

*REVISTA DE
HISTÓRIA DA ARTE
E ARQUEOLOGIA*

N. 21 / JUL/DEZ DE 2014
ISSN 1413-0874
BRASIL



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. 21 / JUL/DEZ DE 2014

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

Editores Responsáveis

Jorge Coli
Pedro Paulo A. Finnari

Secretaria

Leticia Badan Palhares Knauer de Campos
Martinho Alves da Costa Junior
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 Prous (Museu de História Natural – UFMG)
Haiganuch 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 Bukedahl (Academia de Belas Artes – Copenhague)
Robert Coustet (Universidade de Bordeaux)
Daniela Gallo (Universidade Pierre Mendès – Grenoble 2)
Denise e Claude Jasmim (Universidade de Provença – Aix-en-Provence)
Michel Laclotte (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 (Istituto Germanico di Storia dell’Arte – Florença)
Águeda 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

Ianick Takaes de Oliveira

Revisão

Josias A. Andrade

Capa

Augusto Rodrigues. *Exéquias de Atalá*, 1878. Óleo sobre tela, c.i.d., 190x244,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

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

www.unicamp.br/chaa/rhaa

3 Editorial

Artigos

- 5 Arqueologia, arte e história: a numismática a serviço do Estado
Cláudio Umpierre Carlan
- 17 Um “trampolim incomparável para novas descobertas” no estudo da cerâmica antiga segundo John Robert Guy — com a tradução integral do texto do perito nas pré-atas do colóquio *Céramique et Peinture Grecques, Modes d’Emploi*
Pedro Luís Machado Sanches
- 28 Um bestiário pré-histórico?
A pré-história através das pinturas rupestres
Thiago Pereira e Simone Narciso Lopes
- 53 A emergência de costumes híbridos no Cristianismo do século III: reflexões sobre indumentária, decoração e culto privado
Ludmila Caliman Campos
- 72 Os conventos e/ou mosteiros na paisagem colonial brasileira: contribuição ao entendimento de seus espaços abertos ou cercas
Marcelo Almeida Oliveira
- 88 A crítica de arte de Ramalho Ortigão e a pintura oitocentista portuguesa
Maria do Carmo Silva Couto
- 101 Joaquim Lopes (1886-1956): o pintor português e o Brasil
Teresa Campos do Santos
- 125 A repercussão da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios, realizada em 1882
Maria Antonia Couto da Silva

- 147 Paisagem, ‘fantasmagoria’ e deriva nos westerns de Clint Eastwood
Dirceu Marins

Resenha

- 168 BELTING, HANS. *Semelhança e Presença* — a história da imagem antes da era da arte.
Fernanda Correa da Silva
- 174 **Referências das imagens**
- 176 **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

Arqueologia, Arte e História: a Numismática a serviço do Estado

Archeology, Art and History: Numismatic at the service of the State

CLÁUDIO UMPIERRE CARLAN*

Professor Adjunto 3 de História Antiga na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG)

Associate Professor of Ancient History at the Federal University of Alfenas / MG

RESUMO O artigo começa com uma descrição do mundo romano após a Tetrarquia, com a luta pelo poder entre Constantino e, mais tarde, Licínio. Analisamos as questões políticas relativas ao mundo romano durante o período. Usando como fonte iconográfica a coleção numismática do acervo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, Brasil, utilizamos a imagem como uma fonte de propaganda, legitimando o poder imperial.

PALAVRAS-CHAVE moeda, império, iconografia, poder, símbolo.

ABSTRACT The paper aims at studying the Rome History just before Constantine ruled the Empire, considering that Constantine is considered as a direct heir of his four predecessors. The numismatic collection stored at the National Historical Museum at Rio de Janeiro, Brazil, serves to show how images were used as propaganda for imperial rule.

KEYWORDS coins, empire, ideology, power, symbol.

* Pós-doutorando em Arqueologia pelo NEPAN / Unicamp; Professor Adjunto 3 de História Antiga na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG); Pesquisador do Grupo Arqueologia Histórica da Unicamp / *PhD in Cultural History (Ancient) Unicamp, associate professor of Ancient History at the Federal University of Alfenas / MG, visiting professor of Universidad Carlos III of Madrid (Spain), the Postgraduate Sensu Lato in Ancient and Medieval History (UERJ) the Professional Masters in Iberian history (UNIFAL-MG) performs post-doctoral course in Archaeology at Unicamp.* / E-mail: claudiocarlan@yahoo.com.br

O Império Romano no século IV: uma breve introdução

Depois de vinte anos de governo, por meio do efêmero sistema de tetrarquia de Diocleciano, o império recobra a paz sob o cetro de um único senhor: Constantino. Durante todo o seu reinado, o novo imperador dedicou-se a reformar profundamente o Império.

Modificou a composição do senado, cujo conselho estava composto por 600 membros, aumentando para 2 mil magistrados. Outra inovação foi a reforma da prefeitura do pretório, quando os comandantes da guarda imperial se converteram em altos funcionários provinciais, dotados de amplos poderes civis, responsáveis por manter a ordem pública e as finanças.

Apesar de não retornar à antiga forma de governo de que seu pai fez parte, Constantino limitou-se, dois anos antes de sua morte, a partilhar o governo dos territórios imperiais em cinco partes: três, as maiores, seriam entregues a seus três filhos; e as duas outras, a três de seus sobrinhos. Ou seja: coube ao filho mais velho, Constantino II, a Bretanha, a Gália e a Espanha; Constâncio II ficou com a rica parte oriental do Império que, desde 333, governava como César em Antioquia; o mais jovem, Constante, ficou com a Itália, a África e a Panônia.

Os primos Flávio Júlio, Dalmácio e Anibaliano ficaram, respectivamente, com os Bálcãs e a Ásia Menor. Alguns autores chegaram a afirmar que Constantino teria a intenção de, bem antes dos Merovíngios e Carolíngios, levar à aplicação um conceito patrimonial do Estado monárquico.

Provavelmente, Constantino pretendia legar uma diferente organização política para aquele que o sucederia como coordenador e administrador. A morte não lhe deu tempo para isso.

Com o assassinato de seus irmãos Constantino II e Constante, Constâncio II assume o controle do Império, sendo considerado pela posteridade como o mais eficiente administrador dentre os herdeiros do pai. Graças a isso, conseguiu manter um dos reinados mais longos do século IV.

Os problemas administrativos e a questão sucessória levaram Constâncio a nomear seu primo Constâncio Galo como *César*. A instabilidade de Galo e as intrigas palacianas levam-no a ser executado sob a acusação de traição. Seu irmão, Juliano, é chamado à presença de Constâncio em Mediolanum (Milão). Em 355, foi nomeado César da parte Ocidental do império e

The Roman Empire in the fourth century: a brief introduction

After twenty years of government by the ephemeral Diocletian's Tetrarchy system, the empire regains peace under the scepter of a single lord: Constantine. Throughout his reign, the new emperor devoted himself to reform deeply the Empire.

He changed the Senate's composition, whose board was composed of 600 members, increasing to 2000 magistrates. Another innovation was the reform of the Praetorian's Prefecture, when commanders of the imperial guard became senior provincial officials, endowed with large civil powers, responsible for maintaining public order and finance.

Although not return to the old form of government his father was part, Constantine merely, two years before his death, to share the government of the imperial territories into five parts: three parts, the largest ones, would be handed over to his three sons, the other two, to three of his nephews. The eldest son, Constantine II, was put in charge of Britain, Gaul and Spain; Constantius II received the rich eastern part of the Empire that since 333, was being ruling as Caesar in Antioch. The youngest, Constant, got the Italy, Africa and Pannonia.

Cousins Flavius Julius, Dalmácio and Hannibalian received, respectively, the Balkans and Asia Minor. Some authors even claim that Constantine had the intention, well before Merovingians and Carolingians, leading to imposition of an patrimonial concept of the monarchical state.

Probably Constantine intended to bequeath a different political organization for the one who would succeed him as coordinator and administrator. Death gave him no time for that.

Since the murder of his brothers, Constantine II and Constant, Constantius II takes the Empire control, considered by posterity as the most efficient administrator among his father's heirs. Thanks to this, he could manage keeping one of the longest reigns of the fourth century.

Administrative problems and the succession issue lead Constantius, to appoint his cousin, Constantius Gallus, as Caesar. The instability of Gallus, and palace intrigues lead him to be executed on charges of treason. His brother, Julian, is called to the presence of Constantius at Mediolanum (Milan). In 355 he was appointed Western Empire Caesar and married Helena, sister of Cons-

tantius. In the following years, he fought against Germanic tribes who tried to invade the empire's territory. In this fight, he distinguished himself as a strategist, administrator and legislator. Recovered Colonia Agrippina (Cologne, Germany) in 356, defeated the Alemanni (Argentoratum in the Battle of Strasbourg, France/Germany) ensuring the Rhine frontier.

The “unicity” of the imperial government, broken during the Diocletian's Tetrarchy, is again established in the thirteen years of the Constantine's reign. From 353, the power of the sovereign is incarnated again in a single person, Constantius and then, in Julian. However, after this period, a combination of two emperors to the throne occurs.

The Orthodox Christian Valentinian I, former general of Julian succeeded Jovian, who ruled less than a year, and divided the eastern part of the empire with his brother, Valente, follower of Arianism.

Theoretically, the empire continued to be one, it was a pool and a collegial system, not a territorial division, although each Augusto, aided or not by a Caesar or by other less prestigious Augusto, was charged with the administration and the defense of a part.

The Diocletian himself was considered an *Iuono*, son of Jupiter, while the other tetrarch, Maximian, was a *Herculeo*, or son of Hercules.

Rémondon makes clear that, in a system designed to establish parity, however there is an internal hierarchy, whereby a ruler has a greater degree of importance than his “co-brother” (RÉMONDON: 1977, 45).

A new Augustus was only officially admitted to the school after the approval of his colleagues. Something similar occurs nowadays in the military. General officer is just admitted in the post if the other generals accepting the appointment.

The administrative division of the Roman Empire into two parts, East and West, however, did not guarantee the cohesion nor inhibited the dispute within the very bosom of the imperial family. We have examples from the many suspicions that existed among and Constantine's sons and nephews, who made the government unaffordable. Probably Constantius, the strongman of the new regime instigated the massacre in Constantinople, the entire faction of his uncles and cousins, le-

casou com Helena, irmã de Constâncio. Nos anos seguintes, lutou contra as tribos germânicas que tentavam entrar em território do império. Nesta luta, distinguiu-se como estrategista, administrador e legislador. Recuperou Colônia Agripina (Colônia, Alemanha) em 356, derrotando os alamanos (em Argentoratum, na Batalha de Estrasburgo, França / Alemanha) assegurando a fronteira do Reno.

A “unicidade” do governo imperial, quebrada durante a tetrarquia de Diocleciano, volta a ser estabelecida nos treze anos de reinado de Constantino. A partir de 353, o poder do soberano encarna-se novamente em uma única pessoa, Constâncio, e depois em Juliano. Porém, após esse período ocorre uma associação de dois imperadores ao trono.

O cristão ortodoxo Valentiniano I, antigo general de Juliano, sucedeu a Joviano, que governou menos de um ano, e dividiu a parte oriental do império com o irmão, Valente, seguidor do arianismo.

Teoricamente, o império continuava a ser uno, tratava-se de uma associação e de um sistema colegial, não de uma divisão territorial, embora cada Augusto, auxiliado ou não por um César, ou por outro Augusto menos prestigioso, fosse encarregado da administração e da defesa de uma parte.

O próprio Diocleciano era considerado como um *Iuono*, filho de Júpiter, enquanto que o outro tetrarca, Maximiano, era um *Herculeo*, ou filho de Hércules.

Rémondon deixa bem claro que, em um sistema criado para estabelecer uma igualdade, existe, entretanto, uma hierarquização interna pela qual um governante possui um grau maior de importância que o seu “coirmão” (RÉMONDON, 1977, 45).

Um novo Augusto só era admitido oficialmente no colégio depois da aprovação de seu ou dos seus colegas. Algo semelhante ocorre nos dias atuais, nas forças armadas. Um oficial general só é admitido no posto se os demais generais aceitarem a nomeação.

A divisão administrativa do Império Romano em dois blocos, Ocidente e Oriente, contudo, não garantia a coesão, nem inibia a disputa dentro do seio da própria família imperial. Podemos citar como exemplo as muitas suspeitas existentes entre os filhos e sobrinhos de Constantino, que tornaram o governo inviável. Provavelmente, Constâncio, o homem forte do novo regime, instigou em Constantinopla o massacre de toda a facção de seus tios e primos, deixando vivos, mas sob sua custódia,

somente os seus jovens primos, os irmãos Galo e Juliano.

Outra inspiração ocorrida durante o século IV é o progresso de uma ideia dinástica. Nesse período ocorreram menos desordens do que nos anteriores. Efetivamente após ter conhecido uma dinastia constantiniana e uma valentiniana, o século V conhece uma dinastia teodosiana. Houve também uma tentativa de ligação entre elas, uma espécie de elo familiar.

A inovação desse século consistiu em discutir a ideia de uma linha sucessória direta e familiar: Constantino pensou nos seus sobrinhos e Valentiniano I associou-se a seu irmão Valente. A ideia familiar foi suficientemente forte para que, de uma dinastia a outra, se procurasse criar um laço, por meio do matrimônio. Valentiniano casa o filho Graciano, então com dezesseis anos, com a neta de Constantino, de treze anos. E Teodósio, por sua vez, desposou a filha de Valentiniano.

Isto não significa que a história dessas dinastias fosse sempre calma. A da família constantiniana, por exemplo, oferece uma série de tragédias palacianas, chacinas, rivalidades fraternas levadas até a guerra civil. Houve revoltas e usurpações, culminando com o assassinato de imperadores legítimos. Mas, ao contrário dos séculos anteriores, com a exceção de Constantino e Juliano, nenhum desses episódios violentos culminou no triunfo do usurpador.

Sem dúvida, foi de uma ajuda muito grande para Juliano, proclamado imperador por seus soldados em Lutécia (França), que seu primo Constâncio II morresse de peste antes do choque dos dois exércitos, evitando, assim, o desgaste de uma guerra civil.

Também nos parece claro o surgimento de um sentimento de lealdade monárquica, apesar de uma série de transtornos. A melhor prova disso é que, apesar de toda a carência militar e política, os filhos de Teodósio I morreram de morte natural.

Paulatinamente, vai-se instalando nas vastas regiões imperiais um respeito à púrpura, manto imperial. Por esse motivo, não podemos considerar completamente ineficazes os esforços das dinastias do Baixo Império para regularizar a transmissão de poder.

Numismática e Estado

Os símbolos que habitam a numismática estão dotados sempre de uma clara organização hieroglífica, pois procedem do fato de que essas imagens difundidas se articulam sempre com

ving alive but in custody, only his young cousins, brothers Julian and Gallus.

Another inspiration occurred during the fourth century is the progress of a dynastic idea. Disorders occurred in this period were less than the previous. Effectively having met a Constantinian and Valentinian dynasty, the fifth century get to know a Theodosian dynasty. There was also an attempt of connection between them, a sort of familial bond.

The innovation of this century was to discuss the idea of a line of succession direct and familial: Constantine thought of his nieces and Valentinian I joined his brother Valente. The familial idea was strong enough from a dynasty to another, was sought to create a bond through marriage. Valentinian married his son, Gratian, on his sixteen, the thirteen years old Constantine's granddaughter. And Theodosius, married the Valentinian's daughter.

This does not mean that the history of these dynasties was always calm. The Constantine's family history, for example, offers a number of palatial tragedies, massacres, fraternal rivalries led to the civil war. There were revolts and usurpations, culminating in the murder of legitimate emperors. But, unlike previous centuries, with the exception of Constantine and Julian, none of these violent episodes culminated in the triumph of the usurper.

No doubt it was a very big help for Julian proclaimed emperor by his soldiers in Lutetia (France), and his cousin Constantius II died of plague before the shock of two armies, thus avoiding a civil war.

Also appears clearly the emergence of a sense of monarchical loyalty, despite a number of disorders. The best proof is, despite all the military and political lack, sons of Theodosius I had a natural death.

Gradually, is being installed in the vast imperial regions a respect to the purple imperial robe. For this reason, we cannot consider completely ineffective the efforts of the Lower Empire's dynasties to regulate the transmission of power.

Numismatic and the State

The symbols that composes numismatics are always endowed of a clear hieroglyphic organization because come from the fact that these images disseminated always articulate with the figurative language in which power is expressed secularly. It is, according to de la Flor, the emergence of representations of eagles, lions, as well as towers, crosses (FLOR: 1995, 183), the phoenix, the emperors or

characters belonging to a political- economic elite, representing the scope of the power action to the point where the numismatic can be defined “as an official memorial at service of the state.”

The German anthropologist, Ernest Cassirer, asserts that: “... instead of defining man as a *rationalis* animal, we should define it as a *symbolicum* animal.” (CASSIRER: 1977, 70). Thus, the iconography, and all its symbolism, appears in fact as evident testimony of the societies imagination.

The coin appears to be an excellent source because, from its analysis can be found several aspects covering the series in its entirety. The following aspects: political, state, legal, religious, economic, mythological, aesthetic, can inform about the most varied record of a society.

It is a witness for some important cultural relations for the historian. But we cannot forget the coin as a document, is not a reflection of a simple economic boom, but it is another parallel event. Materiality, consisted of sedimentary layers of interpretations: “The document is thus thought as an archeological monument (Jenkins: 2001, 11).

First Coin

Coin's Identification

Serial Number: 4

Title: AE centenionalis

Year/Place: coined in 350 AD in Rome.

Texts accompanying the figures on the reverse and on the obverse

Obverse: DN CONSTANTIVS PF AVG

Reverse: GLORIA ROMANORVM / RT

Description and decoding the iconography

On the obverse was identified, bust of Constantius, at left, his name (Constantius) and title (Augustus). A bit worn by time, the presence of the letter N at the right side of the image, common in the coinage of that emperor. The globe is next to the right shoulder.

On the reverse, slightly damaged, to the observer's left, Constantius is represented on horseback, armor and spear, defeating a suppliant enemy that is on his knees and arms raised. Behind the imperial representation, there is one of the symbols of the Constantius' coinage, again the letter N. There is a star on the horse's head (Carlan:

o idioma figurado, no qual o poder se expressa secularmente. Trata-se, segundo de la Flor, do surgimento de representações de águias, leões, como também de torres, cruzeiros (FLOR, 1995, 183), da fênix, de imperadores ou de personagens pertencentes a uma elite político-econômica, que representam a órbita de ação do poder, chegando ao ponto em que a numismática pode ser definida “como um monumento oficial a serviço do Estado”.

O antropólogo alemão Ernest Cassirer afirma que: “[...] em lugar de definir o homem como um animal *rationalis*, deveríamos defini-lo como um animal *symbolicum*” (CASSIRER, 1977, 70). Desse modo, a iconografia, e toda a sua simbologia, aparece de fato como testemunho mais evidente do imaginário das sociedades passadas.

A moeda mostra-se uma excelente fonte, pois com base na sua análise encontramos diversos aspectos que abrangem a série na sua totalidade. Ou seja, aspectos políticos, estatais, jurídicos, religiosos, econômicos, mitológicos, estéticos, podendo informar sobre os mais variados retrospectos de uma sociedade.

Ela testemunha determinadas relações culturais importantes para o historiador. Mas também não podemos esquecer que a moeda, como documento, não é reflexo de um simples aquecimento econômico, mas trata-se de outro acontecimento paralelo. Uma materialidade, constituída por camadas sedimentares de interpretações: “[...] o documento, é assim, pensado arqueologicamente como monumento” (JENKINS, 2001, 11).

Primeira moeda

Identificação da moeda

Número de ordem: 4

Denominação: AE centenionalis

Ano / local: cunhada no ano de 350 em Roma

Textos que acompanham as figuras no reverso e no anverso

Anverso: DN CONSTANTIVS PF AVG

Reverso: GLORIA ROMANORVM / RT

Descrição e decodificação da iconografia

No anverso, identificamos o busto de Constâncio; e à esquerda, seu nome (*Constâncio*) e o título (*Augusto*). Um pouco gasta pela ação do tempo, nota-se a presença da letra N ao lado direito da imagem, comum nas cunhagens desse imperador. O globo está ao lado do ombro direito.

No reverso, um pouco danificado, à esquerda do observador, Constâncio é representado a cavalo, de armadura e lança, derrotando um suplicante inimigo ajoelhado e com os braços levantados. Atrás da representação imperial, nota-se um dos símbolos das cunhagens de Constâncio, novamente a letra N. Existe uma estrela sobre a cabeça do cavalo (CARLAN, 2012, 73), que remonta ao período de Augusto. Seria um sinal vindo dos céus, enviado por Júlio César, tio-avô de Augusto, reconhecendo ele como seu sucessor e herdeiro.

Segundo Suetônio, logo depois do assassinato de Caio Júlio César, seu sobrinho-neto, Otávio Augusto, após ver uma estrela ou cometa no céu, se declarou herdeiro de César. A estrela seria uma mensagem simbólica do seu falecido tio. Essa imagem foi reproduzida pela maioria dos imperadores romanos, reis medievais e governantes modernos. Existem moedas republicanas brasileiras da década de 1920 com essa simbologia.

Na parte de baixo nota-se um escudo caído em um solo inexistente. O escudo ao solo simboliza a derrota imediata (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1997, 280). Um objeto utilizado para defesa contra um ataque frontal do inimigo, caído, identifica a vitória do imperador sobre seus rivais.

Local de cunhagem exposto no exergo ou linha de terra: Roma, terceira casa monetária. Segundo o corpo técnico do MHN, esta é uma das moedas mais raras da coleção.

Observações

Peça de bronze, muito bem conservada (MBC), de diâmetro de 2,45 mm, peso de 4,53 g, alto reverso 12 horas.

Segunda moeda

Identificação da moeda

Número de ordem: 5

Denominação: AE centenionalis

Ano / local: cunhada no ano de 350 em Roma

2012, 73), dates from the period of Augustus. It would be a sign from heaven, sent to Augustus' great-uncle, Julius Caesar's, recognizing him as his successor and heir.

According to Suetonius, just after the assassination of Gaius Julius Caesar, his nephew, Octavian Augustus, after seeing a star or comet in the sky, was declared heir of Caesar. The star would be a symbolic message from deceased uncle. This following image was reproduced by most Roman emperors, medieval king and modern rulers. There are Brazilian republican coins of the 1920s with this symbolism.

At the bottom, a shield, dropped to a non-existent ground. The shield in the ground symbolizes the imminent defeat (CHEVALIER, Gheerbrant: 1997, 280). An object used for defense against a frontal attack from the enemy, fallen, identifies the Emperor's victory over their rivals.

Coinage local exposed in exergue or land line: Rome, Third monetary home. According to the staff of the NHM, this is one of the rarest coins in the collection.

Observations

Piece of bronze, very well preserved state of conservation, with diameters about 2.45mm, weight 4.53g, high reverse 12 hours.

Second coin

Coin's Identification

Serial Number: 5

Title: AE centenionalis

Year/Place: coined in 350 AD in Rome.

Texts accompanying the figures on the reverse and on the obverse

Obverse: DN CONSTANTIVS PF AVG

Reverse: GLORIA ROMANORVM / RT

Description and decoding the iconography

Constantius' bust, at right, his name (Constantius), a bit worn, and title (Augustus). We note the presence of the letter A at the right side of the bust. In this case the globe was not found. In these coinages, the emperor no longer considered a *princeps*, first citizen, becomes *dominus* (DN), sir.

Reverse, slightly damaged, at left, Constantius is represented on horseback, armor and spear, de-

feating a suppliant enemy on his knees with arms raised. Was found a star on the horse's head, being difficult to distinguish. The piece is a bit damaged. Coinage local exposed in exergue (R) T, Rome.

Chevitarese adds that representations of horses, riders, cars fighting, are attributes of authority and power. The fascination the knight figure exercised in the imaginary of Mediterranean cultures (CHEVITARESE: 2003, 130).

“...Armed horse, subjecting the fallen foe, characterized a natural symbol of victory... constitute an iconographic scheme very well known in the Hellenistic cultures, or who were in touch with that. Some examples can be established, in funerary reliefs and, mainly in the coins, traversing time and distinct spaces” (CHEVITARESE: 2003, 128).

Observations

Piece of bronze, well preserved state of conservation, diameter about 2.5mm, weight 4.53g, high reverse 12 hours.

There is only one more variant of this piece in the collection, which is with the exergue unreadable.

In relation to the last coin, the main feature is the changing that occurs on the obverse of this piece, in the emperor's bust and the globe.

Final Thoughts

During the fourth century, the Roman troops crossed the Rhine and Danube, along whose courses would be rebuild a solid defense.

Mesopotamia is regained and the Persian - Sasanid Empire is forced to cede territories beyond the Tigris. In the East, Rome never had advanced so far away. As an example, can be cited the battles fought between Constantius II and Shapur II, in which the Roman Emperor got the most varied results.

Such struggles are represented in the coins that exist at NHM, in lots of numbers 26 and 27. The Constantius figure appears to the beholder's left, armor, horse, defeating an enemy who, on his knees, with arms raised, as if pleading for mercy.

In antiquity, the currency had a very different function from those nowadays. Not only sought a simple commercial exchange. In Greece, for example, his power was almost magical, divine and representative. Not only indicated some feature of the city responsible for their coinage, but a way of

Textos que acompanham as figuras no reverso e no anverso

Anverso: DN CONSTANTIVS PF AVG

Reverso: GLORIA ROMANORVM / RT

Descrição e decodificação da iconografia

Busto de Constâncio, à direita, seu nome (*Constâncio*), um pouco apagado e título (*Augusto*). Notamos a presença da letra A no lado direito do busto. Nesse caso o globo não foi encontrado. Nessas cunhagens, o imperador deixa de ser considerado um *príncips*, primeiro cidadão, passa a ser *dominus* (DN), senhor.

No reverso, um pouco danificado, à esquerda, Constâncio é representado a cavalo, de armadura e lança, derrotando um suplicante inimigo ajoelhado e com os braços levantados. Encontramos uma estrela sobre a cabeça do cavalo, sendo difícil distinguir. A peça encontra-se um pouco danificada. Local de cunhagem exposto no exergo (R) T, Roma.

Chevitarese acrescenta que representações de cavalos, cavaleiros e carros de combate são atributos de autoridade e poder. O fascínio que a figura do cavaleiro exercia no imaginário das culturas mediterrâneas (CHEVITARESE, 2003, 130).

[...] cavalo armado, submetendo o inimigo caído, caracterizava um símbolo natural de vitória [...] constituem um esquema iconográfico por demais conhecido nas culturas helênicas, ou que estavam em contato com essa. Podem ser estabelecidos alguns exemplos, nos relevos funerários e, principalmente nas moedas, perpassando tempo e espaços distintos (CHEVITARESE, 2003, 128).

Observações

Peça de bronze, bem conservada (BC), de diâmetro de 2,5 mm, peso de 4,53 g, alto reverso 12 horas.

Existe apenas mais uma variante desta peça na coleção, que está com o exergo ilegível.

Em relação à moeda anterior, a característica principal é a alteração que ocorre no anverso da peça, no busto do imperador e o globo.

Considerações finais

Durante o século IV, as tropas romanas atravessaram o

Reno e o Danúbio, ao longo de cujos cursos se reconstruía uma sólida defesa.

A Mesopotâmia é reconquistada e o Império Persa-Sasânida é obrigado a ceder territórios além-Tigre. No Oriente, Roma nunca avançara tão longe. Como exemplo, podemos citar os combates travados entre Constâncio II e Sapor II, nos quais o Imperador Romano obteve os mais variados resultados.

Tais combates estão representados nas moedas existentes nos lotes de números 26 e 27 do Museu Histórico Nacional. Aparece a figura de Constâncio, à esquerda de quem observa, de armadura, a cavalo, derrotando um inimigo que, de joelhos, com os braços levantados, parece suplicar misericórdia.

Na Antiguidade, a moeda tinha uma função bem diferente da que tem em nossos dias. Não visava apenas a uma simples troca comercial. Na Grécia, por exemplo, seu poder era quase mágico, divino e representativo. Não apenas indicava alguma característica da cidade responsável pela sua cunhagem, mas uma forma de proteção. Daí a importância do local no qual foi encontrada a documentação numismática. Pois cada um destes locais pode influenciar as mais diferentes análises.

As primeiras cunhagens gregas traziam em seus aversos representações de divindades e personagens mitológicos, como um tetradracma, cunhado em Poseidônia, entre 530 e 500 a.C., com a imagem de Poseidon com o tridente; ou os centauros de Orresquios, cunhados entre 530 e 480 a.C.

Segundo Trigueiros em seu livro *Dinheiro no Brasil*, a época que surgiu a moeda perde-se no tempo. Nesse sentido, a economia de troca é aceita como moeda corrente. Egípcios, sumerianos, chineses e fenícios continuaram a realizar essas trocas comerciais. Trigo, vinho, azeite, escravos e metais eram objetos de troca e de conquistas para os grandes impérios.

Devemos aos romanos a origem do nome *moeda*, que está associado à deusa Juno Moneta, protetora dos fundos monetários, local de cunhagem dos *denarius* (dinheiro), principal moeda de prata republicana romana, cunhada pela primeira vez em 211 a.C. Segundo a tradição, quando a cidade eterna foi cercada pelos gauleses, gansos apareceram voando em torno do templo, avisando aos romanos do ataque.

Diocleciano, durante a tetrarquia, cunhou uma moeda em homenagem a esse episódio da história romana. Nesse *folis*, cunhado entre os anos 298 e 300, durante a reforma monetária,

proteção. Hence the importance of the place in which the numismatic documentation was found. Because each location can influence the most different analyzes.

The first Greek coinage in their obverse representations of deities, mythological characters like tetradrachm, coined in Poseidonia, between 530 and 500 BC, with the image of Poseidon with his trident, or centaurs Orresquios, coined between the years 530-480 BC.

According to Trigueiros in his book *Money in Brazil*, the time came that the currency gets lost in time. In this sense, the exchange economy is accepted as currency. Egyptians, Sumerians, Chinese, Phoenicians continued to conduct such trade. Wheat, wine, oil, slaves, metals, were objects of trade and conquest to the great empires.

We owe the Roman the origin of the name *moeda* (coin), associated with goddesses Juno Moneta, protector of monetary funds, of the local coinage of *denarius* (money), the main Roman republican silver coin, coined for the first time in 211 BC. According to their tradition, when the eternal city was besieged by the Gauls, geese came flying around the temple, warning the Roman attack.

Diocletian, during the Tetrarchy, coined a coin in honor of this episode of Roman history. In this *folis*, coined between the years 298-300, during the monetary reform, representation of the goddess Juno Moneta, the legend SACRED MONET AVGG ET CAESS NOST, sacred coin of our Augustus and Caesars. Beside the goddess, beyond the balance, as a scale for weight values, the cornucopia, symbol of abundance.

Thus, the emperors of the fourth century established a link with Roman hegemonic past, having the coin as a model.

Thanks

To Pedro Paulo Abreu Funari and colleagues from the Laboratory of Public Archaeology, for the opportunity we had exchanged ideals; Ciro Flamarion Cardoso, Maria Beatriz Florenzano, André Leonardo Chevitarrese, Vera Lucia Tostes, Eliane Rose Nery, Rejane Lobo.

I am grateful to Mickaela Schwab Muniz who translated this chapter into English.

The responsibility for the ideas is restricted to the author.

Numismatic Sources

Coins of Constantius II, Rio de Janeiro: National History Museum collection, Medalist Number 8;

Lot Number: 26, Number of Blades: 2, 3.

há uma representação da deusa Juno Moneta, na legenda *SACRA MONET AVGG ET CAESS NOST*, moeda sagrada dos nossos augustos e césares. Ao lado da deusa, além da balança, para peso de valores, está a cornucópia, símbolo da abundância.

Assim, os imperadores do século IV estabeleceram um elo com o passado egemônico romano, tendo a moeda como modelo.

Agradecimentos

A Pedro Paulo Abreu Funari e aos colegas do Laboratório de Arqueologia Pública (LAP) a oportunidade de trocarmos ideias; a Ciro Flamarion Cardoso, Maria Beatriz Florenzano, André Leonardo Chevitarese, Vera Lúcia Tostes, Eliane Rose Nery e Rejane Lobo.

A responsabilidade pelas ideias restringem-se ao autor.

Fontes Numismáticas

Moedas de Constâncio II, Rio de Janeiro: acervo do Museu Histórico Nacional, Medalheiro de número 8; lote número 26, lâminas de números 2 e 3.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARLAN, Cláudio Umpierre. *Moeda, Política e Propaganda: as moedas de Constâncio II*. Santos: Artefato Cultural, 2012.

CARLAN, Cláudio Umpierre; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Moedas: a numismática e o estudo da História*. São Paulo: Annablume, 2012.

CASSIRER, E. *Antropologia Filosófica*. Ensaio sobre o Homem. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Martins, 1978.

bolos. 8ª. ed. Tradução: Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1997.

CHEVITARESE, André Leonardo. *Salomão e Cultura Helenística*. In: Fragmentos de Cultura n. 13. Revista da Pontifícia Universidade Católica de Goiânia. Goiás, 2003, pp. 117-135.

FLOR, Fernando R. de la. *Emblemas Lectures de La Imagem Simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

JENKINS, Keith. *A História Repensada*. Tradução Mário Vilela. Revisão Técnica Margareth Rago. São Paulo: Contexto, 2001.

THE ROMAN IMPERIAL COINAGE. Edited by Harold Mattingly, C.H.V. Sutherland, R.A.G. Carson. V. VIII. London: Spink and Sons Ltda, 1983.

TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Dinheiro no Brasil*. 3ª. ed. Tiragem Especial para Escola de Museologia da UNIRIO. Rio de Janeiro: 2008.

Primeira moeda



Segunda moeda



Um “trampolim incomparável para novas descobertas” no estudo da cerâmica antiga segundo John Robert Guy – com a tradução integral do texto do perito nas pré-atas do colóquio *Céramique et Peinture Grecques, Modes d’Emploi**

*An “incomparable springboard for fresh discoveries” in the study of Ancient pottery – with full translation of the text of Dr. John Robert Guy in the early-proceedings of the colloquium Céramique et Peinture Grecques, Modes d’Emploi***

PEDRO LUÍS MACHADO SANCHES***

Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil

Tradução:

SILVANA SALAZAR ARANIBAR

Bacharela em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Pelotas.

MARA LÚCIA CARRETT VASCONCELOS

*Conservadora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE-UFBA),
Mestranda em Arqueologia, Universidade Federal de Sergipe (UFS)*

RESUMO A conferência *Personalités Artistiques*, do arqueólogo e perito em cerâmica grega antiga John Robert Guy teve pouca divulgação para além da audiência do célebre colóquio parisiense “*Modes d’Emploi*”, ocorrido em abril de 1995. Seu texto de síntese, aqui traduzido e circunstanciado por um ensaio introdutório, propõe a investigação das oficinas de olaria, da prática de diferentes técnicas por um só pintor, de iconografias compartilhadas, esboços, remendos metálicos e da dispersão comercial dos vasos pintados em figuras negras ou vermelhas. Todas essas linhas são ainda pouco exploradas, e poderiam aproveitar as atribuições de cerâmica antiga como ponto de partida para seu desenvolvimento.

PALAVRAS-CHAVE identificação de personalidades artísticas; John Davidson Beazley; cerâmica ateniense de figuras negras; cerâmica ateniense de figuras vermelhas; linhas de investigação alternativas.

ABSTRACT *Personalités Artistiques* is a conference of the archaeologist and expert on ancient Greek pottery John Robert Guy that have enjoyed little attention beyond the audience of the famous Parisian colloquium “*Modes d’emploi*”, in April 1995. Its synthetic text, here translated and preceded by a comprehensive introductory essay, proposes the investigation about pottery workshops, the practice of different techniques by the same painter, shared iconography, sketches, metal repairs and the export of black and red figure vases. All these lines are still little explored, and could take advantage of the ancient pottery attributions as a starting point for development.

KEYWORDS identification of artistic personalities; John Davidson Beazley; Athenian black-figure pottery; Athenian red-figure pottery; alternative lines of enquiry.

*As duas versões deste ensaio introdutório foram revisadas e ampliadas por John Robert Guy. / **Both versions of this introductory essay was revised and enlarged by John Robert Guy. / ***Doutor em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) / PhD in Archeology by the University of São Paulo (USP), Brazil. Adjunct Professor at Department of Museology, Conservation and Restoration of the Federal University of Pelotas (UFPEL), Brazil. / E-mail: pedrosanches@usp.br

The identification of anonymous painters of pottery was the most important project to have been shared by the History of Ancient Art and Classical Archeology in the twentieth century. It was an obsession for two specialists with a very rare expertise in pottery: the Englishman John Davidson Beazley and the Australian Arthur Dale Trendall.

Both considered authoritative and pre-eminent authorities, these scholars devoted their lives to the identification of many hundreds of individual painters, or artistic “personalities”, which were previously almost invisible in the surviving epigraphic and iconographic record and in the ancient preserved literature pertinent to the study of Ancient Greece and Southern Italy.

The compilations and methodological treatise organized by Donna C. Kurtz during the 1980's¹, and the chapter “Connoisseurship” of the History of Greek Vases published by John Boardman in 2001², seem to indicate that the attributions proposed by Beazley are genuinely reliable, and also that the skills needed to produce them are rare. Connoisseurship requires having a memory like an elephant and eagle's eyes, the ability to draw and an advanced knowledge of anatomy, qualities and skills that are seldom found together in the same person.

With the death of Beazley in 1970 and of Trendall in 1995, the “age of attributions”, therefore, seemed to reach an end. However, many ceramic pieces in countless collections of antiquities had not yet been attributed; the discovery of fragments and of whole Greek and Italiote vases never ceased to take place; and many other figurative traditions, Mediterranean or otherwise, for various material considerations, still remain completely anonymous. Those who considered the authorship of the images a value, an important datum, feel the need to continue the work of the great connoisseurs.

The conference paper *Personalités Artistiques* seems to have its origins in the search for a

A identificação de pintores de cerâmica anônimos foi o mais importante projeto compartilhado entre a história da arte antiga e a arqueologia clássica no decorrer do século XX. Constituiu uma obsessão para especialistas em cerâmica com competências muito raras, o inglês John Davidson Beazley e o australiano Arthur Dale Trendall.

Considerados autoridades inquestionáveis, estes estudiosos dedicaram suas vidas a fazer aparecer nos estudos da dita Antiguidade Greco-romana centenas de personagens ou “personalidades” artísticas quase invisíveis nos registros epigráficos e iconográficos, e na literatura antiga preservada, pertinente ao estudo da Grécia Antiga e do Sul da Itália.

As obras de compilação e o tratado metodológico,¹ organizados por Donna C. Kurtz ao longo dos anos 1980, ou o capítulo *Connoisseurship* da História dos Vasos Gregos,² publicada por John Boardman em 2001, parecem indicar que as atribuições de Beazley são tão confiáveis quanto são raras as habilidades necessárias para produzi-las. Atribuir exige memória de elefante e olhos de águia, além de habilidade para o desenho e conhecimentos avançados de anatomia, qualidades e competências que dificilmente se reúnem na mesma pessoa.

Com a morte de Beazley, em 1970; e de Trendall, em 1995, a “era das atribuições” parecia, por isso mesmo, chegar ao fim. Entretanto, muitos exemplares cerâmicos em incontáveis coleções de antiguidades ainda não tinham sido atribuídos; as descobertas de fragmentos e vasos inteiros gregos e italiotas jamais cessaram de acontecer, e muitas outras tradições figurativas, mediterrânicas ou não, em diversos suportes materiais, restavam ainda anônimas. Àqueles que viam na autoria das imagens um valor, um dado importante, se impôs a necessidade de continuar o trabalho dos grandes atribuidores.

A conferência *Personalités Artistiques* parece empenhada na busca por um modo consistente de fazê-lo, na tentativa de sugerir um caminho que, em vez de descartar a análise estilística

¹ KURTZ, Donna C. (org.). *The Berlin Painter (drawings by Sir John Beazley)*. Oxford: Clarendon press, 1983; KURTZ, Donna C. (org.) *Beazley and Oxford – Lectures delivered in Wolfson College, Oxford, 28 June 1985*. Oxford: University Committee for Archaeology, 1985; KURTZ, Donna C. (org.) *Lectures by J.D. Beazley*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

² BOARDMAN, J. *The History of Greek Vases*. London: Thames and Hudson, 2001, pp. 128-38.

¹ KURTZ, Donna C. (org.). *The Berlin Painter (drawings by Sir John Beazley)*. Oxford: Clarendon press, 1983; KURTZ, Donna C. (org.) *Beazley and Oxford – Lectures delivered in Wolfson College, Oxford, 28 June 1985*. Oxford: University Committee for Archaeology, 1985; KURTZ, Donna C. (org.) *Lectures by J.D. Beazley*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

² BOARDMAN, J. *The History of Greek Vases*. London: Thames and Hudson, 2001, pp. 128-138.

como distração elitista ou algo pior, pode aproveitar sua validade para outras formas múltiplas e complementares de olhar, e de entender, os vasos gregos. Apresentada no Colóquio *Céramique et Peinture Grecques, Modes d'Emploi*, a conferência foi divulgação para além da audiência apenas por meio da síntese incluída nas pré-atas do evento. Seu texto é incisivo e se lançou ao desafio de trazer a prática da atribuição para perto de outras abordagens típicas da ceramologia clássica: a iconografia, o estudo de oficinas e da exportação de vasos. O Colóquio³ organizado na *École du Louvre* em abril de 1995 foi uma boa oportunidade para expor tal objetivo à apreciação de especialistas com diferentes formações, representantes de diversas correntes interpretativas.

O canadense Robert Guy, autor da conferência e do texto de síntese abaixo transcrito e traduzido, é um dos poucos atribuidores de cerâmica antiga ativos após os anos 1990. Iniciou sua formação na Universidade de Cincinnati, Ohio, nos Estados Unidos da América, onde defendeu, em 1974, uma dissertação de mestrado acerca do Pintor de Triptólemos, sob orientação de Cedric G. Boulter, o responsável pelos volumes de *Corpus Vasorum Antiquorum*, dos Museus de Arte de Cleveland e Toledo. Guy se fez um pesquisador de atuação diversificada, e já em 1981 publicou pelo Museu de Belas Artes da Virgínia, um artigo sobre o ríton em forma de cabeça de carneiro assinado por Carínos⁴ como fazedor. Exemplar pertencente à instituição e atribuído por Martha Ohly-Dumm ao Pintor de Triptólemos. Mas não foi esse o seu gênero de publicação científica mais frequente. Ele é coautor de catálogos de exposição, como o de uma seleção dos vasos gregos da coleção Elie Borowski, no *Royal Ontario Museum* de Toronto;⁵ e outro da coleção Fleischman, exibida em Cleveland e na *Getty Villa* de Malibu, entre 1994 e 1995; participou de importantes colóquios internacionais sobre cerâmica grega,

consistent way to do this, in a tentative attempt to suggest a way forward that, rather than dismissing it as an elite distraction or worse, might harness the validity of stylistic analysis to other manifold and complimentary ways of looking at, and “reading”, Greek vases. It was presented at the Colloquium *Céramique et Peinture Grecques, Modes d'Emploi*, published beyond the audience only in a synthesis included in the early-proceedings of the event. The paper is incisive and pursues the challenge of bringing the practice of connoisseurship to the attention of other typical approaches to classical ceramology: iconography, studies of workshops, the exportation and the ancient repair of vases. The Colloquium organized at the *École du Louvre* in April 1995³ was a good opportunity to expose this objective to the appreciation of scholars with diverse backgrounds who represented different interpretive trends.

Robert Guy, a Canadian, and author of the conference paper and of the synthetic text transcribed and translated below, is one of the few Greek vase connoisseurs active after the 1990's. He began his studies at the University of Cincinnati, Ohio, USA, where in 1974 he defended a master's thesis on the Triptolemos Painter, under the direction of Cedric G. Boulter, who was responsible for the *Corpus Vasorum Antiquorum's* fascicules of the Museums of Art in Cleveland and Toledo. Guy became a researcher of diversified performance, and in 1981 wrote an article for the Virginia Museum of Fine Arts on its ram's head rhyton signed by Charinos as potter⁴, and attributed by Martha Ohly-Dumm to the Triptolemos Painter, but this was not his usual genre of scientific publication. He is co-author of exhibition catalogs, such as the selection of Greek vases from the Elie Borowski Collection, exhibited in 1984 at Toronto's Royal Ontario Museum⁵, and from the Fleischman Collection, shown in Cleveland and

³ Uma parceria entre a Escola do Louvre, o Centro Nacional de Pesquisas Científicas da França, e as Universidades de Paris I e Paris X Nanterre, o colóquio ocorreu entre os dias 26 e 28 de abril de 1995.

⁴ GUY, John Robert. “A Ram's Head Rhyton Signed by Charinos”. *Arts in Virginia* 21. 1981: pp. 2-15.

⁵ LEIPEN, Neda; DENIS, Paul; GUY, John Robert; TRENDALL, Arthur D. *Glimpses of Excellence: a selection of Greek vases and bronzes from the Elie Borowski collection – exhibition catalogue; 18 December 1984 to 30 June 1985*. Toronto: Royal Ontario Museum, 1984.

³ It was a partnership between the *École du Louvre*, the French National Center of Scientific Research, and Universities of Paris I and Paris X Nanterre. The Colloquium took place between 26 and 28 April.

⁴ GUY, John Robert. “A Ram's Head Rhyton Signed by Charinos”. *Arts in Virginia* 21. 1981: pp. 2-15.

⁵ LEIPEN, Neda; DENIS, Paul; GUY, J. Robert; TRENDALL, Arthur D. *Glimpses of Excellence: a selection of Greek vases and bronzes from the Elie Borowski collection - exhibition catalogue; 18 December 1984 to 30 June 1985*. Toronto: Royal Ontario Museum, 1984.

at Malibu's Getty Villa, 1994-1995; participated in important colloquiums on Greek pottery, such as *Images et Céramique Grecque*⁶, which occurred in November 1982, in the city of Rouen, France, or even in the one of 1995, whence the text reproduced here comes. During his extraordinary career, he was a regular member of the American School of Classical Studies at Athens from 1974 to 1975. In 1977, he was admitted to Lincoln College, Oxford University, in 1984 graduating with a DPhil. in Classical Archaeology and Art (thesis on "The Late Manner and Early Classical Followers of Douris", submitted in 1982); from 1984 to 1991, he served as Associate Curator at The Art Museum, Princeton University, and he gave a graduate seminar on Attic vase-painting, as adjunct professor in the Department of Art and Archaeology. Returning to Oxford, from 1992 to 1999, he held the newly created post of Humfry Payne Senior Research Fellow in Classical Archaeology and Art at Corpus Christi College, before assuming his current role as Curator of the Collection H. A. Cahn in Basel, Switzerland.

Although a generous and discreet scholar, his most important contribution would pass almost unnoticed if it were not for the growing registers of his attributions by the Beazley Archive updates on the internet⁷, and by the gratitude to him expressed in numerous lists and notes of acknowledgements. His name is remembered for the attribution of sparse pieces or entire collections (often fragmentary)⁸, as well as for a suggestive note in a museum's object file⁹, or an important clue about vases that are in the antiquities market¹⁰, etc.

⁶ A note from him could be read on the colloquium proceedings: GUY, J. Robert. "Herakles and Philoctetes" in LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F. (eds.). *Images et céramique grecque - Actes du colloque de Rouen 1982*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1983, p. 152.

⁷ The *Beazley Archive* became an extensive database accessible by the internet link <<http://www.beazley.ox.ac.uk>>. Each piece of pottery in this database is attributed, and the name of the connoisseur is indicated.

⁸ E.g.: PAUL, Aaron J. "Fragments of Antiquity – Drawing upon Greek Vases". *Harvard University Art Bulletin*, volume 5, no. 2, SPRING, Cambridge (MA), 1997, p. 1-87.

⁹ E.g.: SAUNDERS, David. "Achilles in Malibu? A cup attributed to Skythes". *Getty Research Journal*, no. 4, Malibu, 2012, p. 1-12.

¹⁰ E.g.: GROSSMAN, Janet B. "Six's Technique at the Getty". *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, volume 5. Malibu, 1991, p. 13-26.

como o *Images et Céramique Grecque*,⁶ ocorrido em novembro de 1982 em Rouen, na França, ou o próprio colóquio parisiense de 1995, donde provém o texto aqui reproduzido. No decorrer de sua extraordinária carreira, foi membro regular da Escola Americana de Estudos Clássicos de Atenas entre 1974 e 1975. Em 1977, foi admitido no *Lincoln College* da Universidade de Oxford, recebendo o título de Doutor em Arqueologia e Arte Clássica em 1984 (a tese sobre "A maneira tardia e os seguidores proto-clássicos de Douris" foi defendida em 1982). Entre 1984 e 1991, atuou como curador associado no Museu de Arte da Universidade de Princeton e ministrou um seminário de pós-graduação sobre pintura de vasos ática, na condição de professor colaborador do Departamento de Arte e Arqueologia. De volta a Oxford, obteve o posto recém-criado de pesquisador integrante sênior Humfry Payne em Arte e Arqueologia Clássica no *Corpus Christi College*, antes de assumir sua atual função de Curador da Coleção H. A. Cahn, em Basel, na Suíça.

Especialista tão generoso quanto discreto, sua atuação mais importante passaria quase despercebida, não fossem os crescentes registros de suas atribuições nas atualizações do Arquivo Beazley na internet,⁷ e o reconhecimento dado a ele em inúmeras listas e notas de agradecimento. Seu nome é lembrado por causa da atribuição de peças esparsas ou coleções inteiras (muitas vezes fragmentárias),⁸ em virtude de uma anotação sugestiva nas fichas de um museu,⁹ ou por ter dado dicas importantes acerca de vasos que estão no mercado de antiguidades¹⁰ etc.

Ainda contribuiu significativamente com publicações de es-

⁶ Uma nota de sua autoria pode ser lida nas atas do colóquio: GUY, J. Robert. "Herakles and Philoctetes". In: LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F. (eds.). *Images et céramique grecque - Actes du colloque de Rouen 1982*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1983, p. 152.

⁷ Os Arquivos Beazley se tornaram uma extensa base de dados, totalmente acessível pela internet no endereço <<http://www.beazley.ox.ac.uk>>. Para cada exemplar cerâmico pintado incluído nesta base de dados, uma atribuição é apon-tada, seguida do nome do respectivo atribuidor.

⁸ E.g.: PAUL, Aaron J. "Fragments of Antiquity – Drawing upon Greek Vases". *Harvard University Art Bulletin*, volume 5, nº 2, SPRING, Cambridge (MA), 1997, pp. 1-87.

⁹ E.g.: SAUNDERS, David. "Achilles in Malibu? A cup attributed to Skythes". *Getty Research Journal* nº 4, Malibu, 2012, pp. 1-12.

¹⁰ E.g.: GROSSMAN, Janet B. "Six's Technique at the Getty". *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, volume 5. Malibu, 1991, pp. 13-26.

cavação que, nos últimos trinta anos, geraram acervos cerâmicos antigos. São suas as atribuições incluídas nas publicações oficiais de importantes sítios, como o Santuário Helênico de Gravisca,¹¹ na Itália; e o Santuário de Deméter e Koré, em Corinto.¹²

O texto abaixo permite rápido contato com as inquietações de um atribuidor do nosso tempo. Guy demonstrou entusiasmo por um programa de pesquisas que parte das atribuições, para poder alcançar áreas de estudo de renovada vitalidade, embora pouco ou nada envolvidas com a peritagem atribucionista. Ele também chama a atenção para aqueles aspectos figurativos menos explorados pelos grandes atribuidores: esboços incisos e outras peculiaridades que são importantes indicativos do processo de feitura das figuras, e, portanto, do meio técnico e simbólico no qual os pintores de vaso se encontravam inseridos.

A tradução que se segue foi realizada no âmbito da disciplina de graduação “Peritagem de Obras de Arte” do bacharelado em Conservação e Restauro da Universidade Federal de Pelotas. Teve e tem como única finalidade divulgar a rara especialidade de Beazley, e também de Guy, aos estudantes e demais interessados falantes de língua portuguesa, em crescente número nos últimos anos.

Agradecimentos

Gostaríamos de registrar nossa mais profunda gratidão ao Dr. John Robert Guy, pela compreensão, incentivo e preciosa revisão do ensaio e da tradução aqui propostos. O contato com o Dr. Guy e a autorização para publicar esta tradução não teriam sido possíveis sem a mediação do Professor François Lissarrague da *École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)* e do *Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)*, ambos na França. Agradecemos também a professora Haiganuch Sarian, da Universidade de São Paulo, e a equipe¹³ que vem preparando sob sua orientação

¹¹ Q.v.: HUBER, Kalinka. *Gravisca – Scavi nel Santuario Greco: le ceramiche attiche a figure rosse*. Bari: Edipuglia, 1999.

¹² Q.v.: PEMBERTON, Elizabeth G. *Corinth: Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies*. Volume XVIII, Parte I – The Sanctuary of Demeter and Kore the Greek Pottery. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 1989.

¹³ A Prof^a. Dr^a. Haiganuch Sarian coordena o grupo de trabalho que reúne uma equipe multidisciplinar, da qual fazem parte dois filólogos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, o Prof. Dr. Daniel Rossi Nunes Lopes

He has also managed to contribute significantly to publications of excavations that, in the last 30 years, yielded ancient ceramic collections. His attributions are included in the official publications of important sites such as the Hellenic Sanctuary of Gravisca¹¹, Italy, and the Sanctuary of Demeter and Kore in Corinth¹².

The text below allows a rapid contact with the concerns of a connoisseur of our time. In a few paragraphs, Guy demonstrates enthusiasm for a research program started with attributions, and that can reach areas of investigation that have renewed vitality, but little or no involvement with connoisseurship. He also draws attention to those aspects less exploited by other connoisseurs: sketches and other items that are important peculiarities that indicate the processes of making figures, and therefore the gestural, technical and symbolic middle in which the vase-painters were inserted.

The following translation was carried out in the undergraduate course *Peritagem de Obras de Arte* (“Connoisseurship of Art Works”) for the degree in Conservation and Restoration of the Federal University of Pelotas, Brazil. It had and has the only purpose of disseminating the rare expertise of Beazley, and latterly of Guy, among students *and other interested* Portuguese-speaking persons, all of whom are increasing in number in the last years.

Acknowledgements:

We wish to register our deepest gratitude to Dr. John Robert Guy for his understanding, encouragement and valuable comments. The contact with Dr. Guy, and the permission to publish this translation, would not have been possible without the mediation of Professor François Lissarrague of *L'École Des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)* and of the *Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)*, both in France. We also thank Professor Haiganuch Sarian, of the University of São Paulo, and her team, who have been preparing

¹¹ Q.v.: HUBER, Kalinka. *Gravisca - Scavi nel Santuario Greco: le ceramiche attiche a figure rosse*. Bari: Edipuglia, 1999.

¹² Q.v.: PEMBERTON, Elizabeth G. *Corinth: Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies*. Volume XVIII, Parte I – The Sanctuary of Demeter and Kore the Greek Pottery. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 1989.

a nomenclature in Portuguese for the terminology related to Ancient Greek pottery. In this translation, we used the recommendations of Professor Sarian and her team.

uma nomenclatura para o português da terminologia referente à cerâmica grega antiga. Na tradução abaixo, tomamos como base os critérios de vernaculização propostos por Sarian e sua equipe.

(de Grego), e o Prof. Dr. Adriano Aprigliano (de Latim).

Personalidades Artísticas¹⁴

Robert GUY¹⁵

Curador da Coleção H. A. Cahn,
Basel, Suíça¹⁶

Nenhuma discussão sobre cerâmica pintada ateniense – de figuras negras e vermelhas – pode se sustentar por muito tempo sem que seja mencionada a contribuição singular de Sir John Beazley. De fato, nenhuma outra abordagem de estudo de um ramo da “arte” grega tem sido tão bem moldada, e por tanto tempo dominada, pela obra de um só estudioso (exceção feita à realização monumental de A. D. Trendall para a pintura de vasos do Sul da Itália, cuja origem e paralelo estão naquilo que Beazley fez para a Ática). Aqui reside, creio eu, uma parte do problema que atualmente enfrentamos em qualquer tentativa consciente de avaliar o papel desempenhado pela cerâmica fina e seus criadores na Atenas dos séculos VI e V a.C., e em seus arredores.

Por meio da aplicação de uma rigorosa análise estilística à vasta e, em grande parte, anônima produção de vasos decorados, Beazley nos restituiu centenas de personalidades artísticas antes insuspeitas. Ele foi o primeiro a traçar uma distinção forte entre *égraphsen* e *epoiesen*¹⁷ e a interpretar tais assinaturas em termos mais confiáveis (embora o significado exato de cada uma, como é o caso de muitos tipos de inscrições em vasos áticos, seja ainda uma questão em aberto). A contribuição de Beazley para nossa compreensão da pintura de vasos ática é, e continuará sendo, inigualável por sua variedade e sensibilidade. Em seu cerne se encontra a sua peritagem – como foi praticada por ele, de forma escrupulosa e cada vez mais cautelosa, e por seus seguidores, que

¹⁴ Título em francês na versão original: *Personalités Artistiques* (N.T.).

¹⁵ Tradução e edição de texto de Silvana Salazar Aranibar e Mara Lúcia Carrett Vasconcelos; revisão técnica do próprio John Robert Guy; notas explicativas de Pedro Luís Machado Sanches (o texto original não contém notas).

¹⁶ O texto original não indicava vínculo institucional ou endereço do autor. Aqui indicamos os atuais (N.T.).

¹⁷ Inscrições de nomes próprios acompanhados das expressões EGRAPHSEN (“[me] pintou”) e EPOIESEN (“[me] fez”) sobre vasos atenienses figurados são recorrentes entre o sexto e o quarto séculos a.C., embora jamais tenham sido abundantes. Variações destas expressões ocorriam, sobretudo, em vasos de figuras negras. Os poucos nomes antigos de oleiros (ou donos de oficinas) e de pintores de vasos apontados na bibliografia foram definidos considerando tais inscrições enquanto “assinaturas”.

“Personnalités” Artistiques

par Robert Guy

No discussion of Athenian painted pottery, black- and red-figure, can long be sustained without mentioned of the unique contribution of Sir John Beazley. Indeed, no other approach to the study of a branch of Greek “art” has been so shaped, and for so long dominated, by the work of a single scholar (save that of South Italian vase-painting, A. D. Trendall’s monumental achievement taking its rise from and paralleling Beazley’s in Attic). Herein lies, I believe, a part of the problem we currently face in any attempt to evaluate soberly the role played by fine-ware pottery, and its creators, in 6th and 5th centuries B. C. Athens and beyond.

By a rigorous application of stylistic analysis to the vast and largely anonymous production of decorated vases, Beazley restored to us hundreds of previously unsuspected artistic personalities. He was the first to draw a firm distinction between *égraphsen* and *epoiesen*, and to set the interpretation of such signatures on a surer footing (although the exact meaning of each, as is true of many types of inscriptions on Attic vases, is still open to question). Beazley’s contribution to our understanding of Attic vase-painting is, and will remain, unequalled for its range and sensitivity. At its core stands his connoisseurship – as practiced by him, scrupulous and increasingly cautious, by his adherents more often than not open to doubt, and in a changing world vulnerable to criticism of mishandled or indulged in without due reference to the wider ancient social context. In the main, I have confidence in the validity of Beazley’s stylistic approach, in its fundamental utility as a framework within which to examine most aspects of Attic vase production – and I believe that later generations will judge his work less harshly than does our own. To accept Beazley’s attributions unreservedly

would run counter to the spirit in which they were offered. By the same token, to claim his influence “pernicious”, or “the attribution of a pot” to be “a marginal issue, if not entire irrelevant” is to betray a lamentable lack of sympathy for a contribution which, to rephrase Beazley himself, provides “an incomparable springboard for fresh discoveries”.

I should like here to enumerate briefly several lines of enquiry which, against the background of Beazley’s lists of attributed vases, one might follow with profit.

1. Workshops:

Loosely structured groups of painters, drawn together more by shape than by style of drawing. More readily understood as a series of intersecting circles within which certain artists maintain considerable mobility. For example, the Triptolemos Painter whose style, ornament, even inscriptions on cups vary according to the potter with whom collaborates – Euphronios, Brygos, Hieron or Python – and elsewhere, and pelikai and columnkraters, he collaborates with the Flying-Angel Painter. Considerable scope yet for refining our views on workshops (ultimately more profitable than focusing on the work of individual painters): style, shape, technique, ornament, iconography, inscriptions. Certain workshops can be traced through two or more four interlocking traditions, later archaic to classical, issuing from Onesimos, the Brygos Painter, Douris and Makron on cup-surfaces.

2. Technique:

There is surely more linkage between black- and red-figure in the last quarter of the 6th century B. C. than has hitherto been observed. Certain red-figure artists can and will be seen to have worked in black-figure, in particular painters related to Euthymides, on pots other than panathenaics.

Furthermore, only painters in the Onesiman

muitas vezes estavam menos abertos à dúvida. Num mundo em transformação e vulnerável ao criticismo, contudo, ela foi mal utilizada ou favorecida sem a devida referência ao mais amplo contexto social antigo. Geralmente, tenho confiança na validade da abordagem estilística de Beazley, em sua utilidade fundamental como uma estrutura com a qual se examinam muitos aspectos da produção de vasos áticos, e acredito que as gerações futuras julgarão o seu trabalho com menos severidade que nós. Aceitar suas atribuições sem reservas seria contrário ao espírito em que elas foram oferecidas. Da mesma forma, dizer que sua influência é “perniciosa”, ou que “a atribuição de um vaso” é “uma questão marginal, ou totalmente irrelevante”, seria dar mostras de uma lamentável falta de simpatia por uma contribuição que, para citar o próprio Beazley, fornece “um trampolim incomparável para novas descobertas”.¹⁸

Gostaria, aqui, de enumerar, de modo breve, várias linhas de investigação que alguém pode seguir com proveito, tendo como pano de fundo as listas de vasos atribuídos de Beazley.

