhas transparentes vindas do teto demarcava um campo de profundidade espiritual.

As proposições artísticas aqui discutidas ofereceram um respiro crítico no ambiente neutralizado pelas forças institucionais e políticas. Elas ocuparam o espaço da Bienal rompendo definitivamente com os conceitos tradicionais da arte, fazendo com que a própria instituição repensasse os seus parâmetros artísticos. Conclui-se, portanto, que a participação de Schenberg na organização da mostra resultou do seu entendimento ampliado do conceito de política e de arte. Ele não estava alheio aos graves acontecimentos que motivaram o boicote, porém acreditava que a luta deveria acontecer na própria esfera da arte, dentro da instituição. Sendo assim, ele acolheu aqueles que optaram pela participação, procurando compor uma representação brasileira

<sup>26</sup> DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Contundência e Delicadeza na Obra de Mira Schendel*. ARS (USP), São Paulo, v. 1, n. 1, 2003.

<sup>27</sup> DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 149.

seemed valid. From a “cosmic” view as Schenberg would say, participating with a transforming purpose seemed to him more interesting than joining the boycott: “confronted with the option, she would clearly take the position of the artist; who projects his dreams into reality in order to transform it, and believes by this means to create new realities, in the true sense of the vanguard”<sup>26</sup>

Mira Schendel installed an environment specially prepared for the exhibit. Perhaps this was her most rarefied work. *Ondas paradas de probabilidade - Velho Testamento, 1º Livro dos Reis §19* which was composed of wooden and wire structures fixed to the ceiling; from which were hung strips of nylon. Together with the strips hung an acrylic plaque with the biblical page of “The Book of Kings”. The silent surroundings, the subtle visibility, denote the discursive density. In the middle of the agitation of the exhibit, with the sounds provoked by artistic proposals and ideological discourse, Schendel offered a pause, a moment of reflection.

Specifically for this work, the artist opened up for the spectator the possibility of interacting with the environmental space to the point of not caring about eventual damages:

“I don’t care if it’s destroyed. It depends on seeing something in it, or perceiving nothing. Thus if someone left the nylon strips intact, or cut them in anger, or pulled them off, in the end (on a deeper level!) it wouldn’t matter. I enjoy myself with this.”<sup>27</sup>

Depending on the angle of view, the rain of strips would disappear to the eyes of the spectator. The verticality coming from the transparent lines coming from the ceiling delimited a field of profound spirituality.

The artistic propositions discussed here offer a critical breathe in the atmosphere neutralized by institutionalized and political forces. They occupied a space in the Biennial, breaking definitively

living presence. What would become transparent was that which was hidden in the world, in other words, our origins, our deep past, that according to Gebser, also contains the future.” In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 143.

<sup>26</sup> DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Contundência e Delicadeza na Obra de Mira Schendel*. ARS (USP), São Paulo, v. 1, n. 1, 2003.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 149.

with traditional concepts of art, causing the institution's rethinking of its own artistic parameters. It can be concluded, therefore, that the position of Schenberg in the organization of the exhibit resulted from his wider understanding of politics and art. He was not remote from the grave occurrences that motivated the boycott, however he believed that the struggle should occur within the sphere of art itself, within the Institution. Being so, he welcomed those that opted for participation, seeking to compose a Brazilian representation both younger and experimental. In his proposal for a "new humanism", the artist and art had a fundamental place in awakening of the individual conscience, a phenomenon which would be converted into concrete action in the social area.

mais jovem e experimental. Na sua proposta de um "novo humanismo", o artista e a arte tinham um papel fundamental no despertar da consciência do indivíduo, fenômeno que reverteria em ação concreta no meio social.





1

1 Mira Schendel. *Ondas Paradas de Probabilidades*, 1969.  
(Vista da obra em montagem na XXII Bienal Internacional de São Paulo, 1994).