1. Oficinas:

Grupos de pintores são estruturados de modo vago, unidos mais pela forma que pelo estilo dos desenhos.¹⁹ Podem ser entendidos, com mais facilidade, como uma série de círculos de interseção em que certos artistas mantinham considerável mobilidade. Por exemplo, o Pintor de Triptólemos, cujo estilo, ornamentação, e mesmo as inscrições em taças, variam de acordo com o oleiro com quem ele colaborou – Eufrônio, Brigos, Hieron ou Píton –, e alhures, em pélicas e crateras com colunas, colaborou

¹⁸ A expressão aqui citada teria aparecido numa conferência de Beazley sobre o futuro da arqueologia, em agosto de 1943 (*apud* RICHTER, Gisela M. A. “Review of Conference on the Future of Archaeology held at the University of London, Institute of Archaeology, August 6th to 8th, 1943”. *Journal of Archaeology*, Volume 5, Number 2, Apr. – Jun., 1946, pp. 318-319).

¹⁹ O autor se refere ao agrupamento dos pintores de vaso em categorias que remetem à forma de vaso que mais vezes pintaram. Como ocorre nas listas de Beazley (BEAZLEY, John D. *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils*. Tübingen: Mohr, 1925; BEAZLEY, John D. *Attic Red-Figure Vases* (1^a edição). Oxford: Clarendon, 1942; BEAZLEY, John D. *Attic black-figure vase-painters*. Oxford: Clarendon, 1956; BEAZLEY, John D. *Attic red-figure vase-painters*. 3 vols. (2^a edição), Oxford: Clarendon, 1963; BEAZLEY, John D. *Paralipomena: additions to attic black-figure vase-painters and to attic red-figure vase-painters* (publicado postumamente). Oxford: Clarendon, 1971.

com o Pintor do Anjo Voando.²⁰ Uma margem considerável para refinar ainda mais nossas opiniões sobre as oficinas (em última análise, mais proveitosa do que focar no trabalho de pintores individuais): estilo, forma, técnica, ornamento, iconografia, inscrições. Algumas oficinas podem ser rastreadas ao longo de duas ou mais gerações: Eufrônio, como pintor e oleiro, está no ápice de ao menos quatro tradições interligadas, do arcaico tardio ao clássico, partindo de Onésimo, do Pintor de Brigos, de Mácron e Duris nas superfícies de taças.

2. Técnica:

Certamente, existe maior conexão entre as figuras negras e vermelhas no último quartel do 6º século a.C. do que até agora foi observado. Se verá que alguns artistas de figuras vermelhas podem ter trabalhado em figuras negras, em especial pintores relacionados a Eutímide, nos vasos que não são panatenaicos.

Além disso, apenas pintores integrantes da oficina de Onésimo e Brigos continuaram a produção de vasos de fundo branco até o início do período clássico, em uma linha direta de descendência de Eufrônio – nenhum vaso de fundo branco pode ser atribuído de forma segura a Duris, a Mácron, ou a qualquer um de seus discípulos clássicos.

3. Iconografia:

Diversas oficinas apresentam preferências iconográficas marcantes. Por exemplo, a de Onésimo e Brigos, por cavalos (rara entre discípulos de Duris e Mácron); e a de Duris, por cenas escolares, em geral demonstrando um dos níveis da alfabetização – do arcaico ao protoclássico – não é seguida por seus contemporâneos.

4. Esboços subliminares:

Uma área de estudo lamentavelmente negligenciada que possui muitas informações relevantes,²¹ em se tratando das práti-

²⁰ *The Flying-Angel Painter* é a alcunha moderna que designa o pintor (q.v. BEAZLEY, John D., *Op. cit.* 1963, p. 279 e segs).

²¹ Antes de ser pintadas, as figuras eram delineadas na superfície do vaso em leves incisões que poderiam ser total ou parcialmente cobertas pela pintura final. Os esboços incisivos subliminares foram apontados *en passant* em algumas obras de referência sobre tecnologia cerâmica grega (i.e. COOK, Robert M. *Greek Painted Pottery – third edition*. London: Mathuen, 1972, p. 243; BOARDMAN,

and Brygan workshops continue the production of white-ground cups into the early classical period, in direct line of descent from Euphronios – no white ground cup may yet be securely assigned to Douris, Makron, or to any of their classical followers.

3. Iconography:

Several workshops show marked iconographical preferences – for example the Onesiman and Brygan for horses (uncommon amongst Dourians and Makronians); Dourian for school-scenes, and in general they demonstrate a level of literacy – archaic to early classical – unequalled by their contemporaries.

4. Preliminary sketch:

A woefully neglected area of study which has much information to yield in terms of workshop practices, development of iconography, ornament, even inscriptions and stylistic collaboration.

5. Ancient repairs:

A virtually untouched line of research in respect of types (Greek vs. Etruscan) and materials (bronze, lead), with interesting implications for the study of markets, local and foreign.

6. Export trade:

Increasingly important to study non-tomb contexts, where possible, for concentrations of workshop related material: e. g. early classical white-ground cups in the sanctuary of Iphigeneia at Brauron; the astounding quantity, quality and novelty in shape of late archaic dedications in the Etruscan sanctuary of Herakles at Cerveteri; finds from the port cities of Gravisca and Pyrgi (differences in material between Greek and Etruscan locales); shipment to Orvieto (here, tomb-finds) of vases, in particular amphorae type A and B, by

Exekias, by painters of Group E and related artists (the Swing, Princeton and Bucci Painters, Painter of Berlin 1686, Painter of Munich 1410).

7. Joins:

Much progress to be made on this front, largely on the basis of stylistic analysis (and a reasonably “objective” control of the validity of Beazley’s approach), with implications for shape, style, iconography, inscriptions, etc.

Beazley’s work does indeed provide an “incomparable springboard” for further research in the field of Attic vase-painting, particularly for those who take as indispensable point of departure them vases themselves.

cas de oficina, do desenvolvimento da iconografia, ornamentação e até mesmo de inscrições e colaboração estilística.

5. Reparos antigos:²²

Uma linha de pesquisa praticamente intocada no que diz respeito aos padrões (gregos em oposição aos etruscos) e materiais (bronze, chumbo), com implicações interessantes para o estudo dos mercados local e estrangeiro.

6. Comércio de exportação:

Extremamente importante para o estudo de contextos não funerários e, quando possível, de concentrações de material relacionado às oficinas: por exemplo, os vasos de fundo branco do início do período clássico no santuário de Ifigênia, em Vavrona; a assombrosa quantidade, qualidade e ineditismo das dedicatórias tardo-arcaicas do santuário etrusco de Hércules em Cerveteri; achados oriundos das cidades portuárias de Gravisca e Pirgos (diferenças de material entre localidades gregas e etruscas); carregamentos de vasos para Orvieto (ali encontrados nas tumbas), em particular ânforas do tipo A e B, de Exéquias, de pintores do grupo E e de artistas relacionados (os pintores de Swing, Princeton e Bucci, o pintor de Berlim, 1686, e o pintor de Munique, 1410).²³

7. Conclusões

Muito progresso está por ser feito neste campo, grande parte com base na análise estilística (e num controle razoavelmente “objetivo” da validade da abordagem de Beazley), com

John. *Op. cit.*, pp. 282-289), mas ainda são raríssimos estudos específicos acerca deles, como os publicados por Corbett e Boss (CORBETT, P. E. “Preliminary Sketch in Greek Vase-Painting”. *The Journal of Hellenic Studies*, volume 85, 1965, pp. 16-28; BOSS, Martin. “The Preliminary sketches”. In: OAKLEY, John H.; COULSON, William D. E.; PALAGIA, Olga (editors). *Athenian Potters and painters: the conference proceedings* (American School of Classical Studies at Athens, December 1994). Oxford: Oxbow, 1997, pp. 345-351).

²² Também denominados *mending* em inglês, os remendos ou reparos antigos em cerâmica foram feitos com rebites de chumbo ou bronze em muitos vasos, mas raramente são estudados. Robert Cook dedica meia dúzia de linhas a eles em seu livro (COOK, Robert M. *Op. cit.*, p. 250).

²³ Neste parêntese, alcunhas modernas para pintores de figuras negras (BEAZLEY, John D. *Op. cit.*, 1956, respectivamente: p. 304 e segs.; p. 301 e segs.; p. 315 e segs.; p. 296 e segs.; p. 311 e segs.).

implicações quanto à forma, estilo, iconografia, inscrições etc.

O trabalho de Beazley oferece mesmo um “trampolim incomparável” para a pesquisa aprofundada dos vasos áticos pintados, em particular para quem toma como ponto de partida indispensável os próprios vasos.

Um bestiário pré-histórico? A pré-história através das pinturas rupestres

A Bestiary Pre-History? The prehistoric cave paintings

THIAGO PEREIRA*

Mestre em História pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)

Master PPGH from the Unimontes

SIMONE NARCISO LESSA**

Professora do PPGH da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)

Teacher PPGH (Graduate Program in History) from the Unimontes

RESUMO O presente artigo apresenta a arte rupestre no Brasil e apontamentos e estudos da arte rupestre portuguesa, como fontes historiográficas, possibilitando interpretações dos “grafismos rupestres”, quanto da pré-história. Alinhado à proposta de arqueólogos e historiadores em buscar as pinturas e seus possíveis contextos históricos, este trabalho objetiva explicar sobre algumas representações zoomórficas, isto é, de animais, presentes na vida de quem as pintou, quer no plano real ou imaginário, tão real quanto um bestiário pré-histórico – gênero literário do medievo, que partindo de uma obra, tornou-se gênero literário.

PALAVRAS-CHAVE Brasil, Pré-história, arte rupestre/zoomorfos, bestiário.

ABSTRACT The article presents the rock art in Brazil and notes and studies of rock art Portuguese as historiographical sources, allowing interpretations of “rock art”, as the prehistory. In line with the proposal of archaeologists and historians to seek the paintings and their possible historical contexts, this work aims, expound upon some representations zoomorphic (animal), present in the lives of those who painted them, either in the real or imaginary, as real because, as a bestiary prehistoric – the medieval literary genre, that from a work, became a literary genre.

KEYWORDS Brazil, prehistory, rock art/zoomorphic, bestiary.

* Historiador, graduado pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) e Mestre pelo PPGH (Programa de Pós-Graduação em História – Nível Mestrado) pela mesma universidade. / *Historian, graduated from the State University of Montes Claros (UNIMONTES) and master PPGH (Graduate Program in History) from the Unimontes.* / E-mail: historiadorthiago@hotmail.com

** Historiadora, doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do PPGH (Programa de Pós-Graduação em História – Nível Mestrado) da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). / *Historian, Ph.D. State University of Campinas (Unicamp), guiding the work. Teacher PPGH (Graduate Program in History) from the Unimontes.* / E-mail: monelessa@hotmail.com

The cave records are inexhaustible sources of anthropological information. A multivariate analysis of the rock art will result in too many answers, “of great value to the knowledge of prehistoric society that made [...] can and should be searched in several ways, as ethnological, statistical, chronological or forms of presentation and communication”¹ finally integrate the artistic development of the aesthetic faculties of mankind.

This article has two objectives: to present the representations zoomorphic (animal), present in the rock art in Brazil and worldwide, in addition to the presentation of as historiography,² “texts or archaeological documents, even the seemingly clearer and more complacent not speak but know when interrogating them. [...] lacked the interrogator and there was no pre-history”³, these words are the French historian Marc Bloch, who turns on his career: “old medievalist, I confess, not knowing read more appealing than a cartulary:’s what I know about what you ask.

The questions generated to write this work took place in a relaxed and entertaining time. On a visit to the *Museo de Antropología das facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba*, Argentina in October 2012 and a friend impromptu historian, some themes present in the Argentine rock art were known [Figure 02] Many panels presenting the confront the Amerindians with Spaniards, or as in the words of my friend: “españoles Montaron en sus caballos y sus perros” (on horses and their dogs), what caught my attention was that through observation of the researchers of zoomorphic figures (dogs and horses), coupled with a distinct European anthropomorphic representation before the “Amerindian representation of herself” a trace and source more about America’s history and pre-Hispanic history Argentine national, or over point between the

Os registros rupestres são fontes inesgotáveis de informações antropológicas. Uma análise múltipla do registro rupestre resultará em respostas também diversas, “de grande valor para o conhecimento da sociedade pré-histórica que o realizou [...] podem e devem ser pesquisados sob vários aspectos, como etnológico, estatístico, cronológico ou formas de apresentação e comunicação”¹, enfim, integram o desenvolvimento artístico das faculdades estéticas da humanidade.

Este artigo possui duplo objetivo: o de apresentar parte das representações zoomórficas (animais), presentes na arte rupestre brasileira e mundial; e a apresentação da própria arte rupestre como fonte historiográfica,² “pois os textos ou os documentos arqueológicos, mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-los. [...] faltava o interrogador e não existia pré-história”³. Estas palavras são do historiador francês Marc Bloch, que completa sobre sua trajetória: “velho medievalista, confesso não conhecer leitura mais atraente do que um cartulário. É que sei aproximadamente o que lhe perguntar”.

As interrogações geradas para a escrita deste trabalho ocorreram de forma descontraída e em momento de entretenimento. Em visita ao *Museo de Antropología de la facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba*, Argentina, em outubro de 2012 e com apresentação improvisada de um amigo historiador, algumas temáticas presentes na arte rupestre argentina foram conhecidas [Figura 2]. Muitos painéis apresentando o (des)encontro dos ameríndios com os espanhóis, ou como nas palavras do amigo: “españoles montaron en sus caballos y sus perros” (montaram em cavalos e com os seus cachorros) – o que chamou a atenção foi que pela observação dos pesquisadores acerca das figuras zoomorfas (cachorros e cavalos), somado com a distinta representação antropomorfa europeia, diante da “representação

¹ PEREIRA, Thiago. Panorama da arte rupestre brasileira: O Debate Interdisciplinar. In: Revista de História da Arte e Arqueologia. Campinas: Unicamp, v. 16, p. 21-38, 2011.

² Figures, drawings, maps composing this article aim to more than illustrative, but as historiographical sources and references to the written text. Therefore, the subtitles also has a prominent place in the sense of being geographical location information and temporal extension beyond the discussion of this article.

³ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. Apologia da História ou O Ofício de Historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 79.

¹ PEREIRA, Thiago. Panorama da arte rupestre brasileira: O Debate Interdisciplinar. In: Revista de História da Arte e Arqueologia. Campinas: Unicamp, v. 16, pp. 21-38, 2011.

² As figuras, desenhos e mapas que compõem este artigo objetivam mais que o ilustrativo, mas como fontes historiográficas e referências para o texto escrito. Portanto, as legendas também, ocupam lugar de destaque, no sentido de serem informações de localização geográfica e temporal, além de extensão da discussão do presente artigo.

³ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. Apologia da História ou O Ofício de Historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 79.

ameríndia de si mesma”, foi possível encontrar mais um vestígio e fonte sobre a história da América pré-hispânica e história nacional argentina, ou seja, mais um ponto de articulação entre população e seu passado indígena [Figura 3].

Em um vídeo do Youtube, foi apresentada uma entrevista com a arqueóloga Niède Guidon sobre a trajetória dos estudos de sua equipe na Serra da Capivara, e um detalhe atraiu a atenção: que ao estudar a arte rupestre local, perceberam-se representações rupestres parecidas com lhamas e que, inicialmente, era algo distante, mas que posteriormente as pesquisas e fósseis revelaram que há tempos, havia lhamas no atual Parque Nacional; ou seja, as representações ali contidas eram expressão de parte da fauna existente. Sistematizando estas informações, tornou possível escrever este artigo, como busca do objetivo duplo apontado acima. A investigação histórica necessita de direção, iniciada pelas interrogações de quem a faz. Assim, “cada época elenca novos temas, que no fundo falam mais de suas próprias inquietações e convicções do que de tempos memoráveis, cuja lógica pode ser descoberta de uma vez só”,⁴ ou seja, documentos são os vestígios, resultantes e alterações de novas perguntas, podendo possibilitar campos inesperados.

1. Conhecendo a fauna pelo olhar: um bestiário⁵

Bestiários eram descrições de seres reais ou fantasiosos, escritos de maneira moralizante ou até teatral. O primeiro bestiário (não era chamado assim, foi com base nele que se expressou um gênero literário) é datado por volta do século XII⁶ e tem como características gerais retratar animais existentes como seres vivos ou da imaginação social, e textos pedagógicos e de memorização.

⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Apresentação à edição brasileira. In: BLOCH, Marc Leopold Benjamin. Apologia da História ou O Ofício de Historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 7.

⁵ As representações gráficas por computador ao longo do trabalho não foram numeradas como as demais figuras, fotografias e imagens; elas foram colocadas aqui com objetivo estético e como uma forma de apresentar as temáticas dos grafismos rupestres. Foram extraídas de Arqueoaarte / Santos et al (2010) e Abreu e Garcês (2010), e retratam pinturas da Serra da Capivara, Brasil, e vídeos de Portugal.

⁶ Instituto Camões, Portugal. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/artigos/bestiario.pdf>> Acessado em: 25/03/2013.

population and its indigenous past [Figure 03].

By clicking on a youtube video, was given an interview with archaeologist Niède Guidon on the trajectory of the studies of his team in Serra Capivara, Brazil and a detail attracted attention: that by studying the rock art site, realized representations cave-like llamas and that initially was something distant, but later research and fossil revealed that long before there were llamas in the current national park, ie, the representations contained therein, was an expression of part of the existing fauna. Systematizing this information has made possible the writing of this article, as a search for dual purpose noted above. Historical research needs direction, initiated by questions of who does it, so “every time new lists topics that deep down, speak more than their own concerns and convictions than memorable times, whose logic can be discovered at once only.”⁴, or documents are traces resulting changes and new questions, and may allow unexpected fields.

1. KNOWING THE FAUNA THROUGH THE LOOK: The Bestiary⁵

The Bestiary texts were about the real or fanciful beings so uplifting or even theatrical. The first bestiary (was not called that, it was from him that expressed a literary genre) is dated to the twelfth century⁶ and its general characteristics: existing portray animals as living beings or social imagination and pedagogical texts and memorization. Therefore, the concept of bestiary reflects on rock art as reflections of human creativity and realize on fauna that surrounded the

⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Apresentação à edição brasileira. In: BLOCH, Marc Leopold Benjamin. Apologia da História ou O Ofício de Historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 7.

⁵ Graphical representations via programs and computers throughout the work were not numbered along with other pictures / photos and pictures, they were placed here for the purpose of illustrations, aesthetic article and more a way to introduce themes of rock art. Were extracted from Arqueoaarte / Santos et al (2010) and Abreu and Garcês (2010), depict paintings of Serra Capivara, Brazil and deer of Portugal.

⁶ Instituto Camões, Portugal. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/artigos/bestiario.pdf>> Acessado em: 25/03/2013.

first men want in terms of materiality, said real or part of “imagination, beliefs or values”, ie, real well. The threefold classification of representations of Santos⁷ cave was adopted into three categories (1 - Narratives unidentifiable, 2 - and 3 Narratives identifiable - Narratives heroic)

The human capacity to represent their abstract thought occurred through prehistoric art. But anyway, for the prehistoric painted or were recording? What message is in the rocks? Records rock started around 30-25 thousand, globally and cannot be understood only by culture diffusion of ideas, but also by biological origins that are indicative of cultural markers. Our own memory indicates weaknesses in a practical way, the oral transmission is not sufficient to preserve the tradition of the collective. With the increase in social settings such as the discovery of fire, techniques for cutting, grinding and rip the man by the experience set your creativity in its technologies: spears, maintain fire access, graphically recorded their thoughts, boundaries, fears, rights.

There is significant debate among several researchers who focus on rock art, among them, archaeologists and historians / art historians, whether it is art or contemporary graphic design as a concept in the sense of everyday life (which is not running through this article, because we understand that though, is not art in the sense that we use are arguably members of the human aesthetic and artistic skills). What time were resisted in parts of the graphic for us, unlike the symbolic world, which was a construction and cultural accumulation, unlike that sees itself today as the final result. Records rock is unique, and rare panels repeated (this statement seems wrong), but what is repeated is the idea and behavior, but that subjectivity, which meant precisely the trainers got lost in time, you never know. To Bednarik (2010)⁸, the challenges are enormous, but the current research and international lines demonstrate a shift in realizing the primitive skills and cognitive develop-

Portanto, apropriar-se do conceito de bestiário é refletir sobre os registros rupestres enquanto reflexos da criatividade humana e perceber sobre a fauna que cercava os primeiros homens no plano da materialidade, dita real ou parte da “imaginação, crenças ou valores”, ou seja, real também. A classificação trina, de Santos,⁷ sobre representações rupestres em três categorias foi adotada (1 – Narrativas não identificáveis; 2 – Narrativas identificáveis e 3 – Narrativas heroicas).

A capacidade humana de representar o pensamento abstrato ocorreu por meio da arte pré-histórica. Mas afinal, por que os pré-históricos pintavam ou gravavam? Que mensagem poderia estar gravada nas rochas? Os registros rupestres iniciaram por volta de 30 a 25 mil anos a.C. em nível global, e não podem ser entendidos apenas pela cultura de difusão de ideias, mas também por origens biológicas, que são indicadoras de marcadores culturais.⁸ Nossa própria memória, com fragilidade, indica(va) de forma prática que a transmissão oral não é suficiente para a preservação da tradição do coletivo. Com o aumento de conjunturas sociais, como o descobrimento do fogo, técnicas para cortar, amolar e rasgar, o homem, pela experiência, fixou sua criatividade nas suas tecnologias: passou a confeccionar lanças, manter o fogo aceso e registrar graficamente seus pensamentos, fronteiras, medos e direitos.

Há um debate significativo entre os vários pesquisadores que se debruçam sobre a arte rupestre; dentre eles, arqueólogos e historiadores/historiadores da arte; se é arte como conceito contemporâneo ou grafismo no sentido de cotidiano (o que não perpassa este artigo, pois entendemos que, embora não seja arte no sentido que o empregamos, são indiscutivelmente, integrantes das habilidades estéticas e artísticas humanas). O que resistiu no tempo foram partes gráficas do, para nós, distinto mundo simbólico, que foi uma construção e acumulação cultural, ao contrário do que enxerga-se hoje, como resultado final. Os registros rupestres são únicos, sendo raros os painéis repetidos (parece errônea esta afirmativa), mas o que se repete são a ideia

⁷ SANTOS, Thalison dos; OLIVEIRA, Jorlan da Silva; SILVA, Lucas Braga da; JAFFE, Maxim Simões de Abreu. O Bestiário Rupestre do Parque Nacional Serra da Capivara. In: FUMDHAMentos. São Raimundo Nonato: FUMDHAM. Número 9. V. 1. Setembro, 2010. p. 817 – 822.

⁸ The Australian researcher presents *Paleoart* as specific line of science focused on rock art studies as a contemporary trend of rock.

⁷ SANTOS, Thalison dos; OLIVEIRA, Jorlan da Silva; SILVA, Lucas Braga da; JAFFE, Maxim Simões de Abreu. O Bestiário Rupestre do Parque Nacional Serra da Capivara. In: FUMDHAMentos. São Raimundo Nonato: FUMDHAM. Número 9. V. 1. Setembro, 2010, pp. 817-822.

⁸ GUIDON, Niède; MARTIN, Gabriela. Arte Global num único destino: a sobrevivência. In: Anais do Global Rock Art, 2009, São Raimundo Nonato: 2010.

e os comportamentos; mais que a subjetividade, o que os formadores queriam dizer precisamente se perdeu no tempo, nunca se saberá.⁹ Para Bednarik¹⁰ (2010), os desafios são enormes, mas as pesquisas e linhas atuais internacionais demonstram uma mudança no perceber das habilidades e desenvolvimento cognitivo primitivo, pela via das reflexões, das dúvidas e opiniões sobre as possíveis funções sobre os povos que as fizeram.

Partimos do princípio de que os registros rupestres são formas de comunicação das sociedades que os fizeram. E pela trajetória de Pessis na Serra da Capivara, Piauí, desde 1980, a arte rupestre é entendida com duplo valor: a materialidade com base nos primeiros desenhos na história cultural, e fonte informativa de como os problemas técnicos eram solucionados para um produto final, ou seja, a trajetória dos grafismos [Figura 4].

2. Um bestiário ameríndio

Registros deixados por religiosos, militares, funcionários e viajantes testemunham, desde o século XVI, sobre os aborígenes com suas tecnologias e costumes. A maior parte destes textos foi escrita justificando a ideologia dos europeus, cujo objetivo era a obtenção de riquezas, e para isso possuíam dispositivos técnicos de destruição ideológica e física, afinal os povos encontrados não tinham “*Fé, Lei ou Rei*”. Os primeiros trabalhos dos etnógrafos no Brasil ocorreram no século XX, sobre grupos que ainda sobreviveram à implantação da organização político-administrativa ocidental, fornecendo informações preliminares a contrapor o *design de barbárie indígena*. Em uma aldeia bororo foram feitas as primeiras imagens fílmicas nos anos 1940 por Dina Levi-Strauss, mostrando uma cultura material plural bem distante da cultura bárbara projetada. No século XIX, Peter Lund inicia estudos sistematizados para a época; e no século XX, as pesquisas arqueológicas se propagam, descobrindo áreas como o sudeste piauiense e o norte de Minas Gerais, tardiamente colonizadas pelos criadores de gado (lembrando que o atual território norte mineiro recebeu entradas e bandeiras, como a de Aspicuelta e Navarro na década de 1550), onde vestígios arqueológicos teste-

ment, through reflections, doubts and opinions on the possible roles of the people who made them.

We presume that the records are rock forms of communication societies that made them and the trajectory of Pessis in Sierra Capivara, Piauí, since 1980, the rock art is understood with double value: materiality from the first drawings in the cultural history and a source of information as the technical problems were solved for a final product, namely, the trajectory of graphics.

2. A BESTIARY AMERIDIAN:

Records left by religious, military officials and travelers testify since the sixteenth century, on the aboriginal with its technologies and customs. Most of these texts were written justifying ideology of Europeans, whose aim was to obtain wealth and therefore possessed the technical devices of destruction ideological and physical, after all the people had not found “Faith, Law and King.” The early work of ethnographers in Brazil occurred in the twentieth century, about groups that have survived the implantation of Western political and administrative organization, providing preliminary information to counter the barbarism of indigenous design. In a village Bororo were made the first film footage in the 1940s by Dina Levi-Strauss, showing a plural material culture far removed from barbaric culture designed. In the nineteenth century, Peter Lund begins systematic studies for the time and twentieth century, archaeological research propagate, discovering areas like Southeast Piauí and northern Minas Gerais, later colonized by farmers (although the current northern territory mining and flags entries received as of Aspicuelta and Navarro in the 1550s), where archaeological remains testify about prehistoric human occupation.

Reconstruct the pre-history written in the manner of conquering and colonizing. The facts and the remains of material culture discovered and related show a very distant reality that sustained so far. These residual information are indicators of a way to live, feel, reflect and integrate in balance with the environment.⁹

⁹ GUIDON, Niède; MARTIN, Gabriela. *Op. cit.*, 2010.

¹⁰ O pesquisador australiano apresenta a *Paleoart* como linha específica da ciência voltada para a arte rupestre como tendência contemporânea dos estudos rupestres.

⁹ PESSIS, Anne-Marie. *Imagens da Pré-história*. Parque Na-

Knowing traces of prehistory is “an essential need for sensitizing the national consciousness about indigenous peoples, the urgency of stopping the physical and cultural genocide that continues covert forms”¹⁰

2.1 Narratives not identifiable

Are representations of themes for us, are abstract, though the design idea to be animals, but unknown, leading to the possibility of the imaginary components, religious practices or, for extinct species that were and still found and therefore not are part of the collections of fossil records. Santos presents us with a rock painting located in Lapa do Pau Dóia, in the National Park Serra da Capivara, popularly known as “capionça” (mixture of animals capivara and ounces). This representation is an animal that is not currently exist in the region and not found any fossils similar to probable morphological reconstruction, generating possibilities as the imagination of the people who made or species not yet found, legitimizing the need for continuity research and archaeological campaigns. Painted in Jequitaiá in Lapa Pintada, north of Minas Gerais, Brazil there are also possible zoomorphic representations, which do not give to be identified.

Narratives identifiable

Are representations of subjects that show morphological similarities with known or fauna present fossil record, varying the amount of representations, however, share considerations of Guidon and Martin that repeats what are graphical representations, but not subjective intentions and concerns of each author panel. The deer, for example, are the most represented in Sierra Capybara - PI, (IGNÁCIO, 2009 / SANTOS, 2010, Technical Visit, 2010), highlighting the archaeological tradition northeast.

To Pessis¹¹, representations of animals in the

cional Serra da Capivara. *Imagens de La Préhistoire; Images from prehistory*. São Paulo: FUMDHAM/PETROBRÁS, 2003.

¹⁰ PESSIS, Anne-Marie. *Op. Cit*, p. 23.

¹¹ PESSIS, Anne-Marie. *Op. Cit.*, 119.

munham acerca da ocupação humana pré-histórica.

Reconstituir a pré-história escrita à maneira do conquistador e do colonizador. Os fatos e os restos de cultura material descobertos e relacionados mostram uma realidade muito distante daquela sustentada até então. Essas informações residuais são indicadores de um modo de viver, sentir, refletir e se integrar em equilíbrio com o meio ambiente.¹¹

Conhecer vestígios sobre a pré-história é “uma necessidade essencial para sensibilizar a consciência nacional sobre os povos indígenas e para a urgência de interromper o genocídio físico e cultural, que continua sob formas encobertas”¹² [Figura 5] e [Figura 6].

2.1 Narrativas não identificáveis

São representações de temáticas que, para nós, são abstratas, embora projetem a ideia de trato de animais, porém, desconhecidas, levando a possibilidade de serem componentes do imaginário, das práticas religiosas ou então, de espécies extintas que ainda foram encontradas e, portanto, não fazem parte dos acervos dos registros fósseis. Santos¹³ nos apresenta uma pintura rupestre localizada na Toca do Pau Doia, no Parque Nacional Serra da Capivara, conhecida popularmente como “capionça” (junção das palavras e espécies capivara e onça). Esta representação é de um animal que atualmente não existe na região e do qual não foi encontrado nenhum fóssil semelhante para provável reconstrução morfológica, gerando possibilidades como sendo do imaginário popular, ou ainda de espécie ainda não encontrada, legitimando a necessidade de continuidade de pesquisas e campanhas arqueológicas. Na Lapa Pintada de Jequitaiá, norte de Minas Gerais, também há representações zoomórficas, impossíveis de

¹¹ PESSIS, Anne-Marie. *Imagens da Pré-história. Parque Nacional da Serra da Capivara. Imagens de La Préhistoire; Images from prehistory*. São Paulo: FUMDHAM/PETROBRÁS, 2003.

¹² PESSIS, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 23.

¹³ SANTOS, Thalison dos; OLIVEIRA, Jorlan da Silva; SILVA, Lucas Braga da; JAFFE, Maxim Simões de Abreu. *Op. cit.*

ser identificadas [Figura 7] e [Figura 8].

Narrativas identificáveis

São representações de temáticas que demonstram semelhanças morfológicas com a fauna atual ou conhecida pelos registros fósseis, variando pela quantidade de representações. De qualquer modo, partilhamos das considerações de Guidon e Martin, de que o que se repete são as representações gráficas, mas não as intenções e preocupações subjetivas de cada autor do painel. Os cervídeos, por exemplo, são os mais representados na Serra da Capivara – PI, (IGNÁCIO, 2009; SANTOS *et all*, 2010 e Visita técnica, 2010), destaque para os sítios arqueológicos da tradição nordeste [Figura 9].

Para Pessis,¹⁴ as representações de animais no Parque Nacional Serra da Capivara e toda a arte rupestre, de modo geral, indicam preferências mais ou menos definidas. No caso específico do Parque Nacional, os cervídeos são majoritários na tradição rupestre nordeste e no estilo Serra da Capivara, por apresentarem manifestações dinâmicas e cuidadosamente estilísticas. Além disso, segundo zoólogos e paleontólogos que estudaram muitas destas figuras, algumas delas são indubitavelmente representações de paleolhamas (ou simplesmente as lhamas da entrevista de Guidon). Os cervídeos aparecem numa relação privilegiada com os humanos, indo além da simples atividade de caça. A ema é a espécie que ganhou “troféu de prata” por ocupar o segundo lugar na hierarquia de representações, tanto em grupo de três ou quatro indivíduos ou sozinha (é praticamente nula a representação da ema com figuras antropomorfas, isto é, humanas). As representações de tatus, onças, coatis e macacos apresentam “repetições” frequentes. Animais da megafauna, como preguiças gigantes ou outras espécies de aves são raríssimas [Figuras 10, 11 e 12].

No caso do município de Jequitaiá (MG), destaca-se, dentre as áreas arqueológicas, o sítio rupestre Lapa Pintada, localizado no perímetro urbano, a 2,5 quilômetros da sede do município. As representações rupestres de peixes na Lapa Pintada sugerem a relação até hoje perceptível entre os recursos disponíveis (o rio Jequitaiá e os peixes) e o próprio sítio arqueológico, paredão à margem das águas. É um nicho em rocha de quartzito, for-

national park of Serra Capybara, but throughout the rock art generally indicates preference, more or less defined. In the specific case of the national park, the deer majority in the northeast rock tradition and style saw capybara, for presenting dynamic manifestations and carefully stylistic. Besides that, according to zoologists and paleontologists who studied many of these figures, some of them are undoubtedly representations paleolhamas (or simply, the llamas interview Guidon). The deer appear in a special relationship with humans, going beyond simply hunting activity. The emu is the sort who won “silver trophy” in the sense that ranks second in the hierarchy of representations, both in group of three or four individuals or alone (practically nil representation of emu with anthropomorphic figures, ie human). The representations of armadillos, jaguars, coatis and monkeys have “reps” frequent. Animals of megafauna like giant sloths and other species of birds are rare.

In the case of the municipality of Jequitaiá - MG stands out among the areas the archaeological site Painted rock Lapa, located in urban, 2.5 km from the town. Representations cave fish in Lapa Painted suggest the relationship today between perceived available resources (river Jequitaiá and fish) and even archaeological site, the seawall margin waters. It's a niche in rock quartzite, formed by a ledge of the wall on the right bank of the river Jequitaiá. According to Campos¹² the theme of the site records examples of signs, instruments, zoomorphic (animal), an anthropomorphic (human), astronomical reason, in the colors: dark red (predominant), light red, orange and yellow. There is superposition of paintings that are naturalistic, geometric or schematic. Analyzing zoomorfos especially stands out representations of fish, a beautiful decorative painting body with fins, in addition to central lines. There are representations (lizards and alligators), mouse and other more complex concentric curves (chest or probable pairs of legs).

These considerations allow us to assume that in Prehistory, the current council was likely to place and route consolidated settlements of possible seasonal shifts more perennial, its rich and productive environment: had raging river (drinking water), in-

¹⁴ PESSIS, Anne-Marie. *Op. cit.*, 119.

¹² CAMPOS, Leonardo Álvares. *A Pré-história no norte de Minas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1983.

tegrated into a wide basin, (now the São Francisco Basin) which leads us to believe that the river was used as a migration route, besides facilitating the challenging task of capturing animals like fish and birds (protein sources) portrayed in the paintings of Lapa Pintada ensuring food; including probable collections cerrado fruits with their fruiting periods throughout the year.

Heroic Narratives

Are representations of themes that suggest (great) fighters and generate the notion that they are captured or at least an intention to capture. Being actually as representations of daily life and survival of the group who composed the panel, but also lived the territory that is now perceived as a rock site.

3. Cervids PORTUGUESE” THE CÔA: about the destruction of the World Heritage¹³

Abreu and Garcês present research on the place that the representations of deer occupy the rock art of Portugal (in the north and center of the country). According to the authors, the Coa Valley with other parallel valleys guard the main “deer Portuguese,” but that the highest concentration of these, is submerged in the valley of the River Tagus, near the dam Fratel.

Valley of Côa

Currently, Portugal has about 800 rock sites throughout its territory. The graphics are around 50,000 with large concentrations in the valley of the River Coa (northern Portuguese) and the Douro Valley (central). There are more prints than paintings, to get a sense, 95% of the artwork are engravings and inscriptions and the only known deep cave is Escoural - belonging to the so-called Franco-Cantabrian tradition. Studies need to con-

mado por uma saliência do paredão à margem direita do rio Jequitaiá. Segundo Campos,¹⁵ a temática do local registra exemplos de sinais, instrumentos, zoomorfos (animais), um antropomorfo (humano), motivo astronômico, nas cores vermelho-escuro (predominante), vermelho-claro, laranja e amarelo. Não há superposição das pinturas, que são naturalistas, esquemáticas ou geométricas. Analisando especialmente os zoomorfos, destacam-se as representações dos peixes, uma bela pintura decorativa de corpo com barbatanas, além das linhas centrais. Há representações de sáurios (lagartos e jacarés), camundongo e outras mais complexas de curvas concêntricas (tórax ou prováveis pares de pernas) [Figuras 13 e 14].

Estas considerações nos permitem supor que na pré-história o atual município era lugar de prováveis assentamentos e/ou rota consolidada de possíveis deslocamentos sazonais mais perenes, pelo seu ambiente rico e produtivo: possuía rio caudaloso (água potável), integrado a uma grande bacia hidrográfica (atual bacia do São Francisco), o que nos leva a acreditar que o rio era utilizado como rota de migrações, além de facilitar a desafiadora tarefa de captura de animais, como peixes e aves (fontes de proteínas), retratados nas pinturas da Lapa Pintada, garantindo a alimentação; além de prováveis coletas de frutos do cerrado com seus períodos de frutificação ao longo do ano [Figura 15].

Narrativas heroicas

São representações de temáticas que sugerem (grandes) caças e geram a noção de que são capturados ou pelo menos é uma intenção de capturar. Sendo, na verdade, como representações do cotidiano e sobrevivência do grupo que compôs o painel, mas também, viveu pelo território que hoje é percebido como um sítio rupestre [Figuras 16, 17 e 18].

3. “Os cervídeos portugueses” do Côa: de prestes à destruição a Patrimônio da Humanidade¹⁶

¹³This caption was built through contributions and notes from the work *Os Cervídeos Na Arte Rupestre Em Território Português – Do Côa ao Tejo* de Abreu e Garcês (2010) e do *ZOOMORPHIC ART IN THE OPEN AIR ROCK ART COMPLEX OF THE CEIRA AND ALVA RIVERS BASINS AND ADJACENT UNHAIS RIVER BASIN – PORTUGAL* de Ribeiro, Pereira e Joaquineto (2010). The photos and the map were taken from (ABREU; GARCÊS, 2010).

¹⁵ CAMPOS, Leonardo Álvares. *A Pré-história no norte de Minas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1983.

¹⁶ Este subtítulo foi construído mediante as contribuições e anotações baseadas no trabalho *Os Cervídeos na Arte Rupestre em Território Português – Do Côa ao Tejo*, de Abreu e Garcês (2010); e do *ZOOMORPHIC ART IN THE OPEN*

Abreu e Garcês apresentam pesquisas sobre o lugar que as representações de cervídeos ocupam na arte rupestre de Portugal (no norte e no centro daquele país). Segundo os autores, o vale do Côa, com outros vales paralelos, guarda os principais “cervídeos portugueses”, mas que sua maior concentração encontra-se submersa no vale do rio Tejo, próximo à barragem do Fratel.

Vale do Côa

Na atualidade, Portugal possui aproximadamente 800 sítios rupestres em todo o seu território. Os grafismos giram em torno de 50.000 com grandes concentrações no vale do rio Côa (norte português) e no vale do Douro (região central). Há mais gravuras do que pinturas; para se ter uma noção, 95% dos grafismos são de gravuras e inscrições, e a única gruta profunda conhecida é o Escoural, pertencente à denominada tradição franco-cantábrica. Os estudos precisam prosseguir, mas a própria ação da natureza ao longo do tempo, somada com o avassalador impacto construtivo acelerado no século XX com a construção de barragens, limita o conhecimento de grandes regiões, como o vale da Casa. Devido à barragem do Pocinho, vale do Douro e no caso de outros territórios, torna-se impossível, como a ribeira pracana, na bacia hidrográfica do Tejo. O território luso é dividido geologicamente e, portanto, influenciável nos estudos rupestres, por duas áreas, a dos granitos nas zonas altas de Trás-os-Montes e litoral do Minho, e por uma área de xistos, mais ao interior do país, próximo aos grandes rios portugueses (Douro, Tejo e o Guadiana) [Figuras 19 e 20]

Portanto, no mínimo, há duas grandes tradições rupestres no país: a tradição granito e a tradição xisto, podendo encontrar representações “semelhantes” entre as duas tradições, ou seja, a separação é pela sistematização de estudos. A maior parte das gravuras é formada por “simples covinhas” e cruces. Além das classificadas por conveniência ou não identificação como “simbólicas” – são circos, pegadas e formatos semelhantes aos de “ferraduras”, achando até labirintos e em seguida, há figuras (mais) identificáveis como os antropomorfos e os zoomorfos,

AIR ROCK ART COMPLEX OF THE CEIRA AND ALVA RIVERS BASINS AND ADJACENT UNHAIS RIVER BASIN – PORTUGAL, de Ribeiro, Pereira e Joaquinto (2010). As fotografias e o mapa foram retirados de (ABREU; GARCÊS, 2010).

tinue, but the very action of nature over time, coupled with the overwhelming constructive impact accelerated in the twentieth century constructions of dams with limited knowledge of large regions such as the valley of the house due to dam Pocinho Valley Douro and in the case of other areas, it is impossible, as the river Pracana in the Tagus basin. The Portuguese territory is divided geologically and thus influenced rock studies for two areas, the granite in the highlands of Trás-os hills and coastline of Minho and an area of schists, further inland, close to major portuguese rivers (Douro, Tagus and Guadiana).

So there are at least two major traditions in the country rock (granite tradition and tradition shale), representations can find “similar” between the two traditions, ie, the separation is by systematic studies. Most prints are “simple dimple” and crosses; beyond classified for convenience or not identifying as “symbolic” - are circuses, footprints and formats similar to “horseshoes”, thinking up mazes and then there are figures (more) identifiable as the anthropomorphic and zoomorphic, the latter being larger in number and more numerous representations are deer and horses, deer and the appendages with the head or not.

The size and shape itself, together with details of the rest of the body, makes it possible to distinguish easily, in most cases, including bovine, caprinos and deer. The former are mainly aurochs (*Bos primigenius*), with lyre-shaped horns, and appear exclusively on stylistic Paleolithic horizon. Besides species of goats (*Capra pyrenaica*, *Rupicapra pyrenaica*) with small horns, differentiated by tail detail and its members are small. And the group calls antlers (rod-shaped branches), or branched structures ossified and are generically called deer (Cervidae family).

This is a large group of ruminant herbivores that counts 40 species, divided into little less than 200 subspecies. We know that the antlers are developed every year are present in most cases only in males and only during certain times of the year. Many of the figures rock, although devoid of this appendix, entered typologically however this group, since it is probably female. Upon the impossibility of identifying more precisely with regard to different species, these figures we have chosen to call

the general all-deer.¹⁴

Garcês and Abreu (2010) analyzed six sites of the Coa Valley Archaeological Park (a World Heritage Site by UNESCO since 1998). Among the representations, the figure below, with large and visibility over long distances. For researchers, it is a case of signaling for “visitors” unskilled did not enter the territory. His technique is particularly original (ie, subjective questions present) as the performer who has created such an optical illusion figure to gently scrape the surface. From the stylistic point of view is very close to other figures of the park.

The research by the authors indicate that distribution of most of the deer figures appears to be localized near the river valleys in AOC. Valley cunts and, in particular, José Esteves Valley and Vale of Vermelhana. Only in these last two rocks have in each over 10 figures cervids.

To worry about the theme zoomorphic in the Coa Valley, the authors permeated issues such as technologies for implementing the recorded, among them, as the realization that the inscriptions are very fine traces and sometimes almost invisible, which suggests instruments “pencil” the same proportion being found near one of the panels, a crystal, suggesting that the technological instrument or one used for the implementation of that for us, is a work of art. The rock art site has similarities with other places of the Iberian peninsula. This study is just one of the possibilities thanks to luck or the creation of a movement called the Movement for the safeguarding of the Coa Valley engravings which had international support as IFRAO after the discoveries of prints in November 1994 in an area that would flooded with the creation of a dam. A year of national and international mobilization, led the Portuguese government to backtrack and create the Archaeological Park of the Coa Valle today patrimony of humanity by UNESCO.

Final Thoughts

¹⁴ ABREU, Mila Simões de; GARCÊS Sara. Arqueologia Os Cervídeos na Arte Rupestre de Portugal – do Côa ao Tejo. In: FUMDHAMentos. São Raimundo Nonato: FUMDHAM. Número 9. V. 1. Setembro, 2010. p. 822 – 843.

sendo estes últimos em maior número, e as mais numerosas representações são de cervídeos e de cavalos, sendo os cervídeos com apêndices na cabeça ou não.

O tamanho e a própria forma, em conjunto com detalhes do resto do corpo, fazem com que seja possível distinguir facilmente, na maioria dos casos, entre bovídeos, caprídeos e cervídeos. Os primeiros são principalmente os *auroques* (*Bos primigenius*), com os cornos em forma de lira, e aparecem exclusivamente em horizonte estilístico Paleolítico. Além de espécies de cabras (*Capra pyrenaica*, *Rupicapra pyrenaica*) com chifres pequenos, diferenciadas pelo detalhe da cauda e por seus membros serem pequenos. E o grupo com as chamadas galhadas (hastes em forma de galhos), ou seja, estruturas ossificadas ramificadas, e são genericamente chamados cervos (da família *Cervidae*).

Trata-se de um grande grupo de herbívoros ruminantes que conta 40 espécies, subdivididas em pouco menos que 200 subespécies. Sabemos que as galhadas se desenvolvem todos os anos, estão presentes na maioria dos casos só nos machos e só durante algumas épocas do ano. Muitas das figuras rupestres, apesar de desprovidas desse apêndice, entraram tipologicamente, no entanto, nesse grupo, tratando-se provavelmente de fêmeas. Na impossibilidade de no momento identificar com maior precisão, no que diz respeito às diferentes espécies, essas figuras, optamos por genericamente chamar a todos – cervídeos.¹⁷

Abreu e Garcês (2010) analisaram seis sítios do Parque Arqueológico Vale do Côa (Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, desde 1998). Dentre as representações, veja a figura abaixo, com grandes dimensões e de visibilidade a longas distâncias. Para os pesquisadores, trata-se de um caso de sinalização para que “visitantes” não qualificados não entrassem no território. A sua técnica é particularmente original (ou seja, as questões subjetivas presentes), pois o executor criou como que uma ilusão óptica de figura ao raspar suavemente a superfície. Do ponto de vista estilístico, aproxima-se muito de outras figuras do parque [Figura 21].

As pesquisas dos autores indicam que a distribuição da

¹⁷ ABREU, Mila Simões de; GARCÊS Sara. Arqueologia Os Cervídeos na Arte Rupestre de Portugal – do Côa ao Tejo. In: FUMDHAMentos. São Raimundo Nonato: FUMDHAM. Número 9. V. 1. Setembro, 2010. pp. 822-843.

maior parte das figuras de cervídeos parece estar localizada nos vales próximos ao rio Côa, Vale de Cabrões e, em especial, no Vale de José Esteves e no Vale da Vermelha. Nestes últimos somente em duas rochas há em cada uma delas mais de dez figuras de cervídeos [Figuras 22 e 23].

Ao se preocuparem com a temática zoomórfica no vale do Côa, os autores perpassaram questões como as tecnologias para a execução dos gravados, dentre elas a constatação de que as inscrições são traços muito finos e às vezes quase invisíveis, o que sugere instrumentos como “lápiz”, de mesma proporção. Foi encontrado próximo a um dos painéis um cristal, sugerindo ser o instrumento tecnológico ou um dos usados para a execução do que para nós é uma obra de arte. A arte rupestre local possui semelhanças com outros lugares da península ibérica.¹⁸ Este estudo é apenas uma das possibilidades graças à sorte ou criação de um movimento denominado *Movimento para a salvaguarda das gravuras do vale do Côa* que contou com apoio internacional, como a IFRAO, após as descobertas de gravuras em novembro de 1994 em uma área que seria inundada com a criação de uma barragem. Um ano de mobilização nacional e internacional levou o governo português a retroceder e a criar o Parque Arqueológico do Vale do Côa, hoje patrimônio da humanidade pela UNESCO.

Considerações finais

A ausência de outros registros do sistema de comunicação dos pré-históricos impede-nos de pesquisar os significados. Levando em consideração o longo período da pré-história, esses significados devem ter experimentado constantes modificações ao longo das gerações, mas não nos impedem de percebê-los como expressão e extensão dos grupos que os formaram. “Os registros pintados aparecem na pré-história como meios de comunicação nos quais se privilegiam componentes diferentes e exatos, que são os traços de identificação.”¹⁹ O exemplo do trabalho dos autores portugueses nos leva a perceber o que teríamos perdido

The absence of other records of the communication system of prehistoric prevents us search for meanings. Taking into account the long period of prehistory, these meanings must have experienced constant changes over the generations, but it prevents us from perceiving them as an expression and extension of the groups that formed. “The records appear painted in prehistory as the media in which they emphasize different components and accurate, which are the identifying traits.”¹⁵ The example of the work of Portuguese authors leads us realize that we would have lost if a dam had been built the Coa valley, or what we lose with the construction of dams in the project Jequitaí, which is in full swing in northern Minas Gerais, with releases and release studies for the works or cave paintings damaged by gunfire of hunters in Sierra Capivara, or destruction of part of the communication system of Native Americans.

In social communication system, the graphics are one of the subsystems that provide only part of the information, these are some of the reasons that led us to trace how a bestiary prehistoric towards submit artwork identified, the graphics and the graphics unidentified heroic, trying to answer dual purpose: to present the themes of rock art (in this article, dealing with examples of Sierra Capivara, Piauí; Jequitaí and Captain Aeneas in northern Minas Gerais and engravings of Portugal) and the work of the rock art as a source historiography, although not the traditional writings, or in the words of Bloch (also found in the introduction): “and pre-historian is not, in the absence of written, less able to reconstruct the liturgies of the stone age [...], suppose [...] It is always unpleasant to say: ‘I do not know, cannot know.’ You should only say it after having it vigorously, desperately sought.”¹⁶ What has happened with the first bestiary (after this, began a literary genre) happen with the concern of this paper, that is a starting point for historiographical genre.

¹⁸ VILLAVERDE BONILLA, Valletín. 1994. *Arte Paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados. Servicio d'Investigació Prehistòrica*. 482 p. València: Diputació, servicio d'investigación prehistórica.

¹⁹ PESSIS, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 152.

¹⁵ PESSIS, Anne-Marie. *Op. Cit.*, 152.

¹⁶ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Op. Cit.*, p. 152.

se uma barragem tivesse sido construída no vale do Côa, ou o que poderemos perder com a construção de barragens no projeto Jequitaí, que está a todo vapor no norte mineiro, com liberações e estudos para construção de obras ou ainda nas pinturas rupestres danificadas por tiros de caçadores na Serra da Capivara, ou seja, destruição de parte do sistema comunicativo dos ameríndios.

No sistema comunicativo social, os grafismos são um dos subsistemas que fornecem apenas parte da informação; essas são algumas das razões que nos levaram a traçar como que um bestiário pré-histórico, no sentido de apresentar grafismos identificados, os grafismos não identificados e os grafismos heroicos, procurando responder duplo objetivo: apresentar temáticas da arte rupestre, (neste artigo, tratando de exemplos da Serra da Capivara, Piauí; Jequitaí e Capitão Enéas, no norte de Minas Gerais e gravuras de Portugal) e o de trabalhar a arte rupestre como fonte historiográfica, apesar de não serem os tradicionais escritos, ou nas palavras de Bloch, (também presentes na introdução): “e o pré-historiador não é, na falta de escritos, menos capaz de reconstituir as liturgias da Idade da Pedra [...]”, suponho “[...] É sempre desagradável dizer: ‘Não sei, não posso saber’”. Só se deve dizê-lo depois de tê-lo energicamente, desesperadamente buscado.²⁰ Que assim como ocorreu com o primeiro bestiário, (após este, iniciou-se um gênero literário) aconteça com a preocupação deste trabalho; que seja um ponto de partida para um gênero historiográfico.

²⁰ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Op. cit.*, p. 152.



Figura 1 — Representação de painel de parte da arte rupestre argentina. Museo de Antropología das facultades de Filosofía y Humanidades / UNC. Os eclipses vermelhos fazem referência às representações dos espanhóis e seus cavalos; as representações circuladas pelo azul são os cachorros e os próprios ameríndios retratados pelos eclipses amarelos.

Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2012.



Figura 2 — Representação rupestre no noroeste da Argentina.

Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2012.



Figura 3 — Representação rupestre na Serra da Capivara, Piauí. O eclipse marca a provável representação de lhamas.

Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.



Figura 4 — Toca da entrada do Baixão da Vaca / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. Cena em torno de colmeia. Há cenas que aparecem até varas para manter distância das ferroadas.

Fonte: Pessis, 2003.



Figura 5 — Homens segurando espécie de rede, sugerindo habilidades e capacidade para construir tecnologias de captura. Isto é, contrário à barbárie indígena propagada pelos colonizadores. Parque Nacional Serra da Capivara.
Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.



Figura 6 — Homem segurando um cervídeo. Tanto o grafismo quanto a caça demonstram a necessidade da habilidade humana para comer e também para representar graficamente. Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí.
Fonte: Pessis, 2003.



Figura 7 — Representação rupestre na Serra da Capivara, Piauí. O eclipse marca a provável representação de lhamas.

Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.



Figura 8 — Provável representação zoomórfica, espécie não identificável. Painel no Sítio Rupestre Lapa Pintada, Jequitaiá, Minas Gerais.

Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2007.



Figura 9 — Representações rupestres na Serra da Capivara, Piauí. O eclipse marca a provável representação de lhamas.

Fonte: Santos, 2010 / Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.



Figura 10 — Veados do complexo Serra Talhada, na Toca do Arapuá do Gongo / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí.

“Existem algumas composições em que as figuras foram realizadas com técnica gráfica muito aperfeiçoada, nas quais o autor integra, numa mesma composição, figuras de veados de diferentes origens estilísticas. Na toca do Arapuá do Gongo existe uma composição formada por um friso de cervídeos desenhados com uma técnica designada como “contorno aberto” em que a delineação dos componentes foi realizada com base nos movimentos únicos e contínuos que terminam sem fechar o contorno da figura. Cabe ao observador completá-la nas suas extremidades. São figuras muito leves que requerem técnica muito afinada para se obter produto tão delicado.” (PESSIS, Op. cit.)

Fonte: Pessis, Anne-Marie, 2003 / Acervo Pessoal de Thiago Pereira, 2010.



Figura 11 — Veados do complexo Serra Talhada, na Toca do Arapuá do Gongo / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. Estilo Serra da Capivara. “A reprodução do movimento [...] é uma das características mais marcantes e espetaculares das primeiras representações figurativas. Os animais são representados em pleno movimento e segundo todas as suas possibilidades dinâmicas. Um dinamismo próprio.” Fonte: Pessis, 2003.



Figura 12 — Toca do Estêvão III / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. Representação de onça (em branco) com técnica de contorno aberto. Fonte: Pessis, Op. cit.



Figura 13 — Peixe com barbatanas e linhas decorativas em um dos painéis da Lapa Pintada, Jequitaiá, Minas Gerais – Brasil.
Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2008.



Figura 14 — Representação de sáurio (lagartos e jacarés) - Lapa Pintada, Jequitaiá, Minas Gerais – Brasil.
Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2008.



Figura 15 — Queda d'água no rio Jequitaiá. Entorno do sítio pré-histórico Lapa Pintada.
Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.



Figura 16 — Figura humana atrás, como se estivesse capturando animal quadrúpede parecido com uma onça. Sítio rupestre em Santana da Serra em Capitão Éneas, Minas Gerais – Brasil.
Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.



Figura 17 —Cena de caça na Toca do Estevão III / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. Estilo Serra da Capivara. “Representação humanas nas laterais como se estivessem cercando algo; e abaixo, preenchida parcialmente, com tinta vermelha e fundo branco, há uma lhama, além de uma espécie de rede de armadilha.” (PEREIRA). Fonte: Pessis, 2003.

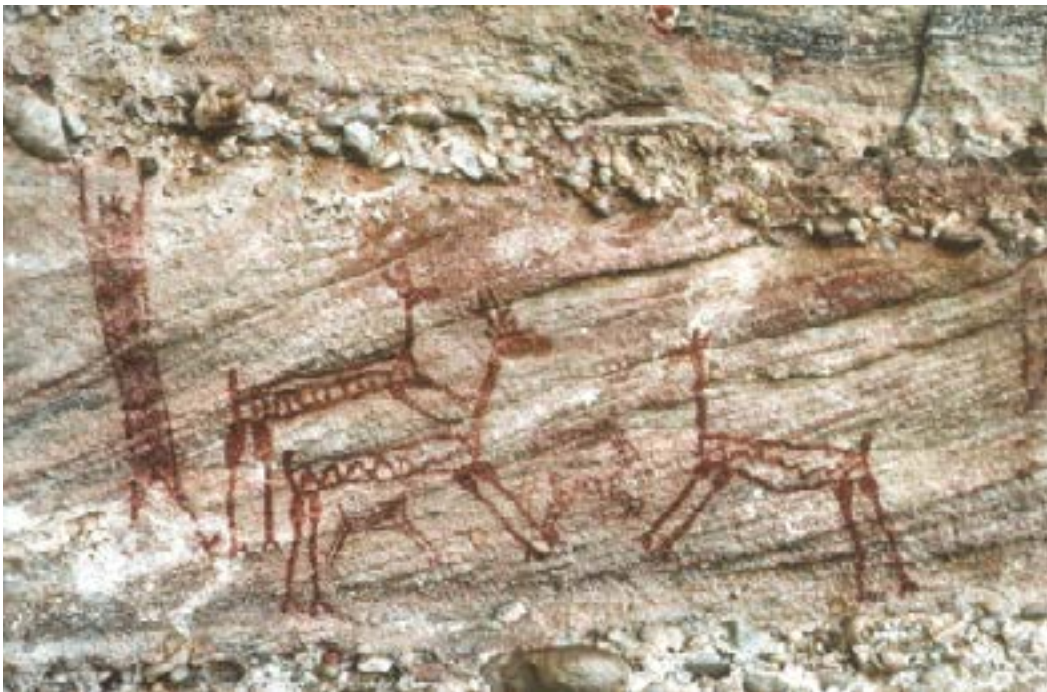


Figura 18 — Toca do Varedão X / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. Figura humana ao lado de representações zoomórficas. Fonte: Pessis, 2003.



Figura 19 — Figura a) Vale do Côa e a Figura b) Vale do Tejo.
Fonte: Abreu; Garcês, 2010.



Figura 20 — Mapa do território português mostrando as duas grandes regiões geológicas.
Fonte: Abreu; Garcês, Op. cit.



Figura 21 — Cervídeo no vale do Côa, norte de Portugal.
Fonte: Abreu; Garcês, 2010.



Figura 22 — Cervídeo no vale do Côa. O detalhe dos pelos foram apresentados em forma e técnica de riscos. (Arte gráfica da representação rupestres. Na página seguinte, a figura 23 apresenta com mais nitidez a figura zoomórfica)
Fonte: Abreu; Garcês, Op. cit.



Figura 23 — (Arte gráfica da representação rupestres apresenta com mais nitidez a figura zoomórfica)

Fonte: Abreu; Garcês, Op. cit.

A emergência de costumes híbridos no Cristianismo do século III: reflexões sobre indumentária, decoração e culto privado

The emergence of hybrid customs of Christianity in the III century: reflections on clothing, decor and private worship

LUDIMILA CALIMAN CAMPOS*

Doutoranda em História Social das Relações Políticas na Universidade Federal do Espírito Santo

Doctoral student in Social History of Political Relations at the Federal University of the Espírito Santo

RESUMO O presente artigo tem como principal objetivo analisar a emergência dos costumes híbridos no Cristianismo, ao longo do século III, na ambiência do Império Romano. Para este fim, vamos adentrar no campo da indumentária feminina e da decoração das casas romanas, por meio dos escritos deixados pelos norte-africanos Tertuliano e Clemente de Alexandria. Paralelamente a isso, tratamos do surgimento das devoções aos ícones, como uma das formas iniciais de hibridismo cultural empreendidas no seio do culto privado cristão.

PALAVRAS-CHAVE religião, Império Romano, costumes, culto privado, hibridismo.

ABSTRACT This article is meant to examine the emergence of hybrid customs in Christianity throughout the third century. For this, we enter the field of women's clothing and decoration of Roman houses with emphasis on the writings of Tertullian and Clement of Alexandria. Furthermore, we treat the appearance of the images devotions as one of the earliest forms of cultural hybridity within the private Christian worship.

KEYWORDS religion, Roman Empire, custom; private worship; hybridism.

*Ludimila Caliman Campos é estudante de doutorado da Universidade Federal do Espírito Santo no curso de pós-graduação em História Social das Relações Políticas sob a orientação do Dr. Gilvan Ventura da Silva. Ela é, atualmente, bolsista da CAPES. / *Ludimila Caliman Campos is a doctoral student of Universidade Federal do Espírito Santo in the course of Postgraduate Social History of Political Relations under the guidance of Dr. Gilvan Ventura da Silva. She is currently a scholarship from CAPES.*

When we enter into the search field of the habits and customs of a given community, were wrapped in a series of symbolic and cognitive aspects of the field that can not be overlooked. Considering that the study proposed herein attempts to elucidate the formation of religious customs hybrid order in Christianity, our attention will turn to certain events within the visual representations in order to distance ourselves not the focus of our proposal. From the sources consulted, we believe that the analysis of choices and habits of dress and decoration of some Christian circles, it being understood these artistic manifestations¹ as it is crucial for an initial understanding of the construction of identities in these communities.² That's because the clothing, for example, not only serves to protect the body or as a simple prop, but it is part of everyday life, the human *habitus*, translating personal and collective identities, being connected to psychological factors, political, economic and sociocultural.³ Furthermore, we understand that the perception of adopting certain props, clothing and home furnishings, it is possible to achieve forms of representation and behavior of a given epoch, demonstrating and characterizing regulatory and social pressures systems. It is also clear that the clothing and home furnishings identifies, labels, inserts or deletes the individual in a

Quando adentramos no campo de pesquisa dos hábitos e dos costumes de uma dada comunidade, ficamos envolvidos em uma série de aspectos do campo simbólico e cognitivo que não podem ser desprezados. Considerando-se que o estudo ora proposto busca elucidar a formação de costumes religiosos de ordem híbrida no Cristianismo, nossa atenção se voltará para determinadas manifestações no âmbito das representações visuais, a fim de não nos distanciarmos do foco de nossa proposta. Com base nas fontes consultadas, julgamos que a análise das escolhas e dos hábitos de indumentária e de decoração de ambientes de alguns cristãos, entendendo-se tais como manifestações artísticas,¹ é fundamental para uma compreensão inicial da construção das identidades nestas comunidades.² Isto porque o vestuário, por exemplo, não serve apenas para proteger o corpo ou como um simples adereço, mas é parte integrante do cotidiano, do *habitus* humano, traduzindo identidades pessoais e coletivas, estando ligado a fatores de natureza psicológica, política, econômica e sociocultural.³ Além disso, entendemos que, com a percepção da adoção de determinados adereços, vestimentas e decoração de ambientes, é possível alcançar formas de representação e de comportamentos de uma dada época, demonstrando e caracterizando sistemas de regulação e de pressões sociais. É evidente,

¹ We should emphasize that, due to the influence of Greek culture, certain decorations (ambientations), clothing, makeup and hairstyles could be considered works of art. A well dressed and painted and adorned women tended to consider itself a work of art (OSLON, 2008).

² Tomaz Tadeu da Silva (2000), along with other theorists, proposes several testimonials about the binary oppositions established by sociological concepts of identity and difference. According to Silva (2000), the difference as such simply is the identity, and they are inseparable. Both are actively produced and “cannot be understood, therefore, outside the systems of signification in which acquire meaning” (p. 78, 2000). In addition, the dynamic identity-difference consists subject to social relationships of power plots, and both imposed and played. It is important to realize that identity is a strategic and positional concept that emerges in the game of power and exclusion. The identification process is always under construction, and operating through the *différance*.

³ The concept of *habitus* coined by Pierre Bourdieu (2003), denotes a generator principle practices. The *habitus* produces distinct and distinctive practices, marked by classificatory schemes, principles of vision and division of different tastes. One of the main functions of *habitus* is to account for the unity of style, because style is a differentiating feature of fields (something typical of artists, who need to distinguish particular styles in order to add value to his own work).

¹ Devemos ressaltar que, por causa de influência da cultura grega, determinadas decorações (ambientações), vestimentas, maquiagens e penteados poderiam ser considerados obras de arte. Uma mulher bem adornada, bem vestida e pintada tendia a considerar a si mesma uma obra de arte (OSLON, 2008).

² Tomaz Tadeu da Silva (2000), junto a outros teóricos, propõe diversas apreciações acerca das oposições binárias estabelecidas pelos conceitos sociológicos de identidade e de diferença. De acordo com Silva (2000), a diferença tal qual a identidade simplesmente existe, e elas são inseparáveis. Ambas são ativamente produzidas e “*não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido*” (p. 78, 2000). Além disso, a dinâmica identidade-diferença é composta por relações sociais sujeitas às conspirações de poder, sendo ambas impostas e disputadas. É importante perceber que a identidade é um conceito estratégico e posicional que emerge no jogo de poder e na exclusão. A identificação está sempre em processo, em construção, e operando por meio da *différance*.

³ O conceito de *habitus*, cunhado por Pierre Bourdieu (2003), denota um princípio gerador de práticas. O *habitus* produz práticas distintas e distintivas, sendo marcado por esquemas classificatórios, princípios de visão, de divisão e de gostos diferentes. Uma das principais funções de *habitus* é dar conta da unidade de estilo, pois o estilo é uma característica de diferenciação de campos (algo próprio dos artistas, que precisam se distinguir em estilos particulares a fim de agregar valor à sua própria obra).

ainda, que a indumentária e a decoração de ambientes identificam, rotulam, excluem ou inserem o indivíduo em um determinado contexto ou grupo social. Com a compreensão desses hábitos é que poderemos perceber como se deram as primeiras confecções de ícones entre os cristãos.

No conjunto de abordagens para a problemática dos hábitos e dos costumes cristãos no século III, a indumentária, em especial a feminina, parece ter ganhado significativo destaque entre os clérigos.⁴ O próprio Clemente de Alexandria, em seu contra-ataque à aristocracia de Alexandria que, segundo ele, “vivia uma vida no luxo”, disse o seguinte sobre a vestimenta:

Portanto o uso de ouro e de roupas finas não é para ser inteiramente proibido. Mas impulsos irracionais devem ser controlados, para que, transportando-nos para longe através do relaxamento excessivo, os quais nos impelem à voluptuosidade (*Pedag.*, III, XI, 1).⁵

O instrutor nos permite, então, usar roupas simples e de cor branca [...]. De modo que, acomodando-nos a arte não variegada, mas a natureza como ela é produzida, e afastando tudo o que é enganoso e esconde a verdade, podemos abraçar a uniformidade e a simplicidade da verdade. Sófocles, repreendendo um jovem, diz: “Não se enfeite com roupas femininas.” [...] Daí também na lei sobre lepra, tal qual promulgada por Moisés, ele rejeita aquilo que possui muitas cores e manchas, como as diversas escalas da cobra. Ele deseja, portanto, que o homem já não se vista com grande variedade de cores, mas todo de branco – do topo da cabeça até a planta dos pés, a fim de ser limpo e de modo, através de uma transição a partir do corpo, a poder deixar de lado as paixões variadas e versáteis do homem, e amar a cor invariável, inequívoca e simples da verdade. Platão também [...] aprovava a cor branca para as roupas. (*Pedag.*, III, XI, 2, grifo nosso).⁶

A Palavra nos proíbe fazer violência à natureza ao furar os lóbulos das orelhas. Muito menos furar o nariz – para que, o que foi dito, possa ser cumprido: “Como um brinco no nariz de um porco, assim é a beleza de uma mulher sem discrição” (*Prov.* 11:22). Para

particular context or social group. Will be based on the understanding of these habits that we can understand how we got the first confections icons among Christians.

On the set of approaches to the problem of the habits and customs of Christians in the third century, the clothing, especially female, appears to have gained significant prominence in the clergy.⁴ The Clement of Alexandria itself, in its counter-attack against the aristocracy of Alexandria, he said, “a life lived in luxury”, said the following about the dress:

Therefore the use of gold and fine clothing is not to be entirely prohibited. But irrational impulses should be controlled so that, carrying us away through excessive relaxation, which impel us to voluptuousness (*Pedag.*, III, XI, 1).⁵

The instructor allows us to then use simple color white clothes [...]. So accommodating us not variegated art, but nature as it is produced, and excluding everything that is misleading and hides the truth, we can embrace the uniformity and simplicity of truth. Sophocles, berating a young, say: “Do not garnish with women’s clothing “ [...] Hence also the law of leprosy, as is promulgated by Moses, he rejects what has many colors and stains, as the various scales of snake. He will, therefore, that man is no longer viewed with great variety of colors, but all in white - the top of the head to the soles of the feet in order to be clean and in order, through a transition from body the power to set aside the varied and versatile passions of man, and love the invariant, unambiguous and simple color of truth. Plato also [...] approve of white color for the clothes (*Pedag.*, III, XI 2 emphasis added).⁶

The Word forbids us to do violence to nature to

⁴ Nos primeiros séculos do Cristianismo, as mulheres eram ora condenadas, ora exaltadas nos discursos eclesiais. Quando elas cometiam algum ato digno de punição, as “penas” tendiam a ser mais duras. No entanto, muitas conseguiram ascender a patamares considerados altos na *ekklesia* como diaconisas, monjas e matronas patrocinadoras. Além disso, nos séculos III e IV, uma série de mártires mulheres será divinizada, bem como a devoção à própria Maria vai se destacar, valorizando ainda mais o gênero no meio eclesial (ALEXANDRE, 1992).

⁵ ALEXANDRIA, Clemente de. *The Pedagogus*. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

⁶ ALEXANDRIA, Clemente de. *The Pedagogus*. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

⁴ In the early centuries of Christianity, women were sometimes condemned, sometimes exalted in ecclesiastical discourse. When they committed some act worthy of punishment, the “feathers” tended to be tougher. However, many managed to rise to levels considered high in the *ekklesia* as deacons, nuns and sponsors matrons. Furthermore, the third and fourth centuries, a number of women martyrs is deified, as well as devotion to Mary herself will stand out, enhancing further the genre in the ecclesiastical environment (ALEXANDER, 1992).

⁵ ALEXANDRIA, Clemente de. *The Pedagogus*. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

⁶ ALEXANDRIA, Clemente de. *The Pedagogus*. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

pierce their earlobes. Much less stick your nose - so, what was said, might be fulfilled: "As an earring in the nose of a pig, so is the beauty of a woman without discretion" (Prov. 11:22). For those who think being beautiful to use gold, becomes less than the gold, and who is inferior to gold is not his master. But confess yourself as less ornamental than the Lydian ore is monstrous! (Pedag., III, XI, 3).⁷

We observed that Clement, as a good Athenian and a master of Neoplatonic philosophy, the arguments made use of Greek philosophy, with references to Plato and Sóclofes in order to legitimize his speech and to repudiate the luxury of dress, both male and female.⁸

Clement understood that the clothes had a specific function: body coverage, beyond the protection of cold and heat. Adorn the clothing of those who lived paper would be for the world and not to God (Pedag., II, XI).⁹ The passage also shows there are women who converted to Christianity and remained with the same garments worn when they were pagan. These women, from families of Alexandrian aristocracy, seem unwilling to relinquish these customs.¹⁰ On the other hand, Clement wanted Christians to walk in unity of thought and morals, as the emphasis stretch, if necessary, for this, the newly converted Christians would give up the old way of dressing.

Some images from Roman catacombs confirm that many women did not adhere to the dress code

quem pensa ser bela ao usar o ouro, torna-se inferior ao ouro, e quem é inferior ao ouro não é o senhor dele. Mas confessar a si mesmo como menos ornamental do que o minério de Lídio é algo monstruoso! (Pedag., III, XI, 3).⁷

Observamos que Clemente, como um bom ateniense e um mestre da filosofia neoplatônica, lançou mão dos argumentos da filosofia grega, com referências a Sóclofes e a Platão, de modo a legitimar seu discurso e a repudiar o luxo da indumentária, tanto masculina quanto feminina.⁸

Clemente entendia que as roupas tinham uma função específica: cobertura do corpo, além da defesa do frio e do calor. Ornar a vestimenta seria papel daqueles que viviam para o mundo e não para Deus (Pedag., II, XI).⁹ O trecho mostra, ainda, haver mulheres que se convertiam ao Cristianismo e que permaneciam com as mesmas vestimentas usadas quando eram pagãs. Essas mulheres, provenientes de famílias da aristocracia alexandrina, parecem não querer abdicar desses costumes.¹⁰ Por outro lado, Clemente desejava que os cristãos andassem em uma unidade de pensamento e de costumes, conforme o trecho grifado, sendo necessário, para isso, que os cristãos recém-convertidos abrissem mão do antigo modo de se vestir.

Algumas imagens provenientes de catacumbas romanas ratificam que muitas mulheres não aderiam à vestimenta idealizada pelos bispos [Figuras 1 e 2]. Tais figuras revelam, pela precisão nas feições, que se tratava de representações de mulheres

⁷ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

⁸ The dialogue between Christianity and Greek philosophy was ancient, but was intensified by the growth of the ascetic movement within the *ekklesia*, Clement of Alexandria being a key figure this occurs.

⁹ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

¹⁰ When we talk about "family", more specifically "Roman aristocratic family", we define some terms. The Latin words *gens*, family, *domus*, *nomen*, and *stirps* *gens* have been translated by some anthropologists and historians as "family", considering the big difference of the term when applied to medieval and modern "family," revealing the risks of typing. The *gens* and family are characterized by lineage that preserves the same name, noting that the term family is used sometimes to give a sense of *gens*. For relatives and aggregates, used the term *domus* (CORBIER, 1991).

⁷ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

⁸ O diálogo entre o Cristianismo e a filosofia grega já era antigo, mas foi aprofundado com o crescimento do movimento asceta dentro da *ekklesia*, sendo Clemente de Alexandria uma figura fundamental para isso ocorrer.

⁹ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

¹⁰ Quando falamos em "família", mais especificamente em "família aristocrática romana", devemos definir alguns termos. Os vocábulos latinos *gens*, *familia*, *domus*, *nomen*, *gens* e *stirps* têm sido traduzidos por alguns antropólogos e historiadores como "família", considerando-se a grande diferença do termo quando aplicado à "família" medieval e moderna, o que revela os riscos da tipificação. O *gens* e a *familia* são caracterizados pela linhagem que preserva o mesmo nome, notando-se que o termo *familia* é usado, às vezes, para dar um senso de *gens*. Para os parentes e agregados, usava-se o termo *domus* (CORBIER, 1991).

reais. A Figura 1 mostra uma mulher bem vestida, provavelmente aristocrata. Ela usa brincos, um colar, um véu e uma roupa bastante ornada. Já a Figura 2 retrata uma jovem chamada *Dionysas*, como pode ser atestado pelo registro epigráfico. Abaixo do nome “Dionysas” está escrito *In pace*, isto é, Dionísia, descanse em paz. O corpo de Dionísia deve ter sido depositado nessa catacumba e a sua figura retratada como uma forma de homenagem a ela. De igual modo, a jovem está bem ornada, utilizando brincos, colar e um véu. É perceptível, ainda, uma maquiagem vibrante nos olhos e no rosto.

As representações ora descritas parecem ter sido de matronas, haja vista estarem envoltas em uma túnica como mostram seus retratos pintados. Tais imagens comprovam que a estética impecável e a opulência eram fundamentais para a manutenção do *status quo* das mulheres integrantes da aristocracia, mesmo se elas fossem cristãs. Importa ressaltar que as representações em questão indicam, pelo *modus vivendi* híbrido adotado por essas mulheres, que elas transitavam entre os espaços cristãos e pagãos.

As imagens nos fazem supor que, se a vestimenta de alguns cristãos pouco mudava quando eles se convertiam ao Cristianismo, a decoração de suas casas também deveria ter permanecido a mesma. Clemente confirma tal informação, quando fala acerca de ornamentos decorativos. Ele assevera o seguinte:

E assim o uso de copos feitos de prata, de ouro e de outros materiais, incrustados com pedras preciosas está fora de lugar, sendo apenas um engano da visão. Porque, se você derramar qualquer líquido quente dentro deles, os vasos tornam-se quentes e para tocá-los é doloroso. [...] Sofás, panelas, tigelas e pires de prata, e além destes, vasos de prata e ouro, alguns para servir comida, e outros para outros usos que eu tenho vergonha de citar, de cedro e madeira facilmente dão fissura. Móveis com tripés de marfim, e sofás com pés de prata e incrustados com marfim, e camas cravejadas de ouro, com carapaças de tartaruga, além de roupas de cama das cores roxas e outras difíceis para produzir, provam o luxo de um mau gosto, fortes dispositivos da inveja e efeminação. Tais devem ser todos abandonados, pois nada valem a pena para as nossas dores. Isso porque o tempo é curto, como diz o apóstolo. [...] Por sua vez eu aprovo Platão que claramente diz como forma de lei que o homem não deve trabalhar para a riqueza de ouro ou prata, nem para possuir um vaso inútil que não é necessário para finalidade alguma (*Pedag.*, II, III).¹¹

¹¹ ALEXANDRIA, Clemente de. *The Pedagogus*. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

idealized by the bishops (Fig. 1 and 2). These figures reveal, the accuracy in the features, it was representations of real women. Figure 1 shows a probably aristocrat dressed woman. She wears earrings, a necklace, a veil and a rather ornate clothing. Have Figure 2 depicts a young woman named Dionysas, as can be attested by epigraphic record. Under the name “Dionysas in pace” is written (ie: Dionysia, rest in peace.). The body of Dionysia may have been deposited in this vault and your figure portrayed as a form of tribute to her. Similarly, the young woman is using well adorned earrings, necklace and veil. It is noticeable also a vibrant eye makeup and face.

The representations described herein appear to have been of matrons, considering they are wrapped in a tunic as shown by their portraits painted. These images show that the impeccable aesthetics and opulence were essential to maintaining the status quo of women members of the aristocracy, even if they were Christian. It is noteworthy that the representations in question indicate the hybrid *modus vivendi* adopted by these women, they transitioned spaces between Christians and pagans.

The images make us suppose that, if the dress of some Christians little changed when they were converted to Christianity, the decoration of their homes should also have remained the same. Clement confirms this information when talking about decorative ornaments. He asserts the following:

And so the use of cups made of silver, gold and other materials, inlaid with precious stones is out of place, being just a mistake of vision. Because if you spill any hot liquid inside them, the vessels become hot and touching them is painful. [...] Sofas, pans, bowls and saucers of silver, and beyond these, vessels of silver and gold, some for serving food, and others for other uses I’m ashamed to quote, and cedar wood give easily crack. Furniture with tripods ivory, and couches with silver feet and inlaid with ivory, gold and studded beds, with tortoise-shell, and bedding of purple colors and other difficult to produce, taste the luxury of a bad taste, strong provisions of envy and effeminacy. These should all be abandoned, because nothing worthwhile for our pains. That’s because time is short, as the apostle says. [...] In turn I approve Plato clearly says that as a form of law that man should not work for the wealth of gold or silver, or to possess a useless vessel that is not required

for any purpose (*Pedag.*, II III).¹¹

Again quoting Plato, Clement makes clear that the luxury and refinement should not be a priority in the lives of Christians, but the simplicity of a humble and chaste life. We must pay attention to the fact that if Clement was writing about it, it is evident that there was *domus* belonging to Christian families decorated this way.

The aristocratic houses used to impose its magnificence from the entrance (THÉBERT, 2009).¹² Fixed along with the houses decorations, internal ornaments should be consistent with the architecture of the property. It is noteworthy that the *decor*¹³ in the Roman world is very much linked to the denotation of *auctoritas*, giving approval to the individual who owns (PERRY, 2011).¹⁴ The highborn received their guests in rooms decorated eclectically so much to show a prestige to expose valuables as contrasting with the house of the clientele (THÉBERT, 2009).¹⁵ It was all part of an advertisement idealized by the aristocracy under the sociability to an external manifestation of power. In the context of Christian ascetics ideas, rooted in the thinking of neo-Platonic and Stoic philosophy, would acquire decorative ornaments, plus an indication of pagan practice, denoting excess of vanity, folly, or even a potential result of the sin of pride, as noted in speech of Bishop Clement of Alexandria.

Besides Clemente, the North African Tertullian also dedicated one of his works to the appearance

Mais uma vez citando Platão, Clemente deixa bem claro que o luxo e o requinte não deveriam ser prioridade na vida dos cristãos, mas a simplicidade de uma vida humilde e casta. Devemos atentar para o fato de que, se Clemente estava escrevendo acerca disso, fica evidente que havia *domus* pertencentes a famílias cristãs, decorados dessa maneira.

As casas aristocráticas costumavam impor sua magnificência desde a entrada (THÉBERT, 2009).¹² Com decorações fixas ao longo das casas, os ornamentos internos deveriam se coadunar com a arquitetura da propriedade. Vale ressaltar que a *decor*¹³ no mundo romano está muito ligada à denotação de *auctoritas*, dando aprovação àquele que a possui (PERRY, 2011).¹⁴ Os bem-nascidos recebiam seus convidados em salas ecleticamente decoradas de modo tanto a evidenciar um prestígio ao expor bens de valor quanto a contrastar com a casa da clientela (THÉBERT, 2009).¹⁵ Tudo fazia parte de uma propaganda idealizada pela aristocracia no âmbito da sociabilidade para uma manifestação externa de poder. No contexto das ideias cristãs ascetas, ancoradas no pensamento da filosofia neoplatônica e estoica, adquirir ornamentos decorativos seria, além de um indicativo de prática pagã, denotativo de excesso de vaidade, tolice, ou mesmo um potencial fruto do pecado da soberba, conforme observamos no discurso do bispo Clemente de Alexandria.

Além de Clemente, o também norte-africano Tertuliano dedicou um de seus trabalhos à aparência das mulheres. Ele assevera que:

¹¹ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

¹² THÉBERT, Y. A Vida Privada e Arquitetura Doméstica na África Romana. In: *História da Vida Privada: do Império Romano ao Ano mil*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

¹³ About decorative ornaments in the Roman world, we must understand that in the context of the arts, the term *decor* (unlike term *decorum*, which is more usual in the ethnic sense) is applied to the aesthetic sense, being tied to a property that is decorated, ornamented. The *decor* word to mean a work of impeccable appearance, having been adopted by follow the aesthetic principles of the time and Convention Authority (PERRY, 2011).

¹⁴ PERRY, E. *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

¹⁵ THÉBERT, Y. A Vida Privada e Arquitetura Doméstica na África Romana. In: *História da Vida Privada: do Império Romano ao Ano mil*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

¹² THÉBERT, Y. A Vida Privada e Arquitetura Doméstica na África Romana. In: *História da Vida Privada: do Império Romano ao Ano mil*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

¹³ Acerca dos ornamentos decorativos no mundo romano, devemos entender que, no contexto das artes, o termo *decor* (diferentemente do termo *decorum*, que é mais usual no sentido étnico) é aplicado ao senso estético, estando atrelado a uma propriedade que é decorada, ornamentada. O vocábulo *decor* significa um trabalho de aparência irrepreensível, tendo sido aprovado por seguir os princípios estéticos da época e a autoridade de convenção (PERRY, 2011).

¹⁴ PERRY, E. *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

¹⁵ THÉBERT, Y. A Vida Privada e Arquitetura Doméstica na África Romana. In: *História da Vida Privada: do Império Romano ao Ano mil*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

[...] a redução das despesas com o esplendor também deve ser o objeto de seus cuidados [das mulheres]. Para que exibam no seu rosto temperança e singeleza, e uma simplicidade totalmente digna da disciplina divina, mais do que investir todas as outras partes do corpo com os absurdos luxuosos de pompas e delícias [...] Primeiro, então, [irmãs], [tomem cuidado] para não utilizar trajes espalhafatosos e próprios do vestuário de uma prostituta; e, se, por uma questão das exigências da riqueza, do nascimento, ou das dignidades do passado, for obrigada a aparecer em público tão maravilhosamente vestida [...] tome cuidado para temperar um mal deste tipo; para que, sob o pretexto de necessidade, você dê a rédea, sem restrição, para a indulgência de licença (*A apar. das mulheres*, I, IX).¹⁶

Em um trecho final, Tertuliano evidencia ao público o motivo pelo qual ele escreveu sua obra disciplinar.

Além disso, o que faz com que você tenha de aparecer em público com grandeza excessiva, como você se apresenta nas ocasiões que exigem essas exposições? Para você não fazer o circuito dos templos, nem a demanda (para estar presente) nos espetáculos públicos, nem ter qualquer familiaridade com os dias santos dos gentios. Agora é para o bem de todas essas reuniões públicas, muito ver e ser visto, que todas as pompas [do vestir] estão expostas aos olhos do público, quer para o fim de praticar o comércio de voluptuosidade, ou de inflar a glória. Você, no entanto, não tem motivos para aparecer em público, exceto como uma pessoa séria. Ou algum irmão que está doente é visitado, ou então o sacrifício é sofrido, ou então a palavra de Deus é dispensada. Independentemente disso, eu gostaria de citar que é um negócio da sobriedade e da santidade, não exigindo traje extraordinário, com [grande] arranjo [de devassa] negligência. Por que amizade com os gentios a impede de sair vestida com sua própria armadura, [e] tudo o mais, na medida em que [você tem que ir] para com os estranhos da fé? Então, que entre as servas de Deus e do diabo, pode haver uma diferença, de modo que você pode ser um exemplo para elas, e elas podem ser edificadas em você, de modo que [como diz o apóstolo] Deus deve ser glorificado pelo seu corpo. [...] Bem, é instado por alguns deixar que o Nome de Deus não seja blasfemado em nós, se fizermos qualquer mudança depreciativa do nosso velho estilo de vestido. [...] Blasfêmia grande é aquela pela qual é dito: “Desde que ela se tornou uma cristã, ela só usa os piores trajes!”. Será que você tem medo de aparentar ser mais pobre, a partir do momento que você se torna mais rica, e suja

of women. He asserts that the reduction

expenditure with the splendor should also be the object of your care [of women]. For display on your face temperance and simplicity, and a fully dignified simplicity of divine discipline, rather than investing all other parts of the body with luxurious absurdities of pompas and delights [...] First, then, [sisters], [be careful] not to use flashy costumes and own a clothing whore, and if, for the sake of the demands of wealth, birth, or the dignities of the past, is forced to appear in public dressed so beautifully [...] be careful to temper an evil of this kind, so that, under the guise of need, you give the rein, without restriction, to the indulgence of license (*The apar. women*, I, IX).¹⁶

In a final section, Tertullian shows the public why he wrote his disciplinary work.

Also, what makes you have to appear in public with excessive grandeur, how you present yourself on the occasions that require these exhibitions? For you not to make the circuit of the temples, nor the demand (to be present) in public spectacles, nor have any familiarity with the saints days of the Gentiles. Now it is for the good of all these public meetings, a lot to see and be seen, all the trappings [of dress] are exposed to the public eye and for the purpose of transacting the trade of voluptuousness, or inflate the glory. You, however, has no reason to appear in public, except as a serious person. Or any brother who is sick is visited, or else the sacrifice is undergone, or the word of God is dispensed. Regardless, I would like to mention that it is a business of sobriety and holiness, without requiring extraordinary costume, with [great] arrangement [wanton] negligence. Why friendship with the Gentiles to prevent out dressed in his armor, [and] everything else, to the extent that [you have to go] to strangers faith? So that among the servants of God and the devil, there may be a difference , so you can be an example to them, and they can be built into you , so that [as the Apostle says] God should be glorified by body. [...] Well, it is urged by some let the Name of God be not blasphemed

¹⁶ TERTULIANO, On the Apparel of Women. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

¹⁶ TERTULIANO, On the Apparel of Women. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

in us, if we make any derogatory change from our old style dress. [...] Great blasphemy that is why it is said: “Since she became a Christian, she only uses the worst costumes! “Did you fear appear to be poorer, from the moment you become richer, and dirty [morally detestable], from the time that you were made cleaner? It is in accordance with the decree of Gentiles or according to God’s decree that establishes the Christian walk ? (*The apar. women*, II , XI , our emphasis).¹⁷

He further stated the following in a subsequent chapter:

Let’s just wish there could be no reason for blasphemy! But the more provocative blasphemy is why you, which are called the modest priestesses, should appear in public dressed and painted in the manner of dishonest ? [...] While some laws were created to contain the [use of] marriage decorations and matronly now, at all events, the depravity increases with age and every day, equaling nearly all women [...] is difficult to distinguish them. And yet, even the Scriptures suggest that the attraction to the flashy stuff is invariably coupled to prostitution and appropriate body. (*The apar. women*, II, XII, emphasis added).¹⁸

We must realize that the clothes, ornaments and decoration of houses are part of the symbolic system capable of expressing social status, wealth, power and reflect values, which reveal themselves as brands of human experience and the intentional attitude of people (OSLON, 2006).¹⁹ In the case of clothing, as an important tool of social regulation, by being based on a system of signs that reflect and help build the social order, that directly reveals the status of women, for example, and the ideals of female behavior in the context of perception. Through excerpts of the speech of Tertullian we can say that wealthy women of Carthage prized

[moralmente detestável], a partir do momento que você foi feita mais limpa? É de acordo com o decreto de gentios ou de acordo com o decreto de Deus que se estabelece o caminhar cristão? (A apar. das mulheres, II, XI, grifos nossos)¹⁷

Ele ainda afirma o seguinte no capítulo subsequente:

Vamos apenas desejar que pudesse não haver motivo para blasfêmia! Mas quanto mais a blasfêmia é provocativa, por que é que vocês, as quais são chamadas de sacerdotisas modestas, devem aparecer em público vestidas e pintadas à maneira das desonestas? [...] Enquanto foram criadas algumas leis para conter o [uso de] decorações matrimoniais e matronais, agora, em todos os eventos, a depravação aumenta conforme a idade e dia a dia, igualando quase todas as mulheres [...] sendo difícil de distingui-las. E, no entanto, até mesmo as Escrituras sugerem que a atração às coisas espalhafatosas é invariavelmente conjugada e apropriada à prostituição do corpo (*A apar. das mulheres, II, XII, grifos nossos*).¹⁸

Devemos perceber que as roupas, os adornos e a decoração das casas são parte do sistema simbólico capaz de expressar *status* social, riqueza, poder e refletir valores, os quais se revelam como marcas da experiência humana e da atitude intencional das pessoas (OSLON, 2006).¹⁹ No caso da indumentária, como importante ferramenta de regulação social, por ser baseada no sistema de signos que refletem e que ajudam a construir a ordem social, tal revela diretamente o *status* da mulher, por exemplo, e os ideais do comportamento feminino no âmbito da autopercepção. Por meio dos excertos extraídos do discurso de Tertuliano, podemos afirmar que as ricas mulheres de Cartago prezavam pela ostentação e pelo requinte excessivo – no olhar dos bispos. Elas haviam se convertido, mas não estavam dispostas a abandonar os espaços públicos que sempre frequentaram antes de abraçarem a fé cristã. Muito pelo contrário, elas vão continuar transitando pelos mesmos locais e portando os mesmos trajes e pompas

¹⁷ TERTULIANO, On the Apparel of Women. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

¹⁸ TERTULIANO, On the Apparel of Women. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

¹⁹ OSLON, Kelly. *Dress and the Roman Woman: Self-Presentation and Society*. Nova York: Routledge, 2006.

¹⁷ TERTULIANO, On the Apparel of Women. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

¹⁸ TERTULIANO, On the Apparel of Women. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

¹⁹ OSLON, Kelly. *Dress and the Roman Woman: Self-Presentation and Society*. Nova York: Routledge, 2006.

habituais, próprios da sociedade pagã.

Muitas mulheres não aceitavam os conselhos dos sacerdotes, porque, para a cultura romana na qual elas se viam inseridas, estarem bem vestidas as elevava ao *status* de pessoa distinta, digna de admiração. Tais mulheres eram vistas como um espetáculo social ao ficarem em evidência por causa de seus trajés. Clemente fala abertamente acerca do suposto desejo que elas tinham de serem vistas e admiradas por todos (*Pedag.*, II, XIII).²⁰ Cabe destacar que, na sociedade romana, o *status* social do indivíduo era indicado não somente pela posição que ele ocupava nem apenas pelo estilo de vida que levava; mas, acima de tudo, pelos aspectos exteriores que ele apresentava, fosse por meio da indumentária, fosse pela decoração de sua residência. Motivo este para a confecção de estátuas dos homens públicos ser tão comum no mundo imperial romano (VEYNE, 2009).²¹

Por outro lado, para o bispo, as mulheres cristãs, além de não deverem gastar tempo com o luxo e com o requinte, precisavam se diferenciar das outras, como as prostitutas e como as pagãs, de modo a não macular a própria imagem da *ekklesia*. Segundo Tertuliano, a não diferenciação das mulheres na sociedade romana era uma ameaça à própria identidade do Cristianismo, haja vista que elas estavam vinculadas à *ekklesia*.²² Se, por um lado, a utilização de adereços, por exemplo, estava associada, além de à conquista erótica e à sedução, também à falta de controle, à vaidade, à ganância e à futilidade – algo inaceitável para os bispos; por outro, os acessórios caros denotavam poder econômico e influência social, sendo necessários a fim de que a aristocracia mantivesse os limites de demarcação, distinção e distância social. Para grande parte da sociedade greco-romana, a riqueza era celebrada como uma virtude em contraposição à pobreza, vista como um vício ou como um defeito (VEYNE, 2009).²³ Os bispos, com

by ostentation and excessive refinement - in the eyes of bishops. They had converted, but were not willing to abandon the public spaces that always attended before embracing the Christian faith. Rather, they will continue transiting the same places and the same costumes and carrying own usual trappings of pagan society.

Many women did not accept the advice of the priests, because, to the Roman culture in which they found themselves inserted, being well dressed rose to the status of a distinct, worthy of admiration person. These women were seen as a social spectacle to become evident because of their attire. Clement speaks openly about the supposed wish that they had to be seen and admired by everyone (*Pedag.*, II, XIII).²⁰ It is noteworthy that, in Roman society, the social status of the individual was indicated not only by the position he occupied not only by the style of life she led, but, above all, the externals he had, either through the clothing, was due to the decor of your home. This reason for making statues of public men is so common in the Roman imperial world (VEYNE, 2009).²¹

On the other hand, for the bishop, Christian women, in addition to being not spend time with the luxury and refinement, needed to differentiate from others, such as prostitutes and pagan, so as not to tarnish the very image of *ekklesia*. According to Tertullian, the lack of differentiation of women in Roman society was a threat to the very identity of Christianity, considering that they were linked to the *ekklesia*.²² If, on the one hand, the use of props, for example, was associated, in addition to the erotic conquest and seduction, also the lack of control, vanity, greed, and vanity - something unacceptable to the bishops, on the other, expensive accessories denoted economic power and social influence, being necessary to the aristocracy kept the boundaries of demarcation, distinction

²⁰ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

²¹ VEYNE, P. O Império Romano. In: *História da Vida Privada: do Império Romano ao Ano mil*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

²² A utilização de adornos não era exclusiva das mulheres provenientes das classes sociais mais ricas. Muitas escravas usavam anéis, colares e faziam penteados nos cabelos, até mesmo para imitar as mulheres mais abastadas. Os penteados, por exemplo, eram feitos nos momentos de lazer da escrava. Ressalte-se, ainda, que a elaboração de penteados era mais comum entre as mulheres de meia-idade (OSLON, 2008).

²³ VEYNE, P. O Império Romano. In: *História da Vida Privada: do Império*

²⁰ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

²¹ VEYNE, P. O Império Romano. In: *História da Vida Privada: do Império Romano ao Ano mil*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

²² The use of loud was not exclusive to women from the higher social classes. Many slaves wore rings, necklaces and hairstyles were in her hair, even to imitate the wealthier women. Hairstyles, for example, were made in leisure time of the slave. It was also emphasized that the development of hairstyles was more common among middle-aged women (OSLON, 2008).

and social distance. For much of Greco-Roman society, wealth was celebrated as a virtue in contrast to poverty, seen as an addiction or as a defect (VEYNE, 2009).²³ The bishops, ascetics with their ideas, disdainful of such a stance because, for them, besides indicating a pagan conduct, acquire ornaments would be the fruit of pride and pride of women who would not adhere to Christian rules and differentiate socially enhancing identity the belief that they have adopted.

We also observed that art really required for women made with precious materials such as gold and silver, was seen as the “art of lust”, according to Clement of Alexandria (*Pedag.*, III, II).²⁴ Nevertheless, there was a “divine art” - according to Tertullian (*The apar. women*, II, III), By which man should abdicate in favor of the material from the spiritual, virtue and reason.²⁵ Tertullian even states the following: “Let’s throw away the ornaments and if we want spiritual” (*The apar. women*, II, XIII).²⁶ For one who belonged to the Roman aristocracy, the rich decoration of the houses needed to be maintained, so that, at the time to receive guests for a banquet, families could demonstrate their power, status and wealth. Although total revulsion to any decorative ornaments and luxurious clothing, Clement of Alexandria suggested that, for men only, it was lawful to use ring - seal with recorded images, such as the dove, the fish and the anchor. All images should have some relation with symbols of the Christian faith.²⁷

²³ VEYNE, P. O Império Romano. In: *História da Vida Privada: do Império Romano ao Ano mil*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

²⁴ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

²⁵ TERTULIANO, On the Apparel of Women. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

²⁶ TERTULIANO, On the Apparel of Women. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

²⁷ Clement of Alexandria was born in Athens around AD 150. Son of pagan parents, educated in the mold of Neoplatonic philosophy, became known for his work as an apologist doing clashes with supporters of the Valentinian Gnostics shed. Stood out for its relentless pursuit to positively associate with Greek philosophy to Christian thought. Soon after his conversion, sought to unite the various masters of orthodox Christianity, but ended up creating his own school in Alexandria, important cultural center at the time, which would

seus ideais ascetas, desdenhavam de tal postura, pois, para eles, além de indicar uma conduta pagã, adquirir ornamentos seria fruto da soberba e do orgulho de mulheres que não queriam aderir às regras cristãs e se diferenciar socialmente realçando a identidade da crença que elas teriam adotado.

Observamos, ainda, que a arte muito requerida pelas mulheres, feita com materiais preciosos, como ouro e prata, era vista como a “arte da luxúria”, segundo Clemente de Alexandria (*Pedag.*, III, II).²⁴ Apesar disso, havia uma “arte plástica divina” – de acordo com Tertuliano (*A apar. das mulheres*, II, III), pela qual o homem deveria abdicar do material em favor do espiritual, da virtude e da razão.²⁵ Tertuliano chega a afirmar o seguinte: “Vamos jogar fora os ornamentos terrenos caso desejemos o espiritual” (*A apar. das mulheres*, II, XIII).²⁶ Para aquele que pertencia à aristocracia romana, a rica decoração das casas precisava ser mantida, a fim de que, na ocasião de se receberem convidados para um banquete, as famílias pudessem demonstrar seu poder, seu *status* e sua riqueza. Apesar da total repulsa a ornamentos decorativos e a qualquer indumentária luxuosa, Clemente de Alexandria sugeriu que, unicamente para os homens, era lícito usar anéis-selo com imagens gravadas, como a pomba, o peixe e a âncora. Ou seja: todas as imagens deveriam ter alguma relação com símbolos da fé cristã.²⁷

No discurso de Clemente, vemos o seguinte:

Romano ao Ano mil. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

²⁴ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

²⁵ TERTULIANO. On the Apparel of Women. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

²⁶ TERTULIANO. On the Apparel of Women. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

²⁷ Clemente de Alexandria nasceu em Atenas por volta do ano 150. Filho de pais pagãos, educado aos moldes da filosofia neoplatônica, ficou conhecido por seu trabalho como apologista fazendo duros embates aos gnósticos adeptos da vertente valentiniana. Destacou-se por sua busca incessante em associar positivamente a filosofia grega ao pensamento cristão. Logo após a sua conversão, buscou se unir a diversos mestres do Cristianismo ortodoxo, mas acabou criando sua própria escola em Alexandria, importante centro cultural na época, que teria o intuito de ensinar a “verdadeira gnose” segundo ele. Teve influência marcada no pensamento de Orígenes, seu discípulo direto. Clemente morreu por volta do ano 215, em Alexandria, e teve como suas principais obras *Exortação aos gregos*, *Disposições*, *Pedagogo* e *Miscelânea* (DREHER, 2007).

Nossos selos devem levar a imagem de uma pomba, de um peixe, de um navio em pleno vento; de uma lira da qual Polícrates costumava utilizar, ou de uma âncora a qual Seleuco gravou em seu anel. Se a figura mostra um pescador, faz alusão aos apóstolos e seus filhos que pescavam em água. Mas evitemos absolutamente representar ídolos, porque é proibido olhar para eles. Devemos também evitar o arco e a espada, porque combatemos pela paz; igualmente se deve evitar uma taça para que se continuemos a praticar a temperança (*Pedag.*, III, XI).²⁸

Afora isso, não observamos qualquer outro documento clerical que faça referências às artes pictográficas, o que nos mostra o total desinteresse e a repulsa dos bispos pelas manifestações artísticas (GRABAR, 1967).²⁹

Além de certos cristãos conversos do paganismo transpirem abertamente por todos os espaços públicos e manterem indumentárias e objetos decorativos comuns adotados na sua vida pagã passada, observamos, ainda, outra prática difusa entre alguns adeptos e simpatizantes do Cristianismo ortodoxo: a produção e a veneração de ícones. Sobre o assunto, um dos mais importantes testemunhos³⁰ está presente na obra *História Augusta*.³¹ Na biografia de Alexandre Severo, vemos o seguinte relato:

[...] Todas as manhãs, ele [o imperador Alexandre Severo] fazia devoções em seu larário, onde havia as imagens dos mais dignos entre os imperadores divinizados e de alguns dos melhores homens do bem, entre eles Apolônio (de Tiana) e – como disse um historiador da época – as imagens de Cristo, de Abraão, de Orfeu e de outros semelhantes, e, finalmente, o retrato dos seus próprios antepassados

²⁸ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

²⁹ GRABAR, André. *El primer Arte Cristiano* (200-395). Madrid: Aguilar, 1967.

³⁰ A obra *História Augusta* é uma coletânea de biografias abrangendo o período que vai desde a ascensão de Adriano, em 117, até as mortes de Numeriano e de Carino em 284-285. Além da biografia dos principais imperadores (*Augusti*), o livro abrange a história dos corregentes e herdeiros presuntivos (*Caesares*), bem como dos usurpadores (*Tyranni*). A obra, preservada num códice do século IX (*Codex Palatinus Latinius*), teria sido editada nos séculos IV e V. A ela são atribuídas diversas autorias, a saber: Esparciano, Capitolino, Lamprídio e Galicano, compondo a primeira parte; Flávio Vopisco e Trebélío Pólio, escrevendo a segunda parte (CORASSIN, 2001).

³¹ HISTÓRIA AUGUSTA. In: Loeb Classical Library, 1924.

In speaking of Clement, see the following:

Our seals must carry the image of a dove , a fish , a ship in full wind, a lyre which Poly-crates used to use , or an anchor which Se-leucus recorded on your ring. If the figure shows a fisherman, refers to the apostles and their children who were fishing in water . But shun absolutely represent idols , because it is forbidden to look at them . We must also avoid the bow and sword, because we fight for peace, one must also avoid a glass to which we continue to practice temperance (*Pedag.*, III, XI).²⁸

Aside from that, we did not observe any other clerical document that references the pictographic art, which shows the total disinterest and disgust of bishops by the artistic manifestations (GRA-BAR, 1967).²⁹

Apart from certain Christian converts from pa-ganism openly carried forward by all public spaces and maintain common costumes and decorative objects adopted in its last pagan life, observed also another widespread practice among some fans and supporters of orthodox Christianity: the produc-tion and the veneration of icons. On the subject,³⁰ one of the most important testimonies is present

have the purpose of teaching the “true gnosis” he said. Had marked influence on the thought of Origen, his direct disciple. Clemente died around the year 215 in Alexandria, and had as its main works Exhortation to the Greeks, provisions, *Educator and Miscellany* (DREHER 2007).

²⁸ ALEXANDRIA, Clemente de. The Pedagogus. In: SCHAFF, P. *The Early Church Fathers: Ante Nicene Fathers*. v.3, Edimburgo: T&T Clark, 2009.

²⁹ GRABAR, André. *El primer Arte Cristiano* (200-395). Madrid: Aguilar, 1967.

³⁰ The work *Historia Augusta* is a collection of biographies covering the period from the rise of Hadrian in 117 until the deaths of Numerian and Carino at 284-285. Besides the main biography of emperors (*Augusti*), the book covers the history of co-rulers and presumptive heirs (*Caesares*), as well as usurpers (*Tyranni*). The work, preserved in a ninth-century Codex (*Codex Palatinus Latinius*), have been published in the fourth and fifth centuries To it are assigned different authorship, namely: Esparciano, Capitolino, and Lampridio Galicano, composing the first part; Flávio Vopiscus and Trebélío Polio, writing the second part (CORASSIN, 2001).

in the work *Historia Augusta*.³¹ In the biography of Alexander Severus, see the following report:

[...] Every morning, he [the Emperor Alexander Severus] did in his devotions larário where there were pictures of the worthiest among the deified emperors and some of the best men of good, among them Apollonius (of Tyana) and - as a historian of the period said - the images of Christ, Abraham, Orpheus, and the like, and finally the portrait of his own ancestors [...] (2, 29, II).

Alexander Severus, who reigned between the years 222 and 235, gave special treatment to Christians. Eusebius of Caesarea, *Ecclesiastical History* at work (VI, 21, 3-4), states that his mother was a “woman of the most religious.” Origen would have spent time with her “exposing him many questions for God’s glory and praise of the virtue of divine doctrine” (VI, 21, 4).³² Apparently, however, neither the emperor nor his mother had converted to Christianity. Even because the emperor was responsible for restoring various temples and statues of the goddess Isis, as *Iseum Campense* (CURL, 2005).³³ We can say, yes, they were sympathetic, pseudo-Christians, or even Christians border, which accepted some Christian practices without rejecting pagan customs.

We also observed that in the context of private worship, as practice shows the emperor, paganism to Christianity existed together. In paganism, religious life involved the public worship (go to the temple, for example) and private worship (devotion at home in the oratory) (Fig. 3). However, despite this division, the public and private worship two spheres were not in opposition. Quite the contrary, in the Roman world, the private worship takes place in public worship and vice versa (GRADEL, 2004).³⁴

³¹ HISTÓRIA AUGUSTA. In: Loeb Classical Library, 1924.

³² CESAREA, Eusébio de. *História eclesiástica*. 2. ed. Madrid: BAC, 1997.

³³ CURL, J. S. *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as The Inspiration For Design Motifs In the West*. Nova York: Routledge, 2005.

³⁴ GRADEL, I. *Emperor worship and Roman religion*. Oxford: Oxford Univeristy Press, 2004.

[...] (2, 29, II).

Alexandre Severo, que reinou entre os anos 222 e 235, deu um tratamento diferenciado aos cristãos. Eusébio de Cesareia, na obra *História Eclesiástica* (VI, 21, 3-4), afirma que sua mãe era uma “mulher das mais religiosas”. Orígenes teria passado um tempo com ela “expondo-lhe grande número de questões para a glória de Deus e louvor da virtude da doutrina divina” (VI, 21, 4).³² Ao que parece, no entanto, nem o imperador, nem sua mãe, teriam se convertido ao Cristianismo. Mesmo porque o imperador foi responsável por restaurar diversas estátuas e templos da deusa Ísis, tal como o *Iseum Campense* (CURL, 2005).³³ Podemos afirmar, sim, que eles eram simpatizantes, filocristãos, ou mesmo cristãos de fronteira, os quais aceitavam algumas práticas cristãs sem rechaçar os costumes pagãos.

Observamos, ainda, que no âmbito de culto privado, como mostra a prática do imperador, o paganism existiu junto ao Cristianismo. No paganism, a vida religiosa envolvia o culto público (ir ao templo, por exemplo) e o culto privado (a devoção no lar, no larário, no oratório) [Figura 3]. No entanto, apesar dessa divisão, o culto público e o privado não eram duas esferas em oposição. Muito pelo contrário, no mundo romano, o culto privado toma seu lugar no culto público e vice-versa (GRADEL, 2004).³⁴

Um dos autores que mais bem explicam essas formas culturais é o gramático Marco Vérrio Flaco, que viveu no século II (FLACO, 2013).³⁵ Em sua obra *O significado das palavras*, redigida por Festo, ele afirma:

O rito público [*quae publico*] são aquelas cerimônias religiosas feitas com o dinheiro público para o povo, e também para as (pessoas nas) montanhas [*montibus*], para as (pessoas nos) distritos [*pagis*], para as (pessoas nas) cúrias [*curiis*], para as (pessoas nas) capelas

³² CESAREA, Eusébio de. *História eclesiástica*. 2. ed. Madrid: BAC, 1997.

³³ CURL, J. S. *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as The Inspiration For Design Motifs In the West*. Nova York: Routledge, 2005.

³⁴ GRADEL, I. *Emperor worship and Roman religion*. Oxford: Oxford Univeristy Press, 2004.

³⁵ FLACO, Vérrio. O significado das palavras. In: RUY, M. L. *De verborum significatu*: análise e tradução. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

[*sacellis*]. Mas as cerimônias religiosas privadas [*privata quae*] são aquelas feitas para todos os homens, por um interesse individual das pessoas, para as famílias, para os povos (*Publica Sacra* [verbete], p. 140, 2ª parte) (FLACO, 2013).

Sobre os cultos privados, principalmente os que envolviam veneração aos ícones, os sacerdotes cristãos se mostravam em completo desacordo. Eusébio de Cesareia tem uma posição bastante peculiar a esse respeito. Ele afirma em sua obra:

Uma vez que evoquei a lembrança desta cidade [Panaes], não considero justo omitir uma narrativa digna de memória até para os pósteros. Com efeito, diz-se ter sido oriunda deste lugar a mulher com fluxo de sangue que, conforme narram os santos evangelhos, encontrou junto do Senhor a cura de seus males. Mostra-se na cidade sua casa, e subsistem admiráveis monumentos da beneficência do Salvador para com ela. Com efeito, sobre um rochedo elevado, diante das portas da casa, ergue-se uma estátua feminina de bronze. Ela tem os joelhos dobrados, as mãos estendidas para frente, em atitude suplicante. Diante dela há outra estátua da mesma matéria, representando um homem de pé, sobre uma coluna, parece brotar uma planta estranha que se eleva até as franjas do manto de bronze; é o antídoto de doenças de toda espécie. Assegurava-se que a estátua é imagem de Jesus; ela subsiste ainda até hoje, de sorte que nós a vimos ao visitarmos a cidade. Não é de admirar que outrora pagãos beneficiados por nosso Salvador a tenham erguido [a imagem], quando sabemos terem sido preservados ícones pintados em cores dos apóstolos Pedro e Paulo e do próprio Cristo. É natural, pois os antigos, segundo um uso pagão entre eles observado, tinham o costume de honrá-los desta maneira sem preconceitos, quais salvadores (*Hist. Ecles.* VII, 18:1-4, grifos nossos).³⁶

O relato supratranscrito nos parece elucidativo, haja vista ser uma evidência da utilização de imagens cristãs por supostos pagãos. É preciso reconhecer, no entanto, que apesar de Eusébio deixar claro que adorar ícones era uma herança pagã, o bispo não se mostra afrontado quanto a tal prática. Embora Eusébio afirme que os ícones tinham sido feitos por pagãos, até mesmo para não polemizar o assunto, acreditamos que ele tenha omitido a verdadeira identidade dos devotos, que acreditamos pudessem ser cristãos de fronteira, filocristãos. Até porque os ícones sagra-

One of the authors that best explains these cultic forms is the grammarian Verrio Marco Flaco, who lived in the second century (FLACO, 2013).³⁵ In his work *The meaning of words*, written by Festo, he says:

The public rite [*public quae*] are those made with religious ceremonies the public money to the people, and also for (the people) mountains [*montibus*], for (people in) [*pagis*] districts, for (the people) curies [*curis*], for (the people) chapels [*sacellis*]. But religious ceremonies private [*privata quae*] are those made for all men, for an individual interest of the people, for families, for people (*Publica Sacra* [entry], p.140, part 2) (FLACO, 2013).

On private services, especially those involving veneration of icons, the Christian priests showed themselves in complete disagreement. Eusebius of Caesarea has a rather peculiar position in this regard. He states in his book:

Once evoked the memory of this city [Panaes], do not consider it fair to omit a worthy narrative to memory for posterity. Indeed, it is said to have been originated from this place the woman with an issue of blood, as the Gospels recount Saints, met with the Lord to cure their ills. Shows up in his home city, and admirable monuments remain of kindness toward her Savior. Indeed, on a high cliff, before the doors of the house, stands a bronze statue female. She has bent knees, hands extended forward in suppliant attitude. In front of her there is another statue of the same matter, representing a man standing on a column, seems to spring a strange plant that rises to the fringes of the mantle of brass, is the antidote to all sorts of diseases. Made sure that the statue is an image of Jesus, it still remains to this day, so that we saw while visiting the city. No wonder that once pagan benefited by our Saviour to have erected [the image], when we painted in colors of the apostles Peter and Paul and of Christ Himself icons have been preserved. It is natural, because the former, according to a pagan use observed among them, were wont to honor them in this way without prejudice, which

³⁵ FLACO, Vêrrio. O significado das palavras. In: RUY, M. L. *De verborum significatu*: análise e tradução. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

³⁶ CESAREA, Eusébio de. *História eclesiástica*. 2. ed. Madrid: BAC, 1997.

rescuers (*Hist. Ecol.* VII, 18:1-4, emphasis added).³⁶

The report transcript seems instructive considering be evidence of the use of Christian imagery by pagans alleged. It must be recognized, however, that although Eusebius icons make it clear that worship was a pagan heritage, the bishop shows not outraged about the practice. Although Eusebius states that the icons have been made by pagans, even for not arguing the matter, we believe that he has omitted the true identity of devotees who believe they could be Christians border, pseudo-Christian. Especially because the sacred, in the ecclesiastical context, icons seem to have been accepted in some places, as seen in excerpts of the 81 Canons of the Synod of Elvira, dating from the early fourth century.

Candles are not to be burned in a cemetery during the day. This practice is related to paganism and is detrimental to Christians. Those who do have denied communion in *ekklesia*. Women should not remain in a cemetery at night. Some engage in evil instead of prayers. The images should not be worshiped in the *ekklesia*, which should not be worshiped, adorned and painted the walls. The faithful are warned to avoid, as much as they can, that the idols are kept in their properties. If, however, they (the faithful) fear being raped by his servants the such should at least remain pure. If they do not, consider the *ekklesia* is unrelated. (Proceedings of Conc . Elvira, 34, 35, 36, 41).³⁷

The above excerpt shows that many were openly Christian customs related to paganism, which we mention: the use of candles, visits to cemeteries and devotion to icons. On the use of candles and visits to cemeteries, the ban was due to the fact that there was a current idea that when acceded candles during the day in the necropolis of the saints, the spirits of these would be bothered. Moreover, the bishops feared the neophytes maintain the alleged “pagan superstitions” next to Christian practices and would cause the “contamination” of other be-

dos, no contexto eclesiástico, parecem ter sido aceitos em alguns locais, como vemos em excertos dos 81 Cânones do Sínodo de Elvira, datado do início do século IV.

Velas não são para serem queimadas em um cemitério durante o dia. Esta prática está relacionada com o paganismo e é prejudicial para os cristãos. Aqueles que fazem terão a comunhão negada na *ekklesia*. As mulheres não devem permanecer em um cemitério durante a noite. Algumas se envolvem em maldades em vez de orações. As imagens não devem ser veneradas na *ekklesia*, as quais não devem ser adoradas, adornadas e pintadas nas paredes. Os fiéis são alertados a evitar, o quanto puderem, que os ídolos sejam mantidos em suas propriedades. Se, no entanto, eles (os fiéis) temerem ser violentados por seus servos, os tais devem, pelo menos, se manter puros. Se não o fizerem, da *ekklesia* considerem-se alheios (*Atas do Conc. de Elvira*, 34, 35, 36, 41).³⁷

O trecho acima demonstra que diversos foram os costumes cristãos abertamente relacionados ao paganismo, os quais podemos citar: à utilização de velas, às visitas a cemitérios e à devoção a ícones. Sobre a utilização de velas e visitas a cemitérios, a proibição se deu pelo fato de que havia uma ideia corrente de que ao acender velas durante o dia nas necrópoles dos santos, os espíritos ficariam incomodados. Além disso, os bispos temiam que os neófitos mantivessem as supostas “superstições pagãs” junto às práticas cristãs e causassem a “contaminação” de outros fiéis. Acerca da veneração aos ícones, muitos pesquisadores questionam a qual tipo de imagem o documento estaria se referindo. Alguns afirmam que seria uma proibição somente as figuras que representassem Deus. Outros estudiosos, com os quais nós comungamos, dizem que nos templos, de uma maneira geral, estava vetado o uso de qualquer imagem sagrada, mesmo porque se fosse algo diferente disso, provavelmente haveria uma especificação. No que concerne a manter imagens em casa, entendemos que o Cânone esteja se referindo à situação de alguns senhores cristãos que possuíam servos pagãos que trabalhavam no campo. Neste caso, a recomendação era para os cristãos não tolerarem os ídolos de seus servos em suas propriedades. Isto não se restringia somente à residência privada, mas a todas aquelas que se agregavam aos domínios do senhor. A abordagem feita

³⁶ CESAREA, Eusébio de. *História eclesiástica*. 2. ed. Madrid: BAC, 1997.

³⁷ CÂNONES DO CONCÍLIO DE ELVIRA. Available at:<http://www.earlychurchtexts.com/public/elvira_canons.htm> Access on: 4 de abril de 2013.

³⁷ CÂNONES DO CONCÍLIO DE ELVIRA. Disponível em: <http://www.earlychurchtexts.com/public/elvira_canons.htm> Acesso em: 4 de abril de 2013.

pelos Cânones do Sínodo de Elvira nos faz concluir que o fato de os sacerdotes cristãos estarem legislando contra as práticas pagãs nos leva a crer que tais deveriam ter sido comuns entre os cristãos, como no caso da devoção aos ícones.

Apesar de o excerto anterior indicar que havia congregações que já deveriam confeccionar figuras artísticas cristãs, os primeiros veneradores dos ícones eram como o imperador Alexandre Severo, como os supostos pagãos relatados por Eusébio ou mesmo como as matronas representadas nas catacumbas e descritas no contra-ataque de Clemente de Alexandria e Tertuliano. Tais estavam no limiar do paganismo e do Cristianismo, pois, além de circular pelos diversos espaços públicos da sociedade, de portar uma indumentária comum aos usos pagãos e de decorar suas casas com artigos de luxo, os cristãos de fronteira praticavam um culto privado híbrido e um culto público ortodoxo, concomitantemente. Desse modo, a ocupação de tal posição limítrofe por parte destes filocristãos possibilitou que o próprio Cristianismo pudesse ser modificado quanto à sua forma cultural e doutrinal.

lievers. About the veneration of icons, many researchers question what kind of image the document was referring to. Some argue that a ban would only figures that represented God. Other scholars, which we agree, and say that in the temples, in general, was vetoed the use of any sacred image, because even if it was something different that there would probably be a specification. Regarding the images keep at home, we understand that the Canon is referring the situation in some Christian gentlemen who had pagan servants working in the field. In this case, the recommendation was that Christians do not tolerate idols of his servants on their properties. This was not confined only to private residence, but all those who aggregated the fields of the Lord. The approach taken by the Canons of the Synod of Elvira makes us conclude that the fact that Christians are priests legislating against pagan practices, leads us to believe that such should have been common among Christians, as in the case of devotion to icons.

While the above quote indicates that there were congregations that should already fabricate Christian artistic figures, the first worshipers of the icons were like the Emperor Alexander Severus, as reported by Eusebius as matrons or even represented in the catacombs and described on the counterattack pagans alleged Clement of Alexandria and Tertullian. These were on the verge of paganism and Christianity, because in addition to cycle through various public spaces of society to bear a common dress to Pagan Usage and decorate their homes with luxury items, Christians border practiced a hybrid and private worship an Orthodox public worship concurrently. Thus, the occupation of such borderline position by these pseudo-Christians enabled Christianity itself could be modified as to its doctrinal and cultic form.

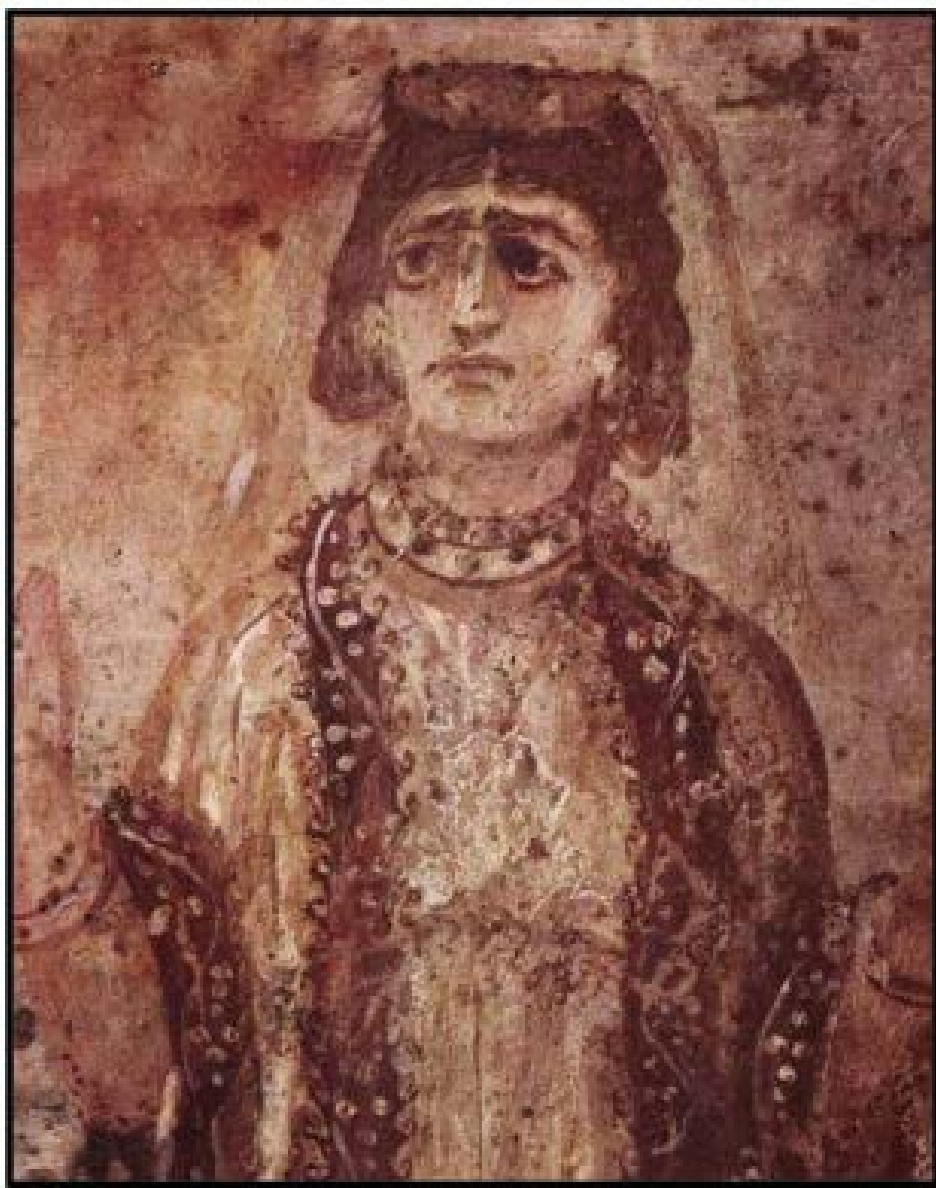


Figura 1 — Nome: Mulher *orante*. Localização: Roma. Data: Séc. IV. Acervo: Catacumba de São Calisto. Detalhes: Afresco bidimensional. Fonte: Nicolai, 2000.