# Referências das imagens

## Assentamentos costeiros no Brasil

- 1 Subsistemas: A. Baía de Paraty; B. Angra dos Reis; C. Baía de Sepetiba.
- 2 Estruturas Defensivas: 1. Forte Defensor Perpétuo, 2. Quartel de Patitiba, 3. Ilha das Bexigas, 4. Forte da Tapera, 5. Ilha dos Mantimentos, 6. Cortina da Ponta Grossa, 7. Ilha dos Meros, 8. Piraquara, 9. Forte de São Bento, 10. Forte do Carmo, 11. Ponta Leste (Forte do Leme).
- 3 Cortina da Ponta Grossa, Paraty.
- 4 Peça N° 1
- 5 Peça N° 2
- 6 Peça N° 3
- 7 Inscrição no munhão
- 8 Detalhes da Peça N° 1
- 9 Detalhes da Peça N° 1
- 10 Peça N° 1
- 11 Detalhes da peça N° 3
- 12 Detalhes da peça N° 3
- 13 Detalhes da Peça N° 2
- 14 Detalhes da Peça N° 2
- 15 Peça N° 2
- 16 Ilha dos Mantimentos. Mureta de contenção
- 17 Vista do Morro da Tapera
- 18 Esquema do Forte da Tapera
- 19 Cortina e peça de artilharia no suporte N° 1
- 20 Peça de artilharia do suporte N° 2
- 21 Cortina e peça de artilharia no suporte N° 2
- 22 Suportes N° 3 e o N° 4 com peça de artilharia

## Jardins coloniais brasileiros

- 1 Conjunto franciscano de Olinda. Fotos: Marcelo Almeida Oliveira, 2005.
- 2 Solar das Lajes, Ouro Preto/MG. Foto: Marcelo Almeida Oliveira, 2006.
- 3 Jardim adjacente à Ponte Marília de Dirceu. Foto: Marcelo Almeida Oliveira, 2006.

## Mobiliário atribuído a Aleijadinho

- 1 Antônio Francisco Lisboa (atr.). Trono Episcopal e cadeiras (c. 1778-1783). Jacarandá entalhado e estofado, 210 x 100 x 56 cm. Proveniente do Paço Episcopal de Mariana. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, Brasil. Foto da autora.
- 2 Antônio Francisco Lisboa (atr.). Cadeira Epis-

copal. (c. 1778-1783). Jacarandá entalhado e estofado. 1,12 x 0,63 x 0,49 m, proveniente do Paço Episcopal de Mariana. Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Brasil. Foto Museu da Inconfidência. São Paulo: Banco Safra, 1995.

- 3 Manoel Francisco Lisboa (atr.) e José Pereira Arouca. Paço Episcopal de Mariana. Fachada principal (1753-1792). Museu da Música. Mariana, Brasil. Foto da autora.
- 4 Manoel Francisco Lisboa (atr.) e José Pereira Arouca. Paço Episcopal de Mariana. Fachada posterior (1753-1792). Museu da Música. Mariana, Brasil. Foto da autora.
- 5 Antônio Francisco Lisboa (atr.). Trono Episcopal (det.) (c. 1778-1783). Jacarandá entalhado e estofado, 210 x 100 x 56 cm. Proveniente do Paço Episcopal de Mariana. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, Brasil. Foto da autora.
- 6 Antônio Francisco Lisboa. Portada da Igreja de São Francisco de Assis (1774-1775). Escultura em esteatita, Ouro Preto, Brasil. Foto da autora.

## A transmigração do lioz português para São Luís

- 1 Balcões em Lioz, Rua do Giz. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.
- 2 Cantaria em lioz no solar do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, Rua do Sol. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.
- 3 Composição em lioz e seixos rolados no Solar dos Vasconcelos. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.
- 4 Verga e ombreira em lioz no emolduramento da porta de um sobrado na Rua da Palma. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.
- 5 Soleira em lioz na porta de um sobrado, Rua da Palma. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.
- 6 Degrau, soleira e base de coluna em lioz, na Igreja do Desterro. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.
- 7 Pedra pé-de-moleque na Rua Maranhão Sobrinho ou Beco do Caela. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.
- 8 Passeio em lioz no Mercado das Tulhas, Rua Portugal. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.
- 9 Passeio em placas de concreto pré-moldado na

Rua do Giz. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.

- 10 Meio-fio em blocos de lioz na Praça da Alegria, antigo patíbulo. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.

- 11 Escadaria em lioz na Rua do Giz. Fotografia: Marina de Miranda Martins, 2012.