Figura 2 — Nome: *Dionysas in Pace*. Localização: Roma Data: Séc. IV. Acervo: Catacumba de São Calisto. Detalhes: Afresco bidimensional. Fonte: <http://www.catacombsociety.org>



Figura 3 — Nome: Oratório em uma casa de Pompeia. Localização: Pompeia. Dimensão: 1,20 m. de altura. Data: Séc. I. Acervo: Sítio Arqueológico de Pompeia. Detalhes: Oratório esculpido em pedra incrustado com cimento romano. Fonte: Arquivo pessoal.

Os conventos e/ou mosteiros na paisagem colonial brasileira: contribuição ao entendimento de seus espaços abertos ou suas cercas

Convents and/or Monasteries in the Colonial Brazilian Scenery: contribution to the understanding of its open spaces or its fences

MARCELO ALMEIDA OLIVEIRA*

Doutor em Arquitetura Paisagística pela Universidade de Évora (Portugal)

Phd Degree in Landscape Architecture of the Évora University (Portugal)

RESUMO Diante da dificuldade de compreensão dos espaços verdes privados no âmbito das cidades brasileiras classificadas, oriundas do período colonial, priorizamos neste artigo o entendimento das cercas monásticas. As citadas cercas eram espaços abertos que faziam parte da estrutura de mosteiros e/ou conventos e cumpriam as funções de produção de alimentos e recreio religioso. Na totalidade da arquitetura religiosa, pátios, jardins, hortas, pomares e matas eram lugares especiais, no geral, percebidos como: *locus amoenus*, *hortus conclusus*, *hortus deliciarum*, paraíso. Na atualidade, mesmo que existam somente fragmentos desses lugares, é importante a proteção deles como parte de conjuntos edificados: arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos.

PALAVRAS-CHAVE arquitetura religiosa, cercas monásticas, espaços abertos em cidades coloniais.

ABSTRACT In face of the difficulty to understand the private green areas in the selected Brazilian cities in the colonial period, we have prioritized the understanding of monastic fences. The so called fences were open spaces that made part of the convents and/or monasteries structure and accomplished the functions of food production and religious recreation. On the whole of the religious architecture, yards, gardens, orchards, vegetable gardens and woods were special places, seen as: *locus amoenus*, *hortus conclusus*, *hortus deliciarum* and Paradise. Nowadays, even if there are only fragments of these places, it is important to protect them as part of built complexes: architectural, urban and scenic.

KEYWORDS religious architecture, convent fences, scenic heritage, open spaces, colonial cities.

* Marcelo Almeida Oliveira é colaborador no Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE – Portugal) e analista ambiental do Instituto Estadual de Florestas (IEF-MG – Brasil) / *Researcher at the Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (Center of Population Economy and Society Studies) – CEPESE/Portugal and Environmental Analyst of the Instituto Estadual de Florestas (State Institute of Forests) – IEF/ Minas Gerais/Brazil* / E-mail: maout@yahoo.com.br

1. Considerações iniciais

Nos conventos e mosteiros, a existência da clausura foi uma das regras a ser seguidas, o que significava, na prática, estabelecer um corte com o mundo externo, avaliado como ímpio e sujeito a depravações, perversões e vicissitudes. Logo, podemos supor a importância simbólica atribuída aos muros, que delimitavam os respectivos conjuntos. Eles representaram a distinção entre as dimensões do sagrado e do profano. Em virtude dessa separação, os espaços internos eram individualizados, especialmente os pátios e as parcelas de cultivo, onde era possível estabelecer o contato mais próximo com a natureza, percebida como manifestação da essência divina.¹ Tais lugares eram marcados pela relação *homem/Deus, terra/céu*, entendida com base no conceito de *Axis mundi*, desenvolvido por Mircea Eliade.²

Na totalidade da arquitetura religiosa, pátios, jardins, hortas/pomares e matas eram tidos, em sua totalidade, como centros de vivência mística, concebidos, inclusive para lembrar os ideais dos primeiros anacoretas e eremitas nos desertos.³ Foram locais que, mesmo concentrados no mundo da produção, não deixavam de ser polarizados pela mencionada axialidade, fortalecendo a crença dos monges na plenitude da graça, com base no labor e em constantes exercícios de meditação, penitência e oração.⁴

De acordo com essas noções, reforçamos que a cerca é tudo aquilo *que cinge, rodeia, fecha*, envolve um lugar, protegendo-o de invasões, tornando-o mais estimado e íntimo. Pode ser construída de madeira, pedra, tijolo, ou de qualquer outro material, inclusive vivo, na forma de sebe.⁵ No seu interior, jardins, hortas/

¹ PIRES, Celestino. "Natureza". In: *LOGOS. Enciclopédia luso-brasileira de filosofia*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, /s.d./, p. 1.078. CORTESÃO, Jaime. "O franciscanismo e a mística dos descobrimentos". *Revista de las Españas*. /s.n.t./, p. 38, [19??].

² ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 38-39.

³ XAVIER, António Manuel Mateus. *Das cercas dos conventos capuchos da Província da Piedade*: contributo para a definição de uma política de recuperação. (Dissertação de Licenciatura em Arquitectura Paisagista) Universidade de Évora, (Aurora da Conceição Parreira Carapinha), Évora, 1998, pp. 10-11.

⁴ ROSÁRIO, António, Frei. *Frutas do Brasil*. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1702, pp. 7-10.

⁵ VIEIRA, Domingos, Frei. *Grande dicionário português ou thesouro da língua portuguesa*. Porto: E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1874, v. 2, p. 173.

1. Initial Considerations

In the convents and monasteries, cloistered life was one of the rules to be followed, which meant a disconnection with the outside world, considered impious and subjected to depravity, perversion and vicissitudes. Thus, we can imagine the importance given to walls, which limited such buildings. They represented the distinction between the sacred and the profane. Due to this separation, internal spaces were individualized especially yards and cultivation areas, where a closer contact with nature was possible and regarded as manifestation of the divine essence¹. Such places were marked by the relation *man/God*, and *earth/heaven*, understood from the concept *Axis Mundi*, developed by Mircea Eliade².

On the whole of the religious architecture, yards, gardens, orchards/vegetable gardens and woods were considered centers of mystical experience, also conceived to remember the ideals of the first anchorites and desert hermits³. Even concentrated in the world of production, these places were polarized by the axial aspect, strengthening the monks' belief in the plenitude of grace through labor and constant exercise of meditation, penance and prayer⁴.

According to these notions, we reinforce that fence is everything that encircles, surrounds, closes and involves a place, protecting it from invasions, turning it more esteemed and intimate. It can be made of wood, stone, brick or any other material and also in the form of a hedgerow⁵. Inside, gar-

¹ PIRES, Celestino. "Natureza". In: *LOGOS. Enciclopédia luso-brasileira de filosofia*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, /s.d./, p. 1078. CORTESÃO, Jaime. "O franciscanismo e a mística dos descobrimentos". *Revista de las Españas*. /s.n.t./, p. 38, [19??].

² ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 38-39.

³ XAVIER, António Manuel Mateus. *Das cercas dos conventos capuchos da Província da Piedade*: contributo para a definição de uma política de recuperação. (Dissertação de Licenciatura em Arquitectura Paisagista) Universidade de Évora, (Aurora da Conceição Parreira Carapinha), Évora, 1998, p. 10-11.

⁴ ROSÁRIO, António, Frei. *Frutas do Brasil*. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1702, p. 7-10.

⁵ VIEIRA, Domingos, Frei. *Grande dicionário português ou thesouro da língua portuguesa*. Porto: E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1874, v.2, p. 173. BLUTEAU, Raphael, Padre D. *Vocabulário português e latino ...*. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, MDCCXX (1720), v.II, p. 346.. CONSTANCIO, Francisco Solano. *Novo dicionário crítico e etimológico da língua portuguesa*. Paris: Ângelo Francisco Carneiro (editor), 1863, p. 244-245.

dens, orchard and woods were designed as places to *be* and *stay*, *locus amoenus*, Paradise, Eternal Spring, *hortus conclusus* or *hortus deliciarum*. They were privileged spaces for production, spirituality and mystical experience. In this context, the word convent or monastery are connected to the ideals of a *Civitas Dei*⁶, an ideal imagined and materialized to provide asceticism, seclusion and mystical experience in parallel with daily practical aspects, related to the functionality of religious architectural buildings. Therefore, the fences stood out as contact points between the worlds of spirituality and self-sufficiency, which was regulated by the possibility to produce food and facilitate manual work.

The influence of the Benedictine thought was clear, *Ora et Labora*, considered to be the *Rule of all Rules*, which deeply marked the western world tradition⁷. According to Saint Benedict of Nursia, it was indispensable to have water, a vegetable garden, a mill and workshops, necessary means to keep members immersed in the cloistered life, aiming at sanctification⁸. In Brazil, as anywhere else, such behavior was linked to the adequate choice of sites to be occupied and worked on [Figure 1]. The options depended on knowledge, culture, and experience along with obstinacy and the will to do it right, basic requirements that religious orders brought in their baggage.

Although the construction of convents and monasteries was strictly linked to the particularities of the religious universe, we should also acknowledge the influence of practical rules in choosing the areas to be occupied, which was related to the ideal of self-sufficiency. The best sites were those that offered well-being and protection besides hydric [Figures 2A and 2B] resources and fertile soil. In

pomares e matas eram desenhados como lugares de *ser* e *estar*, *locus amoenus*, paraíso, primavera eterna, *hortus conclusus* ou *hortus deliciarum*. Constituíam espaços privilegiados para a produção, para a espiritualidade e para a vivência mística.

Nesse âmbito, tanto o termo convento quanto o termo mosteiro associam-se aos ideais de uma *Civitas Dei*,⁶ noção imaginada e materializada para proporcionar ascese, recolhimento e vivência mística, paralelamente a aspectos prático-utilitários do dia a dia, relativos à funcionalidade de um conjunto arquitetônico religioso. Sobressaíam assim as cercas como pontos de contato entre o mundo da espiritualidade e o da autossuficiência, que se pautava pela possibilidade de produzir alimentos e facilitar a realização de trabalhos manuais.

Tornava-se nítida a influência do pensamento beneditino *Ora et Labora*, tido como a *Regra das regras*, que marcou profundamente a tradição do mundo ocidental.⁷ Segundo São Bento de Núrsia, eram indispensáveis água, horta, moinho e oficinas, meios necessários para manter congregados imersos no mundo da clausura, na busca do caminho da santificação.⁸ No Brasil, assim como em quaisquer outros lugares, a prática de tal conduta vinculava-se à escolha adequada dos sítios a serem ocupados e beneficiados [Figura 1]. As opções feitas dependiam de conhecimento, cultura, experiência, além de obstinação e vontade de acertar, requisitos básicos que as ordens religiosas traziam em suas bagagens.

BLUTEAU, Raphael, Padre D. *Vocabulário português e latino ...* Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, MDCCXX (1720), v. II, p. 346.

CONSTANCIO, Francisco Solano. *Novo dicionário crítico e etimológico da língua portuguesa*. Paris: Ângelo Francisco Carneiro (editor), 1863, pp. 244-245.

⁶ CONSTANCIO, Francisco Solano. *Op.cit.*, p. 8.

⁷ EXORDIUM Parvum. Os cistercienses. Documentos primitivos. /s.n.t./ Capítulo XV, pp. 59-63. *Apud*: DIAS, Geraldo José Amadeu Coelho. *Religião e simbólica; o sonho da escada de Jacob*. Porto: Granito Editores de Livrários, 2001, p. 239.

⁸ LINS, Eugênio de Ávila. *Arquitetura dos mosteiros beneditinos no Brasil: século XVI a XIX*. (Tese de Doutorado em História da Arte) Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, (Joaquim Jaime Ferreira-Alves), Porto, 2002, v. I, pp. 275-276, 420, 516-517, 880.

REGRA do glorioso patriarca São Bento. Mosteiro de Singeverga: Edições Ora & Labora, 1951, p. 4. *Apud*: MATA, Ainda Reis da. "Fragmentos do Mosteiro de São Martinho de Tibães". *Patrimônio/Estudos*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitectónico, nº 2, 2002, p. 80.

⁶ CONSTANCIO, Francisco Solano. *Op.cit.*, p. 8.

⁷ EXORDIUM Parvum. Os cistercienses. Documentos primitivos. /s.n.t./ Capítulo XV, p. 59-63. *Apud*: DIAS, Geraldo José Amadeu Coelho. *Religião e simbólica; o sonho da escada de Jacob*. Porto: Granito Editores de Livrários, 2001, p. 239.

⁸ LINS, Eugênio de Ávila. *Arquitetura dos mosteiros beneditinos no Brasil: século XVI a XIX*. (Tese de Doutorado em História da Arte) Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, (Joaquim Jaime Ferreira-Alves), Porto, 2002, v.I, p. 275-276, 420, 516-517, 880. REGRA do glorioso patriarca São Bento. Mosteiro de Singeverga: Edições Ora & Labora, 1951, p. 4. *Apud*: MATA, Ainda Reis da. "Fragmentos do Mosteiro de São Martinho de Tibães". *Patrimônio/Estudos*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitectónico, nº 2, 2002, p. 80.

Embora a construção de conventos e mosteiros estivesse estritamente vinculada a particularidades do universo religioso, devemos também admitir a influência das regras práticas na escolha de lugares a serem ocupados, o que se relacionava ao ideal da autossuficiência. Os melhores sítios eram aqueles que ofereciam bem-estar e proteção, além de recursos hídricos [Figuras 2A e 2B] e solos férteis. Dessa maneira, os aspectos biofísicos foram considerados como importantes referenciais nas decisões tomadas, o que de certa forma acabou nivelando os procedimentos adotados, como os defendidos no *De Architectura*, por Vitruvius, desde o século I.

Segundo esse tratadista, os templos deveriam ser implantados em lugares protegidos e favorecidos por atributos naturais, dentre eles a vista e, principalmente, a água, um dos principais elementos da vida, tomado como ponto de interesse na citada obra. A presença de recursos hídricos, numa determinada parcela, além de possibilitar a realização de atividades agropastoris, condicionava o seu desenho. De acordo com os argumentos expostos, as situações em montanha e vale foram consideradas ideais para estimular a fundação de assentamentos humanos, o que, sem dúvida, contribuía para a agregação de qualidades espirituais às cercas concebidas nessas circunstâncias.⁹

Não é casual a vigência de situações análogas em Portugal continental, insular e ultramarino. Os referidos princípios repercutiram no desenho de diversas tipologias de espaços abertos, dentre elas as cercas religiosas, presentes em terras brasileiras desde o século XVI, com a chegada da ordem dos franciscanos (1500), dos jesuítas (1549), dos carmelitas (1580) e dos beneditinos (1581).¹⁰

2. Produção, recreio e vivência mística

Levando-se em conta a diversidade dos edifícios religiosos, surge o espaço da cerca como uma constante. Maiores ou menores, as cercas dependiam, sobretudo, das necessidades específicas

⁹ POLIÓ, Marco Vitruvio. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza Forma, 1995, pp. 72-73.

¹⁰ LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; o estabelecimento, século XVI*. Lisboa: Livraria Portugal; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938a, Tomo I, p. 258.

LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; a obra, século XVI*. Lisboa: Livraria Portugal; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938b, Tomo II, pp. 505-514.

this way, the biophysical aspects were considered important reference in making decisions, which somehow leveled the actions taken, such as the ones defended in *De Architectura*, by Vitruvius, since century 1.

According to this writer, temples should be built in places protected and favored by natural resources, among them the view and water, one of the main elements in life and seen as a point of interest cited in the treatise above. To some extent, hydric resources, besides enabling farming and animal breeding, determined the design. Pertinent to the arguments mentioned, sites situated in mountains and valleys were ideal to stimulate human settlements, which undoubtedly contributed to the aggregation of spiritual qualities to the fences conceived in these circumstances⁹.

Similar situations are not accidental in continental, insular and ultramarine Portugal. The same principles reverberated in different typologies of open spaces, among them the fences in Brazilian lands since the XVI century upon the arrival of Franciscans (1500), Jesuits (1549), Carmelites (1580) and Benedictines (1581)¹⁰.

2. Production, recreation and mystical experience

Taking into account the diversity of religious buildings, the fence is always present. Big or small, they were made in accordance to the specific needs and economic power of each community and the number of members to turn them profitable and, just like in Portugal, where the cloister was not separated from the worries about production.

In Brazil, the worries about self-sufficiency were no different. Most times, the ecclesiastic communities tried to expand their possessions beyond the religious fences. In exceptional circumstances, big glebes were donated to Jesuit schools of Sao Paulo and Bahia in the XVI century. These lands measured from 1 to 2 leagues, being their area more than enough to ensure the livelihood of the members,

⁹ POLIÓ, Marco Vitruvio. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza Forma, 1995, p. 72-73.

¹⁰ LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; o estabelecimento, século XVI*. Lisboa: Livraria Portugal; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938a, Tomo I, p. 258. LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; a obra, século XVI*. Lisboa: Livraria Portugal; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938b, Tomo II, p. 505-514.

which showed the power the Church held over the Crown¹¹. Since the beginning of civilization, the monastic orders showed their intention to accumulate goods and organize a self-provisioning network and/or food supply, constituted of several fruit and vegetable plots, as well as poultry areas, which were also inserted in the loop of the urban areas and must be understood as a typology of the scenic patrimony of colonial cities¹².

Right after the foundation of ecclesiastic complexes, the need to own land and obtain slave labor became clear. In general, such behavior was possible due to donations, both private and public. It still happened in the XVIII century¹³, and there was also the intention of *making* food for their use and for sale in local markets. Within the fences of religious compounds they planted fruits and vegetables as well as extensive planting of rice, beans, cassava and corn. The banana trees were important in these compounds, for they were mainly used to satiate hunger and feed the members, thus deserving a special credit in the Monasteries of Nossa Senhora da Graça (1712/1720) in Salvador and São Bento (1717/1720) in Olinda¹⁴.

¹¹ 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. 156-161.

LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; escritores de N a Z*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Livraria Civilização Brasileira; Lisboa: Livraria Portugália, 1949b, Tomo IX, p. 418.

LEITE, Serafim, Padre. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil: (1538-1553)*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1956, v.I, p. 196-197.

LEITE, Serafim, Padre. *Monumenta brasiliae IV (1563-1568)*. Roma: [Monumenta Historica Societatis Ieju], 1960, p. 28-29, 33, 42-43.

¹² BLUTEAU, Raphael, Padre D. Op. cit., v.IV, p. 123.

VITERBO, Joaquim de Santa Rosa, Frei. *Elucidário das palavras, termos e frases ... 2ª edição*. [Lisboa]: publicado pelo autor, (MCCCLXV) 1865, Tomo II, p. 18.

¹³ We can give as example, the initiative that resulted in the creation of the Seminary of Nossa Senhora da Boa Morte in the city of Mariana (1750).

LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; do Rio de Janeiro ao Prata e ao Guaporé. Estabelecimentos e assuntos locais, séculos XVII-XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Lisboa: Livraria Portugália, 1945b, Tomo VI, p. 200. SAINT-HILAIRE, Auguste (1779-1853). *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975, p. 79-80. (Edição francesa: 1830).

¹⁴ ADB-CSB. Códice 138. Mosteiro de São Bento de Olinda I, 1657-1756. p. 140. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. Op. cit.,

e do poder econômico de cada comunidade residente, do número de congregados para torná-las rentáveis, assim como acontecia em Portugal, onde o mundo da clausura não estava dissociado das preocupações ligadas à produção.

Na realidade brasileira, as preocupações com a autossuficiência não foram diferentes. Na maioria das vezes, as comunidades eclesíásticas buscavam ampliar suas respectivas posses, para além dos domínios das cercas religiosas. Em circunstâncias excepcionais, foram doadas, no século XVI, grandes glebas aos colégios jesuítas da Bahia e de São Paulo. Esses terrenos chegavam a possuir de uma a duas léguas em quadra, sendo suas áreas mais do que suficientes para garantir a subsistência dos congregados, ficando patente, diante do recebimento de tais favores, o poder da Igreja perante a administração da Coroa.¹¹ Desde os primórdios da colonização, as ordens monásticas demonstraram a intenção de acumular bens e organizar rede de autoabastecimento e/ou fornecimento de gêneros, constituída por várias parcelas hortifrutícolas, sobressaindo as roças ou as granjas, que também estavam inseridas no aro das *urbes*, e que devem ser entendidas como uma tipologia do patrimônio paisagístico das cidades coloniais.¹²

Logo após a fundação dos complexos eclesíásticos, tornava-se explícita a necessidade de constituir patrimônio fundiário e obter mão de obra escrava. No geral, tais procedimentos eram viabilizados mediante doações, particulares e públicas, como ainda acontecia até o século XVIII,¹³ havendo ainda o

¹¹ 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, pp. 156-161.

LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; escritores de N a Z*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Livraria Civilização Brasileira; Lisboa: Livraria Portugália, 1949b, Tomo IX, p. 418.

LEITE, Serafim, Padre. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil: (1538-1553)*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1956, v. I, pp. 196-197.

LEITE, Serafim, Padre. *Monumenta brasiliae IV (1563-1568)*. Roma: [Monumenta Historica Societatis Ieju], 1960, pp. 28-29, 33, 42-43.

¹² “*Granja, derivase do Francez Gráge, que quer dizer casal [roça], casa de campo, ou as casas, em que se recolhe o trigo, legumes, etc. Alguns são de opinião que os primeiros padres, da ordem de São Bernardo, que vierão de França fundar em Portugal, introduzirão neste Reino esta palavra, porque na ditta ordem chamavam aos casaes (...)*”

BLUTEAU, Raphael, Padre D. Op. cit., v. IV, p. 123.

VITERBO, Joaquim de Santa Rosa, Frei. *Elucidário das palavras, termos e frases ... 2ª edição*. [Lisboa]: publicado pelo autor, (MCCCLXV) 1865, Tomo II, p. 18.

¹³ Podemos citar, por exemplo, a iniciativa que culminou com a criação do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte na cidade de Mariana (1750).

intuito de *fabricar* mantimentos, tanto para o próprio consumo, quanto para a venda em mercados locais. Nas cercas dos conjuntos religiosos, além de serem praticadas atividades de caráter extensivo, como o plantio de algodão, arroz, feijão, mandioca, milho, cultivavam-se hortas e pomares. Nos citados recintos, os bananais destacavam-se, sobretudo, para saciar a fome e sustentar os congregados, merecendo por isso crédito especial nos Mosteiros de Nossa Senhora da Graça (1712/1720), em Salvador, e de São Bento (1717/1720), em Olinda.¹⁴

Nas cercas encontravam-se, ainda, espaços destinados a criatórios de animais domésticos, currais, galinheiros, pocilgas, afora estrebarias, capinzais ou pastagens, como ficou explícito nos registros das seguintes moradias beneditinas: de Nossa Senhora da Assunção (1730-1735), em São Paulo; de Nossa Senhora do Desterro (1736-1741), em Santana de Parnaíba; de Nossa Senhora da Graça (1778-1781), em Salvador; e de Nossa Senhora da Visitação (1667), em Sorocaba.¹⁵ Em determinadas situações, para potencializar a produção em lugares de declive acentuado, eram propostos métodos tradicionais, como a execução de socalcos, como sugerido pelo padre Inácio Tolosa (1575), para o aproveitamento do solo disponível na vertente do Colégio da Bahia, voltada ao mar, condição adequada para se *fazerem uns taboleiros e prantar árvores*, por ser a *terra íngreme*, ou seja, tratava-se de um determinismo do sítio na ocupação do espaço, cujo terreno

LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; do Rio de Janeiro ao Prata e ao Guaporé. Estabelecimentos e assuntos locais, séculos XVII-XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Lisboa: Livraria Portugália, 1945b, Tomo VI, p. 200.

SAINT-HILAIRE, Auguste (1779-1853). *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975, pp. 79-80. (Edição francesa: 1830).

¹⁴ ADB-CSB. Códice 138. Mosteiro de São Bento de Olinda I, 1657-1756. p. 140. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 422.

ADB-CSB. Códice 143. Mosteiro de Nossa Senhora da Graça, 1717-1789. p. 7. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 880.

¹⁵ ADB-CSB. Códice 143. Mosteiro de Nossa Senhora da Graça, 1717-1789. /s.p./. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 881.

ADB-CSB. Códice 145. Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Parnaíba, 1736-1789; Mosteiro de Nossa Senhora Sant'Ana de Jundiá, 1751-1783; Mosteiro de Nossa Senhora da Visitação de Sorocaba, 1769-1783. p. 14. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 771.

AMSBSP. Códice 24. p. 9. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, pp. 678-679.

BPMP. MS nº 370. Miscelânea contendo impressos e manuscritos sobre a Ordem de São Bento. f. 57. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 787.

Within the fences, there were areas such as domestic animals breeders, stables, chicken yards, grassland and pasture, according to the records in the following Benedictine dwellings: Nossa Senhora da Assunção (1730/1735) in São Paulo, Nossa Senhora do Desterro (1736/1741) in Santana de Parnaíba, Nossa Senhora da Graça (1778/1781) in Salvador and Nossa Senhora da Visitação (1667) in Sorocaba¹⁵. In certain situations, in order to better the production in highly steep areas, traditional methods were used, such as ledges on mountain slopes, as suggested by father Inácio Tolosa, (1575) to use the available land on the sloping side of Colégio da Bahia giving on to the sea. Since the land was steep, the most adequate measure was to level the soil and plant trees¹⁶. The same method of soil occupation can also be observed on the slopes of Hospício da Terra Santa [Figures 3A and 3B] in Ouro Preto and the former Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte in Mariana.

On a first analysis, fences are considered polyvalent premises, where the religious services predominated and this was understood by all the monastic orders. To fully understand the existing complexes, one should take into account the construction principles that guided the choice of sites, the implantation of productive and recreational units, the method of areas arranged in squares to build edifications around the yards and also the distribution of services in sectors, generally along the backyards. In the Benedictine fences, the communal yard had a jail for slaves [?], a house for attendants, slaves' kitchen and sickbay, lumber storehouse, different workshops (tailor shop [?],

v.I, p. 422.

ADB-CSB. Códice 143. Mosteiro de Nossa Senhora da Graça, 1717-1789. p. 7. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 880.

¹⁵ ADB-CSB. Códice 143. Mosteiro de Nossa Senhora da Graça, 1717-1789. /s.p./. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 881.

ADB-CSB. Códice 145. Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Parnaíba, 1736-1789; Mosteiro de Nossa Senhora Sant'Ana de Jundiá, 1751-1783; Mosteiro de Nossa Senhora da Visitação de Sorocaba, 1769-1783. p. 14. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 771.

AMSBSP. Códice 24. p. 9. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 678-679.

BPMP. MS no 370. Miscelânea contendo impressos e manuscritos sobre a Ordem de São Bento. f.57. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 787.

¹⁶ LEITE, Serafim. Padre. *Op. cit.*, 1398a. Tomo 1, p. 152-154.

carpentry, ironworks, brickyard, shoe shop), slaves' quarters, plus a carriage house, stables and small breeders¹⁷. Most services were concentrated in only one place. This kind of design aimed at facilitating the control and, at the same time, divided the activities in sectors and organized the space, as ascertained in Mosteiro de Nossa Senhora da Visitação (1759/1769), in Sorocaba¹⁸.

In the religious constructions, the walls worked as support for flowerbeds and trellis, which made walking a very pleasant activity¹⁹. The walls were also used to support the roofs within the fences. Some buildings were used as dwellings for administrators, slaves, gardeners, guests, pilgrims and also as warehouses and animal shelter²⁰. These places were located around the backyards, separated from the breeders, stables and plantations and each one was delimited by walls or/and hedges. The distinction and hierarchy among the different functional units in the composition of the complexes was very clear, and they were usually connected through a hydraulic system supplied by water sources that originated in or passed through the compound, protected by the woods. However, depending on the biophysical particularities of each site and the economic and human resources available in the communities, the fences design showed some variation, conceived from the same theme, production, recreation and mystical experience. In these complexes, it was of best interest to provide maximum possible privacy to the members, especially through compartment and the closing of open space, where orchards/vegetable gardens stood out, taken also as place of cult.

In this scenario, it becomes necessary to make exemptions, with the intention of establishing distinctions between the Portuguese and Brazi-

localizava-se numa encosta.¹⁶ Tal modo de ocupação do solo também pode ser observado nas encostas do Hospício da Terra Santa [Figuras 3A e 3B], em Ouro Preto, e no antigo Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, em Mariana.

Numa primeira análise, consideramos as cercas como locais polivalentes, onde havia o predomínio da função religiosa, entendimento difundido entre as ordens monásticas. Para se ter noção mais ampla a respeito dos conjuntos existentes, é sensato perceber a vigência de princípios construtivos que orientaram não só a escolha dos sítios, a implantação de suas unidades produtivas e recreativas, a adoção do partido em quadra, para a construção de edificações ao redor de pátios, mas também a setorização dos serviços, no geral, distribuídos ao longo de terreiros. Nas cercas beneditinas, era evidente o terreiro *comum* abrigar, em sua envoltória, cárcere de escravos [?], casa para pajens, cozinha e enfermaria para escravos, depósito de lenha, oficinas diversas (alfaiataria [?], carpintaria, ferraria, olaria, sapataria), senzala, além de cocheira, estrebaria e pequenos criatórios.¹⁷ A maioria dos serviços concentrava-se num único lugar. Esse tipo de desenho tinha a finalidade de facilitar o controle e, ao mesmo tempo, setorizar as atividades desenvolvidas e ordenar o espaço, como verificado no Mosteiro de Nossa Senhora da Visitação (1759-1769), em Sorocaba.¹⁸

Nas construções religiosas, as paredes funcionavam como suportes para canteiros e latadas, que tornavam aprazível a prática das caminhadas.¹⁹ Os muros também serviam de apoio para as coberturas dos edifícios no interior das cercas. Alguns edifícios tinham por finalidade abrigar administradores, escravos, hortelões, hóspedes, romeiros, sendo ainda dipostos para acolher criações e servir de depósitos.²⁰ Esses locais situavam-se ao redor

¹⁷ LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 284, 286, 421-424, 527-528, 533-534, 628, 679-681, 729, 733, 790-791, 882.

¹⁸ LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 790-791.

¹⁹ ADB-CSB. Códice 145. Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Parnaíba, 1736-1789; Mosteiro de Nossa Senhora Sant'Ana de Jundiá, 1751-1783; Mosteiro de Nossa Senhora da Visitação de Sorocaba, 1769-1783. p. 14. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 790-791.

²⁰ LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; da Baía ao nordeste, estabelecimentos e assuntos locais, séculos XVII-XVIII*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945a, Tomo V, p. 190-191.
LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 288-289, 422, 822-823, 838-840.

¹⁶ LEITE, Serafim, Padre. *Op. cit.*, 1938a, Tomo I, pp. 152-154.

¹⁷ LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, pp. 284, 286, 421-424, 527-528, 533-534, 628, 679-681, 729, 733, 790-791, 882.

¹⁸ LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, pp. 790-791.

¹⁹ ADB-CSB. Códice 145. Mosteiro de Nossa Senhora do Desterro de Parnaíba, 1736-1789; Mosteiro de Nossa Senhora Sant'Ana de Jundiá, 1751-1783; Mosteiro de Nossa Senhora da Visitação de Sorocaba, 1769-1783. p. 14. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, pp. 790-791.

²⁰ LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; da Baía ao nordeste, estabelecimentos e assuntos locais, séculos XVII-XVIII*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945a, Tomo V, pp. 190-191.
LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, pp. 288-289, 422, 822-823, 838-840.

dos terreiros, mantendo-se separados de criatórios, currais e das parcelas de cultura extensiva, sendo delimitados por muros e/ou sebes. Na composição dos conjuntos existentes, ficava bem nítida a distinção e a hierarquia entre suas diversas unidades funcionais, usualmente interligadas por meio de sistema hidráulico, abastecido por mananciais que entravam ou nasciam no próprio terreno, permanecendo, normalmente, protegidos pela envolvência da mata. No entanto, a depender das particularidades biofísicas de cada sítio e dos recursos disponíveis, econômicos e humanos de cada comunidade, o desenho das cercas acabava por apresentar variações, concebidas com base em um mesmo tema, produção, recreio e vivência mística. Nesses conjuntos, interessava proporcionar a máxima privacidade possível aos congregados, principalmente por meio da compartimentação e do fechamento do espaço aberto, onde se destacavam hortas/pomares ou jardins, tidos também como lugares de culto.

Nesse quadro, torna-se necessário fazermos ressalvas, com o intuito de estabelecer distinções entre a realidade portuguesa e a brasileira. Uma delas diz respeito ao padrão arquitetônico adotado no desenho de determinadas cercas religiosas. Com base nas informações levantadas, supomos que as congregações monásticas, em terras ultramarinas, não privilegiaram a realização de obras vultuosas, a exemplo do que aconteceu especialmente nas cercas do Mosteiro de São Martinho de Tibães e do Convento de Santa Cruz de Coimbra [1723-1750]. Ambos os exemplos primaram pelo fausto e pelo requinte de suas estruturas, criadas com base na adequação à natureza específica dos respectivos sítios e da integração harmônica entre as redes de abastecimento hidráulico e de caminhos que serviram para se agregar vasto programa ornamental. Assim, pode-se explicar a inserção de construções alegóricas, de simbologia religiosa, normalmente trabalhadas por artistas de renome (arquitetos, artífices e mestres), resultando em obras de fino traço, concebidas em linguagem erudita, o que fazia parte de tendência percebida desde meados do século XVII.²¹ Porém, salientamos que nem todos os conjuntos religiosos em Portugal possuíam essa ostentação.

Segundo Nelson Borges, tal apuro ajustava-se ao espírito daquela época, que buscava a valorização dos sentidos e a sedu-

lian realities. One of them concerns the architectural standard adopted in the design of certain religious fences. Through the information obtained, we suppose the monastic congregations, in ultramarine lands, did not privilege costly works of art, as it happened, for example, in the fences in the Monastery of Sao Martinho de Tibães and the Convento de Santa Cruz de Coimbra (1723-1750). Both examples were noted for their ostentation and for the refinement of their structures, created from the adaptation of nature, specific to the respective sites and the harmonic integration between the network of hydraulic provisioning and the paths that served to aggregate such a vast ornamental program. Therefore, the insertion of allegoric constructions of religious meaning can be explained, usually worked by renowned artists (architects, craftsmen and masters), resulting in exquisite works of art, conceived in erudite language which was part of the tendency observed since the early 17th century²¹. However, we point out that not all the religious complexes in Portugal displayed such ostentation.

According to Nelson Borges, such refinement adjusted itself to the spirit of that time, which sought the appreciation of senses and the seduction of the eye²². In sporadic situations, we identify in Brazil, a similar concern, for example, in the fence of Palacio do Bispo in Mariana, but nothing compared to the imposing constructions cited earlier. It is known that in the pontificate of Dom Frei de Sao Jose (1797-?), a Franciscan monk of the Convent Nossa Senhora da Conceição da Arrábida, “the famous garden of Palacio de Mariana was built and cultivated, had some ornamental tanks and the Samaritana fountain, work attributed to Antonio Francisco Lisboa, also known as Aleijadinho”²³.

In general, the design of fences was always defined by the same principles. Besides production, previously mentioned, leisure and mystic recreation also directed the spatial organization in the reli-

²¹ ARAÚJO, Ilídio Alves de. *Arte paisagista e arte dos jardins em Portugal*. Lisboa: Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, 1962, v.1, p. 140-144, 163-168.

MATA, Aida Reis da. Op. cit., n° 2, p. 83, 2002.

²² BORGES, Nelson Correia. *Arte monástica em Lorrão: sombras e realidade, das origens a 1737*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002, v.1, p. 344-345.

²³ LIMA, José Arnaldo Coelho de Aguiar. *Palácio da Olaria*. /s.n.t./, 2001, p. 7. (Texto inédito).

gious complexes. If the Fazenda de Santa Cruz, in Rio de Janeiro, was a reference for production²⁴, the Quinta do Tanque, in the whereabouts of Salvador, stood out for its recreational role, in support of Colégio da Bahia. Therefore, it is appropriate to emphasize padre Antonio Vieira's constant effort, while Visitator of Jesuits (1688-1691), in the extension of the constructive program executed in the area, described as follows in the year of 1694:

*"Today it has 18 cubicles, besides the arched shape that surrounds the whole building, hallways and two galleries, for movement games (geminum xystum trucidolorum ludo destinatum). It has a Chapel, a water source, a pond and alleys of trees with plenty of golden pomes (malorum aurantiorum, orange trees), which help to honestly rest the spirit. And all sorts of vegetables for the Colégio, and the best cassava to eat"*²⁵.

The Quinta also had, in the beginning of the 18th century, a field for the game of *pêla*, which was considered a civilized and modern leisure activity for that time. We should point out that in continental Portugal, some religious fences and noble homes, from the 17th and 18th centuries, made use of this kind of recreation, as shows the space reserved to the same type of game in the woods area of the fences of Convento de Santa Cruz de Coimbra (1723-1750) and of Landim, in Casas de Almeida (1741-?) and of Mangualde (?-1825), and in the Quintas Reais de Caxias, Oeiras and Queluz²⁶. Besides the recreation mentioned, we saw that some Benedictine fences in Brazil, also had *play houses*, as made explicit in the case of the Monasteries of Nossa Senhora do Monte Serrat (1848/1851), in Rio de Janeiro²⁷, and of São Bento (1759/1799) in Olinda, whose building was situated in an *eminent point* with a *delicious vien*²⁸.

²⁴ LEITE, Serafim, Padre. *Fazendas e engenbos jesuítas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945c, p. 186. (Separata da revista *Verbum*, Tomo II, fasc. 2, Jun. 1945).

²⁵ LEITE, Serafim, Padre. *Op. cit.*, 1945a, Tomo V, p. 162-163.

²⁶ ARAÚJO, Ilídio Alves de. *Arte paisagista e arte dos jardins em Portugal*. Lisboa: Direção-Geral dos Serviços de Urbanização, 1962. v.1. p. 166, 169-170, 212, 231.

²⁷ AMSBBA. Códice 397. Esboços do Mosteiro do Rio de Janeiro, 1839-1851. /s.p./ Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 524-525.

²⁸ ADB-CSB. Códice 139. Mosteiro de São Bento de Olinda

ção do olhar.²² Em situação esporádica, identificamos, no Brasil, preocupação semelhante, por exemplo, na cerca do Palácio do Bispo em Mariana, mas nada comparado à grandiosidade das construções comentadas. Sabe-se que no pontificado de Dom Frei de São José (1797-?), frade franciscano do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Arrábida, "foi construído e cultivado o famoso jardim do Palácio de Mariana, que chegou a abrigar alguns tanques ornamentais e a *Fonte da Samaritana*, obra atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho".²³

No geral, o desenho das cercas era sempre definido pelos mesmos pressupostos. Além da produção, já considerada anteriormente, o lazer e o recreio místico também nortearam a organização espacial nos complexos religiosos. Se a Fazenda de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, foi percebida como uma referência à produção,²⁴ a Quinta do Tanque, localizada na vizinhança da cidade de Salvador, destacou-se pela função recreativa, em apoio ao Colégio da Bahia. Nesse sentido, cabe ressaltar o empenho do padre Antônio Vieira, enquanto Visitador dos Jesuítas (1688-1691), na ampliação do programa construtivo executado no local, descrito da seguinte maneira em 1694:

Hoje tem 18 cubículos, além de arcada que rodeia todo o edifício, corredores e duas galerias ou cobertos, para jogos de movimento (geminum xystum trucidolorum ludo destinatum). Possui Capela, fonte de água sempre nascente, um lago e aleias de árvores ferazes de pomas de oiro (malorum aurantiorum, laranjeiras), que ajudam a repousar honestamente o espírito. E todo o género de legumes para o Colégio, e mandioca selecta para comer.²⁵

A mencionada Quinta ainda contava, no início do século XVIII, com campo para o jogo da *pêla*, o que era tido possivelmente como um divertimento civilizado e moderno para os

²² BORGES, Nelson Correia. *Arte monástica em Lorrvão: sombras e realidade, das origens a 1737*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002, v. 1, pp. 344-345.

²³ LIMA, José Arnaldo Coêlho de Aguiar. *Palácio da Olaria*. /s.n.t./ 2001, p. 7. (Texto inédito).

²⁴ LEITE, Serafim, Padre. *Fazendas e engenbos jesuítas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945c, p. 186. (Separata da revista *Verbum*, Tomo II, fasc. 2, Jun. 1945).

²⁵ LEITE, Serafim, Padre. *Op. cit.*, 1945a, Tomo V, pp. 162-163.

padrões da época. Devemos salientar que, em Portugal continental, algumas cercas religiosas e moradias nobres, setecentistas e oitocentistas, faziam uso do citado dispositivo de recreio como é disso exemplo o espaço destinado ao mesmo tipo de jogo na zona de mata das cercas dos Conventos de Santa Cruz de Coimbra (1723-1750) e de Landim, nas Casas de Almeidinha (1741-?) e de Mangualde (?-1825), e nas Quintas Reais de Caxias, Oeiras e Queluz.²⁶ Além da referida opção de recreio, verificamos que algumas cercas beneditinas, no Brasil, ainda tiveram *casas para jogos*, como explicitado no caso dos Mosteiros de Nossa Senhora do Monte Serrat (1848-1851), no Rio de Janeiro,²⁷ e de São Bento (1759-1799), em Olinda, cujo edifício estava situado em ponto *eminente, com deliciosa vista*.²⁸

A ocorrência de registros leva-nos a compreender com maior clareza, por exemplo, o valor atribuído pelo padre Fernão Cardim ao *formoso* terreiro e cultivo de laranjeiras na Quinta do Tanque (1585), digna de ser comparada às boas quintas de Portugal.²⁹ Tais componentes, assim como as arquiteturas de prazer, faziam valer a referida ideia de integração entre as partes, tornando marcante a noção de conjunto arquitetônico/paisagístico, promovendo a vivência contemplativa no espaço, conforme ocorria nas cercas do Mosteiro de São Sebastião (1726-1729) e do Colégio Jesuíta (1760-1782), em Salvador, e do Mosteiro de Nossa Senhora do Monte Serrat (1733-1736), no Rio de Janeiro.³⁰

²⁶ ARAÚJO, Ilídio Alves de. *Arte paisagista e arte dos jardins em Portugal*. Lisboa: Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, 1962. v. 1. pp. 166, 169-170, 212, 231.

²⁷ AMSBBA. Códice 397. Esboços do Mosteiro do Rio de Janeiro, 1839-1851. /s.p./. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, pp. 524-525.

²⁸ ADB-CSB. Códice 139. Mosteiro de São Bento de Olinda II, 1769-1799. p. 320. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 424.

²⁹ CARDIM, Fernão, Padre, 1548/1549-1625. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997, p. 279.

³⁰ ADB-CSB. Códice 136. Mosteiro de São Sebastião da Bahia I, 1652-1740. p. 90. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 280.

ADB-CSB. Códice 136. Mosteiro de São Sebastião da Bahia I, 1652-1740. p. 195. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 281.

ADB-CSB. Códice 134. Mosteiro de Nossa Senhora do Monte Serrat do Rio de Janeiro I, 1623-1748. p. 163. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, pp. 531-532.

LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; assuntos gerais, séculos XVII-XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1949a, Tomo VII, pp. 369a, 412a, 417-420.

The occurrence of records leads us to understand with greater clarity, for example, the value attributed by padre Fernão Cardim to the *delightful* yard and cultivation of orange trees in Quinta do Tanque (1585), worthy being compared to the good farms of Portugal²⁹. Such components, as well as the leisure architecture, asserted the idea of integration between the parts, enhancing the notion of an architectural/scenic complex, promoting a contemplative way of life in the space, as occurred in the fences of Monastery of Sao Sebastião (1726/1729) and of Colégio Jesuíta (1760/1782) in Salvador, and of Monastery of Nossa Senhora do Monte Serrat (1733/1736) in Rio de Janeiro³⁰.

It is fundamental to recognize that religious fences corresponded to places destined essentially to the practice of meditation, of prayer and seclusion, which justified the existence of devotional chapels. In Portugal, more often than not, these buildings were found in more solitary and distant places, close to (monastery and/or convent) woods, halfway down, in prominent points, always along paths that passed through orchards/vegetable gardens³¹. In these circumstances, as said by Nelson Borges, such constructions could also carry out the role of pilgrimage *stations*, which turned the open spaces into true *route gardens*, propitiating the experience of testimony of faith, in and with nature,

II, 1769-1799. p. 320. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 424.

²⁹ CARDIM, Fernão, Padre, 1548/1549-1625. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997, p. 279.

³⁰ ADB-CSB. Códice 136. Mosteiro de São Sebastião da Bahia I, 1652-1740. p. 90. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 280.

ADB-CSB. Códice 136. Mosteiro de São Sebastião da Bahia I, 1652-1740. p. 195. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 281.

ADB-CSB. Códice 134. Mosteiro de Nossa Senhora do Monte Serrat do Rio de Janeiro I, 1623-1748. p. 163. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 531-532.

LEITE, Serafim, Padre. *História da Companhia de Jesus no Brasil; assuntos gerais, séculos XVII-XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1949a, Tomo VII, p. 369a, 412a, 417-420.

³¹ In the Monastery of Nossa Senhora da Assunção, in São Paulo, it was taken note of the existence of a chapel in these conditions.

LIMA, Angelo do Sacramento, Frei. Para o registro e diário do Mosteiro seu autor-1766. In: DOCUMENTOS do Archivo do Mosteiro de São Bento em São Paulo. Tours: Imprimerie E. Arrault, 1914. p. 39. Apud: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 678.

through the senses³².

In Brazil, although there are few investigations about this theme, we admit, by analogy to the Portuguese reality, that the chapels could also have been built by the ideals of observance, being part of a whole complex. In Salvador, it is known for example, that one of the chapels of the Monastery of São Sebastião (1854/1857), was located in the vegetable garden³³, similarly to what happened in the Monastery of Nossa Senhora do Monte Serrat (1733/1736) in Rio de Janeiro³⁴. It is significant information, precisely because it demonstrates the multiple uses in a single space, perceived simultaneously as a productive unit, place of cult and also as a place of relaxation and seclusion, for the *youth's rest*(1840)³⁵.

3. Final Considerations

Considering the patrimonial preservation developed in Brazil, it is evident the almost exclusive protection to the monuments, noted for their artistic and historic traces, in detriment of the conservation of the greeneries in the urban area. Such practice, diffused in the field of governmental institutions, is subject to criticism, especially when we observe what happens in ancient convents, hospices, monasteries, retreat houses and seminaries. In this context, the buildings have been preserved. The same cannot be said regarding the fences (when existent), which are usually degraded or fragmented or even inadequately occupied. Not rarely, are they seen as mere *background*, used as frames of certain scenes, chosen to remain intact. Such areas, still remaining in the structure of some cities, are seen as if they were not part of the same context.

Even though fences are practically not talked about in the Architecture bibliography, it is necessary to understand them as an integrating part of religious complexes and of cities' green area,

É imprescindível reconhecer que as cercas religiosas correspondiam a lugares destinados, principalmente, à prática da meditação, da oração e do retiro, o que justificava o fato de abrigarem capelas devocionais. Em Portugal, na maioria das vezes, esses edifícios encontravam-se assentados em lugares mais afastados e solitários, próximo a matas (de conventos e/ou mosteiros), na meia encosta, em pontos proeminentes do relevo, sempre ao longo de caminhos que passavam antes por entre hortas/pomares.³¹ Nessas circunstâncias, como refere Nelson Borges, tais construções poderiam ainda desempenhar o papel de *estações* de romaria, o que tornava os espaços abertos verdadeiros *jardins de percursos*, a propiciarem a experiência do testemunho da fé, com a natureza, por meio dos sentidos.³²

No Brasil, embora existam poucas investigações sobre esse tema, admitimos, por analogia à realidade portuguesa, que as capelas também fossem construídas segundo os ideais da observância, sendo parte de todo um conjunto. Em Salvador, sabe-se, por exemplo, que uma das capelas do Mosteiro de São Sebastião (1854-1857) encontrava-se localizada na horta,³³ à semelhança do que também aconteceu no Mosteiro de Nossa Senhora do Monte Serrat (1733-1736), no Rio de Janeiro.³⁴ É um dado significativo, justamente por demonstrar a ocorrência da superposição de usos num único espaço, percebido em simultâneo como unidade produtiva, lugar de culto e ainda como local de passeio e retiro, para o *descanso da mocidade* (1840).³⁵

³¹ No Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção, em São Paulo, foi relatada a existência de uma capela nessas condições.

LIMA, Angelo do Sacramento, Frei. Para o registro e dietário do Mosteiro seu autor – 1766. In: DOCUMENTOS do Archivo do Mosteiro de São Bento em São Paulo. Tours: Imprimerie E. Arrault, 1914. p. 39. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 678.

³² BORGES, Nelson Correia. *Op. cit.*, v. 1, pp. 348-354.

³³ AMSBBA. Códice 337. Documentos dos Mosteiros das Brotas, Santos, Olinda, Paraíba e São Paulo, século XIX. f. 9. LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 288.

³⁴ ADB-CSB. Códice 134. Mosteiro de Nossa Senhora do Monte Serrat do Rio de Janeiro I, 1623-1748. /s.p./. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 534.

³⁵ AMSBBA. Códice 92. Livro de Visitas dos Mosteiros da Congregação Beneditina do Brasil, século XIX. f. 33. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v. I, p. 283.

³² BORGES, Nelson Correia. *Op. cit.*, v.1, p. 348-354.

³³ AMSBBA. Códice 337. Documentos dos Mosteiros das Brotas, Santos, Olinda, Paraíba e São Paulo, século XIX. f.9. LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 288.

³⁴ ADB-CSB. Códice 134. Mosteiro de Nossa Senhora do Monte Serrat do Rio de Janeiro I, 1623-1748. /s.p./. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 534.

³⁵ AMSBBA. Códice 92. Livro de Visitas dos Mosteiros da Congregação Beneditina do Brasil, século XIX. f. 33. *Apud*: LINS, Eugênio de Ávila. *Op. cit.*, v.I, p. 283.

3. Considerações finais

Ao considerar a preservação patrimonial desenvolvida na realidade brasileira, é patente a proteção quase exclusiva aos monumentos, notabilizados por seus traços artísticos e históricos, em detrimento da conservação do tecido verde na malha urbana. Tal prática, difundida no âmbito das instituições governamentais, é passível de críticas, principalmente ao observarmos o que acontece em antigos conventos, hospícios, mosteiros, recolhimentos e seminários. Nesse contexto, os edifícios têm sido mantidos. O mesmo já não se pode afirmar em relação às cercas (quando existentes), que se apresentam geralmente degradadas ou fragmentadas ou mesmo ocupadas indevidamente. Não raras vezes, são vistas como meros *panos de fundo*, servindo ao enquadramento de determinadas cenas, escolhidas para continuarem intactas. Tais parcelas, ainda remanescentes no tecido de algumas cidades classificadas, são entendidas como se não fizessem parte de um mesmo conjunto.

Apesar de as cercas não serem praticamente tratadas na bibliografia de Arquitetura, é necessário compreendê-las como parte integrante dos complexos religiosos e do tecido verde das cidades, aspecto enfocado em trabalhos elaborados em Portugal, tidos como contribuições para o conhecimento ou para a discussão desta temática.

the focus of work elaborated in Portugal, taken as contributions to the knowledge or discussion of this theme.



Figura 1 — Antigo conjunto jesuíta de Olinda (Pernambuco), atual Seminário Arquidiocesano. Assim como outras estruturas religiosas, ocupa lugar relevante no tecido da cidade classificada.

Foto: Marcelo A. Oliveira, 2002.



A)



B)

Figura 2 — A) Conjunto franciscano de Olinda (Pernambuco). No complexo existente, sobressai a antiga cerca, cujo espaço e elementos construídos encontram-se em processo de abandono e degradação. B) Em detalhe, observa-se fonte.

Foto: Marcelo A. Oliveira, 2002.



A)



B)

Figura 3 — A) Antigo Hospício da Terra Santa (Ouro Preto, Minas Gerais).
B) Em detalhe, observa-se fonte.

Foto: Marcelo A. Oliveira, 2003.

A crítica de arte de Ramalho Ortigão e a pintura oitocentista portuguesa

The art criticism of Ramalho Ortigão and nineteenth-century Portuguese painting

MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA

*Pós-doutoranda em História da Arte pela FAU/USP**

Post-Doctorate in Art History from FAU / USP*

RESUMO O escritor português José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) nos deixou muitos textos sobre arte, como aqueles reunidos no livro *A arte portuguesa*, objeto de nosso estudo. Figura de especial importância para a compreensão da crítica de arte portuguesa do século XIX, seus textos são fundamentais para o estudo das relações artísticas entre Portugal e Brasil.

PALAVRAS-CHAVE pintura portuguesa, século XIX, José Duarte Ramalho Ortigão, crítica de arte portuguesa.

ABSTRACT The Portuguese writer José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) left us many texts about art, such as those collected in the book *The Portuguese Art*, object of our study. Figure of particular importance for understanding Portuguese art criticism of the nineteenth century, his texts are fundamental to the study of the artistic relations between Portugal and Brazil.

KEYWORDS Portuguese painting, 19th century, José Duarte Ramalho Ortigão, Portuguese art criticism

* Bolsista da FAPESP / FAPESP scholarship researcher — Grant 2011/09112-0, São Paulo Research Foundation (FAPESP).

The Portuguese writer José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) left many texts about art as part of his legacy to us, such as those collected in the book *The Portuguese Art*. Figure of particular importance for understanding his country's nineteenth century scenario, his texts are fundamental to the study of the artistic relations between Portugal and Brazil in this same century.

Ramalho Ortigão was, for instance, one of the first critics in our country to comment on the piece Malhoa, in a text published at *Gazeta de Notícias* (Gazette News), in 1880, regarding the exhibit of the painting in Lisbon's Academy of Fine Arts: "The landscapes presented in this exhibit by the students Ramalho and Malhoa reveal a very intelligent direction, as well as announce two particular strong talents"¹.

The art criticism written by Ramalho Ortigão regarding the paintings of the Portuguese painter José Malhoa, which would be exhibited in the Royal Portuguese Cabinet of Reading, in Rio de Janeiro, in 1906, reinforce this artist's importance within Portuguese and Brazilian scenarios, as stated by Luciano Migliaccio.² In Ortigão's opinion, in the beginning of the 20th century, Malhoa's pieces "would be a faithful translation of rural life, and could be compared to Constantin Meunier's paintings as the latter are consecrated to the glorifying of industrial labor in Belgium"³.

Ramalho Ortigão was a very well-known intellectual in Brazil. From the end of the 1870's he was responsible for the column *Portuguese Letters* (*Cartas Portuguesas*), published by Rio de Janeiro's the *Gazeta de Notícias* for decades. All through his collaboration to the Brazilian newspaper, Ortigão approached many varied subjects, such as politics, plastic arts, literature and the History of Portugal. As has João Carlos Zan⁴ noted, we can assume that Ramalho Ortigão's articles influenced a whole new generation of Brazilian writers, like Luiz Murat, Pardal Mallet and Olavo Bilac, authors who have also written on Brazilian art issues.

O escritor português José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) deixou em seu legado muitos escritos sobre a arte, como aqueles reunidos no livro *A arte portuguesa*. Figura de especial importância para a compreensão do cenário oitocentista de seu país, seus textos também favorecem a análise das relações artísticas entre Portugal e Brasil no século XIX.

Ramalho Ortigão foi, por exemplo, um dos primeiros a comentar a obra de Malhoa em nosso país, em texto publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1880, sobre exposição de pintura na Academia de Belas Artes, em Lisboa: "As paisagens apresentadas nesta exposição pelos alunos Ramalho e Malhoa revelam uma direcção muito inteligente, assim como anunciam dois talentos singularmente fortes"¹.

A crítica de arte escrita por Ramalho Ortigão a respeito de quadros do pintor português José Malhoa, que seriam expostos em exposição no Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, em 1906, reforça a importância deste artista no cenário português e brasileiro do período, como destaca Luciano Migliaccio.² Para Ortigão, no começo do século XX, a obra de Malhoa "seria um traslado fiel da vida rural, lembrando a epopeia de Constantin Meunier consagrada à glorificação do trabalho industrial na Bélgica"³.

Ramalho Ortigão foi um intelectual bem conhecido no Brasil, e desde o final da década de 1870 redigiu a coluna *Cartas Portuguesas*, publicada pela *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro durante décadas. Em suas colaborações para o jornal brasileiro o autor tratou de assuntos variados como política, artes plásticas, literatura e história de Portugal. Como nota João Carlos Zan,⁴ podemos pensar que os escritos de Ramalho Ortigão influenciariam toda uma nova geração de escritores brasileiros como Luiz Murat, Pardal Mallet e Olavo Bilac, autores que também escreveram sobre questões da arte brasileira.

O escritor foi descrito por Eça de Queirós, em texto publicado na *Gazeta de Notícias*, como um dândi: "Eu conheci-o antes

¹ ORTIGÃO, Ramalho. *Cartas Portuguesas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30th of May 1880, p.1 *feuilleton*.

² MIGLIACCIO, Luciano. *Malhoa e o Brasil*. [s.l., s.n.], c. 2008. n.p.

³ Cited in MIGLIACCIO, L. *Op. cit.*, n.p.

⁴ ZAN, João Carlos. *Ramalho Ortigão e o Brasil*. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p.108.

¹ ORTIGÃO, Ramalho. *Cartas Portuguesas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 de maio 1880, p. 1 Folhetim.

² MIGLIACCIO, Luciano. *Malhoa e o Brasil*. [S.l., s.n.], c. 2008, n.p.

³ Citado em MIGLIACCIO, L. *Op. cit.*, n.p.

⁴ ZAN, João Carlos. *Ramalho Ortigão e o Brasil*. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 108.

das Farpas, já tinha então as qualidades eminentes de corpo e de coração: era forte, era são, era bom, era alegre; mas dos cabellos aos bicos dos sapatos, era, em cada polegada, um litterato, mais – era um janota. O chapéu Panamá era exato”.⁵ Em outro comentário, ele discorre sobre o seu caráter: “tem vivido com honra e trabalhado com valor”⁶ e ressalta que ele “não é bacharel e tem saúde”.⁷

Uma primeira aproximação aos escritos de Ramalho Ortigão

Em nosso mestrado, pesquisando sobre o escultor Rodolfo Bernardelli, encontramos uma crítica de arte de Ramalho Ortigão sobre o escultor Giulio Monteverde, mestre de Bernardelli em Roma, publicada em um artigo da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 27 de novembro de 1878.⁸ Ele abordava a seção italiana da Exposição Universal de 1878, em Paris, e destacava entre os trabalhos apresentados o grupo escultórico *Edoardo Jenner experimenta em seu filho a inoculação da vacina* (1873) [Figura 1], pelo qual o escultor italiano Giulio Monteverde⁹ tornou-se muito conhecido.

A obra tem como tema o cientista que sacrifica o próprio filho, em nome da ciência. Ligava-se dessa forma às ideias do Positivismo, no culto à ciência e ao progresso. Para o crítico, para se renovar, a arte deveria voltar-se ao povo e assim tornar-se liberta dos rígidos modelos acadêmicos:

⁵ QUEIROZ, Eça de. Ramalho Ortigão (Carta a Joaquim de Araujo). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1878, p. 2.

⁶ QUEIROZ, Eça de. *Op. cit.*, p. 2.

⁷ QUEIROZ, Eça de. *Op. cit.*, p. 2.

⁸ SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, p. 35.

⁹ Giulio Monteverde nasceu em Bistagno, estudou e trabalhou com o escultor Santo Varni em Gênova. Em 1865, recebeu um pensionato de aperfeiçoamento em Roma e rapidamente fez carreira na cidade, tornando-se conselheiro comunal em 1880 e senador do Reino nove anos depois. Recebeu durante a sua vida inúmeros títulos, como o de *Commendatore della Corona d'Italia*, da *Ordine di Francesco Giuseppe d'Austria* e do *Kedivè d'Egitto*, *Ufficiale della Legion d'onore*, *Cavaliere dell'ordine civile de Savoia*, foi sócio de quase todas as associações artísticas da Itália, membro correspondente do Instituto de França e da Real Academia de Belas Artes da Bélgica, entre outros.

Ortigão was described by Eça de Queiroz as a dandy in a text published in the *Gazeta de Notícias*: “I knew him before the *Farpas*, since back then he had the eminent qualities of body and heart, was strong, was sane, was good, was gay, but from his hair to the nozzles of his shoes, he was every inch a literateur, more – he was a dandy. The Panama hat was accurate”⁵. In another review, he talks about his character: “He has lived with honor and worked with value”⁶ and points out that “he is not a bachelor and has health”⁷.

A first approximation to the writings of Ramalho Ortigão

In our master’s dissertation, where we have researched the sculptor Rodolfo Bernardelli, we found a text of art criticism by Ramalho Ortigão on the sculptor Giulio Monteverde, Bernardelli’s master in Rome, which was published in an article in the *Gazeta de Notícias* from Rio de Janeiro, on the 27th of November 1878.⁸ He addressed the Italian section of the 1878 Universal Exhibition in Paris and among the works presented he stressed the sculptural group *Edoardo Jenner experiences in his child inoculation of the vaccine* (1873) [Fig. 1], with which the Italian sculptor Giulio Monteverde⁹ became very well known.

The piece’s theme is the scientist who sacrifices his own son in the name of science. It thus was attached to the ideas of positivism, the cult of science and progress. For the critic, in order to

⁵ QUEIROZ, Eça de. Ramalho Ortigão (Carta a Joaquim de Araujo). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25th of June, 1878, p. 2.

⁶ *Ibidem*, p. 2.

⁷ *Ibidem*, p. 2.

⁸ SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas, 2005. Dissertation (Masters in History) – Institute of Philosophy and Human Sciences, State University of Campinas, p.35.

⁹ Giulio Monteverde was born in Bistagno, studied and worked with the sculptor Santo Varni in Genoa. In 1865, he was granted a refresher course in Rome and rapidly his career rose, he became communal counselor in 1880 and senator of the Reign nine years later. During his lifetime he received many titles, for instance *Commendatore della Corona d'Italia*, *Ordine di Francesco Giuseppe d'Austria* and *Kedivè d'Egitto*, *Ufficiale della Legion d'onore*, *Cavaliere dell'ordine civile de Savoia*. He was an associate of almost all Italian artistic associations, correspondent member of the France Institute and of the Belgium Royal Academy of Fine Arts, among others.

renew itself art should be directed to the people and thus liberate itself from rigid academic models:

Among all modern countries Italy is the place where art is most particularly guided and protected by the State. The exhibition of Italian art contains this important albeit a little sad lesson: that governments are absolutely powerless to determine directly in a society the revival of artistic feeling. Art obeys to the general laws of nature. It is a social product, which has its phase of development, its period of virility, its aging, its decadence and its term. **Only the general impulse of a people has the power to stimulate an aesthetic rebirth. It is the people so that artists should address to discover the new path they, artists, are called upon to follow, dogmatic and academic intervention will but only withdraw them increasingly from its progressive destiny.**¹⁰

Therefore, it is necessary that the artist presents a new approach, aiming at originality of design and style. According to Ortigão, Jenner, by Monteverde is a “bright and shining exception (...) a poor village surgeon, sitting in a chair with the lancet in hand, legs crossed, one foot over the other, tries the vaccine he has just discovered by inoculating it in his child’s arm.”¹¹

For the same author, the attitude of the naked child placed on the knees of his father, leaning on his left arm is full of naturalness and grace. The action of the scientist, a grand simplicity, admirably expresses the concentration of his spirit, the conviction of his intelligence and the decision of his will. According to Ortigão, the most touching in this piece is the climate of domestic intimacy it presents and especially the topic, which has a broad social sense:

Among the many statues of kings, princes, popes, warriors, it is of utmost comfort to find the opportunity, before the wonderful image of the discoverer of the vaccine, of bowing reverently and knowingly at the feet of a useful man, who has never had even an altar, or a throne and who nonetheless mastered one of the largest scourges of nature, instead of dominating men, shooting or corrupting him.¹²

¹⁰ ORTIGÃO, Ramalho. *Notas de Viagem: as nações artistas. Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, year 4, n.328, p.1, 27th of November. 1878. Highlights done by Silva.

¹¹ *Ibidem*, p. 1.

¹² *Ibidem*, p. 1.

A Itália é de todos os países modernos aquela em que a arte é mais particularmente guiada e protegida pelo Estado. A exposição de arte italiana encerra esta importante ainda que um pouco triste lição: que os governos são absolutamente impotentes para determinarem directamente em uma sociedade a revivescência do sentimento artístico. A arte obedece às leis gerais da natureza. É um producto social, que tem a sua phase de desenvolvimento, o seu período de virilidade, a sua velhice, a sua decadência e o seu termo. **Só impulso geral de um povo tem o poder de suscitar um renascimento esthetico. É o povo portanto que os artistas devem interrogar para descobrir o novo caminho que são chamados a percorrer, a intervenção acadêmica e dogmática não fará senão affastá-los cada vez mais do seu destino progressivo.**¹⁰

Para tanto, é preciso que o artista apresente uma nova postura, buscando originalidade de concepção e de estilo. Segundo Ortigão, Jenner, de Monteverde é uma “excepção luminosa e brilhante (...) um pobre cirurgião d’aldeia, sentado n’uma cadeira, com a lanceta em punho, as pernas cruzadas, um pé sobre o outro, experimenta a vacina que acaba de descobrir inoculando-a no braço de seu filho”¹¹.

Para o mesmo autor, a atitude da criança nua colocada sobre os joelhos do pai e debruçada sobre o seu braço esquerdo é cheia de naturalidade e graça. A ação do cientista, de uma simplicidade grandiosa, exprime admiravelmente a concentração de seu espírito, a convicção de sua inteligência e a decisão de sua vontade. Para ele, o mais tocante na obra é o clima de intimidade doméstica que apresenta e, sobretudo o tema, que tem um amplo sentido social:

Entre tantas estatuas de reis, de principes, de papas, de guerreiros, é hummanamente consolador o encontrarmos defronte da admirável imagem do descobridor da vacina a ocasião de nos inclinarmos reverentemente e reconhecidamente aos pés de um homem util, que nunca teve no mundo nem um altar, nem um throno e que todavia dominou um dos maiores flagellos da natureza, em vez de dominar o homem, espingardeando-o ou corrompendo-o.¹²

¹⁰ ORTIGÃO, Ramalho. *Notas de Viagem: as nações artistas. Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 328, p. 1, 27 nov. 1878 [Grifo nosso].

¹¹ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, p. 1.

¹² ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, p. 1.

A arte portuguesa

O livro *Arte Portuguesa*, editado pela Livraria Clássica Editora, em 1943 (2 volumes) e em 1947 (3^a volume) nos dá uma boa aproximação ao pensamento de Ramalho Ortigão. No primeiro volume, *O culto da arte em Portugal e outros estudos*, é possível entender de uma forma mais ampla a importância da arte para o autor. Ao comentar a preservação dos monumentos arquitetônicos, Ortigão fala do sentido social de edificações erigidas durante o Renascimento e na Idade Média: “os reis, os monges, os fidalgos, os burgueses enriquecidos ostentavam o fausto e a pompa hierárquica não somente construindo palácios e castelos, que enobreciam os lugares que eles habitam”,¹³ mas também erigiam basílicas e catedrais que “eram verdadeiramente os palácios do povo, doados magnanimamente pelos mais poderosos aos mais humildes, em nome de Deus, em nome do rei, em honra da pátria”.¹⁴ Esta frase denota um ideal democrático de sociedade, em que todos podem desfrutar do patrimônio artístico e arquitetônico. Ortigão comenta que era dentro dessas igrejas que ocorria a vida religiosa, civil e doméstica do passado: “aí se casavam os noivos, se baptizavam os filhos, se sepultavam os pais. Aí se ungiam os reis, velavam as armas...”.¹⁵ Ele também comenta que as igrejas acolhiam todos os tipos de pessoas, como mendigos, maltrapilhos, mulheres adúlteras e concubinas, entre outros. Mas talvez a imagem mais interessante nesta narrativa seja a da participação do povo nos eventos litúrgicos:

Aí se pregava o Evangelho, se rezava a missa, e se representavam os autos populares da vida de Jesus e dos seus santos; e nas vigílias de Natividade, da Epifania e da Páscoa, quando o órgão emudecia no côro e se calavam os cantos litúrgicos, o povo bailava ao longo da nave, sob as abóbadas góticas ou sob as cúpulas bizantinas, e as loas e os vilancicos, entoados pelos fiéis, subiam pra o céu com a fragrância das flores e com o fumo dos turíbulos, ao repique das

¹³ ORTIGÃO, Ramalho. *Arte Portuguesa: crítica e polémica*. Lisboa: Livraria Clássica, 1947, v. 1, p. 9.

¹⁴ ORTIGÃO, Ramalho, *Op. cit.*, v. 1, p. 10.

¹⁵ ORTIGÃO, Ramalho, *Op. cit.*, v. 1, p. 10.

Portuguese art

The book *Portuguese Art*, edited by Livraria Clássica Editora, in 1943 (2 volumes), and in 1947 (3rd volume) gives us a good approximation to Ramalho Ortigão's thinking.

In the first volume, *Art cult in Portugal and other studies*, it is possible to understand in a wider manner the importance of art to the author. While commenting on the preservation of architectonic monuments, Ortigão speaks of the social sense those buildings, built during the Middle Ages and the Renaissance, had: “kings, monks, noblemen, enriched bourgeoisie, all held up hierarchic faust and pomp not only by constructing palaces and castles which ennobled the places they inhabited”¹³, but they also built basilicas and cathedrals which “truly were palaces for the people, magnanimously donated by the more powerful to the humbler, in the name of God, in the name of the king, in honor of the nation.”¹⁴ This sentence also denotes a social ideal, where everybody shall enjoy the artistic and architectonic patrimony. Ortigão comments that it was inside those churches that religious, civil and domestic life of the past happened: “there were bride and groom married; children baptized, parents buried. There kings were crowned, weapons were guarded...”¹⁵ He also comments that churches received all kinds of people, like beggars, tatterdemalions, adulterous women and concubines, among others. Nevertheless, the most interesting image of this narrative is the participation of the commoners at the liturgical events:

There the Gospel was preached, Mass was recited, and popular acts of the life of Jesus and of his saints were represented; and in the watches of the Nativity, Epiphany and Easter, when the organ was hushed in the choir, and the liturgical hymns were silenced, people danced along the nave, under the gothic vaults or the byzantine domes, praises and villancicos sung by the faithful, rose to heaven with the fragrance of flowers and the smoke from censers, the peal of castanets and the beating of

¹³ ORTIGÃO, Ramalho. *Arte Portuguesa: crítica e polémica*. Lisbon: Livraria Clássica, 1947. v.1, p. 9.

¹⁴ Ibidem, p. 10.

¹⁵ Ibidem, p. 10.

the timbrels.¹⁶

The delicate depiction of Ramalho Ortigão makes us think of nineteenth-century paintings that turned to religious themes, for instance *The vote* (1883), by Francesco Paolo Michetti and especially to such issues like the procession, the pilgrimage, the christening or the mass, very present in the production of Portuguese painters linked to naturalism. The author's sympathy for these subjects, which turn to the life and customs of the people, leads us to understand his enthusiasm with the artists of the Lion Group since the beginning of their careers.

A reference text for understanding the relationship Ortigão had with the production of these young painters is "A controversy - The painting competition at the Academy of Fine Arts", in the 3rd volume of *Portuguese Art* (*A arte portuguesa*), in which the author comments on the work of three candidates for the State subsidy to study abroad: Arthur Loureiro, Columbanus Bordallo Pinheiro and Ernesto Condeixa. According to Ortigão the best work is by Loureiro, a painting that has as its theme a landscape by the sun. The reason for praise is the absence in his work of a capital defect of Portuguese paintings displayed at the Paris Exposition: "which do not have the color of the site, they lack a national character".¹⁷ The critic notes that Loureiro in his painting created an:

atmosphere absolutely clear, no dust and no haze, under the bright blue sky of autumn in Lisbon, a real bath of blue. Nothing rarer in the paintings we are used in seeing! (...) In the fall, after the atmosphere has been cleared out by the first rains, Lisbon's light is actually blue, a very intense blue.¹⁸

Ortigão notes that there would be no formal difference between a landscape in Portuguese Extremadura or northern France on the paintings of the other two authors. For example, in the context of Columbano's painting he notes that the artist used a paint effect: "the foreground of his picture

castanholas e ao rufar dos adufes.¹⁶

A delicada descrição de Ramalho Ortigão nos faz pensar em pinturas oitocentistas que se voltavam a temas religiosos como em *O voto* (1883), de Francesco Paolo Michetti; e principalmente a certos assuntos, como a procissão, a romaria, o batizado ou a missa, muito presentes na produção dos pintores portugueses ligados ao Naturalismo. A simpatia do autor por estas temáticas, que se voltam à vida e aos costumes do povo, nos leva ainda a compreender a sua simpatia pelos artistas do Grupo do Leão, desde o início de suas carreiras.

Um texto referencial para entender a relação de Ortigão com a produção desses jovens pintores é "*Uma polémica – O concurso de pintura na Academia das Belas Artes*", presente no volume 3 de *Arte Portuguesa*, em que o autor comenta os trabalhos de três candidatos ao subsídio do Estado para estudar no exterior: Arthur Loureiro, Columbano Bordallo Pinheiro e Ernesto Condeixa. Para o autor a melhor obra é a de Loureiro, um quadro que tem como tema uma paisagem ao sol. O motivo para o elogio é a ausência em sua obra de um defeito capital das pinturas portuguesas apresentadas na exposição de Paris: "não têm a cor do sítio, falta-lhes o caráter nacional".¹⁷ O crítico nota que Loureiro em sua pintura, criou uma:

[...] atmosfera absolutamente nítida, sem poeira e sem névoa, sob o azul intenso do céu de outono em Lisboa, um verdadeiro banho de azul. Nada mais raro nos quadros que nos habituamos a ver! [...] No outono, depois de limpa a atmosfera pelas primeiras chuvas, a luz de Lisboa é efectivamente azul, do azul mais intenso.¹⁸

O autor comenta que nos quadros dos outros dois autores não há diferenças formais entre uma paisagem da Extremadura portuguesa ou do norte da França. Por exemplo, no quadro de Columbano ele nota que o artista utilizou um efeito de tinta: "o primeiro plano do seu quadro é um lodaçal oleoso [...] as árvores

¹⁶ Ibidem, p. 11.

¹⁷ ORTIGÃO, Ramalho. *Arte Portuguesa: crítica e polémica*. Lisboa: Livraria Clássica, 1947. v.3, p. 12.

¹⁸ Ibidem, p. 13.

¹⁶ ORTIGÃO, Ramalho, *Op. cit.*, v. 1, p. 11.

¹⁷ ORTIGÃO, Ramalho. *Arte Portuguesa: crítica e polémica*. Lisboa: Livraria Clássica, 1947, v. 3, p. 12.

¹⁸ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 13.

baças, desbotadas, um pouco delidas, parece terem passado por uma primeira fervura destinada a reduzi-las a espregado”.¹⁹ Mas, o ponto principal, a nosso ver, é o registro fiel dos tipos humanos regionais, de forma que sobre o mesmo quadro comenta o crítico:

[...] sobre a papa que, à minha vista, constitui o primeiro plano de seu quadro, está deitado um rapaz que é em toda a composição o que mais me aflige, porque ele é louro como um grão de milho, de pernas e pés nus, tem a pele branca de um saxônio, e está vestido como um pequeno pescador napolitano. A presença de um tal indivíduo em Lisboa, em plena real tapada da Ajuda, enche de confusão toda a etnologia de que eu posso dispor para explicar esse fenômeno. Em Portugal o povo do termo de Lisboa não dá semelhante produto.²⁰

No quadro de Loureiro o registro é mais verdadeiro, segundo o crítico: a figura feminina deitada sobre o terreno, no primeiro plano, “não é uma convenção, não é um acessório, é um complemento da paisagem”.²¹ O pintor teria representado uma moça do povo, “uma operária, uma ceifeira que descansa, deitada de bruços, com os cotovelos no chão, as faces apoiadas nas duas mãos, olhando para o espectador. É a figura autêntica da plebe dos campos, estúpida, pacífica, mansa e feia”.²²

É neste mesmo sentido que o artista irá fazer o elogio às paisagens portuguesas de Silva Porto [Figura 2]: “há essa profunda luz extraordinariamente brilhante, de uma palpitação intensa, que envolve tão caracteristicamente as margens do Tejo, banhando de um esplendor radiante as colinas que o cercam”.²³ Além disso, é por meio da vegetação representada pelo artista que se sente a atmosfera local:

[...] o cheiro do torrão. É bem aquela a região dos pomares com as suas árvores pequenas, roliças, bem aparadas, as pereiras e os pecegueiros na encosta abrigados do vento norte, os limoeiros

is an oily mud (...), the trees dull, faded, slightly discoloured, seem to have gone through a first boil designed to reduce them to a cooking”.¹⁹ But the main point, in our view, is the faithful record of regional human types, so that regarding the very same picture the critical comments:

[...] upon the cooking who, to my view, constitutes the foreground of his picture, is a lying guy who, on the whole composition, is the one which most distresses me, because he is blonde as a grain of corn, legs and feet bare, has the white skin of a Saxon, and is dressed like a little Neapolitan fisherman. The presence of such an individual in Lisbon, during the real *tapada da Ajuda*, fills with confusion all the ethnology that I may dispose to explain this phenomenon. In Portugal the people of the term of Lisbon does allow such a product.²⁰

According to Ortigão, in the painting by Loureiro the record is more true: a female figure lying on the ground, in the foreground, “is not a convention, it is not an accessory, it is a complement of the landscape”.²¹ The painter would have represented a young woman from the people, “a worker, a reaper resting, lying face down, with her elbows on the floor, her face supported on both hands, staring at the viewer. It is the authentic figure of the pleb from the fields, stupid, peaceful, meek and ugly”.²²

In this same sense the author will sing the praises of the Portuguese landscapes by Silva Porto [Fig. 2]: “There is this deep extraordinarily bright light, an intense throbbing, so characteristically involving the banks of the Tagus, bathing a radiant splendor to the hills that surround it”.²³ Moreover, it is through the vegetation represented by the painter that one feels the local atmosphere:

[...] the smell of the root ball. It is well that region with its orchards, small, plump well trimmed trees, pear trees and peach trees at the hillside sheltered from the north wind, lemon trees creeping fastened to the wall. It is well that area of landscaped gardens, with stands of cabbage and the trellis of beans, ringed roses, dahlias and thickets of lavender, over which flutter the hum of bees and the

¹⁹ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 10.
ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 15.

²⁰ ORTIGÃO, Ramalho, *Op. cit.*, v. 3, pp. 10-11.

²¹ ORTIGÃO, Ramalho, *Op. cit.*, v. 3 p. 15.

²² ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, pp. 15-16.

²³ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 43.

¹⁹ Ibidem, p. 10.

²⁰ Ibidem, p. 10-11.

²¹ Ibidem, p. 15.

²² Ibidem, p. 15-16.

²³ Ibidem, p. 43.

winding sibilated straw colored butterflies.²⁴

Ramalho Ortigão foresees much success for the artist once he has traveled and known Portugal and the variations and regional differences: “he will have given to the Portuguese landscape outstanding notes and will have laid the foundations of the national renaissance painting”²⁵

Malhoa is also worthy of critical attention since his days as a young artist, and stands out as a painter working light skillfully in his paintings. It is with these parameters that he describes *The vine* (A parreira):

Under a vineyard, where the strain still flounces with little leaves at the tender greenery of the first sap and through the sun in large patches bordered by the lines of the leaves, the water runs into an old tank of mossy stone, **a crouching woman extends in the herb the soapy white linen and the blue and red calico**, while in the background, a dense, dark green orchard exalts, in the effect of the foreground, a range of hot air, a fresh dusting of the discovered Sun, almost plumb at a clear and calm day.²⁶

For the author, the artist has a fast manufacture and a freshness of print, which gives the viewer an impression of nostalgia “because there is no one that at a certain spring of his life has not gone smiling through a similar site like that one”.²⁷ The piece of work described by Ramalho Ortigão seems to approach such works as *The clothing stain*, 1905, by Joseph Malhoa [Fig. 3].

The brief commentary on art criticism presented here allows us to perceive some presuppositions of Ramalho Ortigão’s thinking on modernity within Portuguese painting of the late nineteenth century and especially its importance for understanding the generation of artists that emerges in this period in Portugal. The issues that the critic emphasizes in his writings, such as the requirement of an accurate observation of the landscape and the habits of the local population, which has a large regionalist nature, in our view, is the beginning of a process that will be successful in later deca-

em trepadeira acholchetados ao muro. É bem aquela a região das hortas ajardinadas, com os talhões de couve e os caniçados de feijão, debruados de roseiras, de dalias e de moitas de alfazema, sobre as quais adejam os zumbidos das abelhas e as esfusadas turtuosas das borboletas cor de palha.²⁴

Ramalho Ortigão prevê muito sucesso para o artista quando ele tiver viajado e conhecido Portugal e anotado as variações e diferenças regionais: “ele terá dado a paisagem portuguesa as notas proeminentes e terá lançado as bases da renascença na pintura nacional”.²⁵

Malhoa é também merecedor da atenção do crítico, desde seus tempos de jovem artista, e destaca-se como um pintor que trabalha com habilidade a luminosidade em seus quadros. É nestes parâmetros que ele descreve *A parreira*:

Debaixo de um parreiral, onde a cepa braceja ainda com pouca folha na verdura tenra da primeira seiva e através do sol em grandes manchas intensas orladas pelo recorte das folhas, corre a água num velho tanque de pedra musgosa; **uma mulher agachada estende a corar na erva os ensaboados de linho branco e de chita azul e vermelha**, enquanto que ao fundo, uma verdura densa e escura de pomar exalta no efeito do primeiro plano a faixa de ar quente, a doce polvilhação do Sol descoberto e quase a prumo num dia límpido e calmo.²⁶

Para o autor, o artista possui uma fatura rápida e frescor de impressão, que dá ao espectador uma impressão de saudade “porque não há ninguém que numa certa primavera de sua vida não tenha passado sorrindo por um sítio parecido com aquele”.²⁷ A obra descrita por Ramalho Ortigão parece se aproximar de trabalhos como *A corar roupa*, 1905, de José Malhoa [Figura 3].

O breve comentário sobre a crítica de arte aqui apresentada nos permite perceber alguns pressupostos do pensamento de Ramalho Ortigão acerca da modernidade na pintura portu-

²⁴ Ibidem, p. 43.

²⁵ Ibidem, p. 44.

²⁶ Ibidem, p. 90. Highlights done by Silva.

²⁷ Ibidem, p. 90.

²⁴ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 43.

²⁵ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 44.

²⁶ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 90. (Grifo nosso).

²⁷ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 90.

guesa do final do século XIX, e especialmente sua importância para a compreensão da geração de artistas que desponta nesse período em Portugal. Os pontos que o crítico destaca em seus escritos, como a exigência de uma observação fiel da paisagem e dos hábitos da população local, de grande cunho regionalista, a nosso ver, são o começo de um processo que encontrará fortuna nas décadas posteriores. É importante ressaltar que a publicação constante de textos de Ramalho Ortigão na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, provavelmente influenciou a nossa crítica de arte e também a produção de artistas brasileiros que lhe foram contemporâneos, em um registro que se voltou a temas e costumes do país.

des. Importantly, the constant publication of texts by Ramalho Ortigão in the *Gazeta de Notícias* (Gazette News) from Rio de Janeiro, probably influenced our art criticism and also the production of Brazilian artists who were his contemporaries, towards a record that turned itself to the themes and customs of the country.



Figura 1 — Giulio Monteverde. Edoardo Jenner experimenta em seu filho a inoculação da vacina, 1873, gesso, 135 x 103 x 92 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna. Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva.



Figura 2 — SILVA PORTO, Antonio. *Na Cisterna*, c.1881, óleo s/ papel, 42,5 x 56,5 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Procedência da imagem: O GRUPO do Leão e o naturalismo português / curadoria Emanuel Araújo, Raquel Henriques da Silva, Zuzana Paternostro; ensaios Raquel Henriques da Silva [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 38.



Figura 3 — MALHOA, José. *A corar a roupa*, 1905, óleo sobre tela, 63 x 75 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Procedência da imagem: O GRUPO do Leão e o naturalismo português / curadoria Emanuel Araújo, Raquel Henriques da Silva, Zuzana Paternostro; ensaios Raquel Henriques da Silva [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 57.

Joaquim Lopes (1886-1956): o pintor português e o Brasil

Joaquim Lopes (1886-1956): le peintre portugais et le Brésil

TERESA CAMPOS DOS SANTOS

Mestre em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Portugal

Maître en Histoire de l'Art Portugais par la Faculté de Lettres de l'Université du Porto (FLUP), Portugal

RESUMO Joaquim Lopes (1886-1956) pintou, escreveu, ensinou e dirigiu uma escola durante vários anos da sua vida, marcando, desta forma, o panorama artístico português da primeira metade do século XX. Sua carreira artística foi pautada por exposições e prêmios além-fronteiras, bem como por viagens e contatos internacionais que sempre estimulou e estimou. Neste contexto, o Brasil aparece como um país onde expôs, inserido em algumas das grandes mostras que o país acolheu entre 1922 e 1965, e com quem estabeleceu algumas ligações na qualidade de docente e diretor da Escola de Belas Artes do Porto (EBAP).

PALAVRAS-CHAVE Brasil, arte, exposições.

RÉSUMÉ Joaquim Lopes (1886-1956), peintre et essayiste, il enseigne et il dirigea une École pendant quelques années de sa vie, en marquant, de cette manière, le panorama artistique portugais de la première moitié du XXème siècle. Sa carrière artistique se régla sur des expositions et des prix au-delà les frontières, et aussi sur des voyages et sur des contacts internationaux qu'il stimula et estima toujours. Dans ce contexte, le Brésil apparaît comme un pays où le peintre exposa ses tableaux, intégré un quelques expositions que le pays reçut entre 1922 et 1965, et avec qui l'artiste établit quelques relations comme enseignant et directeur de l'École des Beaux-Arts du Porto (EBAP).

MOTS-CLÉS Brésil, Art, Expositions.

Introduction

Cet article a comme base un travail d'investigation plus vaste, développé dans le contour d'une mémoire, d'une diplômé universitaire, en Histoire de l'Art Portugais, intitulé – *Joaquim Lopes. Questões de estilo em torno da obra do pintor. (Joaquim Lopes. Des questions de style autour de l'œuvre du peintre.)*¹ – soutenue et reçue en juillet de 2012 à la Faculté des Lettres de l'Université du Porto (FLUP), Portugal.

Ce texte ici présenté se circonscrit aux relations de Joaquim Lopes avec le Brésil, et il sera composé de deux parties : dans un premier moment, il sera présentée, d'une façon synthétique, la figure de Joaquim Lopes, en indiquant quelques données pas seulement sur son parcours académique, mais aussi sur son parcours artistique. Dans le moment suivant, il sera mis en évidence les points de contact entre le peintre et le Brésil, dont ma recherche tira au clair.

À ce moment, il sera indiquées et approchées des expositions collectives où ont été exposées des œuvres de Joaquim Lopes, notamment: l'Exposition Internationale de l'Indépendance du Brésil (1922-1923); la I Biennale de São Paulo (1951) et l'Exposition: *L'Art Portugais (1550-1950)* (1965). Dans ce segment, je donnerai une attention particulière aux journaux et aux magazines portugais et brésiliens qui annoncèrent quelques-uns de ces événements et que je pus consulter chez l'Archive Personnel de Joaquim Lopes qui est en possession de sa famille, et aussi sur les catalogues des expositions portugaises qui précédèrent et qui succédèrent les exposées brésiliennes, de forme à essayer d'esquisser le parcours des œuvres du peintre, avant et après leur présentation en territoire brésilien.

À travers cet étude, il sera possible de connaître, d'un côté les liaisons de Joaquim Lopes avec l'étranger, particulièrement avec le Brésil, et d'un autre côté de savoir un peu plus sur les importantes expositions que le Brésil promut, dans ce cas selon le point de vue de l'artiste. Au-delà le lecteur sera invité à regarder plus attentivement la presse de

¹ SANTOS, Teresa Campos dos – *Joaquim Lopes. Questões de estilo em torno da obra do pintor*. Porto: [Edição de Autor], 2012. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/66439>. 19-07-2013 23:28.

Introdução

Este artigo toma por base um trabalho de investigação mais amplo, desenvolvido no âmbito de uma dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa, intitulada *Joaquim Lopes. Questões de estilo em torno da obra do pintor*¹ – defendida e aprovada em julho de 2012 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Portugal.

O presente texto circunscreve-se às relações de Joaquim Lopes com o Brasil e será constituído por duas partes. Num primeiro momento, será apresentada de forma sintética a figura de Joaquim Lopes, indicando alguns dados sobre seu percurso académico e artístico. Num segundo momento, será dado relevo aos pontos de contato entre o pintor e o Brasil que a minha investigação conseguiu apurar.

Nesse segundo momento, serão referidas e abordadas mostras coletivas em que foram expostas obras de Joaquim Lopes, a saber: a Exposição Internacional da Independência do Brasil (1922-1923); a I Bienal de São Paulo (1951) e a Exposição: *Arte Portuguesa (1550-1950)* (1965). Neste segmento, será dada uma atenção particular aos jornais e revistas portuguesas e brasileiros que noticiaram alguns destes eventos e que tive possibilidade de consultar no Arquivo Pessoal de Joaquim Lopes em posse de sua família, bem como aos catálogos das exposições portuguesas que antecederam e sucederam as mostras brasileiras para assim tentar traçar o percurso das obras do pintor antes e depois de terem sido apresentadas em território brasileiro.

Por meio deste estudo será possível conhecer, por um lado as ligações de Joaquim Lopes com o estrangeiro, particularmente com o Brasil, e por outro lado saber um pouco mais sobre importantes exposições que o Brasil promoveu, desta feita do ponto de vista de um dos seus expositores. Além disso, o leitor será convidado a olhar mais atentamente a imprensa da época quer portuguesa, quer brasileira e conhecer mais aprofundadamente o modo como ela relatava os acontecimentos e servia de elo entre os dois países de língua portuguesa.

¹ SANTOS, Teresa Campos dos. *Joaquim Lopes. Questões de estilo em torno da obra do pintor*. Porto: [Edição de Autor], 2012. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/66439>. 19-07-2013, 23:28.

Primeiro Momento. Joaquim Lopes (1886-1956)² [Figura 1]

Joaquim Lopes nasceu em 23 de abril de 1886 em Vilar do Paraíso.³ Em 1901, após a conclusão da instrução primária, o aspirante a artista ingressou na Escola de Desenho Industrial Passos Manuel (Vila Nova de Gaia), tendo frequentado o Curso Noturno de Pintor Cerâmico que concluiu com vinte valores, em julho de 1906. Nesse mesmo ano foi admitido na Academia Portuense de Belas Artes de onde saiu, em 1915, com o Curso de Pintura e a média final de dezessete valores. Em paralelo com o percurso acadêmico, seguiu sua atividade profissional ora como pintor decorador de cofres, ora como pintor de painéis de azulejo e de ornamentos em baixelas.

Em 1914, juntamente com José Maria Soares Lopes, o jovem artista recebeu do jornal *O Comércio do Porto* uma bolsa de estudos que o conduziu ao Gerês⁴ com um único fim: pintar. Após esse pensionato artístico, e depois de várias mostras coletivas das quais o pintor participou, foi em maio de 1916 que expôs individualmente pela primeira vez, desta feita no Porto, na Galeria da Santa Casa de Misericórdia. No verão de 1919, rumou a Paris, para uma estada de três meses, durante a qual frequentou a *Académie de la Grande Chaumière*.

Em 1930, Joaquim Lopes tomou posse como professor da 6ª cadeira de Pintura da Escola de Belas Artes do Porto (EBAP). Passados dez anos, ascendeu ao cargo de subdiretor da instituição, e em 1948 assumiu oficialmente o cargo de diretor da escola. Como docente, organizou e dirigiu a IV e a VII Missões Estéticas de Férias (MEF)⁵ em Viana do Castelo (1940) e em Bragança

² O presente texto foi construído e disponibilizado como brochura na defesa da dissertação *Joaquim Lopes. Questões de estilo em torno da obra do pintor*. O seu conteúdo é fruto de um cruzamento de diversa bibliografia pelo que é sugerida a consulta da bibliografia citada em SANTOS, Teresa Campos dos. *Op. cit.*, p. 171.

³ Vilar do Paraíso: freguesia do concelho de Vila Nova de Gaia, distrito do Porto.

⁴ Conhecido pela “Serra do Gerês”, a segunda maior elevação de Portugal Continental.

⁵ Para saber mais sobre as Missões Estéticas de Férias (MEF), consultar: XAVIER, Pedro do Amaral. Educação artística no Estado Novo: as missões estéticas de férias e a doutrinação das elites artísticas. Disponível em: <<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/PedroX->

l'époque, soit la presse portugaise, soit la presse brésilienne, afin de connaître plus profondément la manière comment cette presse racontait les événements et comment elle servait de lien entre les deux pays de langue portugaise.

Premier Moment. Joaquim Lopes (1886-1956).² [Fig. 1]

Joaquim Lopes, il est né le 23 avril 1886 à Vilar do Paraíso³. En 1901, après la conclusion de l'école élémentaire, l'aspirant à artiste entra à l'École de Dessin Industrielle Passos Manuel (Vila Nova de Gaia), où il fréquenta le Cours du Soir de Peintre Céramique qu'il conclut avec une très bonne note, en juillet 1906. Cette année aussi, il fut admis à l'Académie de Porto des Beaux-Arts d'où il sortit en 1915 après avoir terminé le Cours de Peinture avec une très bonne note aussi. En parallèle à son parcours académique, Joaquim Lopes continua son activité professionnelle soit comme peintre-décorateur de coffres, soit comme peintre d'azulejos et d'ornements de porcelaines.

En 1914, avec José Maria Soares Lopes, le jeune artiste reçut du journal *O Comércio do Porto* une bourse d'études qui le conduisit à Gerês⁴ avec un seul objectif: peindre. Après ce «pensionnat» artistique, et après diverses expositions collectives, le mai 1916 il a, pour la 1^{ère} fois, son exposition individuelle, à Porto, chez Galeria da Santa Casa da Misericórdia. En été 1919, il mit le cap sur Paris, pendant trois mois, le temps qu'il en profite pour fréquenter l'*Académie de la Grande Chaumière*.

En 1930, Joaquim Lopes entra en fonctions comme professeur de la 6^{ème} chair de Peinture de l'École des Beaux-Arts de Porto (EBAP). Dix ans plus tard, il en devient le sous-directeur, et 1948 il en prit officiellement le charge de directeur. Comme enseignant, il organisa et il dirigea la IV^{ème} et la VII^{ème} Missões Estéticas de Férias/

² Le texte présenté fut créé et distribué comme brochure au moment de la soutenance de la mémoire d'une diplômée *Joaquim Lopes. Questões de estilo em torno da obra do pintor*. Le contenu du texte est le résultat de la consulte d'une bibliographie très diversifiée, c'est pourquoi on suggère la lecture de la bibliographie référée chez SANTOS, Teresa Campos dos. *Op. cit.*, p. 171.

³ Vilar do Paraíso: il s'agit d'une commune (village) appartenant à la ville (mairie) de Vila Nova de Gaia.

⁴ Connu par “Serra do Gerês (Serre du Gerês)”; c'est le deuxième point plus haut de Portugal Continental.

Missions Esthétiques de Vacances (MEV)⁵ à Viana do Castelo (1940) et à Bragança (1943), et il fut l'enseignant invité de la 1^{ère} MEV à Tomar (1937).

Comme peintre, Joaquim Lopes se présente en diverses expositions collectives et individuelles, nationales et internationales. Parmi les prix qu'il reçut, il faut mettre en évidence la médaille en or en 1929, dans l'Exposition Ibero-Américaine (Sevilha), la 1^{ère} Médaille de peinture à l'huile dans l'exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts (SNBA), en 1934, le 1^{er} Prix Silva Porto (1944) et le Prix António Carneiro (1952).

L'artiste, il collabora à des différents journaux périodiques. Il écrivit plusieurs monographies. Il illustra de multiples livres. Il fut le responsable par d'innombrables hommages. Il promut un important nombre de conférences. Il intégra l'Académie *Pietro Vennucci* de Perugia (Italie). Il fut membre honoraire du conseil de l'*Imperial Philo-Byzantine University*. Son œuvre, elle est patente chez plus d'une trentaine de collections nationales parmi les noyaux muséologiques, les fonds de musées et d'autres institutions. Joaquim Lopes est mort le 25 mars 1956 à Foz do Douro, Porto.

Deuxième Moment. Le peintre portugais et le Brésil.

Exposition Internationale de l'Indépendance du Brésil, Rio de Janeiro (1922-1923)⁶

L'exposition qui signalait le centenaire de l'indépendance du Brésil chercha «mettre en évidence le spectacle ornemental de la ville, l'universalité et la perspective d'un avenir plein de gloire – en or – tout à fait différent du passé colonial

(1943), respectivement, tendo ainda sido professor convidado da I MEF, em Tomar (1937).

Como pintor, esteve presente em diversas exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais. Dos galardões que lhe foram atribuídos, merecem destaque a Medalha de Ouro em 1929, na Exposição Ibero-Americana (Sevilha); a 1^a Medalha em pintura a óleo na exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em 1934; o 1^o Prêmio Silva Porto (1944); e o Prêmio António Carneiro (1952).

Colaborou em vários periódicos, foi autor de diversas monografias, ilustrou múltiplos livros, foi responsável por inúmeras homenagens, promoveu um importante número de conferências e foi membro da Academia *Pietro Vennucci* de Perugia (Itália). Foi vogal honorário da *Imperial Philo-Byzantine University*. Sua obra está patente em mais de trinta coleções nacionais, entre núcleos museológicos e acervos de outras instituições. Joaquim Lopes morreu em 25 de março de 1956 na freguesia da Foz do Douro, Porto.

Segundo Momento. O pintor português e o Brasil

Exposição Internacional da Independência do Brasil, Rio de Janeiro (1922-1923)⁶

A exposição que comemorava o centenário da Independência do Brasil procurou “evidenciar o espetáculo ornamental da cidade, a universalidade e a perspectiva de um glorioso futuro – de ouro – diferente do passado colonial – ‘de bronze’, ‘velhusco’”.⁷ Portugal, que participava com dois pavilhões⁸ – o “Pavilhão de

avier.pdf>. Acesso em: 18-05-2013, 16:00.

⁶ Para saber mais sobre a Exposição Internacional da Independência do Brasil, Rio de Janeiro (1922-1923) cf. SANT'ANA, Thais Rezende da Silva de. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. (Dissertação de mestrado) (Edgar Salvadori De Decca), Campinas – SP, 2008.

Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428274>>. Acesso em 18-05-2013, 16:08.

⁷ SANT'ANA, Thais Rezende da Silva de. *Op. cit.*, p. 91.

Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428274>>. Acesso em 18-05-2013, 16:08.

⁸ SANT'ANA, Thais Rezende da Silva de. *Op. cit.*, p. 117.

Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428274>>. Acesso em 18-05-2013, 16:08.

⁵ Pour savoir un peu plus sur les Mission Esthétiques de Vacances (MEV), on doit consulter:

XAVIER, Pedro do Amaral. Educação artística no Estado Novo: as missões estéticas de férias e a doutrinação das elites artísticas.

Disponível em: <<http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/PedroXavier.pdf>>. Acesso em: 18-05-2013 16:00.

⁶ Pour savoir un peu plus sur l'Exposition Internationale de l'Indépendance du Brésil, Rio de Janeiro (1922-1923) cf. SANT'ANA, Thais Rezende da Silva de. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. (Dissertação de mestrado) (Edgar Salvadori De Decca), Campinas SP 2008.

Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428274>>. Acesso em 18-05-2013 16:08.

Honra” e o “Pavilhão das Indústrias Portuguesas”⁹ –, procurou “mostrar o Portugal republicano, moderno e economicamente desenvolvido”.¹⁰

Joaquim Lopes participa do certame, embora não se deslocou ao Brasil. O responsável pela seção artística do pavilhão português e amigo de Joaquim Lopes, Almeida Moreira,¹¹ dá-lhe por isso conta, por meio de carta, da localização e do enquadramento de suas obras, bem como da organização das salas de exposição.¹² O pintor português, nº 747 dos 948 inscritos no catálogo oficial, envia para a mostra cinco pinturas a óleo, a saber: *Jardim Antigo*, *Claustro da Serra do Pilar*, *Luz da Manhã*, *Sol da Tarde* e *Farniente*.¹³

A tentativa de identificar, ilustrar e/ou localizar estas obras pode tornar-se infrutífera se tivermos em conta que, por vezes, o pintor atribuía o mesmo título a diferentes peças ou que a uma mesma peça podem ter sido atribuídas diferentes designações ao longo do tempo. Em todo o caso, procurei adiantar algumas informações sobre as peças expostas, tendo em conta os dados levantados e recolhidos no Arquivo Pessoal de Joaquim Lopes.

Jardim Antigo [Figura 2]

A obra *Jardim Antigo* pertence a uma série realizada em torno do jardim de Marzovelos em Viseu. Este conjunto data

⁹ Só entregue em 1923. Cf. SANT’ANA, Thais Rezende da Silva de. *Op. cit.*, p. 93. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428274>>. Acesso em 18-05-2013, 16:08.

¹⁰ FAUVRELLE, Natália. “Mestre Joaquim Lopes: apontamentos biográficos”. In FAUVRELLE, Natália (Coord.) *MESTRE Joaquim Lopes* [Catálogo]. Peso da Régua: Fundação Museu do Douro, 2009, p. 16.

¹¹ Capitão Francisco de Almeida Moreira (1873-1939). Disponível em: <<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=211589>>. Acesso em: 18-05-2013, 16:15.

¹² “O responsável por esta seção artística foi o capitão Almeida Moreira, grande amigo de Joaquim Lopes, que certamente o terá incentivado a participar, pois escreve-lhe do Rio de Janeiro dando conta dos lugares escolhidos para as suas obras, procurando enquadrá-las na melhor posição possível. Aliás, Almeida Moreira envia-lhe um esboço das salas, assinalando cada um dos trabalhos presentes junto das obras do amigo, como o ‘Retrato de Maria José Brandão de Melo’, de autoria de Columbano.” FAUVRELLE, Natália. *Op. cit.*, p. 16.

¹³ FAUVRELLE, Natália. *Op. cit.*, p. 16.

– “d’airain”, “vieillot”.⁷ Portugal, en présentant deux pavillons⁸ – le “Pavillon d’Honneur” et le “Pavillon des Industries Portugaises”⁹ –, chercha de “montrer le Portugal républicain, moderne et économiquement développé.”¹⁰

Joaquim Lopes participe à l’évènement, bien qu’il ne soit pas au Brésil. Le responsable par le rayon artistique du pavillon portugais, et qui était un des amis du peintre, Almeida Moreira¹¹, lui rend compte, par écrit, de la localisation et du encadrement de ses œuvres; de même que l’organisation de toutes les autres salles de l’exposition.¹² Le peintre portugais, n° 747 parmi les 948 peintres qui étaient inscrits sur le catalogue officiel de l’exposition, envoie à l’exposition cinq tableaux à l’huile notamment: *Jardim Antigo* (*Ancien Jardin*), *Claustro da Serra do Pilar* (*Cloître de Serra do Pilar*), *Luz da Manhã* (*Lumière du matin*), *Sol da Tarde* (*Soleil de l’après-midi*) et *Farniente*.¹³

La cible d’identifier, d’illustrer et de localiser ces œuvres-là peut devenir vain si nous

⁷ SANT’ANA, Thais Rezende da Silva de. *Op. cit.*, p. 91. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428274>>. Acesso em 18-05-2013 16:08.

⁸ SANT’ANA, Thais Rezende da Silva de. *Op. cit.*, p. 117. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428274>>. Acesso em 18-05-2013 16:08.

⁹ Ce pavillon-là a été conclu en 1923. Cf. SANT’ANA, Thais Rezende da Silva de. *Op. cit.*, p. 93. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428274>>. Acesso em 18-05-2013 16:08.

¹⁰ FAUVRELLE, Natália. “Mestre Joaquim Lopes: apontamentos biográficos”. In FAUVRELLE, Natália (Coord.) *MESTRE Joaquim Lopes* [Catálogo]. Peso da Régua: Fundação Museu do Douro, 2009, p. 16.

¹¹ Capitaine Francisco de Almeida Moreira (1873-1939). Disponível em: <<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=211589>>. Acesso em: 18-05-2013 16:15.

¹² «Le responsable par cette section artistique fut le capitaine Almeida Moreira, qui était un très grand ami de Joaquim Lopes, qui l’encouragea à participer, lorsqu’il lui écrit à partir du Rio de Janeiro en lui rendant compte des places choisies pour ses pièces, en cherchant les encadrer d’une très bonne façon. Au-delà, Almeida Moreira envoie au peintre portugais un esquisse de l’exposition en signalant quelques-uns des travaux des amis du peintre notamment “Retrato (Portrait) de Maria José Brandão de Melo”, dont l’auteur c’est Columbano.» FAUVRELLE, Natália. *Op. cit.*, p. 16.

¹³ FAUVRELLE, Natália. *Op. cit.*, p. 16.

tenions en compte que, parfois, le peintre donne le même titre aux pièces différentes, ou alors, une même pièce peut avoir de différentes désignations. En tout cas, j'essayai d'avancer quelques informations sur les pièces exposées, en tenant compte les données recueillis chez l'Archive Personnel de Joaquim Lopes.

Jardim Antigo (Ancien Jardin) [Fig. 2]

Cette œuvre-là appartient à une suite faite autour du jardin de Marzovelos à Viseu. Cet ensemble de tableaux est daté de 1921 et il est composé de deux huiles sur toile et d'un pastel sur carton. Le *Jardim antigo (Ancien Jardin) – Marzovelos* et le *Jardim de Marzovelos (Jardin de Marzovelos)*, ils appartiennent à la collection du Musée Grão Vasco (Viseu). Le *Recanto do Jardim de Marzovelos [Viseu]* (*Le Recoin du Jardin de Marzovelos [Viseu]*), il appartient aux fonds de Casa dos Patudos-Musée de Alpiarça.¹⁴ L'œuvre intitulée *Jardim Antigo (Ancien Jardin)*, elle figure sur le catalogue de la *Liste des tableaux que Joaquim Lopes expose* (Musée Régional de Grão Vasco, Viseu), en 1927.¹⁵

La suite mentionnée est composée de tableaux “dignes de mention”¹⁶, selon une certaine presse portugaise de l'époque, et *Jardim Antigo (Ancien Jardin)* dénote, de plus, un “pointillisme impressionniste”.¹⁷ La vue gagnée sur le jardin jouit de tous les effets lumineux et de tous les jeux de couleurs que les cimes des arbres fleuris offrent. Daté de 1921, ce travail reflète aussi des influences impressionnistes reçues et approfondies par Joaquim Lopes à Paris, en 1919.

Claustro da Serra do Pilar (Cloître de Serra do Pilar) [Fig. 3]

Cette peinture-là s'inscrit dans une suite d'œuvres dont le thème concerne le Monastère de

de 1921 e é composto por dois óleos sobre tela e um pastel sobre cartão. O *Jardim Antigo – Marzovelos* e o *Jardim de Marzovelos* pertencem à coleção do Museu Grão Vasco (Viseu). O *Recanto do Jardim de Marzovelos (Viseu)* faz parte do acervo da Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça.¹⁴ A obra *Jardim Antigo* figura no catálogo da *Relação dos quadros que expõe Joaquim Lopes* (Museu Regional de Grão Vasco, Viseu), em 1927.¹⁵

A série mencionada é composta por quadros “dignos de nota”,¹⁶ segundo certa imprensa portuguesa da época, e *Jardim Antigo* apresenta mesmo um “pontilhismo impressivo”.¹⁷ A vista captada sobre o jardim tira partido de todos os efeitos lumínicos e dos jogos de cor que as copas floridas proporcionam. Datado de 1921, este trabalho reflete ainda influências impressionistas, recebidas e aprofundadas por Joaquim Lopes em Paris, em 1919.

Claustro da Serra do Pilar [Figura 3]

A pintura *Claustro da Serra do Pilar* insere-se numa série de obras realizadas pelo pintor, cuja temática girou em torno do Mosteiro da Serra do Pilar e da sua zona envolvente. O jornal *Liberdade* fala mesmo dos trabalhos “surpreendentes” executados pelo artista na área da Serra do Pilar¹⁸ e apresentados em 3 de maio de 1918 na *Exposição de Pintura Joaquim Lopes* (Galeria da Santa Casa de Misericórdia, Porto). Nessa mostra foram seis os trabalhos que retrataram o espaço da Serra do Pilar, ocupando os números 15 a 20 do catálogo, segundo a seguinte ordem: *Terra abandonada; Serra do Pilar – Eucalyptos; Serra do Pilar – Luz e Sombra; Serra do Pilar – Curva da Estrada; Serra do Pilar – Recanto da esplanada; Serra do Pilar – Mosteiro da Serra do Pilar*.¹⁹

Dos seis trabalhos referidos, quatro foram novamente expostos, desta feita em 1919, na *Sociedade Nacional de Belas Ar-*

¹⁴ Para mais esclarecimentos, consultar SANTOS, Teresa Campos dos. *Op. cit.*, pp. 104 a 107.

¹⁵ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes no Museu Regional de Grão Vasco*. [Catálogo] Viseu: [s. n.], junho de 1927.

¹⁶ “Sociedade de Bellas-Artes. O que foi a exposição d'este anno”. *Comércio do Porto (edição da tarde)*. 28/04/1922.

¹⁷ “O Salão anual das Belas Artes é uma valiosa parada de valores”. *Diário de Lisboa*. 18/04/1937.

¹⁸ “Exposição de pintura de Joaquim Lopes”. *Liberdade*. 04/05/1918.

¹⁹ *EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes*. [Catálogo] Porto: [s.n.], maio de 1918.

¹⁴ Pour obtenir des informations plus claires, vous pouvez consulter SANTOS, Teresa Campos dos. *Op. cit.*, pp. 104 a 107.

¹⁵ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes no Museu Regional de Grão Vasco*. [Catálogo] Viseu: [s. n.], junho de 1927.

¹⁶ “Sociedade de Bellas-Artes. O que foi a exposição d'este anno”. *Comércio do Porto (edição da tarde)*. 28/04/1922.

¹⁷ “O Salão anual das Belas Artes é uma valiosa parada de valores”. *Diário de Lisboa*. 18/04/1937.

tes. *Exposição de Joaquim Lopes* (Palácio Barata Salgueiro, Lisboa). Nesta primeira apresentação do artista português ao público de Lisboa, o pintor leva *Terra abandonada*; *Serra do Pilar – Eucalyptos*; *Serra do Pilar – Recanto da esplanada*; e *Serra do Pilar – Mosteiro da Serra do Pilar*, obras que ocuparam os números 12 a 15, respetivamente, do catálogo da exposição. Todavia, este mesmo catálogo inclui-as na categoria de “óleo” e não de “desenho (pastel)” como o anteriormente citado. Dada a coincidência dos títulos e a proximidade das datas, afigura-se como provável que um dos catálogos estivesse errado ou fosse menos preciso.²⁰

No catálogo referente à *Relação dos quadros que expõe Joaquim Lopes* (Salão Silva Porto, Porto) – exposição inaugurada em 10 de maio de 1925 – surge-nos mais uma vez *Claustro – Serra do Pilar*; e *Esplanada – Serra do Pilar* (números 27 e 28 da categoria de “Óleo”), desta vez indicados como pertença do “Ex.mo Snr. Ramiro Mourão” que funda, precisamente em 1925, o grupo dos “Amigos do Mosteiro da Serra do Pilar”. Esta associação que pretendia alertar para a necessidade do restauro e da conservação do monumento evocado, contava com membros ilustres, sobretudo gaienses, entre eles o próprio Joaquim Lopes.²¹ No catálogo desta mostra, vemos ainda referência a *Eucalyptos – Serra do Pilar* (nº 36 da categoria “pastel”) pertença do “Ex.mo Snr. Dr. Couto Soares” e *Serra do Pilar* (nº 40 da categoria “aguarela”).²²

A década de 1920 – em que Joaquim Lopes participa da Exposição Internacional da Independência do Brasil – é marcada pela realização e apresentação de trabalhos ilustrativos do território em redor do Mosteiro da Serra do Pilar. Em 1926, na *Relação dos quadros que expõe Joaquim Lopes* (Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa) expõe o óleo *Na Serra do Pilar* (nº 19), o pastel *Saibreiras da Serra do Pilar* (nº 32) e a aguarela *Serra do Pilar* (nº 34).²³ O mesmo pastel, *Saibreiras da Serra do Pilar*, esteve presente na *Relação dos quadros que expõe Joaquim Lopes* (Museu Regional de Grão Vasco, Viseu), em 1927, com o nº 43.²⁴

²⁰ EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes. [Catálogo] Lisboa: SNBA, março de 1919.

²¹ “Homenagem a Soares dos Reis”. *Diário de Notícias*. [Sem data].

²² RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes no Salão Silva Porto. [Catálogo] Porto: [s. n.], maio de 1925.

²³ RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes na Sociedade Nacional de Belas Artes. [Catálogo] Lisboa: SNBA, fevereiro de 1926.

²⁴ RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes no Museu Regional de Grão

Serra do Pilar et la zone environnant. Le journal *Liberdade (Liberté)* parle même des travaux “surprenants” créés par l’artiste chez la zone de Serra do Pilar¹⁸ et qui furent présentés le 03 mai 1918 à l’*Exposition de Peinture Joaquim Lopes* (Galeria da Santa Casa da Misericórdia, Porto). Dans cette exposition on trouve, en numéro de six, les toiles qui font le portrait de l’espace de Serra do Pilar; ces tableaux occupent, sur le catalogue, les numéros 15 à 20 selon l’ordre suivante: *Terra abandonada (La terre abandonnée)* – *Serra do Pilar, Eucalyptos (Eucalyptus)* – *Serra do Pilar, Luz e Sombra (Lumière et Ombre)* – *Serra do Pilar, Curva da Estrada (Coin de la route)* – *Serra do Pilar, Recanto da esplanada (Recoin du terrasse)* – *Serra do Pilar, Mosteiro da (Monastère de la) Serra do Pilar*.¹⁹

De ces travaux, quatre furent exposés, à nouveau, cette fois en 1919 chez la *Société Nationale des Beaux-Arts. Exposition de Joaquim Lopes* (Palais Barata Salgueiro, Lisboa). L’artiste de Porto se présente, pour la première fois, au publique de Lisbonne avec les tableaux – *Terra abandonada (La terre abandonnée)* – *Serra do Pilar, Eucalyptos (Eucalyptus)* – *Serra do Pilar, Recanto da esplanada (Recoin du terrasse)* – *Serra do Pilar, Mosteiro da (Monastère de la) Serra do Pilar* –, qui occupèrent les numéros 12 à 15 sur le catalogue de l’exposition. Pourtant, ce même catalogue les inclus dans la catégorie d’“Huiles” et non pas dans la catégorie “Dessin (Pastel)” comme on dit d’avant. En faisant attention à la coïncidence des titres et à l’approche des dates, il est probable que l’un de ces catalogues soit erroné ou alors qu’il soit moins précis.²⁰

Sur le catalogue qui concerne la *Liste des tableaux exposés par Joaquim Lopes* (Salon Silva Porto, à Porto) – exposition ouverte le 10 mai 1925 – on trouve, une fois de plus, *Claustro (Cloître)* – *Serra do Pilar* et *Esplanada (Terrasse)* – *Serra do Pilar* (numéros 27 et 28 dans la catégorie “Huile”), cette fois-ci référés comme appartenant à “Mr. Ramiro Mourão” qui fonde, justement en 1925, le groupe “Les Amis du Monastère de la Serra do Pilar”. Cette association, qui voudrait attirer l’attention sur le besoin de restaurer et de conserver le monument indiqué, elle était composée de membres illustres, surtout

¹⁸ “Exposição de pintura de Joaquim Lopes”. *Liberdade*. 04/05/1918.

¹⁹ EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes. [Catálogo] Porto: [s.n.], maio de 1918.

²⁰ EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes. [Catálogo] Lisboa: SNBA, março de 1919.

des gens de Gaia, entre eux le peintre Joaquim Lopes.²¹ Sur ce catalogue il y a encore une référence aux tableaux *Eucalyptos (Eucalyptus) – Serra do Pilar* (n° 36 dans la catégorie “Pastel”), appartenant à “Mr. Couto Soares” et *Serra do Pilar* (n° 40 dans la catégorie “Aquarelle”).²²

La troisième décennie du XX^{ème} siècle – moment où Joaquim Lopes participe à l’Exposition Internationale de l’Indépendance du Brésil – est signalée par la réalisation et par la présentation de travaux qui illustraient le territoire autour du Monastère de la Serra do Pilar. En 1926, sur la *Liste des tableaux exposés par Joaquim Lopes* (Société Nationale des Beaux-Arts, Lisbonne) l’artiste présente l’huile *Na Serra do Pilar (Chez Serra do Pilar)* (n° 19), le pastel *Saibreiras da Serra do Pilar* (n° 32) et l’aquarelle *Serra do Pilar* (n° 34).²³ Ce pastel – *Saibreiras da Serra do Pilar* – il aurait été présenté sous le n° 43 sur la *Liste de tableaux exposés par Joaquim Lopes* (Musée Régional de Grão Vasco, à Viseu), en 1927.²⁴

Luç da Manhã (Lumière du Matin) [Fig. 5]

La consultation des catalogues des expositions de Joaquim Lopes de la troisième décennie du XX^{ème} siècle permet de localiser le titre *Luç da Manhã (Lumière du Matin)* en quelques démonstrations du peintre. En 1926, sur la *Liste des tableaux exposés par Joaquim Lopes dans la Société Nationale des Beaux-Arts* (Société Nationale des Beaux-Arts, Lisbonne), nous trouvons l’indication d’une huile nommée *Luç da Manhã (Lumière du Matin) – Viseu* (n° 20)²⁵, qui est aussi présent, ce même titre, sur la *Liste des tableaux exposés par Joaquim Lopes* (Musée Régional de Grão Vasco, à Viseu) de 1927, dans la section “Cabeceiras de Basto”, n° 36.²⁶ L’an suivant, en 1928, dans l’exposition *TABLEAUX de Joaquim*

Luç da Manhã [Figura 5]

A consulta aos catálogos das exposições de Joaquim Lopes dos anos 1920 permitiu também localizar o título *Luç da Manhã* em algumas das mostras do pintor. Em 1926, na *Relação dos quadros que expõe Joaquim Lopes na Sociedade Nacional de Belas Artes* (Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa), encontramos indicação de um óleo designado *Luç da Manhã – Viseu* (n° 20),²⁵ o qual surge também na *Relação dos quadros que expõe Joaquim Lopes* (Museu Regional de Grão Vasco, Viseu) de 1927, na seção “Cabeceiras de Basto”, com o n° 36.²⁶ No ano seguinte, 1928, na exposição *QUADROS de Joaquim Lopes* (Salão Silva Porto, Porto), *Luç da Manhã* volta a estar presente, novamente na seção “Cabeceiras de Basto” com o n° 32.²⁷

Sol da Tarde

A obra *Sol da Tarde* merece um destaque especial, desde logo, pela imprensa brasileira. O *Norte*, jornal do Rio de Janeiro, noticia a presença do quadro no Pavilhão de Honra de Portugal e descreve-o como saído do “pincel moderníssimo e caprichoso de Joaquim Lopes”.²⁸ Nos catálogos, voltamos a encontrar um *Sol da Tarde* na *Sociedade Nacional de Belas Artes. Exposição de Joaquim Lopes* (Palácio Barata Salgueiro, Lisboa) em 1919, ainda que desta vez classificado como pastel e não como óleo.²⁹ Tal poderá realmente dizer respeito a uma outra obra, uma vez que outros catálogos nos dão a conhecer seguramente diversos *Sol da Tarde*. Em 1926, na *Relação dos quadros que expõe Joaquim Lopes* (Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa), foi exposta a obra *Sol da Tarde – Viseu* (n° 21), pintura indicada como óleo;³⁰ já em 1928, na exposição

Vasco. [Catálogo] *Op. cit.*

²⁵ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes na Sociedade Nacional de Belas Artes*. [Catálogo] *Op. cit.*

²⁶ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes no Museu Regional de Grão Vasco*. [Catálogo] *Op. cit.*

²⁷ *QUADROS de Joaquim Lopes, Salão Silva Porto*. [Catálogo] Porto: [S. n.], 1928.

²⁸ “A Arte Portuguesa no Brasil. O patrimonio da nossa Escola de Bellas Artes muito enriquecido”. *O Norte* (jornal do Rio de Janeiro). 20/07/1923.

²⁹ *EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes*. [Catálogo] Lisboa: SNBA, março de 1919.

³⁰ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes na Sociedade Nacional de Belas*

²¹ “Homenagem a Soares dos Reis”. *Diário de Notícias*. [Sem data]

²² *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes no Salão Silva Porto*. [Catálogo] Porto: [s. n.], maio de 1925.

²³ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes na Sociedade Nacional de Belas Artes*. [Catálogo] Lisboa: SNBA, fevereiro de 1926.

²⁴ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes no Museu Regional de Grão Vasco*. [Catálogo] *Op. cit.*

²⁵ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes na Sociedade Nacional de Belas Artes*. [Catálogo] *Op. cit.*

²⁶ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes no Museu Regional de Grão Vasco*. [Catálogo] *Op. cit.*

QUADROS de Joaquim Lopes (Salão Silva Porto, Porto), são apresentados dois óleos com títulos próximos *Sol da Tarde* (nº 20) inserido na seção “Figueira da Foz” e *Sol da Tarde – Manhã* (nº 42) inserido na seção “Sebadelhe”.³¹ As diferentes seções, correspondentes a áreas geográficas diversas, demonstram que se tratam de obras distintas e como o *Sol da Tarde* em variados pontos do país serviu de tema para os exercícios de Joaquim Lopes. Em todo caso, estas manchas mereceram o elogio dos jornais que em 1929³² falavam dos “esplêndidos óleos” de Joaquim Lopes, entre eles, *Sol da Tarde*.³³

Farniente [Figura 6]

O tema *Farniente* é, seguramente, um dos títulos mais partilhados entre diferentes obras de Joaquim Lopes. Na década de 1920, encontramos alguns quadros com esta denominação, embora nenhum deles possa corresponder ao exposto no Brasil. Em 1919, na *Exposição de Joaquim Lopes* (Palácio Barata Salgueiro, Lisboa) o óleo surge catalogado com o nº 2.³⁴ Em 1920, na *IV Exposição de Pintura de Joaquim Lopes* (Galeria da Santa Casa de Misericórdia, Porto)³⁵ [Figura 4], o mesmo título surge na terceira posição. Ainda nos anos 1920, em 1925, na *Relação dos quadros que expõe Joaquim Lopes* (Salão Silva Porto, Porto) um quadro *Farniente* torna a figurar, com o nº 26 do catálogo.³⁶

Resta acrescentar que a presença da obra de Joaquim Lopes na Exposição Internacional da Independência do Brasil, Rio de Janeiro (1922-1923) lhe valeu uma Medalha de Prata, o seu primeiro prêmio internacional.