## Pintura Portuguesa na ENBA

- 1 José Julio de Souza Pinto (1856-1939): *Le rendez-vous*, 1893. Óleo sobre tela, 83,0 x 66,0 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937.
- 2 José Vital Branco Malhoa (1855-1933): *Cócegas*, 1904. Óleo sobre tela, 218,5 x 285,0 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937.
- 3 Antonio Carvalho da Silva Porto (1850-1893): *Na cisterna*, s/d. Óleo sobre madeira, 42,2 x 56,2 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Transferência, Escola Nacional de Belas Artes, 1937.
- 4 Aspecto da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes em 1920. Em primeiro plano, o então diretor João Baptista da Costa (1865-1926); ao fundo, pode-se identificar obras de artistas portugueses, como *Cócegas* (1904), de José Malhoa, e *Azinhaga em Benfca* (1896), de José Velloso Salgado. Fonte: MATTOS, Adalberto. “Uma Visita à Escola de Bellas Artes”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, nov. 1920, n/p.
- 5 Uma aula de pintura ao ar livre no Morro de Santo Antonio – 1906. Fonte: MATTOS, Adalberto. “Rapins de hontem. Artistas de Hoje”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, fev. 1921, n/p.
- 6 Henrique Bernardelli (1857-1936): *Paisagem Romana (Lavadeiras)*, c.1884. Óleo sobre tela. 62,2 x 46 cm. Rio de Janeiro. Museu Nacional de Belas Artes.

## Casorati: Nu inacabado

- 1 Felice Casorati. *Nu Inacabado [Nudo Incompiuto]*, 1943. Óleo sobre tela. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – MAC USP. Fotografia com luz visível. © Casorati, Felice/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012.

- 2 Fotografia com luz visível com detalhes de pontos sem pigmentos de *Nu Inacabado*.
- 3a Fotografia com a técnica de reflectografia de infravermelho. Imagem da obra inteira *Nu Inacabado*.
- 3b Fotografia com a técnica de reflectografia de infravermelho. Imagem do detalhe da parte superior de *Nu Inacabado*.
- 4a Fotografia com a técnica de reflectografia de infravermelho. Imagem do detalhe do rosto com traços marcados dos olhos e sobrancelhas.
- 4b Fotografia com a técnica de reflectografia de infravermelho. Imagem do detalhe dos pés

também com os traços marcados.

- 5 Fotografia visível do verso de *Nu Inacabado*. [Retrato de Francesco Casorati]. Daphne Maugham Casorati, 1939–43 (?). Óleo sobre tela.
- 6 Fotografia visível do detalhe do rosto do retratado no verso de *Nu Inacabado*.
- 7 Fotografia, em infravermelho, do verso de *Nu Inacabado*.
- 8 Felice Casorati. *Nu deitado de costas [Nudo disteso di schiena]*, 1937. Óleo sobre cartão. Coleção Claudia Gian Ferrari — Milão, Villa Necchi Campiglio / FAI — Fondo Ambiente Italiano.

© Casorati, Felice/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012.

- 9 Fotografia com luz ultravioleta de *Nu Inacabado*.
- 10 Fotografia com luz ultravioleta do verso de *Nu Inacabado*.

### **Schenberg: arte e revolução**

- 1 Mira Schendel. *Ondas Paradas de Probabilidades*, 1969. (Vista da obra em montagem na XXII Bienal Internacional de São Paulo, 1994). Fonte: MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naífy, 2001, p. 38.



The **Journal of Art History and Archaeology** is published by the Center of Art History and Archaeology (Campinas State University). The main aim of the **Journal** is to promote a broader development in Brazil of both Art History and Archaeology, putting them in close contact with an international production in these fields. It is also the first Brazilian Journal dealing with both disciplines in a related way.

The **Journal** aims at publishing papers by Brazilian and foreign scholars about any subject within the scope of art history and archaeology, as well as at addressing a learned and interested larger audience. The publication of papers in two languages — Portuguese and English, French, Italian, Spanish or German — will enable Brazilian and foreign readers to be acquainted with the papers. Documents and reference texts, still unavailable in Portuguese, reviews and news are also included.

#### Publication Norms

Those interested in publishing at **RHAA**, on any of the thematic sections, should submit texts in accordance to the *Publication Norms* and to the *Formatting Parameters* available at [www.unicamp.br/chaa/rhaa](http://www.unicamp.br/chaa/rhaa).

The merit of the proposed texts will be judged by the **RHAA** editors as well as by two or more specialists in the area, considering being most relevant criteria the originality of content and its compatibility to the studies in Art History and Archaeology. For e-mail contacts: [rhaaunicamp@gmail.com](mailto:rhaaunicamp@gmail.com).

#### Exchange, Interchange

The Art History and Archaeology Center accepts exchanging and interchanging with universities, schools, research centers, libraries, foundations, publishing houses and periodicals committing itself to sending the **RHAA** volumes regularly.