Artes. [Catálogo] *Op. cit.*

³¹ *QUADROS de Joaquim Lopes, Salão Silva Porto*. [Catálogo] *Op. cit.*

³² Em 1929, uma das obras *Sol da Tarde* foi exposta na 26ª *Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas Artes* (Lisboa). Cf. “A Pintura a óleo da exposição anual da Sociedade Nacional de Belas Artes”. *O Povo*. 26/04/1929. Terá sido neste mesmo Salão que a obra em questão foi adquirida pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea.

³³ “A vigésima sexta exposição de Belas Artes”. *Diário de Notícias*. 25/04/1929.

³⁴ *EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes*. [Catálogo] Lisboa: SNBA, março de 1919.

³⁵ *IV EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes*. [Catálogo] Porto: [s. n.], maio de 1920.

³⁶ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes no Salão Silva Porto*. [Catálogo] *Op. cit.*

Lopes (Salon Silva Porto, à Porto) *Luz da Manhã* (*Lumière du Matin*) est à nouveau présent dans la section “Cabeceiras de Basto”, sous le nº 32.²⁷

Sol da Tarde (*Soleil de l'après-midi*)

Le tableau *Sol da Tarde* (*Soleil de l'après-midi*), il est digne d'une évidence spéciale, en commençant par la presse brésilienne. *O Norte* (*Le Nord*) – journal du Rio de Janeiro – annonce la présence du tableau référé au Pavillon de l'Honneur de Portugal et le décrit comme ayant sorti du “pinceau si moderne et fantaisiste de Joaquim Lopes”.²⁸ Sur les catalogues, nous trouvons à nouveau un *Sol da Tarde* (*Soleil de l'après-midi*) chez la *Société National des Beaux-Arts. Exposition de Joaquim Lopes* (Palais Barata Salgueiro, à Lisbonne) en 1919, bien qu'il soit classé, cette fois-ci, comme un pastel et pas comme une huile.²⁹ Ça peut dire qu'il s'agit, en vrai, d'une autre peinture, puisque les autres catalogues nous font connaître de différents tableaux *Sol da Tarde* (*Soleil de l'après-midi*). En 1926, sur la *Liste des tableaux exposés par Joaquim Lopes* (Société National des Beaux-Arts, à Lisbonne) fut exposée l'œuvre *Sol da Tarde* (*Soleil de l'après-midi*) – *Vizem* (nº 21), tableau présenté comme une huile;³⁰ en 1928, à l'exposition *TABLEAUX de Joaquim Lopes* (Salon Silva Porto, à Porto) sont présentées deux huiles sous des titres semblables au titre *Sol da Tarde* (*Soleil de l'après-midi*) (nº 20) intégré dans la section “Figueira da Foz” et *Sol da Tarde* (*Soleil de l'après-midi*) – *Manhã* (nº 42) intégré dans la section “Sebadelhe”.³¹ Les différentes sections, qui correspondent à régions géographiques différentes, dénotent qu'il s'agit d'œuvres tout à fait différentes et elles dénotent aussi que le tableau *Sol da Tarde* (*Soleil de l'après-midi*) fut le thème des “exercices” de Joaquim Lopes. En tout cas, ces œuvres d'art reçurent l'éloge des journaux qui, en 1929,³² parlaient des “huiles magnifiques” de

²⁷ *QUADROS de Joaquim Lopes, Salão Silva Porto*. [Catálogo] Porto: [S. n.], 1928.

²⁸ “A Arte Portuguesa no Brasil. O patrimonio da nossa Escola de Bellas Artes muito enriquecido”. *O Norte* (jornal do Rio de Janeiro). 20/07/1923.

²⁹ *EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes*. [Catálogo] Lisboa: SNBA, março de 1919.

³⁰ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes na Sociedade Nacional de Belas Artes*. [Catálogo] *Op. cit.*

³¹ *QUADROS de Joaquim Lopes, Salão Silva Porto*. [Catálogo] *Op. cit.*

³² En 1929, un des tableaux intitulé *Sol da Tarde* (*Soleil de l'après-midi*) a été exposé à la 26ª *Exposition Annuelle de la Société*

Joaquim Lopes, entre elles, *Sol da Tarde (Soleil de l'après-midi)*.³³

Farniente [Fig. 6]

Le thème Farniente, il est, certainement, un des titres les plus répétés parmi les peintures de Joaquim Lopes. Pendant la troisième décennie du XX^{ème} siècle, nous trouvons quelques tableaux qui ont ce titre-là, bien qu'aucun ne puisse correspondre à celui qui fut exposé au Brésil. En 1919, à l'*Exposition de Joaquim Lopes* (Palais Barata Salgueiro, à Lisbonne) l'huile est référée sous le n° 2.³⁴ En 1920, à la *IV Exposition de Peinture de Joaquim Lopes* (Gallérie da Santa Casa da Misericórdia, à Porto)³⁵ [Fig. 4], le même titre apparaît au troisième rang. En 1925, sur la *Liste des tableaux exposés par Joaquim Lopes* (Salon Silva Porto, à Porto) un tableau intitulé *Farniente* apparaît à nouveau, sous le n° 26 du catalogue.³⁶

Il faut encore considérer que la présence de l'ouvrage de Joaquim Lopes à l'Exposition Internationale de l'Indépendance du Brésil, Rio de Janeiro (1922-1923) lui donna une Médaille en Argent, son premier prix international.

La I^{ère} Biennale de São Paulo (1951)

Lorsque le Musée d'Art Moderne de São Paulo est fondé, il devenait obligatoire un rendez-vous international périodique sur les Arts Plastiques chez notre Capitale. La I^{ère} Biennale, elle est la concrétisation de cet objectif-là, et elle montre que São Paulo et le Brésil ils sont capables de promouvoir avec succès tous les deux ans, ce Festival International de l'Art. Il convient que la deuxième Biennale se réalise par l'occasion du quatrième cen-

National des Beaux-Arts (Lisboa). Cf. "A Pintura a óleo da exposição anual da Sociedade Nacional de Belas Artes". *O Povo*. 26/04/1929. On pense qu'il aurait été, dans ce même Salon, que cette œuvre-là a été acquise par le Musée National de l'Art Contemporain.

³³ "A vigésima sexta exposição de Belas Artes". *Diário de Notícias*. 25/04/1929.

³⁴ *EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes*. [Catálogo] Lisboa: SNBA, março de 1919.

³⁵ *IV EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes*. [Catálogo] Porto: [s. n.], maio de 1920.

³⁶ *RELAÇÃO dos quadros que expõe Joaquim Lopes no Salão Silva Porto*. [Catálogo] Op. cit.

I^a Bienal de São Paulo (1951)

Fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, tornava-se imperativo um encontro internacional periódico de Artes Plásticas na nossa Capital. A I Bienal é a concretização desse objetivo, e evidencia que São Paulo e o Brasil estão à altura de promoverem com êxito, de dois em dois anos, este Festival Internacional de Arte. É feliz permitir que a segunda se realize por ocasião do quarto centenário da fundação da Cidade.³⁷

O texto que apresenta a I Bienal é da autoria de seu Presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho. O fundamento da mostra é claro, e entre os seus objetivos estava a justaposição da arte brasileira com a arte além-fronteiras.

"Do trabalho comum todos poderão verificar o resultado. Assim, tudo contribuiu para que, nesta primeira grande manifestação artística no Brasil, pudéssemos ter uma consciência maior e mais explícita dos valores artísticos nacionais em confronto com as grandes realizações artísticas de outros países."³⁸

O nome de Joaquim Lopes figura na página 187 do catálogo oficial da mostra, juntamente com os de outros artistas portugueses, reunidos na seção destinada a Portugal. Com base neste mesmo catálogo, ficamos sabendo que o pintor enviou para o certame uma obra intitulada *Margens do rio Douro em Convelinbas* (n° 16). A designação da obra apresenta um erro na grafia, dado que no lugar de *Convelinbas*, deveria estar provavelmente *Covelinbas*, freguesia portuguesa do Concelho de Peso da Régua que Joaquim Lopes muito desenhou e pintou.

O interesse de Joaquim Lopes pelo projeto das bienais brasileiras revela-se tão simplesmente por ter conservado os jornais brasileiros que relataram o evento, tendo-me sido possível

³⁷ I Bienal de São Paulo. 1951. Catálogo *online*, p. 13. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/I-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%C3%A1logo---1951.aspx>>. Acesso em 18-05-2013, 16:23.

³⁸ I Bienal de São Paulo. *Op. cit.*, p. 13. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/I-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%C3%A1logo---1951.aspx>>. Acesso em 18-05-2013, 16:24.

conhecê-los no seu arquivo.³⁹ No periódico *A Gazeta* (em artigo não datado) é possível ler a opinião de Giorgio De Chirico (1888-1978) sobre os prêmios artísticos atribuídos na Bienal.⁴⁰ Num texto onde fala sobre uma arte “moderna” que se tem tornado “antiartística” e onde discursa sobre um sistema de prêmios e de propaganda que só tem em vista contrariar a quebra das vendas de uma pintura modernista “inexoravelmente horrível”,⁴¹ De Chirico pronuncia-se sobre a Bienal de São Paulo (sem haver uma indicação clara do ano da Bienal a que se refere), abordando a participação francesa:

Li que, na Bienal de São Paulo, o primeiro prêmio foi conferido a um francês. Achei isso uma coisa perfeitamente normal, dado que Paris é o centro e o esteio do modernismo internacional. Um centro e um esteio cujos fundamentos tornam-se cada dia menos firmes. Por tal motivo, os “modernistas” se agrupam, desesperadamente, aos últimos escolhidos, a tudo que possa prolongar ainda, por um pouco de tempo, a vida do modernismo.⁴²

De Chirico desenvolve ainda a questão do sistema de prêmios e de propaganda e da presença francesa na Bienal de São Paulo, analisando o papel dos críticos brasileiros: “O que me admira é que os críticos brasileiros de arte, tão inteligentes e dotados de tanta perspicácia, tenham caído na rede da propaganda francesa, que procura novos mercados, entre os quais faz pontaria na Itália e em alguns dos mais importantes países da América do Sul, como o Brasil e a Argentina”.⁴³ A crítica a este “modernismo antiartístico” é repetida por De Chirico no final deste artigo: “E é também triste ver um país como o Brasil, habitado por um povo sadio, operoso, inteligente, sensível à cultura em todas as manifestações, receber na sua dinâmica e industrial São Paulo, obras de artistas que não merecem prêmios

³⁹ Alguns desses jornais são: “Querem debate publico no recinto da Bienal”. *Diário da Noite*. São Paulo, 30/10/1951 (terça-feira).

“Teria agido com parcialidade o juri de seleção da III Bienal”. *Folha da Manhã*. 22/05/1955 (Domingo).

⁴⁰ “Os Premios artísticos na opinião de De Chirico”. *A Gazeta*. [Sem data].

⁴¹ “Os Premios artísticos na opinião de De Chirico”. *Op. cit.*

⁴² “Os Premios artísticos na opinião de De Chirico”. *Op. cit.*

⁴³ “Os Premios artísticos na opinião de De Chirico”. *Op. cit.*

tenaire de la Ville.³⁷

Le texte qui présente la 1^{ère} Biennale est signé par le Président Francisco Matarazzo Sobrinho. Le sens de l'étalage est clair et, parmi ses objectifs, il y était la juxtaposition de l'art brésilien et de l'art au-delà des frontières.

“Du travail commun tout le monde peut en vérifier le résultat. Ainsi, tout contribua pour que, dans cette première manifestation artistique au Brésil, nous puissions créer une conscience plus ample et aussi plus explicite des valeurs artistiques nationales par rapport aux réalisations artistiques des autres pays.”³⁸

Le nom de Joaquim Lopes figure sur la page 187 du catalogue officiel de l'étalage avec d'autres artistes portugais qui sont référés ensemble dans la section qui concerne le Portugal. Ayant comme base ce catalogue, nous apprenons que le peintre envoya à l'exposition l'œuvre *Margens do rio (Rives du fleuve) Douro em Convelinbas* (n°16). Le titre du tableau présente une faute en ce qui concerne l'orthographe, lorsqu'au lieu de *Convelinbas*, devrait être écrit *Covelinbas*, région portugaise de la commune de Peso da Régua que Joaquim Lopes dessina beaucoup et qu'il peignit beaucoup.

L'intérêt que Joaquim Lopes prend au projet des Biennales brésiliennes se dénote d'une façon simple: il garda les journaux brésiliens qui référaient l'évènement et je les vis chez son Archive Personnel.³⁹ Sur le périodique *A Gazeta* (dans un article pas daté) il est possible de lire l'opinion de Giorgio De Chirico (1888-1978) sur les prix artistiques donnés dans la Biennale.⁴⁰ Dans un

³⁷ I Bienal de São Paulo. 1951. Catálogo online, p. 13. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/I-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%C3%A1logo---1951.aspx>>. Acesso em 18-05-2013 16:23.

³⁸ I Bienal de São Paulo. Op. cit., p. 13. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/I-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%C3%A1logo---1951.aspx>>. Acesso em 18-05-2013 16:24.

³⁹ Quelques-uns de ces journaux, ils sont: “Querem debate publico no recinto da Bienal”. *Diário da Noite*. São Paulo, 30/10/1951 (terça-feira). “Teria agido com parcialidade o juri de seleção da III Bienal”. *Folha da Manhã*. 22/05/1955 (Domingo).

⁴⁰ “Os Premios artísticos na opinião de De Chirico”. *A Gazeta*. [Sem data]

texte où il parle d'un art "moderne" qui devient "antiartistique" et où il se prononce sur un système de prix et de propagande qui ne veut que contrarier la chute des ventes d'une peinture moderniste "implacablement horrible"⁴¹, De Chirico se prononce sur la Biennale de São Paulo (quoiqu'il n'y ait pas une indication précise de la date de la Biennale) en abordant la participation française:

Je lis qu'à la Biennale de São Paulo, le premier prix a été donné à un artiste français. Je trouvai ça tout à fait normal, puisque Paris est le centre et le support du modernisme international. Un centre et un support dont les fonds deviennent de plus en plus moins sûrs. À cause de ça, les "modernistes" se groupent, avec désespoir, aux derniers écueils, à tout qui puisse allonger encore, un peu plus de temps, la vie du modernisme.⁴²

De Chirico développe encore la question du système de prix et de propagande, et la présence française à la Biennale de São Paulo, en analysant le rôle des critiques brésiliens d'art – "Ce qui m'étonne ce sont les critiques brésiliens d'art; malgré leur intelligence et leur sagacité, ils tombèrent dans le jeu de la propagande française qui cherche de nouveaux marchés, notamment en faisant pointage à l'Italie et aux pays les plus importants de l'Amérique du Sud, comme le Brésil et l'Argentine."⁴³ La critique faite à ce "modernisme antiartistique", elle est répétée par De Chirico à la fin de l'article – "Et il est aussi triste de voir un pays comme le Brésil, peuplé par de gens sains, travailleurs, intelligents, sensibles à la culture en toutes ses manifestations, recevoir chez sa dynamique et industrielle São Paulo, des œuvres d'artistes qui ne sont pas dignes ni de prix d'encouragement, ni d'applaudissements."⁴⁴

Ainsi, le lien entre Joaquim Lopes et les Biennales du Brésil se trouve pas seulement dans l'œuvre qu'il envoie au premier concours en 1951, mais aussi dans l'intérêt qu'il nourrit par cet événement, en l'accompagnant à travers la presse, surtout la presse brésilienne, les étalages, les exposants, les œuvres, les prix, en étant aussi très attentif aux cri-

de encorajamento ou aprovações".⁴⁴

A ligação de Joaquim Lopes às Bienais do Brasil encontra-se, assim, não só na obra que envia para o primeiro certame, em 1951, mas também no interesse que nutre por esse evento, acompanhando por meio da imprensa, nomeadamente da imprensa brasileira, as mostras, os expositores, as obras, os prêmios, estando também atento às críticas e aos artigos de opinião que foram sendo escritos sobre este grande palco de exibição de arte do Brasil.

Exposição: *Arte Portuguesa (1550-1950)*, Rio de Janeiro (1965)

A presente exposição conhece organização portuguesa, mas é acolhida em território brasileiro. São diversos os documentos associados à preparação e desenrolar da mostra que, encontrando-se disponíveis *online*,⁴⁵ constituem um material de interesse para o conhecimento desse evento de uma forma mais aprofundada. No esboço da "Introdução", Mário Tavares Chicó (1905-1966), organizador da exposição, adianta alguns dos propósitos da mostra: "A presente exposição, organizada pela Comissão Nacional de Comemorações do 4º Centenário do Rio de Janeiro, tem como objectivo mostrar aos estudiosos e ao público interessado alguns dos aspectos mais característicos da arquitectura portuguesa, desde a segunda metade do século XVI, até ao fim da primeira metade do presente século".⁴⁶

Todavia, esta exposição teve em vista a apresentação da arte portuguesa também em pintura, escultura, cerâmica, ... Joaquim Lopes tem obra presente no certame, neste caso uma *Manhã de Primavera*, propriedade do Museu Nacional de Soares dos Reis,⁴⁷ onde ainda se encontra. Neste óleo, o artista explora sucessivos planos e as diferentes perspetivas esboçadas sobre o

⁴⁴ "Os Premios artisticos na opinião de De Chirico". *Op. cit.*

⁴⁵ Disponível em: <http://casacomum.net/cc/arquivos?set=e_811#le_811>. Acesso em 18-05-2013 16:27.

⁴⁶ Exposição de Documentação Fotográfica da Arqitetura Portuguesa. ca. 1965. Disponível em: <http://casacomum.net/cc/visualizador?pa_sta=05437.047#1>. Acesso em: 18-05-2013, 16:30.

⁴⁷ Relação das obras de arte enviadas para o Rio de Janeiro pelo pacote "Arlanza" e destinadas às exposições do Quarto Centenário do Rio de Janeiro. ca. 1965.

Disponível em: <http://casacomum.net/cc/visualizador?pa_sta=05437.053#14>. Acesso em 18-05-2013, 16:31.

⁴¹ "Os Premios artisticos na opinião de De Chirico". *Op. cit.*

⁴² "Os Premios artisticos na opinião de De Chirico". *Op. cit.*

⁴³ "Os Premios artisticos na opinião de De Chirico". *Op. cit.*

⁴⁴ "Os Premios artisticos na opinião de De Chirico". *Op. cit.*

arvoredo, o casario e o rio. A pincelada movimentada reflete a dinâmica das folhagens e a irregularidade da natureza não organizada, em mutação. O plano mais afastado do rio e dos montes é representado de forma mais naturalista, não explorando valores emotivos incapazes de serem perceptíveis ao olhar do observador dominado pela agitação do primeiro plano do quadro. A pintura é dominada pelos tons da manhã. O azul da neblina matinal e os tons dourados do sol que desponta [Figura 7].

A visita a Portugal dos alunos da Faculdade Nacional de Arquitetura do Brasil (1949)

A vinda de estudantes brasileiros à cidade do Porto é um momento amplamente noticiado pela imprensa portuguesa, assumindo Joaquim Lopes um papel de destaque, uma vez que, como diretor da Escola de Belas Artes do Porto, é um dos anfitriões responsáveis pela recepção destes alunos. Em 24 de fevereiro de 1949, o jornal *O Século no Porto* destaca o papel do diretor da escola artística portuense, indicando que Joaquim Lopes esteve presente no gabinete do Presidente da Câmara do Porto para dar as boas-vindas aos alunos brasileiros. Nesse mesmo dia, apresentou aos visitantes o espaço da escola e agradeceu a vinda dos estudantes.⁴⁸

No dia seguinte, encontramos referência à visita em outros jornais que adiantam mais alguns pormenores sobre o plano de atividades. *O Comércio do Porto* indica, no próprio título da notícia, que os estudantes brasileiros, já havia alguns dias instalados no país, tinham chegado no dia anterior ao Porto tendo sido recebidos por Joaquim Lopes nos Paços do Concelho. O artigo é acompanhado de uma fotografia do pintor com os alunos e dá conta da conferência que o professor acompanhante da comitiva, Dr. Wladimir Alves de Sousa, fez na Escola de Belas Artes do Porto, a qual teve como título “A arquitetura brasileira em face das arquiteturas contemporâneas”.⁴⁹ Com o jornal *O Primeiro de Janeiro*, ficamos sabendo que, após a estada no Porto no dia 24, a missão cultural seguiu para Viana do Castelo, Braga e Guimarães no dia 25.

⁴⁸ “A visita dos alunos da Faculdade Nacional de Arquitetura do Brasil”. *O Século no Porto*. 24/02 (quinta-feira).

⁴⁹ “Chegaram, ontem, ao Porto, tendo sido recebidos nos Paços do Concelho, os estudantes brasileiros de arquitetura que, desde há dias, estão em Portugal”. *O Comércio do Porto*. 25/02/1949.

tiques et aux articles d’opinion qui étaient écrits sur cette grande scène de production d’art du Brésil.

Exposition: *Art Portugais (1550-1950)*, Rio de Janeiro (1965)

Cette exposition est organisée par le Portugal, mais elle est accueillie par le Brésil. Ils sont divers, les documents associés à la préparation et au déroulement de l’exposition, et on peut les trouver online⁴⁵; ils constituent un matériel significatif pour mieux connaître cet événement. Dans le projet de “l’Introduction”, Mário Tavares Chicó (1905-1966), organisateur de l’exposition, il anticipe quelques objectifs de l’évènement – “Cette exposition, organisée par la Commission Nationale de Commémorations du 4^e Centenaire du Rio de Janeiro, elle a pour but de montrer aux étudiants et au public intéressé les aspects les plus caractéristique de l’architecture portugaise, dès la deuxième moitié du XVI siècle jusqu’à la première moitié du présent siècle.”⁴⁶

Pourtant, cette exposition eut pour but la présentation de l’art portugais aussi en ce qui concerne la peinture, la sculpture, la céramique, ... Joaquim Lopes est présent au concours à travers le tableau *Manhã de Primavera (Matin de Printemps)* qui est en possession du Musée National de Soares dos Reis,⁴⁷ à Porto. Dans cette huile, l’artiste développe de nombreux plans et de différentes perspectives esquissées de l’arborisation, du hameau et du fleuve. Le coup de pinceau dynamique reflète le mouvement du feuillage et l’irrégularité de la Nature pas organisée, en changement. Le plan plus éloigné du fleuve et des montagnes est décrit d’une façon plus naturaliste qui n’exploite pas les sentiments incapables d’être perceptibles au regard de l’observateur dominé par l’agitation du premier plan du tableau. La peinture est dominée par les couleurs du matin. Le bleu de la brume du matin et les dorées du soleil qui se lève. [Fig. 7]

⁴⁵ Disponível em: <http://casacomum.net/cc/arquivos?set=e_811#le_811>. Acesso em 18-05-2013 16:27.

⁴⁶ Exposition de Documentation Photographique de l’Architecture Portugaise. ca. 1965. Disponível em: <<http://casacomum.net/cc/visualizador?pasta=05437.047#11>>. Acesso em: 18-05-2013 16:30.

⁴⁷ La liste des œuvres d’art envoyées au Rio de Janeiro par le navire “Arlanza” pour être dans les expositions du Quatrième Centenaire du Rio de Janeiro. ca. 1965. Disponível em: <<http://casacomum.net/cc/visualizador?pasta=05437.053#14>>. Acesso em 18-05-2013 16:31.

La visite au Portugal des élèves de la Faculté Nationale de l'Architecture du Brésil (1949)

La venue des étudiants brésiliens à la ville de Porto est un moment largement notifiées par la presse portugaise où Joaquim Lopes est en évidence car, comme directeur de l'École des Beaux-Arts de Porto, il est un des amphitryons responsables par l'accueil de ces élèves-là. Le 24 février 1949 le journal *O Século no Porto (Le Siècle à Porto)* met en évidence le rôle du directeur de l'école artistique de Porto, en affirmant que Joaquim Lopes a été présent à la mairie du Porto afin de souhaiter la bienvenue aux élèves brésiliens. Ce jour-là, il leur présenta l'espace de l'école et il leur a remercié la visite.⁴⁸

Le jour suivant, nous trouvons la référence à la visite de ces étudiants dans d'autres journaux qui avancent quelques détails sur le plan des activités. *O Comércio do Porto* mentionne, même dans le titre de la nouvelle, que les étudiants brésiliens étaient arrivés la veille à Porto et qu'ils ont été reçus par Joaquim Lopes à l'hôtel de ville. L'article du journal, accompagné d'une photo du peintre avec les élèves, informe sur la conférence proférée par le professeur accompagnateur, Dr. Wladimir Alves de Sousa, dont le titre était "L'architecture brésilienne face aux architectures contemporaines".⁴⁹ Le journal *O Primeiro de Janeiro (Le Premier janvier)* nous fait savoir que la mission culturelle, après avoir été à Porto, elle suivit son chemin vers Viana do Castelo, Braga et Guimarães, le 25 février.

"L'évolution des arts plastiques au Brésil" (1952)⁵⁰

"L'évolution des arts plastiques au Brésil" est le dernier item de cet article et il concerne un texte écrit par Joaquim Lopes dans la *Gazeta Literária*, en septembre de 1952. Dans cette publication, le peintre réfléchit sur "le développement de la peinture réalisée pendant les cinquante dernières

"A evolução das artes plásticas no Brasil" (1952)⁵⁰

"A evolução das artes plásticas no Brasil" é o último tópico deste artigo, e diz respeito a um texto escrito por Joaquim Lopes na *Gazeta Literária*, em setembro de 1952. Nessa publicação, o pintor reflete sobre "o desenvolvimento da pintura, realizada durante os últimos cinquenta anos no grande país sul-americano".⁵¹ As exposições que o Brasil acolheu ao longo do século XX são um indicador desse desenvolvimento artístico. O pintor recorda como: "Em 1900, não tinha eu mais de catorze anos, pelo menos três grandes acontecimentos tocaram o meu inexperiente, mas impressionável espírito."⁵² Um desses acontecimentos dizia respeito às comemorações do 4º Centenário da Descoberta do Brasil, em que o país lusitano não deixou de marcar presença.

O pintor lembra ainda as publicações associadas ao evento e, em particular, "um número especial da revista 'Brasil-Portugal', de grande formato e profusamente ilustrada de que ainda guardo um exemplar".⁵³ Foi mesmo por meio deste "interessante fascículo" que o artista tomou seu primeiro contato com a cultura brasileira, ficando a conhecer as produções de seus poetas e prosadores, tornando-se um franco admirador da obra do brasileiro Catulo da Paixão Cearense, como afirma em seu artigo.⁵⁴ Ainda nesta publicação, o professor português pode ler e reler as biografias dos melhores artistas brasileiros, disponibilizadas na revista. A propósito delas, fala de duas figuras do Brasil, o pintor Pedro Américo, "um dos maiores se não o maior dos artistas brasileiros do século passado"⁵⁵ [Figura 8] e o "grande compositor", Carlos Gomes [Figura 9] os quais, inclusive, desenha e servem de ilustração a este mesmo artigo.⁵⁶

A revista "Brasil-Portugal" reproduzia as *maquettes* apresentadas a concurso nas comemorações do 4º Centenário da Des-

⁴⁸ "A visita dos alunos da Faculdade Nacional de Arquitetura do Brasil". *O Século no Porto*. 24/02 (quinta-feira).

⁴⁹ "Chegaram, ontem, ao Porto, tendo sido recebidos nos Paços do Concelho, os estudantes brasileiros de arquitetura que, desde há dias, estão em Portugal". *O Comércio do Porto*. 25/02/1949.

⁵⁰ LOPES, Joaquim. "A Evolução das Artes Plásticas no Brasil". *Gazeta Literária. Revista Mensal*. Ano I, Nº 1, setembro de 1952, pp. 8 e 9.

⁵⁰ LOPES, Joaquim. "A Evolução das Artes Plásticas no Brasil". *Gazeta Literária. Revista Mensal*. Ano I, Nº 1, setembro de 1952, pp. 8 e 9.

⁵¹ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵² Os outros dois grandes acontecimentos recordados foram: a grande Exposição Universal de Paris e a Guerra Anglo-Boer. Cf. LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵³ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁴ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁵ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁶ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

coberta do Brasil, as quais propunham erguer um monumento a Pedro Álvares Cabral. Os vencedores, os irmãos Bernardelli, do Rio de Janeiro, foram, segundo Joaquim Lopes, legítimos premiados, e este acontecimento revelou uma “notável efervescência no meio artístico do Brasil”.⁵⁷ Tal efervescência pode associar-se à deslocação de artistas brasileiros aos centros de arte europeia, uma vez que nas galerias particulares do Rio de Janeiro e de São Paulo era possível “estudar-se esculturas e quadros dos melhores autores europeus”,⁵⁸ do que “muitíssimo tem beneficiado a cultura artística brasileira”.⁵⁹

No Arquivo Pessoal de Joaquim Lopes é possível conhecer e contatar com uma diversidade de periódicos brasileiros, cuja presença é explicada no presente artigo sob análise. O dinamismo do meio cultural brasileiro é apreendido pelo artista português por meio das “notícias quase diariamente publicadas nos jornais paulistas”,⁶⁰ as quais, adianta, “de quando em quando vindos até nós, graças à gentil lembrança de um querido amigo”.⁶¹ O amigo em questão é Rozo Lagoa a quem o pintor português deve “as constantes remessas de jornais e revistas brasileiras que me permitem manter quase permanente contato com o movimento artístico no Brasil, particularmente em São Paulo onde, porventura, com mais sólido entusiasmo e consciente expansão a arte se está exercendo.”⁶² A imprensa, bem como a correspondência que trocava com cidadãos brasileiros, permitiu a Joaquim Lopes, como diz, “acompanhar quanto de elevado e progressivo, nos últimos tempos, se tem feito em São Paulo para a transformar na grande cidade que ante nossos olhos presentemente se afirma”.⁶³

No seu artigo, Joaquim Lopes releva o papel de Assis Chateaubriand, “alto espírito”, julgando-o o grande contributo “para esse notável e sempre benéfico desenvolvimento”.⁶⁴ As iniciativas de Assis Chateaubriand permitiram dar a conhecer o Brasil ao mundo, dado que, segundo o artista português, foi ele

années dans ce grand pays de l’Amérique du Sud.”⁵¹ Les expositions que le Brésil accueillit au long du XX^{ème} siècle dénotent ce développement artistique. Le peintre se souvient qu’ – “En 1900, je n’avais que quatorze ans, il y eut, au moins, trois événements qui touchèrent mon naïf mais émouvant esprit.”⁵² Un de ces événements concernait les commémorations du 4^{ème} Centenaire de la Découverte du Brésil, où le pays lusitain signa, évidemment, sa présence.

Le peintre se souvient aussi des publications associées à l’évènement et, en particulier, “un numéro spécial de la revue, «Brésil-Portugal», de grand format et abondamment illustrée dont je conserve encore un exemplaire”.⁵³ C’est justement à partir de “cet intéressant exemplaire” que l’artiste contacta, pour la première fois, avec la culture brésilienne, en connaissant les productions de ses poètes et de ses écrivains, en devenant un sérieux admirateur de l’œuvre du brésilien Catulo da Paixão Cearense, comme il l’affirme au long de son article.⁵⁴ Dans cette même publication, le professeur portugais peut lire et relire les biographies des meilleurs artistes brésiliens. À propos de ce sujet, il parle de deux personnalités du Brésil, le peintre Pedro Américo “un des meilleurs, où probablement le mieux, des artistes brésiliens du siècle antérieur”⁵⁵ [Fig. 8] et le “grand compositeur”, Carlos Gomes [Fig. 9] de qui il dessine des portraits qui servent à illustrer ce même article.⁵⁶

Cette revue “Brésil-Portugal” reproduisait les maquettes présentées à concours pendant les commémorations du 4^{ème} Centenaire de la **Découverte du Brésil**, qui proposaient dresser une statue à **Pedro Álvares Cabral**. Les vainqueurs, les frères Bernardelli, du Rio de Janeiro, furent, selon Joaquim Lopes, les légitimes récompensés et cet évènement révéla un “notable bouillonnement chez le monde artistique du Brésil”.⁵⁷ Ce bouillonnement peut être associé aux centres de l’art

⁵⁷ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁸ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁹ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁶⁰ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁶¹ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁶² LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁶³ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁶⁴ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵¹ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵² Les autres deux grands événements auxquels le peintre fait référence furent: la grande Exposition Universelle de Paris et la Guerre Anglo-Boer. Cf. LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵³ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁴ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁵ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁶ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁷ LOPES, Joaquim. *Op. cit.*, p. 8.

européen. Puisque dans les galeries particulières du Rio de Janeiro et de São Paulo il était possible “d’étudier les sculptures et les tableaux des mieux artistes européens”,⁵⁸ dont “la culture brésilienne a **bénéficié** beaucoup”.⁵⁹

Chez l’Archive Personnel de Joaquim Lopes il est possible de connaître et même de contacter une très grande diversité de journaux périodiques brésiliens, dont la présence est justifiée sur cet article. Le dynamisme du milieu culturel brésilien est pris par l’artiste portugais à travers des “nouvelles publiées presque tous les jours dans les quotidiens de São Paulo”,⁶⁰ lesquelles, avance-t-il, “quelques fois en arrivant jusqu’à nous grâce au gentil souvenir d’un cher ami”.⁶¹ L’ami duquel il parle est Roza Lagoa à **qui le peintre portugais doit** “les expéditions continuelles de journaux et de magazines brésiliens qui me permettaient un contact presque permanent avec le mouvement artistique du Brésil, particulièrement à **São Paulo où, par hasard, l’art se développe d’un enthousiasme solide et d’une expansion assez consciente.**”⁶² La presse, de même que la correspondance avec les citoyens brésiliens, permit à Joaquim Lopes, comme il affirme, “d’accompagner tout ce qui de magnifique et progressif se fait pendant ces dernières temps à **São Paulo**, de telle façon que São Paulo devienne la grande ville qui s’affirme aujourd’hui devant nos yeux.”⁶³

Tout au long de son article, Joaquim Lopes met en évidence le rôle d’Assis Chateaubriand, “un esprit élevé” en le considérant la grande contribution “à **ce notable et toujours avantageux développement**”.⁶⁴ Les initiatives d’Assis Chateaubriand permirent au monde de connaître le Brésil, puisque, selon l’artiste portugais, c’est lui le responsable “d’emmener aux points plus éloignés de l’orbe le prestige du Brésil et de ses artistes”.⁶⁵ Quelques lignes après, Joaquim Lopes renforce encore les compétences et les qualités d’Assis

o responsável por “levar aos pontos mais distantes do orbe o prestígio do Brasil e dos seus artistas”.⁶⁵ Mais adiante, Joaquim Lopes reforça ainda as competências e qualidades de Assis Chateaubriand, assegurando que “são de notar os artistas estrangeiros que por seu intermédio têm exposto suas obras em São Paulo, as quais algumas vezes acabam por ser adquiridas e entrar nas principais pinacotecas e museus do Estado. A ele se deve, também, a aquisição de obras dos grandes mestres das melhores épocas da pintura”.⁶⁶

Conclusão

De 1922 a 1965, da pintura à escrita, da imprensa aos catálogos. Ao longo deste texto foi possível viajar entre Portugal e Brasil; entre o Porto, Rio de Janeiro e São Paulo, seguindo a presença de Joaquim Lopes no país brasileiro, que se fez sentir por meio das obras que expôs e pelos artigos que redigiu. Após uma apresentação mais geral e global do artista português, procurou-se uma análise mais particular e detalhada de alguns dos acontecimentos que o ligaram ao país sul-americano.

As mostras coletivas, nas quais teve obra exposta, foram abordadas de um ponto de vista mais focado, neste caso num de seus participantes, tentando enquadrá-lo no evento, mas também partindo dos trabalhos exibidos para outras leituras, procurando aprofundar o conhecimento sobre elas – exercício que, como verificamos, coloca desafios metodológicos complexos. Também como diretor da Escola de Belas Artes do Porto, estimulou as relações com o meio acadêmico brasileiro, encontrando na missão cultural liderada pelo professor Dr. Wladimir Alves de Sousa uma oportunidade de trocar ideias e promover debates artísticos entre os dois países unidos por uma língua comum. Finalmente, seu artigo de 1952 – “A evolução das artes plásticas no Brasil”⁶⁷ – mereceu uma leitura atenta, dado que este texto se debruça, de um modo cuidado, sobre a problemática do progresso artístico brasileiro, constituindo um documento essencial para o estudo a que me propus fazer e servir de tema a este texto.

Joaquim Lopes foi um dinâmico. Um homem apaixonado pelo saber sem fronteiras temáticas ou geográficas. Um homem

⁵⁸ LOPES, Joaquim. Op. cit., p. 8.

⁵⁹ LOPES, Joaquim. Op. cit., p. 8.

⁶⁰ LOPES, Joaquim. Op. cit., p. 8.

⁶¹ LOPES, Joaquim. Op. cit., p. 8.

⁶² LOPES, Joaquim. Op. cit., p. 8.

⁶³ LOPES, Joaquim. Op. cit., p. 8.

⁶⁴ LOPES, Joaquim. Op. cit., p. 8.

⁶⁵ LOPES, Joaquim. Op. cit., p. 8.

⁶⁵ LOPES, Joaquim. Op. cit., p. 8.

⁶⁶ LOPES, Joaquim. Op. cit., pp. 8 e 9.

⁶⁷ LOPES, Joaquim. Op. cit., pp. 8 e 9.

culto, curioso e inquieto que buscou o conhecimento por meio do maior número possível de recursos. Entende a arte como uma construção a serviço da humanidade e, por isso, o avanço das matérias culturais no Brasil interessou-o de um modo especial. Para ele, assim devia ser a Arte: “uma realização que melhore o homem e que seja testemunho dum estádio da humanidade”.⁶⁸

Chateaubriand, en assurant “qu’il faut mettre en évidence les artistes étrangers qui, grâce à son influence, exposèrent leurs tableaux à São Paulo, dont quelques-uns sont vendus et parviennent à appartenir aux pinacothèques et aux musées de l’État. Assis Chateaubriand, il est aussi le responsable par l’acquisition des **œuvres** des grands maîtres des meilleurs époques de la peinture.”⁶⁶

Conclusion

Dès l’année 1922 jusqu’à l’année 1965. De la peinture à l’écriture. De la presse aux catalogues. Au long de ce texte, il fut possible de voyager entre le Portugal et le Brésil; entre le Porto, et le Rio de Janeiro et São Paulo, en suivant la présence de Joaquim Lopes au Brésil, qui se manifeste par les œuvres exposées, par les articles écrits. Après une présentation plus générale de l’artiste portugais, je cherchai une analyse plus particulière et détaillée de quelques-uns des événements qui mirent en rapport l’artiste portugais et le pays sud-américaine.

Les expositions collectives où le peintre exposa son œuvre furent envisagées d’un point de vue plus illuminé, dans ce cas sur un de leurs participants, en essayant de l’insérer dans l’évènement, mais aussi en faisant d’autres lectures sur les travaux présentés en cherchant d’approfondir la connaissance à propos d’eux-mêmes; cet exercice lance des défis méthodologiques compliqués. Également comme directeur de l’École des Beaux-Arts du Porto, Joaquim Lopes encouragea les liaisons avec le milieu académique brésilien, en envisageant la mission culturelle dont le Dr. Wladimir Alves de Sousa était en tête comme l’opportunité d’échanger des idées et de promouvoir des débats sur l’art entre les deux pays unis par la même langue. À la fin, son article de 1952 – “L’évolution des arts plastiques au Brésil”⁶⁷ – fut la cible d’une lecture détaillée, lorsque ce texte s’occupe de la problématique du développement artistique brésilien, en constituant un document essentiel pour l’étude que je proposai faire et qui servit de base à ce travail.

Joaquim Lopes fut assez dynamique. Il fut un homme passionné par le savoir sans frontières thématiques ou géographiques. Il s’agissait d’un homme culte, curieux et inquiet qui cherchait la connaissance à travers le plus grand nombre pos-

⁶⁸ NOGUEIRA, Goulart. “Mestre Joaquim Lopes fala da Arte”. *Diário do Norte*. Porto. 21/08/1950.

⁶⁶ LOPES, Joaquim. Op. cit., pp. 8 e 9.

⁶⁷ LOPES, Joaquim. Op. cit., pp. 8 e 9.

sible de ressources. Il comprenait l'art comme une construction qui devait servir l'humanité et, pour cela, le progrès des matières culturelles au Brésil lui intéressait d'une manière spéciale. Pour lui l'Art devrait être: "une réalisation qui changeait en mieux l'homme et qui soit le témoignage d'une étape de l'humanité."⁶⁸

Traduction: Lígia Santos

⁶⁸ NOGUEIRA, Goulart. "Mestre Joaquim Lopes fala da Arte". *Diário do Norte*. Porto. 21/08/1950.



Figura 1 — **Título:** O pintor Joaquim Lopes. **Crédito fotográfico ou procedência:** Coleção particular.



Figura 2 — **Autor:** Joaquim Lopes **Título:** Jardim Antigo — Marzovelos. **Data:** 1921. **Técnica/Suporte:** Óleo sobre tela. **Dimensões:** altura 57 cm x largura 80 cm. **Crédito fotográfico ou procedência:** www.matriznet.imc-ip.pt

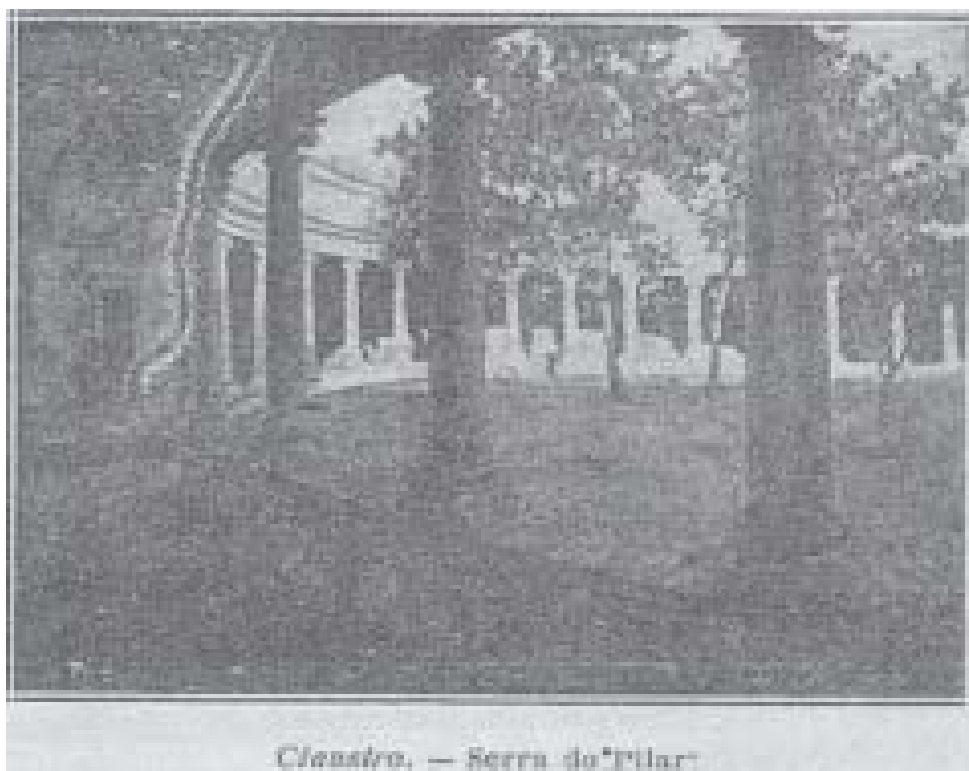


Figura 3 — **Autor:** Joaquim Lopes **Título:** Claustro — Serra do Pilar. **Crédito fotográfico ou procedência:** CUNHA, Luiz. Belas Artes. “O pintor português Joaquim Lopes”. Ilustração Portuguesa, Nº 858, Lisboa, 29/07/1922, p. 106.
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1922/N858/N858_item1/index.html

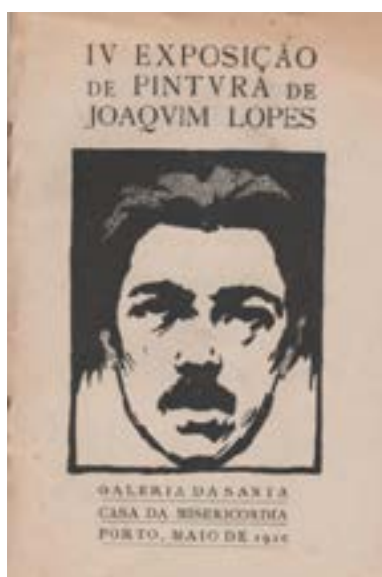


Figura 4 — **Título:** Capa do catálogo da *IV EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes*. **Data:** 1920. **Crédito fotográfico ou procedência:** *IV EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes*. [Catálogo] Porto: [s. n.], maio de 1920.

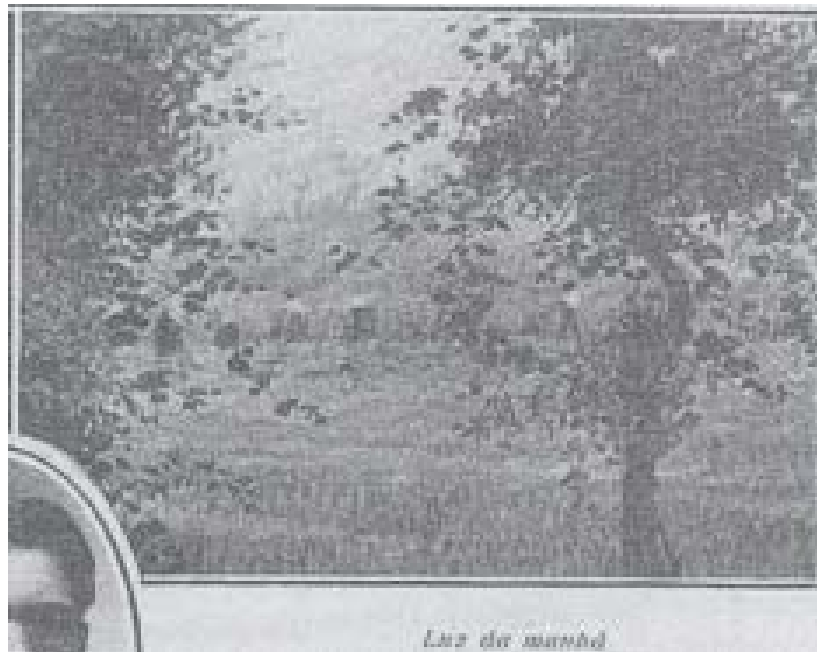


Figura 5 — **Autor:** Joaquim Lopes **Título:** Luz da Manhã. **Crédito fotográfico ou procedência:** CUNHA, Luiz. Belas Artes. “O pintor português Joaquim Lopes”. Ilustração Portuguesa, N° 858, Lisboa, 29/07/1922, p. 106.

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1922/N858/N858_item1/index.html



Figura 6 — **Autor:** Joaquim Lopes **Título:** “Farniente”. **Crédito fotográfico ou procedência:** CUNHA, Luiz. Belas Artes. “O pintor português Joaquim Lopes”. Ilustração Portuguesa, N° 858, Lisboa, 29/07/1922, p. 106.

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1922/N858/N858_item1/index.html



Figura 7 — **Autor:** Joaquim Lopes **Título:** Manhã de primavera. **Data:** 1944. **Dimensões:** altura 70,8 cm x largura 96 cm. **Crédito fotográfico:** Arnaldo Soares (outubro de 1992). **Procedência:** Matrizpix



Figura 8 — **Título:** Retrato do pintor Pedro Américo. **Data:** 1952. **Crédito fotográfico ou procedência:** LOPES, Joaquim. “A Evolução das Artes Plásticas no Brasil”. *Gazeta Literária*. Revista Mensal. Ano I, Nº 1, setembro de 1952, p. 8.



Figura 9 — **Título:** Retrato do compositor Carlos Gomes. **Data:** 1952. **Crédito fotográfico ou procedência:** LOPES, Joaquim. “A Evolução das Artes Plásticas no Brasil”. *Gazeta Literária*. Revista Mensal. Ano I, Nº 1, setembro de 1952, p. 8.

A repercussão da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios, realizada em 1882

The impact of the Exhibit of the School of Arts and Crafts held in 1882

MARIA ANTONIA COUTO DA SILVA*

Pós-doutoranda em História da Arte (IFCH/UNICAMP)

Postdoctoral researcher in Art History (IFCH / UNICAMP)

RESUMO O texto aborda a repercussão da Exposição de Belas Artes, realizada pelo Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, em 1882. Participaram da exposição, entre eles, os pintores Victor Meirelles, Angelo Agostini, Augusto Rodrigues Duarte, José Maria de Medeiros e Georg Grimm. Na seção de pintura, foram expostas 408 obras, sendo 286 pinturas a óleo, além de trabalhos em desenho, gravura, guache, esculturas e fotografias. O evento obteve bastante repercussão na imprensa devido, principalmente, às obras de Grimm apresentadas na ocasião.

PALAVRAS-CHAVE Exposições de arte, Brasil século XIX, Pintura, Brasil século XIX.

ABSTRACT The text discusses the impact and effects of the Fine Arts Exhibition held at the School of Arts and Crafts in Rio de Janeiro in 1882. Victor Meirelles, Angelo Agostini, Augusto Rodrigues Duarte, José Maria de Medeiros and Georg Grimm participated in the exhibition, among other painters. In the painting section, 408 works were exhibited, of which 286 were oil paintings, besides works in drawing, etching, gouache, sculptures and photographs. The event got plenty of attention from the press mainly due to the works of Grimm presented on the occasion.

KEYWORDS Art Exhibitions, Brazil, 19th Century, Brazil, Painting, 19th century

RÉSUMÉ Le texte aborde l'impact de l'exposition de Beaux-Arts réalisé par l'École des Arts et Métiers à Rio de Janeiro en 1882. De nombreux peintres ont participé à l'exposition, parmi eux Victor Meirelles, Angelo Agostini, Augusto Duarte Rodrigues, José Maria de Medeiros et Georg Grimm. Dans l'atelier de peinture, 408 œuvres ont été exposées, dont 286 peintures à l'huile, ainsi que œuvres de dessin, de gravure, gouache, photographies et sculptures. L'événement a assez attiré l'attention de la presse, surtout à cause des œuvres du peintre Georg Grimm présentées à l'occasion.

MOTS-CLÉ Expositions d'art, Brésil XIXe siècle, Peinture, Brésil XIXe siècle.

* Pós-Doutoranda em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas – IFCH-UNICAMP. Doutora em História da Arte pelo mesmo Instituto / *Post-doctoral student in Art History at the Institute of Philosophy and Human Sciences, University of Campinas — UNICAMP-IFCH. PhD in Art History from the same Institute. Graduated in History from the University of São Paulo.*

A exposição realizada pela Sociedade Propagadora de Belas Artes (SPBA) em 1882 foi a primeira grande exposição organizada fora da Academia de Belas Artes.¹ A mostra pode ser destacada pelas obras apresentadas, consideradas inovadoras para a pintura no Brasil, que posteriormente foram em grande parte apresentadas na Exposição Geral da Academia, em 1884, obtendo ampla repercussão na imprensa.

Criada em 1856, a SPBA foi idealizada pelo arquiteto Francisco Joaquim Bittencourt da Silva (1831-1911), como nota Alba Bielinski:

No discurso pronunciado nessa ocasião, após evidenciar o deplorável estado de abatimento em que jaziam as artes no Brasil, o atraso da indústria, a falta de embasamento técnico dos artífices e a carência de mão de obra qualificada, Bittencourt da Silva evidenciou as vantagens da criação da Sociedade Propagadora das Belas Artes para fundar e manter um estabelecimento de educação popular – o Liceu de Artes e Ofícios – “em que artesões, operários e mais concidadãos estudem em lições noturnas o desenho elementar, geométrico, industrial, artístico e arquitetônico, os princípios das ciências aplicadas às artes livres”, isto é, às artes industriais ou decorativas.²

Para Bielinski, a criação da instituição:

[...] foi considerada uma utopia, especialmente por pretender, através da educação popular, ensinar o desenho técnico em um curso para os ofícios mecânicos, também chamados de artes menores ou artes e ofícios, para o incremento da futura arte industrial nacional.³

A primeira sede da escola da SPBA funcionou no consis-

¹ Este texto se insere em uma pesquisa de Pós-Doutorado, realizada no IFCH (UNICAMP), sobre os principais eventos expositivos no Brasil na década de 1880, com supervisão do Prof. Dr. Luciano Migliaccio, processo 2011/10206-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² BIELINSKI, Alba. “O ‘senhor do desenho’ no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro”. In: VICTOR MEIRELLES, novas leituras. Org.: Maria Inez Turazzi. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; São Paulo: Studio Nobel, 2009, pp. 79-93.

³ BIELINSKI, Alba. *Op. cit.*, p. 108.

The Exhibition held by the Propagator Society of Fine Arts (SPBA) in 1882 was the first major exhibition organized outside the Academy of Fine Arts¹. The show can be highlighted by the works submitted, considered innovative to the art of painting in Brazil, which subsequently were largely presented in the General Academy Exhibition in 1884, achieving wide coverage in the press.

The Propagator Society of Fine Arts, established in 1856, was designed by the architect Francisco Bittencourt Joaquim da Silva (1831-1911). As Alba Bielinski notes:

In his speech on that occasion, after highlighting the deplorable state of dejection that lay in the arts in Brazil, the delay of the industry, the lack of technical basis of craftsmen and lack of skilled manpower, Bittencourt da Silva highlighted the advantages of creating a Propagator Society of Fine Arts to establish and maintain an establishment of popular education — the School of Arts and Crafts — ‘where artisans, laborers, and more citizens could study, at night lessons, elementary, geometric, industrial, artistic and architectural drawing principles, the principles of the applied sciences up to the liberal arts’, that is, industrial or decorative arts².

To Bielinski, the creation of the institution:

[...] was considered a utopia, especially for intending, through popular education, teaching technical drawing in a course for mechanical trades, also called minor arts or arts and crafts, to develop the future national industrial art³.

The first headquarters of the SPBA school worked in the consistory (or congregation) of a church — the Parish of the Blessed Sacrament,

¹ This text belongs to a postdoctoral research being currently held at IFCH/UNICAMP, on the main events of exhibition held in Brazil in the 1880's. It is being supervised by Professor Luciano Migliaccio, grant 2011/10206-0, São Paulo Research Foundation (FAPESP).

² BIELINSKI, Alba. “O ‘senhor do desenho’ no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro”. In: VICTOR MEIRELLES, novas leituras. Org.: Maria Inez Turazzi. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 79-93.

³ BIELINSKI, Alba. *op. cit.*, p. 108.

at the Passos avenue, where in March 1858 classes were initiated. In 1859, the headquarters was moved to the consistory and sacristy of St. Joachim, which had been disabled, where it remained for nineteen years. In 1869, Bittencourt da Silva was proclaimed director of the Lyceum, a fact highlighted, the next day, by the *Jornal do Commercio*.

In the opinion of Belinsky, the new board intensified, with a view to the improvement of industrial art, the teaching of drawing: elementary, geometrical, figures, shadows and perspective, projective and of machines, with a new curriculum and method directed by the painter Victor Meirelles.

The Lyceum had, in 1869, 823 students enrolled, and in 1870 the total amounted to 1.012. In 1878, the headquarters of the Lyceum moved to the former building of the State Department of Business of the Empire, on the Guarda Velha street, number 3, at the Largo da Carioca, by determination of the Regent Princess Isabel. In the opinion of Bielinski, in the 1880's the Lyceum had become the most important establishment of technical and vocational education in Brazil, an unrivaled institution in Latin America.

The first exhibition, held with students' works took place in January 1859. The SPBA continued to hold these events every year, and although one can not specify the date, teachers also began to participate with some regularity at these events. But the exhibit that actually caused most impact on the Brazilian artistic scene was inaugurated in 1882, in the rooms of the Lyceum. The SPBA held at its expense a General Exhibition, similar to those observed at the Academy of Fine Arts.

As Maciel Levy notes, "for the first time another institution proposed to sponsor art shows, the key area of the Imperial Academy, and so did in fulfillment of statutory provision specifically drafted accordingly"⁴.

The 1882 exhibition featured, among others, Victor Meirelles, Angelo Agostini, Antônio Alves Valle, Souza Lobo, Augusto Off, Augusto Petit, Augusto Rodrigues Duarte, Belmiro de Almeida, Décio Villares, José Maria de Medeiros, and Pe-

tório (ou congregação) de uma igreja, a Matriz do Santíssimo Sacramento, na Avenida Passos, onde foram iniciadas as aulas em março de 1858. Em 1859, a sede foi transferida para o consistório e sacristia da Igreja de São Joaquim, que estava desativada, onde permaneceu por dezenove anos. Em 1869, Bittencourt da Silva foi proclamado diretor do Liceu, fato destacado, no dia seguinte, pelo *Jornal do Commercio*.

Na opinião de Bielinski, a nova diretoria intensificou, tendo em vista o aprimoramento da arte industrial, o ensino do desenho: elementar, geométrico, de figura, de sombras e perspectivas, projetivo e de máquinas, com um novo currículo e método orientados pelo pintor Victor Meirelles.

O Liceu possuía, em 1869, 823 alunos matriculados; e em 1870 o total elevou-se a 1.012. Em 1878, a sede do Liceu mudou-se para o antigo prédio da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, na Rua da Guarda Velha, 3, no largo da Carioca, por determinação da regente princesa Isabel. Na opinião de Bielinski, na década de 1880 o Liceu havia se tornado o mais importante estabelecimento de ensino técnico-profissional no Brasil, e instituição sem rival na América Latina.

A primeira exposição, realizada com trabalhos de alunos, ocorreu em janeiro de 1859. A SPBA continuou a realizar anualmente esses eventos e, embora não se possa precisar a data, os professores também passaram a participar com certa regularidade dos eventos. Porém, a mostra que realmente obteve repercussão no cenário artístico brasileiro foi inaugurada em 1882, nas salas do Liceu. A SPBA realizou às suas expensas uma Exposição Geral, semelhante àquelas ocorridas na Academia de Belas Artes.

Como nota Maciel Levy, "pela primeira vez uma outra instituição se propunha a patrocinar mostras de arte, domínio privilegiado da Academia Imperial, e o fazia em cumprimento de dispositivo estatutário especificamente redigido nesse sentido"⁴.

A exposição de 1882 contou, entre outros, com a participação de Victor Meirelles, Angelo Agostini, Antônio Alves do Valle, Souza Lobo, Augusto Off, Augusto Petit, Augusto Rodrigues Duarte, Belmiro de Almeida, Décio Villares, José Maria de Medeiros e Pedro Peres. Na seção de pintura, foram expostas 408 obras, sendo 286 pinturas a óleo, além de trabalhos

⁴ LEVY, Carlos Roberto Maciel. O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX. Foreword by Quirino Campofiorito. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980, p. 21-22.

⁴ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Prefácio Quirino Campofiorito. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980, pp. 21-22.

em desenho, gravura, guache, esculturas e fotografias, e projetos de arquitetura. Como ressalta Maciel Levy, 128 obras eram de autoria de um mesmo artista: Georg Grimm.

O evento obteve bastante repercussão, e a SPBA tornou-se a primeira instituição particular que, no século XIX, organizou com sucesso uma mostra geral de Belas Artes fora dos recintos da Academia, mas em consonância aos propósitos daquela instituição, como nota Migliaccio:

Apesar das críticas contidas no discurso de abertura, o Liceu fundado por Bittencourt da Silva não era um projeto antagônico à Academia. Muitos dos acadêmicos lecionavam gratuitamente nas salas do Liceu. Os equipamentos que lá se encontravam não raro serviam de apoio aos alunos da Academia, que deles não dispunham. Certamente, o Liceu lançou a tempo as premissas para o aparecimento de uma indústria artística; todavia, isso não foi suficiente para o desenvolvimento significativo dessas atividades. Faltavam o tecido dos ateliês e a tradição artesanal, que poderiam ter substituído a falta de iniciativas industriais.⁵

Além das obras expostas pelos professores do Liceu, artistas já consagrados, a primeira mostra realizada em 1882 apresentou pintores que estavam começando a se destacar no cenário artístico do período, como Georg Grimm.

A maior parte dos estudiosos de arte do período considera a Exposição da Academia de Belas Artes de 1884 como um marco, na medida em que apresentou os trabalhos de Grimm e dos artistas ligados a ele, associados à renovação da pintura de paisagem no país. Essa mostra, entretanto, foi antecedida pela do Liceu de Artes e Ofícios, onde Grimm já havia exposto e na qual muitas questões e críticas já haviam sido colocadas.

Por ocasião da exposição de 1882, Rui Barbosa realizou um discurso intitulado “*o desenho e a arte industrial*”, no qual argumentou acerca da importância do ensino artístico realizado pelo Liceu. No campo da crítica de arte, devido ao sucesso de público da exposição de 1879, a discussão sobre a arte figurativa saiu, portanto, do círculo da Academia. Nesses mesmos anos, abriam-se também os espaços da *Glace Elegante* e da *Galeria De*

dro Peres. In the painting section, 408 works were exhibited, with 286 oil paintings, besides works in drawing, etching, gouache, sculptures and photographs, and architectural designs. As Maciel Levy points out, one hundred twenty-eight works were authored by the same artist: Georg Grimm.

The event received a lot of attention and SPBA became the first private institution in the nineteenth century that successfully organized a general exhibition of Fine Arts outside the precincts of the Academy, still respecting the purposes of the latter. As Migliaccio notes:

Despite the criticism contained in his opening speech, the Lyceum founded by Bittencourt da Silva was not an antagonistic project to the Academy. Many academics were teaching for free in the Lyceum. Equipments of the Lyceum often served to support the Academy students, who lacked them. Certainly, the Lyceum launched the premises for the emergence of an artistic industry, yet it was not enough for the meaningful development of these activities. Lacked the fabric of workshops and craft tradition, which could have replaced the lack of industrial initiatives⁵.

Besides the works exhibited by the teachers of the Lyceum, already established artists, the first show held in 1882 showed painters that were beginning to stand out in the art scene of the period, as Georg Grimm.

I would like to point out that most art scholars dealing with this specific period consider the Exhibition of the Academy of Fine Arts in 1884 as a landmark, in that it showed the work of Grimm and artists attached to him, associated with the renovation of landscape painting in the country. This show, however, was preceded by the School of Arts and Crafts one, where Grimm had already exposed and in which many questions and criticisms had already been placed.

On the occasion of the exhibition in 1882 Rui Barbosa made a speech titled “Drawing and the industrial art”, in which he argued about the importance of the artistic education conducted by

⁵MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, São Paulo. Arte do século XIX. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo: Associação Brasil 500 anos. Artes Visuais, 2000, p. 108.

⁵ MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, São Paulo. Arte do século XIX. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 108.

the Lyceum. In the field of art critique, due to the blockbuster exhibition of 1879, discussion on figurative art came out from the circle of the Academy. In those same years, other spaces, *Glaze Elegante* and *De Wilde Gallery*, also opened up, which would expose the painters Grimm, Facchinetti and Parreiras, among other artists outside the official circles.

The attention from the press: new data

Among the various journals consulted, I would highlight the *Gazeta de Notícias* (Gazette News) and the *Revista Ilustrada* (Illustrated Magazine) for the importance they gave to the exhibit of the Lyceum. The *Gazeta de Notícias*, in particular, always followed with interest the activities of the institution and devoted five long articles to the event. Through the articles published in the press it has been possible to extend our knowledge on the role of the School of Arts and Crafts and on the art scene of the period.

In the early 1880's, the *Gazeta de Notícias* released several demands for grants made by the School of Arts and Crafts to the elites in Brazil, which indicates the precarious financial situation of the association. The lack of funds for the construction of workshops and the amount of the grant awarded by the imperial government, insufficient for the maintenance of the institution, were constant topics in this newspaper.

A note published prominently in the first page of the newspaper *Gazeta de Notícias*, on February 3, 1880, reported that the Lyceum

[...] without question, the most important of those establishments of education that we possess and which has been maintained almost exclusively by special effort, since its tireless director and founder, Mr. Bittencourt da Silva, and forty and so teachers have been working on it for many years for free, just so saw suppressed by the government the grant of two *contos* and five hundred thousand *réis*, which it received monthly for mounting the workshops, which were the essential complement to the instructional program of the house, which has provided many services to the workers, and many more could still provide⁶.

⁶ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3rd of February 1880, p. 1.

Wilde, onde iriam expor os pintores Grimm, Facchinetti e Parreiras, entre outros artistas fora dos círculos oficiais.

A repercussão na imprensa: novos dados

Dentre os vários periódicos consultados, gostaria de destacar a *Gazeta de Notícias* e a *Revista Ilustrada* pela importância que conferiram à exposição do Liceu. A *Gazeta de Notícias*, em especial, sempre acompanhou com interesse as atividades da instituição e dedicou cinco longos artigos ao evento. Por meio das matérias publicadas na imprensa tem sido possível ampliar o conhecimento sobre a atuação do Liceu de Artes e Ofícios e o cenário artístico da época.

No início da década de 1880, a *Gazeta de Notícias* divulgou vários pedidos de subvenções realizados pelo Liceu de Artes e Ofícios às elites no Brasil, o que indica a precária situação financeira da associação. A falta de verbas para a construção de oficinas e o valor da subvenção concedida pelo governo imperial, insuficiente para a manutenção da instituição, foram assuntos constantes neste jornal.

Uma nota publicada com destaque na primeira página do jornal *Gazeta de Notícias*, em 3 de fevereiro de 1880, informou que o Liceu,

[...] sem contestação, o mais importante de quantos estabelecimentos de instrução possuímos, e que tem sido mantido quase exclusivamente pelo esforço particular, pois que o seu incansável diretor e fundador, o Sr. Bittencourt da Silva, e quarenta e tantos professores nele trabalham há longos anos gratuitamente, acaba de ver suprimida pelo governo a verba de dois contos e quinhentos mil réis mensais que recebia para montagem das oficinas, que eram o complemento indispensável do programa de instrução daquela casa, que tantos serviços tem prestado aos operários, e muito maiores ainda lhes pode prestar.⁶

O articulista propôs a distribuição de listas de subscrição, destinadas a apoiar a construção das oficinas. O jornal divulgou frequentemente, nos meses seguintes, as listas de subvenções e as verbas destinadas, desta maneira, à instituição.

Em 29 de fevereiro de 1881, uma crônica da coluna *Folhetim* do mesmo jornal incentivava as elites a colaborarem e apoiarem

⁶ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1880, p. 1.

o Liceu, destacando a importância das atividades ali desenvolvidas, e propondo:

[...] vão visitar o Liceu à noite, hora em que ali se reúnem centenas de rapazes e homens; vejam nas exposições de trabalhos a prova material do aproveitamento deles, lembrem-se que é ali que, descansando do penoso labor diário, eles preparam-se para melhorar a sua sorte e a dos seus filhos...⁷

O articulista destacou também a necessidade da formação de bons artífices, a serem empregados em obras de arquitetura, na fabricação de móveis e em trabalhos decorativos. As exposições de trabalhos dos alunos eram, portanto, uma maneira de reafirmar a qualidade do ensino oferecida pelo Liceu. Apoiando o trabalho da instituição, uma nota publicada na *Gazeta de Notícias* em 30 de março de 1881 exaltou os bons resultados obtidos com tão “minguados recursos” como os do Liceu.

A exposição de Belas Artes promovida pela SPBA foi inaugurada em 18 de março de 1882. No dia seguinte, uma nota publicada na *Gazeta de Notícias* elogiou a iniciativa de organização da mostra, importante pelo número de trabalhos expostos, pela sua qualidade e também por ter sido realizada por iniciativa individual. O autor do artigo destacou as muitas conquistas da SPBA: a criação do Liceu de Artes e Ofícios, o curso feminino, a criação de bases para a organização do Instituto Comercial e a exposição de Belas Artes, afirmando que esta merecia ser destacada: “Pelo grande número de trabalhos expostos, pelo mérito destes, e também porque é tudo aquilo um verdadeiro milagre realizado pela iniciativa individual é inegável que a mais importante das nossas exposições artísticas é a que tem lugar atualmente no Rio de Janeiro”.⁸ O jornal publicou posteriormente vários textos que traziam comentários sobre as obras expostas, que serão abordados a seguir.

Em artigo não assinado, de 22 de março de 1882, o articulista recordou a história do Liceu, e da casa antiga na Rua da Guarda Velha, em estado lastimável, antiga sede do *Diário Oficial*. O edifício fora posteriormente reformado para sediar o Liceu de Artes e Ofícios da Sociedade Propagadora de Belas Artes. Na

⁷ *Folhetim. Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1880, p. 1.

⁸ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de março de 1882, p. 1.

The writer proposed the distribution of subscription lists to support the construction of workshops. The newspaper often released in the following months the lists of grants and the funding destined, in this manner, for the institution.

On February 29, 1881, a chronicle of the *Folhetim* column on the same newspaper encouraged the elites to collaborate and support the Lyceum, highlighting the importance of the activities developed, and proposing:

[...] go visit the Lyceum at night time when there gather hundreds of boys and men; see through the exhibitions of works material evidence of how they are profiting, remember that it is there, resting from the painful daily labor, where they prepare themselves to improve their lot and that of their children...⁷.

The writer also stressed the need to form good craftsmen, to be employed in works of architecture, in furniture making and in decorative works. The exhibits of students' works were therefore a way of reaffirming the quality of teaching offered by the Lyceum. Supporting the work of the institution, a note published in the *Gazeta de Notícias* on March 30, 1881 extolled the good results obtained with such “meager resources” as the Lyceum's.

The exhibition of Fine Arts organized by the SPBA was inaugurated on March 18, 1882. The next day, a note published in the *Gazeta de Notícias* praised the initiative of organizing shows, which was important due to the number of important works on display, the quality of these and also for having been carried out by individual initiative. The author of the article highlighted the many achievements of the SPBA: the creation of the Lyceum of Arts and Crafts, a female course, and the creation of the bases for the organization of the exhibition of Fine Arts and of the Commercial Institute. He stated that the exhibition of Fine Arts deserved to be highlighted: “For the great number of works exhibited, for their merits, and because it all is a miracle performed by individual initiative, so it is undeniable that the most important of our artistic exhibitions is currently

⁷ *Folhetim. Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29th of February 1880, p. 1.

taking place in Rio de Janeiro”⁸. The newspaper subsequently published several texts that brought comments about the exhibited works, which will be addressed below.

In an unsigned article of March 22, 1882, the writer recalled the history of the Lyceum, and the old house on Guarda Velha street, which was in sorry state, former headquarters of the *Diário Oficial* (Official Gazette). The building was later renovated to host the Lyceum of Arts and Crafts of the Propagator Society of Fine Arts. In the room dedicated to the exhibition, with the walls covered by tissues, the author highlighted some exposed works, authored by Souza Lobo, Augusto Off and Georg Grimm (landscapes in watercolor and oil).

This columnist of the *Gazeta de Notícias* conducted a broad review of the exhibition, mentioning only some works exhibited, with brief appreciations. Apparently his goal was to emphasize the presence of the photography by José Ferreira Guimarães which reproduced the painting *Battle of Riachuelo*, by Victor Meirelles (Fig. 1):

There is, however, at the great exhibition one violently meaningful object. And it was there that our first attention particularized [sic] itself.

A simple photograph.

Framing encased in velvet, it distinguishes itself at the center of the main room of the exhibition, a cushion of enamel. Who was fortunate to enjoy a few years ago, the view of **the greatest monument that perhaps ever existed within the painting of Brazil**, just acknowledges that thumbnail.

It is the naval battle of Riachuelo.

There one sees at the center the formidable *Amazonas* riddled with bullets solemnly retreating against the shock of the Paraguayan boat it just has wrecked. There is the venerable Barroso enthusiastically discovering himself in the presence of the angel of victory, the Brazilian seamen pressing themselves to his feet in an instinctive embrace of heroism.

In that little painting twists and wriggles the dragon war ridden by the valor of our soldiers ... Suppose that that is the photograph of a triumph? You deceive yourself. That is **the testimony of a shame**.

The Battle of Riachuelo was inscribed in the an-

sala dedicada à exposição, com as paredes cobertas por tecidos, o autor destacou alguns trabalhos expostos, de autoria de Souza Lobo, Augusto Off e de Georg Grimm (paisagens em aquarela e a óleo).

Esse articulista da *Gazeta de Notícias* fez um comentário bastante amplo sobre a exposição, apenas mencionando algumas obras expostas, com breves apreciações. Aparentemente seu objetivo era enfatizar a presença da fotografia de José Ferreira Guimarães, que reproduzia o quadro *Batalha de Riachuelo*, de Victor Meirelles [Figura 1]:

Há, entretanto, na grande exposição um objeto violentamente significativo. E foi nele que particularizou-se (sic) a nossa primeira atenção.

Uma simples fotografia.

Encaixada numa emolduração de veludo, distingue-se ao centro da sala principal da exposição uma almofada de esmalte. Quem teve a felicidade de gozar, há alguns anos, a vista do **maior monumento talvez que contava a pintura do Brasil**, reconhece logo aquela miniatura.

É a batalha naval do Riachuelo.

Lá se vê ao centro o formidável *Amazonas* crivado de balas recuando solenemente ao contra choque da embarcação paraguaia que ele acaba de meter a pique. Lá está o venerando Barroso descobrindo-se entusiasmado em presença do anjo da vitória; a marinagem brasileira apertando-se-lhe aos pés no amplexo instintivo do heroísmo.

Naquele pequenino quadro torce-se e detorce-se o dragão da guerra cavalgado pela bravura dos nossos soldados...

Supondes que aquilo é a fotografia de um triunfo? Enganai-vos. Aquilo é **o testemunho de uma vergonha**.

A batalha de Riachuelo estava inscrita nos anais da guerra e nos fastos da pintura. Na história, eternizada entre os dois ramos de uma gloriosa coroa de louros, por uma inapagável recordação; na pintura, entronizada sobre as belezas incalculáveis de uma tela-monumento. O gênio de Victor Meirelles colhera no cemitério do passado os últimos ecos do grande feito; apanhara da profundidade épica do seu repouso os cadáveres de muitos heróis, e pelas margens do Paraná muitos gemidos que fugiam e gritos de intrepidez... Tudo isso ressuscitou em uma composição vasta, sublime...

Como que se sentia, ao ver o quadro, os ímpetos de perdoar a guerra que consegue de tal modo inspirar um artista!...

Em dia nefasto, a incúria de um empregado de alfândega volta-se contra o nobre monumento e despedaça-o aos coices. Deixou-se

⁸ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19th of March 1882, p. 1.

a *Batalha Naval de Riachuelo* apodrecer às umidades da alfândega, exatamente quando acabava de ser entusiasticamente festejada nos Estados Unidos!

Isto é mais do que uma vergonha: passa de torpeza.

E é isto que vem lembrar **a fotografia em esmalte que tanto prende a curiosidade dos visitantes da exposição.**

Aquela miniatura não se apresenta ali como um eco das nossas glórias militares: rompe desabridamente através das alegrias da festa como uma nota desafinada de tristeza e, no mesmo templo em que rende culto às artes, vocifera protestos em nome do belo (grifos nossos).⁹

Como nota Maria Inez Turazzi, o quadro foi muito danificado ao voltar da Exposição Universal de Filadélfia, em 1876. Entre 1882 e 1883, Victor Meirelles realizou em Paris uma réplica da obra, o que certamente aguçou curiosidade em torno da reprodução exibida por Ferreira Guimarães e destacou a sua importância “enquanto documento único, realizado por meios fotomecânicos, da obra original”.¹⁰

Acerca das obras apresentadas, foram publicadas pela *Gazeta de Notícias* duas cartas redigidas ao Sr. Demerval, de autoria de Ladislau Netto. Ladislau de Souza Mello Netto (1838-1894) foi cientista, pesquisador de botânica e diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Organizou a Exposição Antropológica, realizada no Rio de Janeiro em 1882, de ampla repercussão na imprensa e perante o público. O destinatário da carta era, muito provavelmente, Demerval da Fonseca, jornalista responsável pela coluna “Crônica da Semana”, da *Gazeta de Notícias*.

A primeira carta, divulgada em 29 de março de 1882, inicia-se com um elogio ao trabalho de Bittencourt da Silva na direção do Liceu: “[...] impulso que neste último quarto do século XIX vai tomando entre nós a cultura das belas artes, e aos incentivos públicos de que tanto há ela mister para desenvolver-se”.

Dada sua atuação como cientista, Ladislau Netto interessou-se, em especial, pelos quadros de temática indianista, como *Morte de Atalá*, de Augusto Duarte, inspirado no poema de Chateaubriand [Figura 2]. Elogiou o aspecto grandioso da tela e a

nals of war, and the annals of painting. In history, immortalized between the two branches of a glorious crown of laurels, for an indelible memory; in painting, enthroned on the untold beauties of a canvas-monument. The genius of Victor Meirelles gathered at the cemetery of the past the last echoes of the last great feat; he caught from the epic depth of their rest the bodies of many heroes, and through the banks of the Paraná many fleeing moans and screams of boldness... All this raised in a vast, sublime composition ...

How he felt when he saw the painting, the urge to forgive the war which can inspire in such a way an artist!...

In an ominous day, the negligence of a customs employee turns against the noble monument and smashes it through kicks. We allowed the *Naval Battle of Riachuelo* to rot at the moisture of customs, just as it had just been enthusiastically celebrated in the United States!

This is more than a shame: nothing but ugliness.

And this is what **the picture reminds us of, in enamel that so holds the curiosity of visitors of the exhibition.**

That thumbnail is not presented there as an echo of our military glory: boorishly breaks through the joys of partying like an off-key note of sadness and, in the same temple that worships the arts, blaring protests in the name of beauty (emphasis added).⁹

As Maria Inez Turazzi notes, the painting was too damaged when it returned from the Universal Exposition in Philadelphia in 1876. Between 1882 and 1883, Victor Meirelles produced in Paris a replica of the work, which certainly piqued the curiosity about the reproduction displayed by Ferreira Guimarães and highlighted its importance “as a single document, created by photomechanical means, of the original work”.¹⁰

Two letters written to Mr. Demerval, authored by Ladislau Netto about the works presented, were published by the *Gazeta de Notícias*. Ladislau de Souza Mello Netto (1838-1894) was a scientist, researcher of botany and director of the National Museum of Rio de Janeiro. He organized the An-

⁹ *Belas Artes*. “Exposição do Liceu I”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1882, p. 2.

¹⁰ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, pp. 114-115.

⁹ *Belas Artes*. “Exposição do Liceu I” (Lyceum Exhibition. I). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22nd of March 1882, p.2.

¹⁰ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, pp. 114-115.

thropological Exhibition, held in Rio de Janeiro in 1882, which was widely reported in the press and had great impact among the public. The recipient of the letter was most probably Demerval da Fonseca, journalist responsible for the “Chronicle of the Week” column at the *Gazeta de Notícias*.

The first letter, published on March 29, 1882, begins with a compliment to the work of da Silva Bithencourt regarding the Lyceum, “...an impulse which, in the last quarter of the nineteenth century, grows among us the culture of fine arts, and to the public incentives that it so needs in order to develop”.

Given its role as a scientist, Ladislaus Netto was particularly interested in the paintings of Indian themes, like *Death of Atalá*, by Augusto Duarte, inspired by the poem of Chateaubriand (Fig. 2). He praised the aspect of greatness of the canvas and the melancholic solemnity of the subject, and criticized the color that although harmonious, would not be consistent with the subject matter: “At first glance one can not escape the harmony of the colors of so beautiful canvas whose horizon wanted my soul, however, not to have those mild and smiling colors that clash with both the mournful aspect [sic] of that group where reign, tremendous and fatal, pain and death!”¹¹.

We should note that at this time the newspaper did not have a columnist with better preparation for the discussion of art shows, more so because usually what deserved greater attention from the newspaper was the big exhibits of the Academy of Fine Arts. We have observed in our research how art criticism grew after 1884, following the several solo exhibitions of art that occurred in alternative spaces. However, as Tadeu Chiarelli notes:

In Brazil, both at that century as at the next one, those who wrote about art, in general, were intellectuals with more or less emphatic presence in the literary field and/or in journalism. On the other hand, as intellectuals, when writing about art, they often also wrote down texts on politics, economics, daily events, etc...¹².

¹¹ LADISLAU NETTO. “Exposição de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios”. Belas Artes. 1ª letter to Mr. Dermeval. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29th of March 1882, p. 2.

¹² CHIARELLI, Tadeu. “Arte, técnica e identidade nacional no Rio de Janeiro, século XIX: sobre a contribuição de Félix Ferreira”. In FERREIRA, Félix. *Belas-Artes: estudos e apreciações* [1885]. 2nd ed..Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 10.

melancólica solenidade do assunto, e criticou o colorido que, embora harmonioso, não seria condizente com o assunto tratado: “À primeira vista não pode escapar a harmonia do colorido de tão formosa tela em cujo horizonte quisera minha alma, contudo, que não houvesse aquelas cores amenas e sorridentes que tanto destoam do aspecto lutuoso (sic) daquele grupo aonde imperam, tremendas e fatais, a dor e a morte!”¹¹.

Devemos observar que nessa época o jornal não possuía um articulista com melhor preparo para a discussão das mostras de arte, mesmo porque habitualmente mereciam maior atenção por parte do jornal apenas as grandes mostras da Academia de Belas Artes. Temos observado, em nossa pesquisa, como a crítica de arte ampliou-se após 1884, acompanhando as várias exposições individuais de arte ocorridas em espaços alternativos. Entretanto, como nota Tadeu Chiarelli:

No Brasil, tanto naquele século como no seguinte, aqueles que escreveram sobre arte, de forma geral, eram intelectuais com presença mais ou menos enfática no campo literário e/ou jornalístico. Por outro lado, como intelectuais, se escreviam sobre arte, quase sempre também redigiam textos sobre política, economia, fatos cotidianos etc...¹².

Em outra carta, de 4 de abril do mesmo ano, Ladislau Netto tratou principalmente da importância da técnica da aquarela:

A aquarela de efeito, como lhe poderíamos chamar e como está hoje mais em voga, tem na sua própria natureza a necessidade imprescindível e fatal de ser pronta, decisiva e largamente feita, sem cuidado ou preocupação sequer dos contornos exteriores, tendo-se por fito unicamente os grandes efeitos de cor e de claro-escuro, os quais logra o artista obter por meio de manchas lançadas e estendidas com vigor e sentimento, e por assim dizer de uma só

¹¹ LADISLAU NETTO. “Exposição de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios”. Belas Artes. 1ª carta ao Sr. Dermeval. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de março de 1882, p. 2.

¹² CHIARELLI, Tadeu. “Arte, técnica e identidade nacional no Rio de Janeiro, século XIX: sobre a contribuição de Félix Ferreira”. In FERREIRA, Félix. *Belas-Artes: estudos e apreciações* [1885]. 2. ed.. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 10.

vez no papel.

É, portanto, a meu ver, o mais espinhoso e o mais ingrato dos gêneros de pintura até hoje conhecidos pois, requerendo imensa prática no trabalho que lhe é peculiar, ainda necessita dos mais sólidos conhecimentos do desenho e do claro-escuro.

E para lhe dar ideia das dificuldades que oferece esta sorte de trabalho, basta dizer-lhe que ele representa na pintura o que é na eloquência o improviso: ambos arrebatados e brilhantes, verdadeiros e formosos, como se o pensamento de um só jato os concebesse e de um só jato os moldasse em bronze – feitura dos gênios ou das mais violentas paixões humanas; tão cintilantes de luz e de realidade que, fascinando-nos os sentidos, mal nos deixam livre a razão para que lhe possamos medir as formas indecisas.¹³

Nessa exposição Grimm apresentou, entre outras obras, dezessete estudos em aquarela, levando a um maior reconhecimento da técnica e ao destaque na imprensa. Ladislau Netto comentou ainda outro quadro de temática indianista, a obra *Lindoia*, de José Maria Medeiros [Figura 3]:

[...] de poético delineamento e idealização feliz, mas cujo desenho não se me afigura assaz franco e puro. Há, entretanto, muita harmonia na distribuição das cores e no conjunto esta composição, muitos daqueles tons suaves e deliciosos que tanto lisonjeiam a vista nos quadros de Victor Meirelles, de quem é este artista discípulo extremoso. Adquirira o jovem professor o mais severo conhecimento e trato assíduo do desenho, **preste grande atenção ao aspecto da natureza e em particular ao estudo da vegetação brasileira, que no seu quadro tem feição mal definida e coloração decorativa, e certo estou de que há de alcançar verdadeiros e merecidos triunfos** (grifos nossos).¹⁴

O quadro foi muito criticado pelo colorido e o tom de pele da índia representada. Ladislau Netto, entretanto, analisou a paisagem no plano de fundo, incentivando o artista a dedicar-se à representação realista da paisagem brasileira.

O articulista dos dois textos da *Gazeta de Notícias*, Ladislau Netto, interessado em estudar desenho, ingressou na Academia de Belas Artes em 1857, onde estudou por dois anos, sem con-

¹³ LADISLAU NETTO, “Exposição de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios, 2ª carta ao Dr. Dermeval. *Gazeta de Notícias*, terça-feira, 4 de abril de 1882, p. 2.

¹⁴ LADISLAU NETTO. *Op. cit.*, p. 2.

In another letter dated April 4 of that same year Ladislau Netto dealt mainly with the importance of the watercolor technique:

The watercolor effect, as one might call it and how today is more in vogue, has in its very nature, the essential and fatal necessity of being ready, decisive and broadly made, without care or concern even to the outer contours, having as aim only the great effects of color and chiaroscuro, which manages the artist to achieve through patches released and stretched with force and feeling, so to speak, at once on paper.

It is therefore, in my view, the thorniest and most ungrateful of genres of painting until today known to us, requiring immense practical knowledge to this work that is so peculiar, and still requires the most solid knowledge of drawing and chiaroscuro. And to give you an idea of the difficulties that this sort of work offers, it suffices to tell you that it represents, in the painting, that which is in eloquence the impromptu: both passionate and bright, true and beautiful, as if the thought of just one jet could conceive them and one jet could mould the bronze - products of genius or the most violent human passions; so bright with light and reality, mesmerizing the senses, little leave our reason free in order for us to measure the indecisive forms.¹³

Grimm presented at this exhibition, among other works, seventeen studies in watercolors, leading to a greater recognition of the technique and more attention in the press. Ladislau Netto even commented on another painting of Indian theme, the work *Lindoia* by José Maria Medeiros (Fig. 3):

[...] with a poetic delineation and happy idealization, but whose design does not seem to me rather frank and pure. However, this composition has great harmony in the distribution of colors and in its overall set, many of those soft and delicious shades that either flatter the view on the frames by Victor Meirelles, of whom this artist is a downright disciple. Should the young teacher acquire the most severe and diligent knowledge of design, should he **pay great attention to the aspect of nature and in particular to the study of Brazilian vegetation, which in its painting has ill-**

¹³ LADISLAU NETTO, “Exposição de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios, 2nd letter to Doctor Dermeval. *Gazeta de Notícias*, tuesday, 04th of April 1882, p. 2.

defined features and decorative coloring, and I am persuaded that he is to achieve true and deserved triumphs (emphasis added)¹⁴.

The painting had been very much criticized for its coloring and for the skin tone of the indian woman there represented. Ladislau Netto, however, examined the landscape in the background, encouraging the artist to devote himself to the realistic representation of the Brazilian landscape.

The writer of the two texts of the *Gazeta de Notícias*, Ladislau Netto, interested in studying design, entered the Academy of Fine Arts in 1857, where he studied for two years without completing the course. His activity as an organizer of the Anthropological Exhibition (opened in July 29, 1882), which displayed some paintings and sculptures, allows us to therefore understand his particular interest in some works of indian theme in the Lyceum exhibit. The articles written by Ladislau Netto present questions resumed later in the writings of Felix Ferreira, personality linked to the Lyceum of Arts and Crafts, and especially in the attention given to the presentation of the paintings by Georg Grimm, a milestone in the history of landscape painting at the period.

Another article, unsigned, published in the same newspaper on April 19, highlighted the diverse landscapes Grimm presented at the Lyceum considered innovative works:

The guitarist is a modern, disembarassed painting, without pretentious paint impastos, but full of soft hues of a rich palette, from a brush without fear ... “

[...]

On the wall in which the guitarist finds herself one can see throughout the length of the room and elsewhere, an innumerable collection of unique paintings, denouncing an artistic individuality. They are all products of a remarkable fecundity of the author 's of the author of the guitarist. An amazing portion of landscapes, faithfully copied from countless places, to where Mr. Grimm has traveled.

[...]

The artist uses some paints that are only his, he presents the most sweeping effects of the sea, the sharp edges of rocky places, paints original and

cluir o curso. Sua atividade como organizador da Exposição Antropológica, inaugurada em 29 de julho de 1882, que contou com a exibição de algumas pinturas e esculturas, nos permite entender o interesse em especial por algumas obras de temática indígena na mostra do Liceu. Os artigos de autoria de Ladislau Netto apresentam questões retomadas posteriormente nos escritos de Félix Ferreira, personalidade ligada ao Liceu de Artes e Ofícios, sobretudo, no destaque conferido à apresentação dos quadros de Georg Grimm, um marco na história da pintura de paisagem do período.

Outro artigo, não assinado, publicado no mesmo jornal em 19 de abril, destacou as diversas paisagens de Grimm apresentadas no Liceu, obras consideradas inovadoras:

A guitarrista é uma pintura desembaraçada, moderna, sem pretenciosos empastamentos de tinta, mas cheia de matizes suaves de uma rica palheta, de um pincel sem medo...

[...]

Na parede em que se acha a guitarrista vê-se em toda a extensão da sala e em outros pontos, uma inumerável coleção de pinturas de estilo original, denunciando uma individualidade artística. São todas produtos da admirável fecundidade do autor da guitarrista. Uma espantosa porção de vistas, fielmente copiadas dos lugares sem conta, por onde viajou o Sr. Grimm.

[...]

O artista com umas tintas que são só suas, apresenta os mais arrebatadores efeitos de mar, de arestas agudas de penedias, pinta uns céus originais profundos e transparentes. A Palestina é o seu grande teatro. Jerusalém, Beirute, Jafa, o Líbano estão repetidamente **fotografados** nos seus painéis.

A Grécia, com todas as pomposas recordações da sua grandeza abismada nos séculos, a Turquia com os seus minaretes e a sua atmosfera povoada de sonolências de odalisca, a Espanha, a Itália, a África, todos os panoramas que deram recreio aos olhares do pintor foram-se-lhe acumulando na palheta e dispersando-se pelas telas...¹⁵

É importante notar como as obras de Grimm causaram impacto por várias características mencionadas no artigo: pelas

¹⁴ LADISLAU NETO. op.cit, p.2.

¹⁵ A Exposição do Liceu IV, 3ª. Sala. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1882, p. 1.

vistas do Oriente, pela diversidade de paisagens de vários locais do mundo e pela reprodução fiel da natureza, comparada à imagem fotográfica. Como nota Maciel Levy, a localização da maioria das pinturas expostas por Grimm em 1882 é desconhecida.¹⁶

Conforme ressaltai anteriormente, além dos articulistas da *Gazeta de Notícias*, Angelo Agostini, editor da *Revista Ilustrada*, também conferiu destaque à mostra do Liceu. Como nota Rosângela Silva, Agostini chamou a atenção para a importância dos eventos artísticos ocorridos fora da instituição oficial – a Academia Imperial de Belas Artes, “como se fora dali a expressão artística pudesse ser mais livre, ou pelo menos, ser analisada mais sob aspectos estéticos e menos sob aspectos políticos”.¹⁷ A mostra do Liceu foi comentada em quatro artigos intitulados “Exposição de Belas Artes”. A *Revista Ilustrada* publicou, ainda no número 291, um desenho de página dupla, que mostra, em tom de paródia, a abertura da exposição, contribuindo para sua divulgação e para incentivar o público a visitar o local [Figura 4].

Como aponta ainda Rosângela Silva, um dado relevante nesse conjunto de críticas é que “os comentários eram direcionados quase que exclusivamente para as obras, quando em críticas anteriores ou mesmo posteriores, é possível perceber comentários negativos à instituição oficial de ensino na corte”.¹⁸

Outro texto publicado, também na *Revista Ilustrada*, no número 292, apontou a falta de críticos de artes no Brasil e comentou a boa repercussão da exposição na imprensa:

Não se pode exigir que a nossa imprensa tenha críticos de força de Charles Blanc, Theophilo Gauthier e outros. E se por acaso os tivesse, estou bem certo que quase todos os artistas se empenhariam para que não falassem das suas obras.

Vê-se que a imprensa em geral procurou ser agradável à quase tota-

deep transparent skies. Palestine is his great theater. Jerusalem, Beirut, Jaffa, Lebanon are repeatedly **photographed** in his panels.

Greece, with all the pompous memories of its greatness in awe centuries, Turkey with its minarets and its populated atmosphere of odalisque's drowsiness, Spain, Italy, Africa, all the panoramas that gave pleasure to the eyes of the painter accumulated themselves on the palette and dispersed themselves on the canvases...¹⁵

It is important to note how the works of Grimm impacted by various features mentioned in the article: the views of the East, by the diversity of landscapes from various locations in the world and the faithful reproduction of nature, compared to the photographic image. As noted by Levy Maciel, the location of most of the paintings exposed in 1882 by Grimm is unknown¹⁶.

As pointed out before, besides the columnists of the *Gazeta de Notícias*, Angelo Agostini, editor of the *Revista Ilustrada* (Illustrated Magazine), also gave prominence to the Lyceum exhibitions. As noted by Rosângela Silva, Agostini drew attention to the importance of art events occurring outside the official institution - the Imperial Academy of Fine Arts, “as if out there artistic expression could be freer, or at least be analyzed more for its aesthetic aspects and less for its political aspects”¹⁷. The Lyceum exhibition was commented on four articles entitled “Exhibition of Fine Arts”. The *Revista Ilustrada* also published in its 291 issue, a double-page drawing, which shows, in a tone of parody, the opening of the exhibition, contributing to its dissemination and in order to encourage the public to visit the place (Fig. 4).

As Rosângela Silva points out, an important fin-

¹⁵ A Exposição do Liceu IV, 3ª. Sala (Lyceum Exhibition 4th, 3rd room). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19th of April 1882, p1.

¹⁶ Cf. LEVY, Carlos Roberto Maciel. Recordando Grimm e um enigma. Available in: <<http://www.artedata.com/crml/textos/crml9054.htmCf>>. Originally published in the *Jornal da Crítica*, from the Association of Brazilian Art Critics (Associação Brasileira de Críticos de Arte), number 1, December 1996, p. 4.

¹⁷ SILVA, Rosângela de Jesus. “O espaço representativo de uma instituição: a exposição de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios”. Atas do VII Encontro de História da Arte da UNICAMP, Campinas, 2011, p. 464. Available in: <<http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2011/Rosangela%20de%20Jesus%20Silva.pdf>> Access: 05/15/2012.

¹⁶ Cf. LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Recordando Grimm e um enigma*. Disponível em: <http://www.artedata.com/crml/textos/crml9054.htmCf>. Originalmente publicado no JORNAL DA CRÍTICA, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, número 1, dezembro de 1996, p. 4.

¹⁷ SILVA, Rosângela de Jesus. “O espaço representativo de uma instituição: a exposição de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios”. Atas do VII Encontro de História da Arte da UNICAMP, Campinas, 2011, p. 464. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2011/Rosangela%20de%20Jesus%20Silva.pdf> Acesso: 15/05/2012.

¹⁸ SILVA, Rosângela. *Op. cit.*, p. 467.

ding in this set of criticisms is that “the comments were directed almost exclusively to the works, whereas in previous criticism or even later ones, one perceives negative reviews towards the official institution of education at the court”¹⁸.

Another article published in the same *Revista Ilustrada*, issue 292, pointed out the lack of critics of art in Brazil and commented on the good impact of the exhibition in the press:

One can not demand that our media has such strong critics like Charles Blanc, Theophilus Gauthier and others. And if by chance it did have, I am pretty sure that almost all the artists would strive not to have their works spoken of.

One perceives how the press, in general, sought to be nice to almost all of the exhibitors and those should at least be thankful for the good intention¹⁹.

In this unsigned text, the writer, probably Angelo Agostini himself, highlighted a genre scene, the work of Driendl (*Scene of a family in the mountains of Bavaria*) and the landscapes presented by Grimm.

In another issue of the journal, the author ironically criticized a work of Medeiros, and also the teaching of the Academy, a subject that often motivated many unfavorable comments at the *Revista Ilustrada*:

Mr. Medeiros, although Professor at the Academy of Fine Arts, or perhaps right because of it, was not fortunate with his painting entitled *Lindóia*.

The composition of the painting is not bad, I would even say that it is atrocious, but the design is very bad and the coloring is lousy; it has a somehow nasty and rotten key to it. The shapes and color of the indian woman are disgusting; it seems she died a few days ago! And what about those greens around her? And that pink light on the tree! and...?²⁰

In the last article, published in the 295 issue of the *Revista Ilustrada*, the writer criticized the impe-

lidade dos expositores e estes devem ser gratos ao menos pela boa intenção.¹⁹

No texto, não assinado, o redator, provavelmente o próprio Angelo Agostini, destacou uma cena de gênero, a obra de Driendl (*Cena de família nas montanhas da Baviera*) e as paisagens apresentadas por Grimm.

Em outro número da revista, o autor criticou de maneira irônica uma obra de Medeiros, e também o ensino da Academia, assunto que motivava frequentemente muitos comentários desfavoráveis na *Revista Ilustrada*:

O Sr. Medeiros, apesar de professor da Academia de Belas Artes, ou talvez por causa disso mesmo, não foi feliz com o seu quadro intitulado *Lindóia*.

A composição do quadro não é má; direi mesmo que é sofrível, mas o desenho é muito incorreto e o colorido péssimo; tem um não sei que de antipático, e de podre. As formas e a cor da índia são repugnantes; parece que morreu há dias! E aqueles verdes em volta dela? E aquela luz cor de rosa na árvore?! e...?²⁰

No último artigo, publicado na *Revista Ilustrada*, número 295, o articulista criticou o governo imperial pela falta de investimento no ensino do desenho, atividade considerada a base para o desenvolvimento da arte:

Concluindo esta análise da exposição, não posso deixar de louvar a todos os artistas e amadores que a ela concorreram.

Todos, dando uma prova do seu maior ou menor adiantamento, mostram que não ficaram surdos ao apelo da Sociedade Propagadora das Belas Artes que pôde reunir em redor de si alguns trabalhos, e provar assim que a arte não morreu de todo entre nós.²¹

¹⁸ SILVA, Rosangela. op. cit., p. 467.

¹⁹ Exposição de Belas Artes (Exhibition of Fine Arts). *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 1882, ano VII, n.292, (26th of March 1882), p. 2.

²⁰ Exposição de Belas Artes (Exhibition of Fine Arts). *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 1882, ano VII, n.293, (1st of April 1882), p. 6.

¹⁹ Exposição de Belas Artes. *Revista Ilustrada*, 1882, ano VII, n. 292, (26 de março de 1882), p. 2.

²⁰ Exposição de Belas Artes. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 1882, ano VII, n. 293, (1 de abril de 1882), p. 6.

²¹ X. Exposição de Belas Artes. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 1882, ano VII, n. 295, (15 de abril de 1882), pp. 3 e 6.

Na opinião de Rosangela Silva, esse conjunto de artigos apresentou características particulares, se comparados aos textos escritos por ocasião das exposições de 1879 e de 1884, nos quais o peso político foi maior.²²

O crítico Félix Ferreira, ao tratar dessa exposição em seu livro *Belas Artes*, comentou, assim como os articulistas da *Gazeta de Notícias*, as dificuldades financeiras e a falta de oficinas e de pessoal que o Liceu de Artes e Ofícios enfrentava.²³ Em um texto do livro em que tratou da exposição da Academia de 1884, ele retomou o comentário sobre a importância da xilografia e da fotografia, consideradas importantes auxiliares das belas artes, que poderiam ser utilizadas como vulgarizadoras, como uma maneira de ampliar a circulação das imagens.²⁴ Destacou os desenhos e litografias expostos e também as fotografias de Albert Henschel e Ferreira Guimarães.

São conhecidos poucos dados acerca da atuação de Félix Ferreira no Liceu de Artes e Ofícios e também sobre sua atividade como articulista dos jornais do período. Foi possível, em nossa pesquisa nos periódicos da época, ampliar a informação acerca dos textos do crítico. Em um artigo publicado no jornal *Brazil*, em 1884, Ferreira tratou da importância das exposições para a educação, a formação de um público e o desenvolvimento da arte, e do papel relevante das Sociedades Propagadoras de Belas Artes nesta atividade:

O desenvolvimento das artes não depende nem de decretos do Estado, nem de Mecenas isolados; para que elas floresçam e prosperem é preciso mais que tudo – gosto público – e isto só consegue uma educação aturada e bem dirigida. Esta educação está menos nas escolas que nas exposições e exibições postas ao alcance de todas as fortunas. Às sociedades propagadoras compete pôr em prática esses

²² SILVA, Rosangela de Jesus. “O espaço representativo de uma instituição: a exposição de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios.” Atas do VII Encontro de História da Arte da UNICAMP, Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2011/Rosangela%20de%20Jesus%20Silva.pdf>. Acesso: 15/05/2012.

²³ FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações* [1885]. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2012.

²⁴ SILVA, Rosangela de Jesus. “Angelo Agostini, Félix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX”. Campinas, Revista de História da Arte e Arqueologia, n. 10, jul-dez 2008, pp. 43-71.

rial government for its lack of investment in the teaching of drawing, an activity considered the basis for the development of art:

Concluding this analysis of the exhibition, I can not help praising all artists and amateurs who contributed to it.

All, giving a proof of their greater or lesser advance, show that they were not deaf to the call of the Propagator Society of Fine Arts, which could gather around it some works, and thus prove that art is not dead at all between us²¹.

In the opinion of Rosangela Silva, this set of articles presented specific characteristics if compared to the texts made on the occasion of the exhibitions of 1879 and 1884, in which the political weight was higher.²²

The critic Félix Ferreira, when addressing this exhibition in his book *Fine Arts*, commented, like the writers of the *Gazeta de Notícias*, on the financial difficulties and lack of workshops and staff that the Lyceum of Arts and Crafts faced²³. In a text on the book that dealt with the exhibition of the Academy in 1884, he resumed the comment about the importance of woodcuts and photography, both considered important auxiliary of the fine arts, which could be used as widespread force, as a way to extend the circulation of images²⁴. He also highlighted the drawings and lithographs exposed and also the photographs of Albert Henschel and Ferreira Guimarães.

Few data are known about the role of Felix Ferreira at the Lyceum of Arts and Crafts and also about his work as writer at the newspapers of the

²¹ X. Exposição de Belas Artes (Exhibition of Fine Arts). Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1882, ano VII, n.295, (15th of April 1882), p. 3 and 6.

²² SILVA, Rosangela de Jesus. “O espaço representativo de uma instituição: a exposição de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios”. Atas do VII Encontro de História da Arte da UNICAMP (Acts of the 7th Meeting in Art History/UNICAMP), Campinas, 2011. Available in: <http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2011/Rosangela%20de%20Jesus%20Silva.pdf> Access: 05/15/2012.

²³ FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações* [1885]. 2nd. ed. Porto Alegre: Zouk, 2012.

²⁴ SILVA, Rosangela de Jesus. “Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX”. Campinas, Revista de História da Arte e Arqueologia, n.10, July-December 2008, pp. 43-71.

period. With our research of the journals of the time it has been possible to augment the available information on the texts of this critic. In an article published in the newspaper *Brazil* in 1884, Ferreira dealt with the importance of exhibitions for education, for the formation of a public and for the development of art, and also dealt with the relevant role of the Propagator Society of Fine Arts in this activity:

The development of the arts depends neither of State decrees, nor of isolated supporters, in order for them to flourish and prosper what is needed most of all - public taste - and this can only a thorough and well-directed education achieve. This education is less in schools than in exhibitions, which put art within reach of all fortunes. The propagators companies must set these means into practice, for these are perhaps unique, they can impulse²⁵.

The critic lamented that the SPBA had reduced itself exclusively to the Lyceum and the absence of other organizations such as this one:

But where are these companies ? - We have one that became absorbed by the Lyceum of Arts and Crafts and, forgetting all appointments of its luminous program, merely limits itself to adjusting the expenditure of its huge school to the subsidy that the state gives and to distributing annually awards for their 1800 students²⁶.

The critic reaffirmed the need for associations that promote exhibitions of artists of merit and also the need of a gallery or a small palace for permanent exhibitions. Félix Ferreira reported in this paper on the Flora Project, unrealized, which aimed at organizing a society for the purpose of constructing a building among gardens, with galleries for exhibitions, large rooms for parties, large reading enclosures, galleries for paintings and statues. The project would cost between 1.500 and 2.000 *contos*, and would bring good results for the businessmen, but could not be performed due to lack of investor confidence.

By the end of March, Félix Ferreira commented on the reforms of the Academy's rooms, which

meios, talvez únicos, que podem implulsionar.²⁵

O crítico lamentou o fato de a SPBA ter se reduzido exclusivamente ao Liceu e a ausência de outras organizações como essa:

Mas, onde estão essas sociedades? – Temos, uma, que se deixou absorver pelo Liceu de Artes e Ofícios e que, esquecida de todos os compromissos de seu luminoso programa, limita-se a regularizar as despesas da sua enorme escola pelo subsídio que lhe dá o Estado e a distribuir anualmente prêmios pelos seus 1.800 alunos.²⁶

O crítico reafirmou a necessidade de associações que promovessem exposições de artistas de mérito e também a necessidade de uma galeria ou um pequeno palácio destinado a exposições permanentes. Félix Ferreira informou neste texto sobre o Projeto Flora, não concretizado, que previa a organização de uma sociedade com a finalidade de construir um edifício entre jardins, com galerias para exposições, amplas salas para festas, grandes gabinetes de leitura, galerias para quadros e estátuas. O projeto custaria entre 1.500 e 2.000 contos, e traria bons resultados para os empresários, mas não pôde ser realizado pela falta de confiança dos investidores.

No fim de março, Félix Ferreira comentou as reformas em salas da Academia, que seriam reabertas com a exposição de Belas Artes. Ao analisar a atuação da Academia, fez referência aos problemas por ela enfrentados, afirmando: “A Academia tem caído ultimamente em grande descrédito, chegando-se a aconselhar pela imprensa aos bons artistas ‘que não passem por aquela casa...’”.

Ferreira aludiu a uma proposta de exposição a ser analisada pelo governo, que reuniria as obras-primas nas mãos de amadores, artistas e instituições públicas. O programa da exposição incluiria obras de artistas nacionais e estrangeiros e incluiria uma seção de arquitetura, com desenhos, plantas e fotografias dos edifícios da cidade, exemplos da arquitetura colonial e moderna.

²⁵ F.F. (Félix Ferreira). *Folhetim*. “Uma empresa por falta de assunto”, *Brazil*, 2nd of March 1884, p. 1.

²⁶ *Ibidem*.

²⁵ F.F. (Félix Ferreira). *Folhetim*. “Uma empresa por falta de assunto”, *Brazil*, 2 de março de 1884, p. 1.

²⁶ *Idem*.

Mencionou também a proposta de reunir em livro a história das Belas Artes no Brasil desde a fundação da Academia.²⁷ Para o autor, ao apoiar essa grande exposição, a municipalidade estaria contribuindo para divulgar os trabalhos feitos tanto no Liceu como na Academia, que estavam resultando em melhorias tanto na arquitetura da cidade quanto na decoração de interiores.

O crítico Gonzaga Duque também comentou no livro “*A Arte Brasileira*” (1888) a importância da mostra do Liceu em 1882, principalmente pela projeção da obra de Georg Grimm:

Duas coisas que, no Rio de Janeiro, ninguém conseguiu fazer e Georg Grimm alcançou realizá-las: reunir em exposição cento e cinco quadros e fundar escola! Foi na exposição de 82 promovida pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, que nos apareceu o paisagista alemão. Em uma das salas do Liceu de Artes e Ofícios, reuniu e suspendeu aos muros uma notável bagagem artística. Ali expôs ele tudo quanto possuía em trabalhos. Paisagens de Capri e vistas de Roma, marinhas de Gênova e jardins de Florença, cantos da natureza da Alemanha e estudos da natureza da África, estradas de Tunis e vilas do Brasil, uma mesquita de Constantinopla e um portão de Alhambra, pirâmides do Egito e panoramas de Portugal. Em duas, três ou cinco horas fazia-se, em frente de suas telas, uma viagem ao redor do mundo. A natureza dos países em que Georg Grimm esteve nos aparecia irradiante de luz e de cor, diante dos nossos olhos vadios, acostumados às tintas pálidas, anêmicas, miseravelmente doentias da maior parte dos nossos paisagistas.

[...]

Essa grande exposição valeu ao artista uma certa admiração e, mais que certa admiração, nomeada. Bem a merecia ele.²⁸

Grimm participou também da Exposição da Academia de Belas Artes de 1884, recebendo a medalha de ouro. No ano seguinte, realizou individual na casa De Wilde, também no Rio de Janeiro, obtendo grande repercussão.

Gonzaga Duque retomou em seu livro, como demonstrado em nossa pesquisa, as discussões e os debates sobre as exposições

²⁷ O livro de Félix Ferreira foi publicado no ano seguinte, baseado em uma série de artigos publicados no jornal *Brazil*, sobre a exposição da Academia de Belas Artes de 1884.

²⁸ DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *A arte brasileira*. [1888]. Campinas: Mercado de Letras, 1995, pp. 193-194.

would reopen with the Fine Arts exhibition. When analyzing the situation of the Academy, he mentioned the problems faced by it, stating that: “The Academy has found itself lately discredited, so much so through the press good artists have been counseled ‘to not go through that house’.....”. Ferreira alluded to an exhibit proposition to be analyzed by the government, which would gather the master pieces on the hands of amateurs, artists and public institutions. The program of this exhibit would include works by national and foreign artists and would include a section on architecture, with drawings, plants and photographs of the city’s buildings, examples of colonial and modern architecture. He also mentioned the proposition of grouping in a book the history of the Fine Arts in Brazil, since the foundation of the Academy²⁷. According to the author, municipality, by supporting this great exhibit, would be contributing to the dissemination of the works accomplished both at the Lyceum and at the Academy, which were resulting in the bettering of the city’s architecture as well as of interior design.

The critic Gonzaga Duque also commented on the book *Brazilian Art* (1888) about the importance of the Lyceum’s exhibition in 1882, mainly by the impact of the work of Georg Grimm:

Two things nobody could do and Jorge Grimm reached to perform in Rio de Janeiro: gather in an exhibit a hundred and five paintings and funding a school! The German landscaper appeared to us during the 1882 exhibition promoted by the Propagator Society of Fine Arts. In one of the rooms of the School of Arts and Crafts, he gathered and suspended to the walls a remarkable artistic set. There he exhibited all his works. Capri landscapes and views of Rome, Genoa marine and gardens of Florence, corners of nature in Germany and nature studies from Africa, from Tunis roads and villages of Brazil, a mosque in Constantinople and a gate of Alhambra, the pyramids of Egypt and panoramas of Portugal. In two, three or five hours one could make a trip around the world by just being before his canvases. The nature of the countries to which Georg Grimm traveled appeared to us in radiant light and color, before our stray eyes, accustomed to the pale, anemic, miserably sick paints used by

²⁷ Félix Ferreira’s book was published in the next year out of a series of articles published at the Brazil newspaper on the 1884 Fine Arts Academy Exhibition.

the majority of our landscapers.

[...]

This major exhibition earned the artist a certain admiration and more than admiration, named him. Well deserved he it.²⁸

Grimm also participated in the Exhibition of the Academy of Fine Arts in 1884, receiving the gold medal. The following year, he held an individual show at the De Wilde house, also in Rio de Janeiro, obtaining great impact.

Gonzaga Duke resumed in his book, as our research has shown, the discussions and debates about the exhibits present in the contemporary press, dialoguing with other critics and art amateurs. In this book, he dealt with the innovations introduced by Grimm at the Brazilian scenario: painting *en plein air* and the use of bold and bright colors.

I sought to highlight the central issues raised by critics about the exhibition at the Lyceum, emphasizing its importance, albeit still little studied, for understanding the art scene in nineteenth-century Brazil. Besides the importance of photography, lithograph and watercolor, we can also highlight important changes in relation to landscape painting, referring to the use of color as well as a realistic approach of the national landscape, anticipating issues that would be taken up during the exhibition of the Academy of Fine Arts held in 1884.

presentes na imprensa da época, dialogando com outros críticos e amadores das artes. Nesse livro, tratou das inovações introduzidas por Grimm no ambiente brasileiro: a pintura *en plein air* e o uso de cores fortes e luminosas.

Aqui, foram ressaltadas as questões centrais apontadas pela crítica acerca da exposição do Liceu, enfatizando a importância do evento expositivo, ainda pouco estudado, para a compreensão do cenário artístico no Brasil do século XIX. Além da importância da fotografia, litografia e aquarela, destacam-se também importantes mudanças em relação à pintura de paisagem, referentes ao uso da cor e também a uma abordagem realista da paisagem nacional, antecipando questões que seriam retomadas durante a exposição da Academia de Belas Artes, realizada em 1884.

²⁸ DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. A arte brasileira. [1888]. Campinas: Mercado de Letras, 1995, pp. 193-194.



Figura 1 — MEIRELLES, Victor. *Batalha de Riachuelo*. 2. versão, 1882-83. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 2 — DUARTE, Augusto Rodrigues. *Exéquias de Atalá*, 1878. Óleo sobre tela, c.i.d., 190 x 244,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 3 — MEDEIROS, José Maria. *Lindoia*, 1882. Óleo sobre tela, 54,5 × 81,5 cm. Coleção Cultura Inglesa, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 4 — AGOSTINI, Angelo. “Exposição do Liceu em 1882”. Rio de Janeiro, *Revista Ilustrada*, n. 291, 19 de março de 1882, p. 4-5 (detalhe).

Paisagem, ‘Fantasmagoria’ e Deriva nos Westerns de Clint Eastwood

Landscape, ‘Phantasmagoria’ and Drift in the Clint Eastwood’s Westerns

DIRCEU MARINS

Pós-Doutorado e Doutor em História da Arte pela Universidade de Campinas – UNICAMP/ /SP, Brasil.

Post Doctorate and Doctor in History of Art by University of Campinas/UNICAMP/SP, Brazil.

RESUMO Os quatro *westerns* dirigidos pelo cineasta norte americano Clint Eastwood possuem aspectos de montagem e narrativa que podem ser tomados sob modos elusivos e simbólicos. Sob as paisagens que surgem nesses filmes – montanhas, cidades e outros – localizou-se alguns eixos temáticos, como a viagem, o refúgio e a memória. Através de sequências e plano sequências escolhidos dessas obras e temáticas, procura-se mostrar um itinerário de derivas e ‘fantasmagorias’ dentro desses *westerns*.

PALAVRAS-CHAVE paisagem, *western*, Eastwood, viagem, fantasmagoria, deriva.

ABSTRACT The four westerns directed by North American filmmaker Clint Eastwood had montage and narrative aspects which take it under elusive and symbolic ways. Under the landscapes appears in these movies – mountains, cities and others – it’s localize some thematic axis, like the travel, the drift, the refuge and the memory. Through sequences and plan sequences chosen from these oeuvres and themes, are attempted to show an itinerary of drifts and ‘phantasmagorias’ into these westerns.

KEYWORDS landscape, western, Eastwood, travel, ‘phantasmagoria’, drift.

"(...). If you consider film an art form, as some people do, then the western would be a truly American art form, much as jazz is. (...) You can still talk about sweat and hard work, about the spirit, about love for the land and ecology. And I think you can say all these things in the western, in the classic mythological form."

Clint Eastwood¹

Elegy or circumstance, the landscape moves in western like a second breath.

Across prairies, plains, barren plains, rivers, mountains, gorges, deserts and even coast lines, among others, the landscapes going to happening in the films and its own apparitions in a unique body.

It's difficult the decoupling within the characters move themselves toward the drama, the epic, the saga, the melodrama, the comedy, the musical, the fantastic and other variants that may be elected:

*"The characteristic topography of the western (with its own huge potential to the cinematographic expression) helps dramatizing more intensely the shock between the characters and the thematic conflicts of the plot. These dramatic resources of the scenarios, when skillfully employed by the filmmakers, tends to transform the plots more trivial in epic spectacle, to rises the escapist adventure at the level of great artistic matter. (...) The function of space it's dramatic, symbolic and lyrical."*²

The places and narratives interspersed in internal and external vastness – framing and intimacy. Its shows in so many esthetic movements as much are the ways of a John Ford, Raoul Wash, Bud Boetticher, Howard Hawks, Anthony Mann, Sam Peckinpah, Sergio Leone or Clint Eastwood. Among so many others that may be brought.

In these ways, so many infinite contaminations of directors and genres, which feeds mutually and continuous. Here and there, creeks and streams flow in these esthetic oceans or forms in another oceans, which are no possible to measuring in these article. At the same time compound comple-

¹ Interview to Tim Cahill, 1985. In: Kapsis and Coblentz (Eds.), *Clint Eastwood – Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, pp. 126, 127.

² A. C. Gomes de Mattos, *Published the Legend: The History of the Western*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004, pp. 19, 20.

"(...). If you consider film an art form, as some people do, then the western would be a truly American art form, much as jazz is. (...) You can still talk about sweat and hard work, about the spirit, about love for the land and ecology. And I think you can say all these things in the western, in the classic mythological form."

Clint Eastwood¹

Elegia ou circunstância, a paisagem se move no *western* como uma segunda respiração.

Por entre pradarias, planícies, descampados, rios, montanhas, desfiladeiros, desertos e até litorais, entre outros, as paisagens vão tornando os acontecimentos nos filmes e suas próprias aparições um corpo único.

Difícil a sua dissociação, em que os personagens se movem através do drama, da epopeia, da saga, do melodrama, da comédia, do musical, do fantástico e outras variantes que se possam elencar.

*"A topografia característica do western (com seu enorme potencial para a expressão cinematográfica) ajuda a dramatizar mais intensamente o choque entre os personagens e os conflitos temáticos da história. Estes recursos dramáticos do cenário, quando habilmente empregados pelos cineastas, tendem a transformar as intrigas mais banais em espetáculo épico, a elevar a aventura escapista ao nível de grande artisticidade. (...) A função do espaço é dramática, simbólica e lírica."*²

Os lugares e as narrativas se entremeiam em vastidões externas e internas – emoldurativas e íntimas. Suas disposições se apresentam em tantos movimentos estéticos quantos são os modos de um John Ford, Raoul Wash, Bud Boetticher, Howard Hawks, Anthony Mann, Sam Peckinpah, Sergio Leone ou Clint Eastwood. Entre tantos outros que se poderia trazer.

¹ "(...) Se você considerar o filme como uma forma de arte, como algumas pessoas o fazem, então o western seria uma verdadeira forma de arte americana, tanto quanto o jazz o é. (...) Você ainda pode falar sobre o árduo e suado trabalho, sobre o espírito, sobre o amor pela terra e a ecologia. E eu penso que você pode dizer todas essas coisas no western, de uma forma mitológica clássica." Entrevista a Tim Cahill, 1985. In: Kapsis and Coblentz (Eds.), *Clint Eastwood – Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, pp. 126, 127.

² A. C. Gomes de Mattos, *Publique-se a lenda: A História do Western*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004, pp. 19, 20.

Nesses modos, outras tantas contaminações infinitas de diretores e gêneros, que se alimentam mútua e continuamente. Aqui e ali, riachos e córregos, que não nos são passíveis de mensurar neste artigo, deságuam nesses oceanos estéticos ou se constituem em outros oceanos. Ao mesmo tempo, compõem modos complementares das diferentes soluções fílmicas que enveredam pelo gênero. As paisagens amplas retornam sob os *easy riders*, desenham e recompõem *gangsters* ou se desdobram até em planetas distantes.

O diretor norte-americano Clint Eastwood, em sua longa filmografia até o momento, dirigiu apenas quatro *westerns*. Todos, porém, fundamentais.

Duas soluções estéticas e simbólicas são empregadas nestes filmes, a meu ver: a ‘fantasmagoria’ e a viagem, ambas sob a paisagem.

A fantasmagoria/*phantasmagoria* – a arte de fazer aparecer os espectros ou os fantasmas por meio de aparelhos ópticos – foi inventada no final do século XVIII, como um espetáculo luminoso concebido por mágicos e cientistas. A partir do século XIX e com o surgimento do cinema, as trucagens e efeitos que permitiam recursos fantásticos passam a utilizar o termo.³

Portanto, desloco-o aqui de sua etimologia correta, invocando a palavra para descrever efeitos climáticos e/ou dramáticos na narrativa – e não na montagem e/ou efeitos especiais – que remetem as tramas a sugestões fantasmáticas; ainda que não haja nenhuma aparição sobrenatural nos filmes e, sim, fique apenas sugerida para o espectador uma estranheza ou ambiguidade nas narrativas.

‘Fantasmagorias’, como formas particulares de aparição/desaparição dos personagens, são o que o cineasta toma em seu primeiro *western* – *O Estranho Sem Nome* (*High Plains Drifter*, EUA, 1973) – e no terceiro – *O Cavaleiro Solitário* (*Pale Rider*, EUA, 1985). Ambos os pistoleiros são personagens míticos, que travam um confronto com os vilões quase como se fossem seres fantasmáticos que aparecem nas tramas. A dubiedade dos filmes de Eastwood, com esses e outros personagens de outros gêneros, reside nos recursos narrativos e não nas trucagens e efeitos

³ “A encenação macabra, inventada para esse novo gênero de projeções acentuava nos espectadores a impressão de mal-estar e angústia. Na maioria das vezes, as paredes da sala eram encortinadas de negro. Um silêncio sombrio, interrompido de um grave ‘fantasmagórico’, ou pelos sons lúgubres de uma ‘marimba de vidro’, servia de prelúdio a um verdadeiro sabá diabólico.” Laurent Mannoni, *A Grande Arte da Luz e da Sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora Senac/Unesp, 2003, p. 151.

mentary ways of the different filmic solutions that engages by the western genre. The vast landscapes return over the easy riders, designed and rebuild the gangsters or even will unfold in distant planets.

The North American director Clint Eastwood, in his long filmography until nowadays, directed only four westerns. All of them are fundamental, however.

Two esthetic and symbolic solutions are employed in these films, in my view: the ‘phantasmagoria’ and the travel, both under the landscape.

The phantasmagoria – the art of making appearing the specters or phantoms by optical devices – was invented in the late 18th century as a luminous spectacle conceived by magicians and scientists. From the 19th century until the emergence of the cinema, the tricking and effects that allowed fantastic resources passes by to employ the term³.

Therefore I shifted it here of its correct etymology and invoke the word to describe climatic effects and/or dramatics in the narrative – and don’t in the montage and/or special effects – which refer the plots to the phantasmatic suggestions; even so there aren’t no supernatural apparition in the movies but stay only suggested for the spectator a strangeness or ambiguity in the narratives.

‘Phantasmagorias’, like particular forms of *appearing/disappearing* of the characters, are which the filmmaker take it in his first western – *High Plains Drifter*, USA, 1973 – and in the third – *Pale Rider*, USA, 1985. Both the gunmen in the films are mythic characters that have a confrontation with the villains, almost as they are phantasmatic beings that appear in the plots. The dubiouness of the Eastwood’s movies within these and others characters of another genres lies on the narrative resources and don’t in the tricking and special effects, which really allow to read a ‘phantasmagoria’ in some of his films. This reading remains on the symbolism of the movies. Thus, the city and a lake are the elements that embodying, in the first case, a back and forth of the character like a ghost or avenger angel. The city is also decisive in the second case but there, the surrounding landscape

³ “The macabre stage, invented for this new genre of projections accentuated in the spectators the impression of ill-being and anguish. Mostly, the walls of room were curtain in black. A dark silence, interrupted by a serious ‘phantasmagoric’ or lugubrious sounds of the ‘marimba of glass’, which serves as a prelude to a real diabolic sabbath.” Laurent Mannoni, *The Great Art of the Light and Shadow: archeology of the cinema*. São Paulo: Editora Senac/Unesp, 2003, p. 151.

with the mountains plays entrances and exits of the mysterious character, which appears like a invocation, to disappearing again in the mountains where he are from.