The exchange proposals should be forwarded to our “Secretaria do Departamento de História”, through the following e-mail address [rhaaunicamp@gmail.com](mailto:rhaaunicamp@gmail.com), with copy to [rhaadivulga@gmail.com](mailto:rhaadivulga@gmail.com), or to the following address:

---

**Universidade Estadual de Campinas**  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Secretaria do Departamento de História  
Cidade Universitária “Zeferino Vaz”  
Caixa Postal 6110  
CEP 13081-970 – Campinas/SP – Brasil

---

#### Chairmen Status

Chairmen should follow the **RHAA** editorial policy by suggesting collaborators, references, and evaluating the quality of the published works. All chairmen should be at least “doctors” and also be renowned researchers on the respective areas and specialties of Art History and Archaeology.

There is no defining limit for the participation period of the members of the Council, and the new ones will be chosen and invited under the established criteria and necessities of the **RHAA** editors.

A **Revista de História da Arte e Arqueologia** é uma publicação do Centro de História da Arte e Arqueologia da Universidade Estadual de Campinas. O principal objetivo da **RHAA** é promover um maior desenvolvimento da História da Arte e da Arqueologia no Brasil, relacionando-as com a produção internacional da área. É também a primeira revista científica brasileira que trata essas duas disciplinas de modo correlato.

A **RHAA** tem por objetivo a publicação de trabalhos de especialistas brasileiros e estrangeiros sobre qualquer assunto de História da Arte e Arqueologia, e ainda alcançar um público amplo e interessado. A publicação de trabalhos em duas línguas — português e inglês, francês, italiano, espanhol ou alemão — possibilita o acesso a leitores brasileiros e estrangeiros. Documentos, textos de referência não traduzidos ainda para o português, resenhas críticas e informes também são incluídos.

#### Normas para publicação

Os interessados em publicar na **RHAA**, em qualquer uma das seções temáticas, deverão enviar os seus textos de acordo com as *Normas para publicação* e os *Parâmetros de formatação* disponíveis em [www.unicamp.br/chaa/rhaa](http://www.unicamp.br/chaa/rhaa).

O mérito dos textos propostos será julgado pelos editores da **RHAA** e por dois ou mais pareceristas da área, tendo como critérios mais relevantes a originalidade do conteúdo e a sua compatibilidade com os estudos de História da Arte e de Arqueologia. Para contatos por e-mail: [rhaaunicamp@gmail.com](mailto:rhaaunicamp@gmail.com).

#### Permuta, intercâmbios

O Centro de História da Arte e Arqueologia aceita fazer permuta e intercâmbios com universidades, escolas, centros de pesquisa, bibliotecas, fundações, editoras e demais periódicos, se comprometendo a enviar os volumes da **RHAA** regularmente.

As propostas de permuta deverão ser encaminhadas à Secretaria do Departamento de História do nosso Instituto pelo e-mail [rhaaunicamp@gmail.com](mailto:rhaaunicamp@gmail.com), com cópia para [rhaadivulga@gmail.com](mailto:rhaadivulga@gmail.com), ou ao seguinte endereço:

---

**Universidade Estadual de Campinas**  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Secretaria do Departamento de História  
Cidade Universitária “Zeferino Vaz”  
Caixa Postal 6110  
CEP 13081-970 – Campinas/SP – Brasil

---

#### Estatuto dos Conselheiros

Os conselheiros devem acompanhar a política editorial da **RHAA**, sugerindo colaboradores, referências e avaliando a qualidade dos trabalhos publicados. Todos os conselheiros devem possuir no mínimo a titulação de “doutor” e ser pesquisadores reconhecidos nas devidas áreas e especialidades da História da Arte e da Arqueologia.

Não há prazo determinado para o período de participação dos membros no Conselho, e os novos membros serão escolhidos e convidados sob os critérios e necessidades estabelecidos pelos editores da **RHAA**.

Proibida a reprodução total ou parcial  
de qualquer artigo sem a prévia  
autorização dos editores.

Todos os artigos assinados são de  
inteira responsabilidade de seus  
autores, não cabendo qualquer  
responsabilidade legal sobre seu  
conteúdo à revista  
ou à gráfica do IFCH.

Revista de História da Arte e Arqueologia / Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. n. 1 (1994) -  
Campinas : UNICAMP/IFCH/CHAA, 1994.  
210p.

2012 (19)  
ISSN 1413-0874

1. Arte - História. 2. Arqueologia. I. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de  
História da Arte e Arqueologia. II. Título.

CDD – 709.01

Catálogo na Fonte – Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP  
CRB nº 08/ 3387 / Cecília Maria Jorge Nicolau Consul

Partial or full reproduction of any  
article is expressly forbidden without  
the editor's previous authorization.

All signed articles are of the  
entire responsibility of its authors,  
not having any legal responsibility  
over its contents the Journal  
or the IFCH press.