The travel, like a form of itinerary and confront of the past of the characters, it's the elective way that surround the second *western* – *The Outlaw Josey Wales*, USA, 1976, and the last – *Unforgiven*, USA, 1992. In the first case, in a saga way, the main character crossing several landscapes, running from various persecutors and also his past. While in the second, a distant event initiate the travel and make the character confront his past, moving through a town to vengeance a whore and gains a reward. In both the tragic elements are modulated by different landscapes that the characters across. Again, the cities/the city (Big Whiskey) play an axial structure under the narratives, but now are much less decisive.

To these motives overlapped, respectively, the vengeance and the repairing, in the 'phantasmagorias', and the memory/oblivion and the redemption/vengeance, in the *travels*.

However, as we see, these motives also entangled among themselves, in which the thematic of the travel entangled among to the 'phantasmagoria'.

The fluctuations of the landscape or the movement of its several apparitions, over the course of the major part of the work of Eastwood, obeys to a drift of motives in its plots.

Although don't it contemplates all the aspects in which these drift of locations and affections are modulated, some of its indications must make possible the contours of its different – and recurrent – apparitions in those *westerns* of Eastwood.

Regardless of genres, these modulations of affections and landscapes follow some recurrent forms in the montage that allowed to approaching. Even in the firsts movie by Eastwood, landscape elements – natural and/or urban – are decisive in the plots: the forest (*Play Misty for me*) and the sea (*Play Misty for me*, *Breezy*), the condominium (*Breezy*), the cities (*Play Misty for me*, *Breezy*, *High Plains Drifter*) and a lake (*High Plains Drifter*).

I take some sequences of each western that compound these forms and dialogue with the themes which are elected above, in a four movement way. Within these blocs, those films and

especiais para que uma 'fantasmagoria' possa ser lida em alguns de seus filmes. Essa leitura recai nos simbolismos dos filmes. Assim, a cidade e um lago são os elementos que corporificam, no primeiro caso, um ir e voltar do personagem como um fantasma ou anjo vingador. A cidade é também determinante no segundo caso, mas aí a paisagem circundante com as montanhas desempenha as entradas e saídas do misterioso personagem, que aparece como uma invocação, para novamente desaparecer nas montanhas de onde surgiu.

A viagem, como uma forma de itinerário e confronto com o passado dos personagens, é o modo eletivo que cerca o segundo *western* – *Josey Wales: O Fora-da-lei* (*The Outlaw Josey Wales*, EUA, 1976) e o último – *Os Imperdoáveis* (*Unforgiven*, EUA, 1992). No primeiro caso, em forma de saga, o personagem principal atravessa várias paisagens, fugindo de diversos perseguidores e também de seu passado. Enquanto no segundo, um evento distante desencadeia a viagem e faz com que o personagem, deslocando-se para uma cidade para vingar uma prostituta e receber uma recompensa, confronte seu passado. Em ambos, os elementos trágicos são modulados pelas diferentes paisagens que os personagens atravessam. Novamente, as cidades/a cidade (Big Whiskey) desempenham uma estrutura de eixo sob as narrativas, mas agora são menos determinantes.

A esses motivos sobrepõem-se, respectivamente, a vingança e a reparação, nas 'fantasmagorias' e a memória/esquecimento e redenção/vingança nas viagens.

Porém, esses motivos também se enredam entre si, em que as temáticas de viagem entremeiam-se às de 'fantasmagoria', como veremos.

As flutuações da paisagem, ou o movimento de suas várias aparições ao longo de grande parte da filmografia do cineasta, obedecem a uma deriva de motivos em suas tramas.

Embora não se contemple aqui todos os aspectos em que essa deriva de locações e afetos são moduladas, algumas de suas indicações devem possibilitar o contorno de suas diferentes – e recorrentes – aparições nos *westerns* de Eastwood.

Independente dos gêneros, essas modulações de afetos e paisagens seguem algumas formas recorrentes na montagem que permitem aproximá-las. Já nos primeiros filmes de Eastwood, elementos paisagísticos – naturais e/ou urbanos – são determinantes nas tramas: a floresta (*Perversa Paixão*) e o mar (*Perversa*

Paixão, Breezy), o condomínio (*Breezy*), as cidades (*Perversa Paixão, Breezy, O Estranho sem Nome*) e um lago (*O Estranho sem Nome*).

Tomei algumas sequências de cada *western* que compõem essas formas e dialogam com os temas que se elegeram acima, na forma de quatro movimentos. Dentro desses blocos, os filmes e temáticas dialogam entre si, aludindo-se também a outros filmes do diretor.

Nos *westerns*, assim como em outros gêneros visitados pelo diretor, essas estruturas paisagísticas e temáticas, obviamente, estão recobertas de nuances e outras complexidades, que não serão tomadas aqui.

Paisagens e deriva: pistoleiros, ‘fantasmagorias’, viagem e memória

Entradas, saídas e aproximação – dentro e fora da cidade – marcam a narrativa de *O Estranho sem Nome*.

Se o mar domina indiretamente o primeiro filme do diretor, *Perversa Paixão* (*Play Misty for Me*, EUA, 1971), a água parece constituir um motivo que retorna sob a forma de um estranho lago salinizado no meio do deserto, neste *western* ‘fantasmagórico’. O mar retornará novamente em *Breezy* (*Idem*, EUA, 1973), como se uma ‘trilogia da água’ pudesse ser vista nos três primeiros filmes do diretor.

Não por acaso, quando o personagem entra na cidade de Lago, ouvem-se gaivotas ao fundo, quase como uma lembrança da paisagem de Carmel do primeiro filme. E em *Breezy*, os personagens vão ao cinema assistir a *O Cavaleiro Sem Nome*, com as locações costeiras e o mar também dominando a narrativa. Aqui, porém, há um modo quase espectral, com a trilha de estranhamento e os planos, ao longo do filme, que faz com que a cidade e o lago fiquem quase como se deslocados no tempo e no espaço.

Inicialmente, o pistoleiro mata três mercenários que haviam permanecido na cidade, viola uma mulher e, a maneira de *Yojimbo* (Akira Kurosawa),⁴ tem seus serviços requisitados pelos

⁴ Na década de 70, Richard Thompson e Tim Hunter viram também uma homenagem aos melodramas japoneses de vinganças de fantasmas (vide *Clint Eastwood – Interviews, op. cit.*, p. 49). Em *O Homem com a Morte nos Olhos* (*Welcome to Hard Times*, dir. Burt Kennedy, EUA, 1967) a cidade é queimada e há uma utilização da paisagem que também trazem referências para o modo como Eastwood constrói seu *western*. Uma referência mais direta e

thematic dialogue with each other, also referring to other films of the director.

Clearly, in the westerns as well in other genres visited by the filmmaker, these landscape and thematic structures are covered by nuances and other complexities that not take it in here.

Landscapes and drift: gunmen, ‘phantasmagorias’, travel and memory

Entrances, exits and approaches – within and e out of the town – marks the narrative of *High Plains Drifter*.

If the sea dominate indirectly the first director’s film, *Play Misty for Me* (USA, 1971), the water seems to provide a motif that return in the form of a strange salted lake in the middle of the desert in these ‘phantasmagoric’ western. The sea will return again in *Breezy* (USA, 1973), as if it were a ‘water trilogy’ could be seen in the three first films of the director.

Not by chance, when the character enters in the town of Lago, are heard seagulls in background, almost like a memory of the landscape of the Carmel in the first film. And in *Breezy*, the characters going to a movie watch to *High Plains Drifter*, with the coastline locations and the sea dominating the narrative too. However, there are here an almost spectral way, within the soundtrack of strangeness and the plans shots, throughout the movie, that make like the city and the lake much as dislocated in time and space.

To begin, the gunman kills three mercenaries that remains in the town, violate a woman and has his skills requested by the citizens of Lago, likewise *Yojimbo* (Akira Kurosawa)⁴. The citizens grant to him full power over the town, reckless of

⁴ In the 70’s, Richard Thompson and Tim Hunter also sees a homage to the Japanese ghost-revenge melodramas (see *Clint Eastwood – Interviews, op. cit.*, p. 49). In *Welcome to Hard Times* (dir. Burt Kennedy, USA, 1967) the town is burned down and there is also the using of the landscape that bringing references to the form Eastwood build his western. A reference more directly and impacting can be taken by *Django, Il Bastardo* (ITA, 1969), variation on the film of Sergio Corbucci directed by Sergio Garrone. The phantasmatic aspects of this movie and even so of pure terror evoking many forms adopted by Eastwood. A beautiful citation and homage can be seen in the opening of *The Mist* (USA, 2007), by Frank Darabont: the main character painting an image of the *Gunman with no name* that, symbolically, is destroyed by a creep tree (another reference, but this to *Polltergeist*, USA, 1982, by Tobe Hooper).

the return of the three murderers of the sheriff Jim Duncan.

This option makes the stranger reshaping the town and his habits to your own purposes. A gloomy humour also deviant of the hypocrisy of the Lago citizens make the outcasts – Indians, Mexicans and the dwarf – to assume unlikely condition of equality. In the westerns that follows, in *Josey Wales* that condition shall be even more further, with the tolerance and the possibility of peaceful coexistence. In *Pale Rider*, like repair and defense of the miners and in *Unforgiven*, in the conflict that occurs in the narrative within the whores and the death of the black partner.

These also display the contrasts with the citizens and his apparently order. At this point, some residents attempt to kill the stranger. The priest, the sheriff, the barber, the promiscuous woman, among others, are all condemned beings by a connivance past with a crime.

The way like the town must be protected or the way must be reshaping also make the vastness of landscape communicate symbolically itself.

When the citizens are in position to test your defenses against the coming of the three mercenaries, the plans shots alternated among medium shots and circular movements in point-of-view shots of stranger, with reverse shots in wide shots of the roofs' town.

Later, when the stranger order the citizens to painting the town in red, the same defenses are tested, but now the camera movement obeys horizontal position plans, in which the medium shots alternates with *plongée* takes.

The stranger abandon the town to own fate (painting in a card the word 'Hell') and the setback and approximations reveals the lake and a storm that approaches. The priest and the church accentuate symbolically this condemnation – shutting the window – with the imminent storm and the stranger leaving in pan depth of field shot at the end of plan sequence (Frames 1, 2, 3, 4, 5 and 6). But the last confrontation will occur under the fire, not the water.

In *Josey Wales*, occurring last confrontation under abandoned town in the middle afternoon, with sunlight. In *Pale Rider*, it occurs in the town under snowfall and the sky among clear and cloudy. And in *Unforgiven*, the town is under the rain and the night. In the Eastwood's westerns the cities and

cidadãos de Lago. Temerários da volta dos três assassinos do xerife Jim Duncan, estes lhe concedem plenos poderes sobre a cidade.

Essa opção faz o estranho remodelar a cidade e seus hábitos aos seus propósitos. Um humor soturno e, também, desviante da hipocrisia dos cidadãos de Lago, faz os párias – índios, mexicanos e o anão – assumirem uma condição de igualdade improvável. Nos *westerns* que se seguirão, em *Josey Wales* essa condição será levada ainda mais adiante, com a tolerância e a possibilidade de convivência. Em *O Cavaleiro Solitário*, como reparação e defesa dos mineradores e em *Os Imperdoáveis*, no conflito que se dá na narrativa com as prostitutas e a morte do parceiro negro.

Isso também evidencia os contrastes com os cidadãos e sua aparente ordem. Até a tentativa de assassinato do estranho por alguns dos moradores. O padre, o xerife, o barbeiro, a mulher promíscua, entre outros, são todos seres condenados por um passado de convivência com um crime.

O modo como a cidade deve ser protegida ou o modo como deve ser remodelada, faz também as amplitudes da paisagem se comunicar simbolicamente.

Quando os cidadãos se posicionam para testar suas defesas contra a vinda dos três mercenários, os planos alternam entre tomadas de plano médio e movimentos circulares em câmera subjetiva do estranho, com contra campos em planos gerais dos telhados da cidade.

Depois, quando o estranho manda os cidadãos pintarem a cidade de vermelho, as mesmas defesas são testadas, mas agora o movimento de câmera obedece a planos horizontalizados, em que os planos médios alternam com as tomadas em *plongée*.

O estranho abandona a cidade à sua própria sorte (pintando numa placa a palavra Hell/Inferno) e os recuos e aproximações revelam o lago e uma tempestade que se aproxima. O padre e a igreja simbolicamente acentuam essa condenação

impactante pode ser tomada por *Django, O Bastardo* (*Django, Il Bastardo*, ITA, 1969), variação do filme de Sergio Corbucci dirigida por Sergio Garrone. Os aspectos fantasmáticos desse filme e, às vezes, do puro terror evocam muitas formas aproveitadas por Eastwood. Uma bela citação e homenagem podem ser vistas na abertura de *O Nevoeiro* (*The Mist*, EUA, 2007), de Frank Darabont: o personagem principal pinta uma imagem do *Pistoleiro sem Nome*, que, simbolicamente, é destruída por uma árvore assustadora (outra referência, mas esta a *Poltergeist*, EUA, 1982, de Tobe Hooper).

– fechando a janela – com a tempestade iminente e o estranho partindo em panorâmica de profundidade de campo ao final do plano sequência (Fotogramas 1, 2, 3, 4, 5 e 6). Mas é sobre o fogo – e não a água – que o confronto final se dará.

Em *Josey Wales*, o confronto final se dá sob uma cidade abandonada, ao meio da tarde, com sol. O *Cavaleiro Solitário* na cidade sob a neve caída e céu entre límpido e nublado. E, em *Os Imperdoáveis*, a cidade sob a chuva e a noite. As cidades e o entorno se estruturam em modos simbólicos nos *westerns* de Eastwood.

Pintar de vermelho e rebatizar a cidade de Lago de *Hell* (Inferno) parece funcionar num registro que evoca, indiretamente, o de Michelangelo Antonioni em *Il Deserto Rosso* (*O Deserto Vermelho*, ITA, 1964).

Lá, a paisagem era pintada no *set* (filmagem) de vermelho para simular os efeitos de esquizofrenia da personagem Giuliana (Monica Vitti), em uma das sequências do filme. A paisagem industrial e ‘natural’ evidenciava seus estados psicológicos. Enquanto no *western* ‘fantasmagórico’ de Eastwood, essa condição de paisagem e sentido se ‘materializa’ para o espectador. Cenário e simbologia.

Mas o ‘*happening*’ final da ‘cidade vermelha’ se dá sob a noite e o fogo, para que o pistoleiro nos apareça como um arcanjo vingador. A solução reaparece depois em *Impacto Fulminante* (*Sudden Impact*, EUA, 1983), da série policial *Dirty Harry*, num registro noturno em que a caracterização do personagem de Harry Calahan obedece a motivos estéticos e simbólicos muito similares.

Essa solução, porém, está modulada aqui pela ajuda do anão Mordecai, que atira num dos cidadãos corruptos e salva o Pistoleiro sem nome, o que reaparece em *Cavaleiro Solitário*, na qual um gigante desempenha uma mesma função salvadora.

Esses elementos reforçam o ‘realismo’ dos filmes de Eastwood e seus pistoleiros míticos não são imbatíveis, mas suas aparições/desaparições nos filmes os deixam ecoando como fantasmas para o espectador.

Em *Josey Wales – o fora-da-lei*, há algumas possibilidades de refúgio e descanso por entre a trama, como uma forma de deriva do personagem. O que surge ao longo da fuga do pistoleiro e as perdas humanas com que tem que se defrontar. Os fantasmas da mulher e do filho mortos, ao início do filme, guiam seu percurso.

Nessa viagem ocorre o encontro e salvação dos peregrinos do Kansas dos comancheiros, na metade do filme, a que se segue

the surroundings structure themselves in symbolic ways.

Painting in red and renaming *Hell* the town of Lago it seems to work in a standard that indirectly evokes of the Michelangelo Antonioni’s *Il Deserto Rosso* (*Red Desert*, ITA, 1964).

There, in some of the film sequences, the landscape was painted in the set (filmmaking) in red to simulate the effects of Giuliana (Monica Vitti) character’s schizophrenia. Industrial and ‘natural’ landscape revealed the psychological states of the character. While these landscape and sense condition ‘materializes’ to the spectator in the Eastwood’s ‘phantasmagoric’ western. Scenario and symbology.

But the final ‘*happening*’ of the ‘red town’ occur under the night and fire, in order to the gunman shows us like an avenger archangel. Later the solution reappears in *Sudden Impact* (USA, 1983), from *Dirty Harry* series, in a nocturne recording in which the characterization of Harry Calahan’s character obeys to a aesthetic and symbolic motifs much alike.

However, this solution are modulated here by the help of the dwarf Mordecai, who shots in one of the corrupted citizens and saves the Gunman with no name, which reappears in *Pale Rider*, in that a giant played the same help function.

These elements reinforces the ‘realism’ of the Eastwood’s movies and his mythical gunman aren’t unbeatable, but his appearing/disappearing in the films let them echoing like phantoms to the spectator.

In *Josey Wales* there are some possibilities of refuge and rest among the plot, like a drift way of the character. That arises throughout the runaway of the gunman and the losses with he faces. Since the beginning of the movie, the phantoms of the dead kills of his woman and son guiding his journey.

In this trip, occurs the meeting and salvation of the Kansas’ pilgrims from Comancheros, at the middle of the film, following the driving to the ranch of the Granny Sarah’s deceased son.

The landscape in *Josey Wales* compound alternations between the menace and refuge. The still shots, pans and travelling shots of the landscape are recurrent to compound the character’s pilgrimage.

These introduce a melancholy which is diverse from the first western, in that the gunman runs

like an avenger angel under the landscape but without showing these lyrical movements.

Josey Wales started out from the roots to his loss and, after, to his reencounter. It's the opposite from the *gunmen without name* and 'without pass' from the *dollars' trilogy* by Sergio Leone, what consecrated the actor Eastwood.

Carrying his dead with his spit and disenchanting which facing him among the red legs and body hunters arises a second 'family' whom adhered to him in the runaway movement. The lost roots renewed by themselves in the affections which the sweet and melancholy soundtrack punctuating these sequences, introducing a poetry of intervals under the rough violence of the action scenes. These plan alternation operating a taciturn movement. Much of the idylls are filming with pans and long shots and much of the actions, filming with sudden cuts and a steadicam's vertiginous movement.

That second family is the outcasts – Indians, pilgrims and a dog – following with him to a refuge or Eden (symbolically) in the Texas' landscape. It happens into a profusion of situations that interweaving that action with a poetical departure which the places shaping the affections between the characters: into a previous sequence, Wales and Sarah Lee look to the clouds and the way how she daydreaming inserts these cadences under the narrative, like echoes that will be awaking the gunman from his armor's affection. The clouds are not showed but echoing in the dialogue.

When he enters in the ranch house the Granny Sarah admonished him about the spit. It will be come back to some good manners.

The encounter with this Eden it's marked by the spring and soundtrack like promises situations to the fugitives. Throughout the movie these warehouses appears here and there, in a drift of losses and landscapes, confrontations and detachments. But for the gunman these new promises of affections and beginnings are increased by his dead family.

Under the same ranch's landscape the phantoms of war arises in flashbacks to hunt him.⁵

⁵ Again, this movement appearing when Wales and Laura Lee love one another – under the voice in *off* of the dead son – and, at the final, when he kills the boss of the Kansas Redlegs, Terril, recovering the same montage in alternated plans with the flashbacks.

a condução ao rancho do falecido filho da Vovó Sarah.

A paisagem em *Josey Wales* compõe alternâncias entre ameaça e refúgio. As tomadas fixas, panorâmicas e *travellings* da paisagem são recorrentes para compor a peregrinação do personagem.

Esses movimentos introduzem uma melancolia que é diversa do primeiro *western*, no qual o pistoleiro vaga como um anjo vingador sob a paisagem, mas sem que essa se apresente em movimentos líricos.

Josey Wales parte das raízes para a sua perda e, depois, o seu reencontro. É o oposto dos *pistoleiros sem nome* e 'sem passado' da trilogia dos dólares de Sergio Leone, que consagrou o ator Eastwood.

Carregando seus mortos, o cuspe e o desencanto com que se depara com os *red legs* e os caçadores de recompensa, surge uma segunda 'família' que se aderiu a ele no movimento da fuga. As raízes perdidas se refazem nos afetos com que a trilha doce e melancólica pontua essas sequências, introduzindo uma poesia de intervalos sob a violência crua das cenas de ação. Alternâncias de planos que operam um taciturno movimento com panorâmicas e planos de conjunto, para muito dos idílios, e cortes bruscos e movimentos vertiginosos de *steadicam*, para muito da ação.

Essa segunda família são os párias – índios, peregrinos e um cão – seguindo, como ele, para um refúgio ou éden (simbolicamente) na paisagem do Texas. Isso se dá numa profusão de situações que entremeciam essa ação a um distanciamento poético com que os lugares moldam os afetos entre os personagens: numa sequência anterior, Wales e Sarah Lee observam as nuvens e, o modo como ela devaneia, insere essa cadência sob a narrativa como ecos que devem despertar o pistoleiro da sua couraça afetiva. As nuvens não são mostradas, mas ecoam no diálogo.

Quando entra na casa do rancho, a Vovó Sarah o admoesta sobre o cuspe. É preciso retomar modos de convivência.

O encontro com esse éden é marcado pela primavera e a trilha como situações de promessa para os fugitivos. Ao longo do filme, esses entrepostos surgem aqui e ali, numa deriva de paisagens e fugas, confrontos e distanciamentos. Mas para o pistoleiro, essas novas promessas de afeto e recomeço se revestem da memória de sua família morta.

Sob a mesma paisagem do rancho, os fantasmas da guerra

surgem em *flashbacks* a assombrá-lo.⁵

As tomadas de conjunto de Wales, em planos fixos, são lentas e deixam a paisagem respirando na sequência, por entre um silêncio que vai sendo quebrado pelos movimentos dos afazeres da ‘família’ na limpeza do rancho. Os espaços acentuam a melancolia e afastamento do personagem, em contraste com o movimento vívido e sonoro de sua nova família. Como se não houvesse lugar para ele nesse éden. O estabelecimento dos planos iniciais, na sequência, possui quase os mesmos enquadramentos das cenas após o enterro da mulher e do filho (ao início do filme), que também o distanciam melancolicamente na paisagem.

As modulações com a paisagem e os afazeres – em que até o cão participa – deflagram as lembranças com os sons em cadência com as tomadas.

Rápidos cortes com as lembranças da aragem (sob o idílio familiar), do filho e da mulher violentados e da casa incendiada, operam com os *reaction shots* e *closes* em aproximação de Wales (Fotogramas 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20). A trilha acompanhada das lembranças se sucede vertiginosamente como as imagens, como nódoas por entre a luz cálida, os silêncios e os sons de trabalho dos espaços de refúgio.

À breve promessa de felicidade com a aparição de Laura Lee, como uma donzela primaveril num vestido branco e simbólico de inocência, segue-se um movimento de corda com a trilha incidente de encantamento e desejo nas reações de Wales. Mas se apaga em seguida com seu desconsolo, com uma inflexão mórbida das cordas.

O recurso narrativo e simbólico também aparece em *Firefox: Raposa de Fogo* (*Firefox*, EUA, 1982), com os *flashbacks* se inserindo depois da abertura, em que um piloto atormentado pela Guerra do Vietnã corre de um helicóptero militar sob a paisagem de refúgio do Alasca.

As sequências seguintes trarão novamente a incapacidade de participação de Wales, para que o confronto com o chefe indígena Ten Bears possa estabelecer sua presença sob essa paisagem. Somente a partir desses confrontos – o final com Terryl e Fletcher – as lembranças podem ser revividas e superadas.

⁵ Esse movimento aparece novamente, quando Wales e Laura Lee se amam – sob a voz em *off* do filho morto – e, ao final, quando ele mata o chefe dos *red legs*, Terril, retornando a mesma montagem em planos alternados com os *flashbacks*.

The long shots of Wales, in fixed camera, are lent and leave the landscape breathing in the sequence, across a silence that will be breaking by the household duties of the ‘family’ in cleaned the ranch. The spaces marked the melancholy and distances of the character, by contrast with the vivid and soundly movement of his new family. As if there was not a place for him among this Eden. The established of initial shots, in the sequence, have almost the same framing of the scenes after the burial of his wife and son (at the beginning), that also departed him melancholically in the landscape.

The modulations with the landscape and the duties – even the dog participates – trigger memories with the sounds in cadence with the shots.

Quick cuts with the memories of the plowing (under the familiar idyll), of the son and woman violated and of the burned house, operating with the reaction shots and detail closes from Wales (Frames 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 and 20). The soundtrack accompanied of the memories moving forward escalating with the images, like stains among the warm light, the silences and the work sounds of the refuge spaces.

To the brief promise of happiness with the apparition of Laura Lee, like springtime maiden in a white dress and symbolic of innocence, following a movement by chord with the soundtrack incidental by enchantment and desire in the Wales’ reactions. But therefore is erased with his despair and a morbid inflection of the chords.

The narrative and symbolical resource also appears in *Firefox* (USA, 1982), with the flashbacks inserted themselves after the overture, in which a pilot tormented by the Vietnam War runs from a military helicopter under a refuge landscape in Alaska.

The following sequences in *Josey Wales* will brought again the incapacity of Wales’ participation, so the confrontation with the Indian chief Ten Bears make allowed his presence under this landscape. Only from these confrontations – the final with Terril and Fletcher – the memories can be revived and overcome.

Lost landscape and ‘reencountered’ landscape under the affections.

The movement take it from *Pale Rider* arising like a inter act toward the landscape, with the

film returned to a 'mythical' western of an avenger angel and, therefore, operates what I calling 'phantasmagoria'. In this motif the threat are approximating and echoing under the landscape and the memory.

So, the memory triggers the elements that after increasingly the final confrontation.

But the solution lies in 'phantasmatic' effects, with a voice and the landscape and not with the resource to the lodged flashbacks ('realism') of *Josey Wales*.

After the cut of the previous sequence, in which the miner Spider Conway is murdered and his friends ask to the Preacher that defend them against the landlord LaHood and marshal/mercenary Stockburn, a medium plan encounter him cleaning his arm.

The follow plans are alternating of shots and reverse shots with medium plans and some closes; they are framed at some time under the shoulder of the Preacher/gunman, other times over Sarah Wheeler; shots of both the characters in long shots with small displacements of the camera; pan in short travelling in point of view camera of the landscape seen by the door, under the Sarah point of view; after the shutting door, nocturnal long shot in *plongée* of the miners camp. The alternation of plans also allowed the environment depth, or of the characters, blurred in some takes, likewise when Sarah – in movement – approaches by the Preacher. The camera stands fixed in most of the scenes (Frames 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 and 32).

The diffused luminosity and the tonality dominated by browns and sepias under the oil lamp, in all the sequence, alternating with brief takes of the door in the background in 'white', the landscape in blued tons and the camp (lightning, among blues and blacks) under the nightfall, with the final cut. Dialogues between the Preacher and Sarah, with ambient sound; some insertions of the soundtrack – always in quiet manner, among melancholic (Sarah is closely to the door to leave, in the final middle of the sequence), darkness (under the voice in echo of Stockburn) and melodic (at the final, the Preacher say to Sarah: "*Close the door*").

The main character erupts in the lives of Megan Wheeler, Sarah and Hull Barret like an apparition that initiating the affections. The narrative bring evocations of *Shane*, (dir. de George Stevens, 1953).

Paisagem perdida e paisagem 'reencontrada' sob os afetos.

O movimento tomado de *Cavaleiro Solitário*, que retorna ao *western* 'mítico' de um anjo vingador e, portanto, opera o que chamei de 'fantasmagoria', surgindo como entreato por entre a paisagem. Nesse motivo, a ameaça que se aproxima ecoa sob a paisagem e a memória.

A memória deflagra, assim, os elementos que recobrirão, depois, o confronto final.

Mas a solução passa por efeitos 'fantasmáticos', com uma voz e a paisagem e não com o recurso aos *flashbacks* interpostos ('realismo') de *Josey Wales*.

Após o corte da sequência anterior, em que o minerador Spider Conway é assassinado e seus amigos pedem para que o Pregador os defenda do proprietário LaHood e do delegado/mercenário Stockburn, um plano médio o encontra limpando sua arma.

Os planos seguintes são alternâncias de campos e contracampos com planos médios e alguns *closes*; enquadramentos ora sob o ombro do Pregador/pistoleiro, ora sob Sarah Wheeler; tomadas de ambos os personagens em planos de conjunto com pequenos deslocamentos de câmera; panorâmica em curto *travelling* subjetivo da paisagem vista da porta, sob o olhar de Sarah; após o fechar da porta, plano geral noturno em *plongée* do acampamento dos mineradores. As alternâncias de planos também deixam a profundidade do ambiente, ou dos personagens, desfocada em algumas tomadas, bem como quando Sarah – em movimento – se aproxima do pregador. A câmera permanece fixa na maior parte das cenas (Fotogramas 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 e 32).

A luminosidade difusa e de tons predominantemente marrons e sépias sob o lampião, em toda a sequência, alterna com breves tomadas da porta ao fundo em 'branco', a paisagem em tons azulados e o acampamento (iluminado, entre azuis e pretos) sob o anoitecer, com o corte final. Diálogos entre o Pregador e Sarah, com som ambiente; algumas inserções de trilha – sempre em surdina, entre melancólica (Sarah se aproxima da porta para partir, na metade final da sequência), sombria (sob a voz em eco de Stockburn) e melódica (ao final, o Pregador diz para Sarah: "*Close the door*" / "*Feche a porta*").

O personagem principal irrompe na vida de Megan Wheeler, Sarah e Hull Barret como uma aparição que desencadeia

os afetos. A narrativa traz evocações de *Os Brutos Também Amam* (*Shane*, dir. de George Stevens, 1953). Mas o modo como a ‘fantasmagoria’ de Eastwood opera sob a paisagem e os afetos torna o filme muito diverso de seu antecessor e inspirador.

Se antes, em *Josey Wales*, era uma família que se aderira ao percurso do pistoleiro e ele se enamorava de uma jovem, agora é o estranho que vem reaproximar a família e, ao mesmo tempo, despertar o desejo de duas mulheres. Em ambas, porém, o pistoleiro vem como um auxílio. Novamente, párias, que precisam ser salvos da violência e de desmandos.

A sequência é um entreato para o confronto final e, também, a resolução da tensão afetiva que se estabelece entre o Pregador e Sarah. A cabana é um espaço que tanto permite a preparação para o confronto que está por vir, como entreposto afetivo. O limpar da arma, ao início da sequência nos remete à solução empregada depois em *Os Imperdoáveis*, em que William Munny reencontra a arma e recorda a falecida mulher. A diferença é que nunca temos as recordações do Pregador e, sim, incidências vagas de seu passado sob os outros personagens.

A porta estabelece um entrar e sair simbólicos com a memória e os afetos dos dois personagens: por ela Sarah irrompe e revela seu afeto pelo Pregador, indo e voltando para depois permanecer e amá-lo, assim como a voz do passado (o delegado Stockburn) chama o Pregador para o acerto de contas final.

As montanhas que os circundam dominam quase toda a narrativa ao longo do filme, com a aparição sob a oração da jovem Megan, os confrontos com LaHood e seus capatazes, o confronto final com Stockburn e seus ajudantes e a partida como dissolução luminosa e mística por entre elas. Como o lago que emoldurava a ‘fantasmagoria’ do anjo vingador, em *O Estranho Sem Nome*, dissolvendo-o sob seus espaços.

As paisagens nos *westerns* *Josey Wales* e *Os Imperdoáveis* são cumulativas e, depois, convergentes: Wales parte da paisagem destruída para uma idílica e de recomeço e Munny parte e retorna à mesma paisagem sob a falecida mulher (ambos surgem e desaparecem nos planos sob o nascer/amanhecer e o pôr do sol); enquanto nessas duas ‘fantasmagorias’ é um motivo circular, sob o qual os personagens entram e saem das paisagens, aparecendo e desaparecendo sob uma luz difusa e mística: nunca sabemos o seu passado e eles não têm raízes, assim como não têm uma paisagem para voltar ou permanecer. Mas eles sempre partem

But the way like the Eastwood’s ‘phantasmagoria’ acting under the landscape and the affections turn the film very different from his predecessor e inspiring.

If previously, in *Josey Wales*, was a family which who adhering to the journey of the gunman and his in love with a young girl, now is the stranger who comes to reaching out the family and, at the same time, awake the desire of the two women. In both, however, the gunman comes like an aid. Again, outcasts that must be save from violence and lawlessness.

The sequence is a enter act to the final standing and also the resolution of the affective tension between the Preacher and Sarah. The cabin is a space that allowed the preparation to the final confront that will be come as much like an affective bond. The cleaning of the weapon, at the beginning of the sequence, send us to the solution used later in *Unforgiven*, in that William Munny reenounters the weapon and remembering his deceased wife. The difference is that never take us the remembrances of the Preacher but vague incidences from his past under the other characters.

The door establishes an symbolic open and exit within the memory and the affections of the two characters: by the door Sarah irrupted and reveals her affection for the Preacher, coming and go to remains later and love him, likewise the voice from the past (marshal Stockburn) calls the Preacher to the final reckoning.

The mountains that surrounding them dominates almost all narrative throughout the film, with the apparition under the young Megan’s prayer, the confrontations against LaHood and his foremen, the final confront against Stockburn and his deputies and finally the departure like a luminous fade out under them. Like the lake that framing the ‘phantasmagoria’ of the avenger angel, in *High Plains Drifter*, dissolving under its spaces.

Landscapes in *westerns* *Josey Wales* and *Unforgiven* are cumulative and, later, convergent: Wales leaves from the destroyed landscape to a idyllic and flesh start one and Munny leaves and return to the same landscape under the deceased wife (both appearing and disappearing in the shots under the sunrise and the sunset); while in here, in these two ‘phantasmagorias’ is a circular motive, under which the characters enters and leaving of the landscapes, appearing and disappearing under a diffuse and

mystic light: we never know their past and they have no roots, as well they haven't a landscape to turn back and stay. But they always depart under the same landscape in which they appearing.

The remembering, in the previous refuge, is brimming of harsh flashbacks under the soundtrack and the images, while here are modulated in a phantasmagorical approaching, under the voice – 'Preecheeerrr...' – which echoing toward the mountains:

Sarah: "Who is that?"

Preacher: "Voice of the past."

Like *High Plains Drifter*, a pass that is only suggested – the backs brimming of ancient injuries of the Preacher. The family that he reconnected and defends is who stayed in the landscape, even so under the memory of him, printed in their lives.

In a large frontal pan takes we found William Munny under the same landscape that open and shut the film *Unforgiven*: first burying his wife and later 'praying' under her grave, with a small house and a tree that arise and disappear under the sunset, while guitar chords punctuates the information which must allowed to guide us through his travel or his return.

Travel that became a progressive internalization of the memory under the same conditions that showing in the narrative. The face disfigurement of a prostitute (Delilah Fitzgerald) in *Big Whiskey* by a cowboy and the revenge that follows to this act bring to the town the characters. Most of the time passing by to a overarching of the memories of those which live in it or came to it, under the events of character's nowadays. Therefore the coward and opportunist biographer that jumps situation to another situation and search for a convenient inventory of the time watched or lived by other people, the myopic young that needs to 'remember' "that kill more than five men", the sheriff that is building a house and are witness of blood killers. Together, there is an obsessive apparition of eschatology elements that obeys in one hand even to a desacralization of the western genre (the hogs, the murder of a cowboy shitting) much as 'veracity'. In sense that the death that are inflicted to others and the choices before passing under banalities, by a common sense that seems to accompany the movie.

sob a mesma paisagem em que apareceram.

A lembrança, no refúgio anterior, é eivada de *flashbacks* ríspidos sobre trilha e imagens, enquanto aqui se modula numa aproximação fantasmagórica, sob a voz – 'Preecheeerrr...'/ 'Pregado oorr...' – que ecoa pelas montanhas:

Sarah: "Who is that?"/ "Quem é esse?"

Pregador: "Voice of the past."/ "Uma voz do passado."

Como em *O Estranho Sem Nome*, um passado que fica apenas sugerido – as costas eivadas de antigos ferimentos do Pregador. A família que ele reaproxima e defende é que permanece na paisagem, ainda que sobre a sua lembrança, impressa em suas vidas.

Em amplas tomadas de panorâmica frontais encontramos William Munny sob a mesma paisagem que abre e fecha o filme *Os Imperdoáveis*: primeiro enterrando sua esposa e depois 'rezando' sob seu túmulo, com uma pequena casa e uma árvore que surgem e desaparecem sob o crepúsculo, enquanto acordes de violão pontuam as informações que devem nos guiar através de sua viagem ou de seu retorno.

Viagem essa que se torna uma interiorização progressiva da memória sob as condições que se apresentam na narrativa. O desfiguramento do rosto de uma prostituta (Delilah Fitzgerald) em *Big Whiskey* por um vaqueiro e a vingança, que se segue a esse ato, traz para a cidade os personagens. Passando-se, muitas vezes, a um perpassar das lembranças daqueles que nela vivem ou para ela acorrem, sob os eventos de seu presente. Assim, o biógrafo covarde e oportunista que salta de uma situação para a outra e busca um inventário conveniente do tempo presenciado ou vivido por outros, o jovem míope que precisa 'lembrar' "que já matou mais de cinco homens", o xerife que está construindo uma casa e que é testemunha viva de sanguinários matadores. Conjuntamente, há uma obsessiva aparição de elementos escatológicos, que obedecem tanto a uma dessacralização do gênero (os porcos, o assassinato de um vaqueiro defecando) quanto a uma 'veracidade'. No sentido de que a morte que se infringe a outros e as escolhas que a antecedem passam por trivialidades, por um senso de vida comum que parece acompanhar o filme.

Os caçadores de recompensa que perseguiam Josey Wales são agora os personagens que, à primeira vista, seriam os 'mo-

cinhos'; também há os párias, que se em *Wales* eram o índio, a mulher ou o renegado, encontram-se aqui em outros matizes nas prostitutas, bandidos regenerados ou na presença de um companheiro negro, caçador de recompensas. As estruturas míticas de *o Estranho Sem Nome* e de *Cavaleiro Solitário* cedem lugar a essa dessacralização, mas ao final, o arcanjo vingador retorna sob a chuva, entremeado à violência e a redenção.

Em *Os Imperdoáveis*, a sequência escolhida é cadenciada por entre outras quatro sequências, em que a memória surge sob o mesmo 'realismo' de Josey Wales. É como se os quatro *westerns* compusessem uma alternância entre duas 'fantasmagorias' e duas viagens. Como em *Josey Wales*, as recordações funcionam como um *leitmotiv* para o pistoleiro. A 'fantasmagoria' é indireta, pelo estado febril e evocações míticas – o rio nos remete à travessia dos mortos (Lete, o Barqueiro, entre outros) e o Anjo da Morte está recoberto de referências literárias e míticas, entre várias outras que também se poderia elencar.

As sequências ocorrem após o espancamento de William Munny pelo xerife Wild Bill e sua fuga com Ned Logan e Schofield Kid da cidade de Big Whiskey, sempre com cortes secos por entre as sequências.

O corte inicial se dá com uma breve tomada noturna em conjunto de uma casa, sob a chuva, assim que eles saem a cavalo do plano, com som agudo de um trovão (Fotograma 33).

Após o corte, encontramos Ned costurando os ferimentos de Munny, enquanto Kid segura uma vela (Fotograma 34). Kid acredita que Munny não teve chances de se defender porque sua arma deve ter travado com a chuva. Novamente, os ambientes internos e noturnos estão sob um registro fotográfico de marrons e sépias predominantes.

À tomada noturna, sucede-se novo corte seco em *raccord* com eclipse de tempo, com tomada de panorâmica fechada da cabana e da paisagem em *plongée*, pela manhã, com sons de pássaros sob o vento (Fotograma 35). A cabana sob a paisagem, como várias tomadas paisagísticas ao longo do filme, são inserções poéticas sob as localizações narrativas, como ocorria em *Josey Wales*.

Novo corte e Kid observa que Munny não parece nada bem, com rápido *travelling* da esquerda para a direita, revelando os outros personagens. Ned e Kid acabaram de transar com as prostitutas Alice e Silky, como pagamento adiantado pelo serviço

The bounty hunters that chasing Josey Wales are now the characters that, at first sight, will be the 'good guys'; so the outcasts, if they are in *Josey Wales* the Indian, the woman or the renegade, all them are founded here in other nuances in these prostitutes and regenerated criminals or even in the presence of a black fellow, that are bounty hunter too. The mythic structures of *High Plains Drifter* and of *Pale Rider* give way to this desacralization, but in the end, the avenger archangel returns under the rain, between the violence and the redemption.

In *Unforgiven*, the chose sequence it's cadenced among other four sequences, in that arise under the same 'realism' of *Josey Wales*. It's like the four westerns compounded an alternation between two 'phantasmagorias' and two travels. Like in *Josey Wales*, the remembering worked like a *leitmotiv* to the gunman. The 'phantasmagoria' is indirect, by the fever state and the mystic evocations – the river send us to the crossing of the dead (Lete, the Boatman, among others) and the Angel of Death are covered of literary references, among several others that will be elected too.

The sequences occur after the beaten of William Munny by sheriff Wild Bill and the escape of Munny with Ned Logan and Schofield Kid from the city of Big Whiskey, always with rough cuts between the sequences.

The initial cut happens with a brief nocturne full shot of a house, under the rain, when they leave the plan by horseback, with a crackling sound of a thunder (Frame 33).

After the cut, we found Ned sewing the Munny's wounds, while Kid keeps a candle (Frame 34). Kid believes that Munny don't give any chance by defend himself because his gun must had stopped with the rain. Again, the internal and nocturnal environments are under a photographic record of prevailing browns and sepias.

To the nocturnal take followed a new rough cut in *raccord* with time ellipse, with a pan of the cabin and the landscape in *plongée* shot, by morning, with sound of birds under the wind (Frame 35). The cabin under the landscape, like many landscaping takes throughout the film, is poetical insertions under the narrative locations, likewise in *Josey Wales*.

New cut and Kid note that Munny seems not well, with quick travelling shot from left to right, revealing the other characters. Ned and Kid just

have sex with the prostitutes Alice and Silky, as an advanced payment for the service of the cowboys' execution (that they haven't realized yet). When the whores are just to leaving, Ned ask for medicine and goods to more three days and Kid now is annoyed with the Munny's groans, saying that he is quite simply a ruined hog farmer (Frames 36 and 37). The frameworks are always shut in medium and full shots, from inner cabin to it externals, with the field and the mountains in second plan. The choreographic ballet of the characters in the shots obeys to the frameworks with the open film/cabin door (diagonals and verticals) and the landscape, with few and exact camera movements when they stand up, bent down or move away. When Ned return to see if Munny is all right, the junction *raccord* reveals Munny lie down so for the Ned enter in the plan, framed briefly through his knees. External cut with Kid, saying to the whores that they will murder the cowboys – the framework is shut in medium shot, with Kid to the very left, cutting later in close up to the drawings of the wanted cowboys, with final cut in the Quick Mike one (Frame 38).

The cut bring Ned and Kid in semi full shot in depth of field take, shot in *plongée*, from the shoulder of the second one. Ned turns and listen Munny whispering: "*Claudia*." (Frame 39).

The dialogue lines played the memory and fever motives like gloomy evocations, with the incident soundtrack, very softly, describing these movements in a *crecendo*. Munny doting by fever and ask to Ned that not sad anything to his kids about the bad things that he done (Frame 40 and 41):

Munny: "*I've seen him, Ned.*"
 "I've seen the Angel of Death."
 "I seen the river, Ned."
 "He's got snake eyes."
 Ned: "*Who's got snake eyes?*"
 Munny: "*The Angel of Death. (...)*"

The memory of the deceased wife mixed up with the mythic images of the river and the Angel of Death, in which the description provide this mystic eschatology referred before, with the warms in the face of the wife: the 'phantasmagoria' occurs in the reality by the evocations and the dialogues, support of soundtrack and takes of the

(que ainda não realizaram) de execução dos vaqueiros. Quando elas vão partir, Ned pede-lhes provisões e medicamentos para mais três dias e Kid agora se aborrece com os gemidos de Munny, dizendo que ele não passa de um criador de porcos arruinado (Fotogramas 36 e 37). Os enquadramentos são sempre fechados em planos médios e de conjunto, do interior da cabana para fora, com o campo e as montanhas em segundo plano. O balé coreográfico dos personagens nos planos obedece aos enquadramentos com a abertura/porta da cabana (diagonais e verticais) e a paisagem, com poucos e precisos movimentos de câmera quando eles se levantam, se abaixam ou se afastam. Quando Ned retorna para ver se Munny está bem, o *raccord* de ligação revela Munny deitado para que Ned entre no plano, enquadrado a partir dos joelhos, brevemente. Corte de externa com Kid, dizendo às prostitutas que eles vão matar os vaqueiros – o enquadramento é fechado em plano médio com Kid à extrema esquerda, cortando depois em *close* para os desenhos dos vaqueiros, com corte final no de Quick Mike (Fotograma 38).

O corte traz Ned e Kid em plano de semiconjunto em profundidade de campo sob *plongée*, a partir do ombro do segundo. Ned se vira e ouve Munny murmurar: "*Claudia*." (Fotograma 39).

Os diálogos desempenham os motivos da memória e da febre como evocações soturnas, com a trilha incidente, em surdina, descrevendo esses movimentos num *crecendo*. Munny delira de febre e pede a Ned que não conte nunca a seus filhos as coisas ruins que fez (Fotogramas 40 e 41):

Munny: "*I've seen him, Ned.*" / "*Eu vi ele, Ned.*"
 "I've seen the Angel of Death." / "*Eu vi o Anjo da Morte.*"
 "I seen the river, Ned." / "*Eu vi o rio, Ned.*"
 "He's got snake eyes." / "*Ele tem olhos de cobra.*"

Ned: "*Who's got snake eyes?*" / "*Quem tem olhos de cobra, Will?*"

Munny: "*The Angel of Death. (...)*" / "*O Anjo da Morte. (...)*"

A memória da falecida esposa se mistura às imagens

míticas do rio e do Anjo da Morte, em que a descrição com os vermes em seu rosto proveem essa escatologia mística referida anteriormente: a ‘fantasmagoria’ se dá no real pelas evocações dos diálogos, acompanhamento de trilha e tomadas do ambiente noturno.

Ned e Kid aguardam o destino de Munny e, novamente, o jovem se vangloria de como irá matar os vaqueiros, sob o olhar irônico de Ned.

O novo corte/elipse mostra a mesma paisagem com a cabana em ângulo inverso, mas agora sob a neve, em *contre-plongée* e com dois cavalos pastando (Fotograma 42).

Ao idílio da paisagem o corte contrapõe a prostituta Delilah cuidando de Munny, que sobreviveu a febre e pergunta se ela é um anjo. Os motivos fantasmáticos retornam sob essa fala (Fotograma 43).

Os diálogos prosseguem em campos e contracampos que alternam com o rosto de Delilah na penumbra em *contre-plongée*, com a luminosidade externa por trás e em *plongée* sob o de Munny, que é mostrado sob os tons mais frios do interior da cabana. As cicatrizes os aproximam afetivamente, enquanto Ned e Kid estão ausentes.

O corte seguinte os coloca na paisagem, com tomada de profundidade de campo que emoldura os personagens, na extrema direita com a parede, sob as diagonais das vigas e uma vertical que divide o plano. Delilah atravessa o plano e se junta a ele, quando as tomadas alternam com planos médios em campo e contracampo e de conjunto com ambos os personagens. A paisagem aparece ao fundo nas tomadas de Munny e, em alguns momentos, Delilah fica novamente contra a luz, como uma aparição que parece evocar a falecida esposa de Munny (Fotogramas 44, 45 e 46).

Munny observa que normalmente não repararia numa paisagem assim. O recurso evoca Laura Lee falando das nuvens em *Josey Wales*, pois a paisagem também não é mostrada diretamente durante o diálogo. Munny se desculpa por recusar Delilah, porque sua mulher o ‘aguarda’ com os filhos no Kansas, quando ela menciona os ‘adiantamentos’ (pagamentos com sexo, antes da recompensa em dinheiro).

A geografia é novamente simbólica, mas agora o pistoleiro faz o sentido inverso: parte do Kansas para o Wyoming, enquanto Josey Wales saía do Missouri para o Kansas. Mas em ambos,

nocturnal environment.

Ned and Kid waiting the fate of Munny and, again, the young one boasts how he will kill the cowboys, under the ironic look of Ned.

The new cut/ellipse shows the same landscape with the cabin in reverse angle, but now under the snow in *contre-plongée* shot and with two horses grazing (Frame 42).

To the landscape idyllic the cut opposing the prostitute Delilah taking care of Munny, who survived to the fever and ask if she is an angel. The phantasmatic motives return under this line (Frame 43).

Dialogues continued in shot and reverse shots which alternate the Delilah’s face in twilight in *contre-plongée* shot with the external luminosity behind and in *plongée* shot under Munny’s face, which is showed under the cooler tones of the cabin interior. The scares closer they affectionately, while Ned and Kid are absent.

The following cut put them in the landscape, with a depth of field take that framing the characters, in the far right with the wall, under the diagonals of the beams and a vertical that divides the plan shot. Delilah cross the plan shot and joins to him, when the takes alternating with medium shots in shot and reverse shot in full shot with both characters. The landscape appearing in the background in the take shots of Munny and, in some moments, Delilah stays again in backlit, like an apparition that seems evocates the Munny’s deceased wife (Frames 44, 45 and 46).

Munny notices that normally don’t pay attention in the landscape like these. The resource evokes Laura Lee talking to the clouds in *Josey Wales*, since the landscape also is don’t showed during the dialogue. Munny apologizes for refusing Delilah, because your wife ‘waiting’ with his sons for him in Kansas, when she mention the ‘advances’ (payments with sex, before the reward in cash).

The geography is symbolic again, but now the gunman makes the opposite direction: leave from Kansas to the Wyoming, while Josey Wales get out from Missouri to the Kansas. But in both films, they defend the pilgrims and the outcasts, however in here the plot confusing the gunman in the middle of the other choices’ characters.

The idyll remains under this encounter between the prostitute and the ex-gunman like a humanization form.

To the beating that takes form Wild Bill, Munny confronts himself with the past through the fever and reaffirm your devotion to the wife.

But the idyll will disappear at each moment that the narrative brings his violent past. To the initial crime in Wyoming, he leaves and confront his past, under the memory of the other characters, with the thunders and the rains throughout the film leading to the final storm.

All the narrative in *Unforgiven* lies between three main landscapes: the small farm of Munny, the mountains and the city of Big Whiskey. There idylls among them, that take places like cut-out of the landscapes, which the plot and the characters crossing to.

A drift of landscapes that confronts the past, like the others Eastwood's western.

Throughout the four westerns, the landscapes providing the motives o apparitions or of the memory of the gunmen, under the travel and confront (both mythical or 'realists'), in which the symbologies are covered of efficient movements of the montages and soundtracks. The symbolic structuring directly lies under a technical and poetical movement, choreographed between the spaces and times.

These structures sends the characters to the spaces, in them carrying all the power of the narratives, in which the soundtrack and the dialogues, or contemplative shots, can inserts unfolding in the plots, or even so distancing its. The internal or external times are marked by these spaces and in them inscribed the narratives.

But their intervals remains filled of phantoms to the spectator, like ambiguities that expands and contracts these westerns: leaving the gunmen's identity of 'phantasmagorical' westerns like an unknown question, while the gunmen of the 'travels' westerns disappearing even we still don't know for sure to where they came.

The drift movement of characters and landscapes, in Eastwood's westerns, is a way of approaching and not of the loss.

defende os peregrinos e párias, embora aqui a trama confunda o pistoleiro em meio às escolhas dos outros personagens.

O idílio permanece sob esse encontro entre a prostituta e o ex-pistoleiro como uma forma de humanização.

À surra que leva de Wild Bill, Munny se confronta com o passado através da febre e reafirma sua devoção à esposa.

Mas o idílio desaparecerá a cada momento que a narrativa trazer seu passado violento. Ao crime inicial no Wyoming, ele parte e confronta seu passado, sob a memória dos outros personagens, com os trovões e as chuvas ao longo do filme conduzindo à tempestade final.

Toda a narrativa de *Os Imperdoáveis* situa-se por entre três paisagens principais: a do sítio de Munny, as montanhas e a cidade de Big Whiskey. Por entre elas, há idílios que se dão como recortes das paisagens que a trama e/ou os personagens as atravessam.

Uma deriva de paisagens que confronta o passado, como nos outros *westerns* de Eastwood.

Ao longo dos quatro *westerns*, as paisagens proveem os motivos de aparições ou da memória dos pistoleiros, sob a viagem e o confronto (quer míticas ou 'realistas'), em que as simbologias estão revestidas dos movimentos eficientes das montagens e das trilhas. A estruturação simbólica repousa diretamente num movimento técnico e poético, coreografado entre os espaços e os personagens.

Essas estruturas remetem os personagens aos espaços, neles carregando toda a força das narrativas, em que a trilha e os diálogos, ou tomadas contemplativas, podem inserir os desdobramentos das tramas, ou mesmo distanciá-los. Os tempos internos ou externos estão marcados por esses espaços e neles inscrevem as narrativas.

Mas seus intervalos permanecem prenes de fantasmas para o espectador, ambiguidades que expandem e contraem esses *westerns*: deixando a identidade dos pistoleiros dos *westerns* 'fantasmagóricos' como uma incógnita, enquanto a dos pistoleiros dos *westerns* das 'viagens' desaparecem sem que saibamos ao certo para onde foram.

O movimento de deriva dos personagens e paisagens, nos *westerns* de Eastwood, é um modo de aproximação e não de perda.

Fotogramas de “*O Estranho sem Nome*”



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6

Fotogramas de “*Josey Wales: o fora-da-lei*”



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20

Fotogramas de “*O Cavaleiro Solitário*”



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



Fotograma 31



Fotograma 32

Fotogramas de “*Os Imperdoáveis*”



Fotogramas 33



Fotogramas 34



Fotogramas 35



Fotograma 36



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40



Fotograma 41



Fotograma 42



Fotograma 43



Fotograma 44



Fotograma 45



Fotograma 46

BELTING, Hans.
Semelhança e Presença – a história da imagem antes da era da arte
 Maria Beatriz de Mello e Souza (org.), 2010.
 ISBN: 978-85-63447-00-5

A partir da década de 1980, a proposição e o uso do termo *imagem* permitiram que estudiosos colocassem novas questões sobre o funcionamento social, as funções ideológicas e o poder das imagens no passado. O historiador da arte alemão Hans Belting foi um dos estudiosos que se debruçaram sobre esse debate.

O livro *Bild und Kult* (1990), mais conhecido por sua versão em inglês *Likeness and Presence* (1994), foi traduzido em 2010 para a língua portuguesa sob a organização de Maria Beatriz de Mello e Souza como *Semelhança e Presença – a história da imagem antes da era da arte*. O volume, com cerca de 780 páginas, é dividido em 20 capítulos, além de esclarecedores índices remissivos. Conta também com um vastíssimo banco de imagens e um apêndice com fontes primárias sobre a história e o uso das imagens e relíquias.

Seu texto pode ser dividido em três blocos: do capítulo 2 ao 8, Belting dedica-se ao período em que os cristãos adotaram o culto das imagens pagãs e começaram a desenvolver suas próprias práticas e seu próprio pensamento sobre as imagens sagradas;¹ entre os capítulos 9 e 18, ele apresenta o desenvolvimento da função da imagem sagrada ao longo do medievo; e nos capítulos 19 e 20, o autor aponta o fim da era medieval com a mudança da imagem sagrada para uma obra de arte.

Semelhança e Presença é uma empreitada acadêmica que cobre um arco temporal milenar e visa compreender, sobretudo, a imbricação existente entre as esferas religiosa e artística – não associando o vocábulo *imagem* unicamente a valores estéticos, mas identificando-o a um caráter intrinsecamente religioso com base em práticas culturais e rituais. Belting discute sua abordagem no prefácio bem como em outras partes do livro – seus capítulos são tão completos em si mesmos, que poderiam ser ensaios individuais.

¹ BELTING, H. *Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte*. (ed. organizada por Maria Beatriz de Mello e Souza). Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010, prefácio, p. XXIV.

BELTING, Hans.
Likeness And Presence – A History Of The Image Before The Era Of Art
 Maria Beatriz de Mello e Souza (org.), 2010.
 ISBN: 978-85-63447-00-5

From the 80s on, the proposition and the usage of the term *image* allowed scholars to raise new questions about the social functioning, the ideological functions and the power of the images in the past. The art historian Hans Belting has been one of the scholars who engaged in this debate.

The book *Bild und Kult* (1990), better known as *Likeness and Presence* (1994), was translated to Portuguese in 2010, organized by Maria Beatriz de Mello e Souza, and it was named as *Semelhança e Presença – a história da arte antes da era da arte*. The volume, contained around 780 pages, is divided into 20 chapters, along with enlightening remissive indexes. There is also a vast image database as well as an appendix containing primary sources about the history and usage of the images and the relics.

The text may be divided into three parts: from the second to the eight chapter, Belting disserts about the period in which the Christians have adopted the cult to the pagan images and have begun the development of their own practices and their own thoughts about sacral images. From the ninth to the eighteenth chapter, the author presents the development of the sacral images function along the Middle Age. Finally, in the nineteenth and twentieth chapters, Belting points to the end of the medieval era with the transformation of the sacral image into a work of art.

Likeness and Presence is an academic endeavor that covers a temporal millenary arch and aims the comprehension, mainly, of the imbrication existing between the religious and artistic fields – not associating the word *image* only to aesthetic values, but identifying it with a character intrinsically religious from rituals and cultural practices. Belting discusses his approach in the preface as well as in other parts of the book – the chapters are so complete by themselves that they would be able to be individual essays.

The author goes from the history of the iconic portrait in the late antiquity to the beginning of

the Modern Age. He uses mainly the images of the Virgin Mary with Baby Jesus as a mean to discuss aspects from the points aforementioned, and this is clearly one of the special contributions of his discussion.

This way, Belting traces a long history of the sacral image and its role change in the European culture. Before the Renaissance and the Reformation, as he shows in his work, the sacred images were not treated uniquely as art, but much more as an object of worshiping, which held the tangible presence of the holiness. In the preface, he clarifies the subtitle of the book:

The subtitle of this book, *'A History Of The Image Before The Era Of Art'*, still lacks, however, an explanation, because the reader may feel confused about the uncommon notion of *Era of Art*. The art, as it is studied nowadays in the Art History subject, has existed either in the Middle Age as well as after it. Nevertheless, after the Middle Age, it has taken a new significance, being now recognized as such – the invented art by a famous artist and defined by an appropriate theory.

From the conviction that the images reveal their meanings mainly through their uses, the text instigates us: what is the power performed by the art over different societies and individuals in the religious environment? In a period marked by ruptures and permanence, what is the function of the medieval sacral image? These questions form the conductor wire that follows Belting's narrative, which seeks the comprehension about how people deal with and react to the sacral images through their convictions, superstitions, hopes, and fears.

Despite religion is an essential reality in the Middle Age, the role of the images cannot be understood only in terms of theological content – the author highlights the historical roles of the images. Therefore, without excluding other roles that images can perform, Belting wonders about a way to discuss them, and which aspects should be reinforced.

By highlighting the battles of faith through the distinction between the Western and Eastern Churches, it points out the importance of the Greek theology of the icons in contraposition to the limited theory about the Western images.

O autor parte da história do retrato icônico da Antiguidade Tardia ao início da chamada Idade Moderna. Ele usa principalmente imagens da Virgem com o Menino como veículo para discutir aspectos dos pontos mencionados acima, e esta é claramente uma das contribuições especiais de sua discussão.

Deste modo, Belting traçou uma longa história da imagem sacra e a mudança de seu papel na cultura europeia. Antes da Renascença e da Reforma, conforme ele nos mostra, as imagens sagradas não eram tratadas apenas como arte, mas muito mais como objetos de veneração que possuíam a presença tangível do sagrado. Logo no prefácio, ele esclarece o subtítulo do livro:

O subtítulo deste livro, “a história da imagem antes da era da arte”, ainda carece, porém, de uma explicação, pois o leitor pode se sentir confuso com a noção incomum de “era da arte”. A arte, como é estudada hoje na disciplina História da Arte, existiu tanto na Idade Média como depois. Entretanto, após a Idade Média, ela assumiu um novo significado, passando a ser reconhecida como tal – a arte inventada por um famoso artista e definida por uma teoria apropriada.²

Partindo da convicção de que as imagens revelam seus significados principalmente por meio de seus usos, o texto nos instiga: qual o poder que a arte exerce sobre diferentes sociedades e indivíduos no âmbito religioso? Em um período marcado por rupturas e permanências, qual é a função da imagem sagrada medieval? Estas questões formam o fio condutor que segue a narrativa de Belting,³ que busca compreender como as pessoas lidam e reagem às imagens sagradas por meio de suas convicções, superstições, esperanças e receios.

Apesar de a religião ser uma realidade essencial na Idade Média, o papel das imagens religiosas não pode ser unicamente entendido em termos de conteúdo teológico – nota-se o destaque dado aos papéis históricos das imagens por parte do autor. Portanto, sem excluir outros papéis que podem ser desempenhados pelas imagens, Belting indaga sobre como discuti-los e quais aspectos devem ser reforçados.

Ao apontar as batalhas de fé por meio da distinção entre

² *Ibidem*, p. 1.

³ “Desde os tempos primitivos, o papel das imagens tem se tornado aparente a partir das ações simbólicas desempenhadas tanto por seus defensores, quanto por seus oponentes. Elas se prestam igualmente a serem expostas e veneradas. Bem como profanadas e destruídas” Cf. *Idem*.

as igrejas do Oriente e do Ocidente sobre a iconografia, salienta-se a importância da teologia grega dos ícones em contraposição à teoria limitada sobre as imagens ocidentais. O que estava em jogo era a tradição da Igreja, independentemente dos diferentes contextos:

No século VIII, como no XVI, ambos os lados reivindicavam uma tradição impoluta, vista geralmente como aquela que abrange a identidade de uma religião. Uma vez que não existia nenhuma atitude com relação às imagens no Cristianismo primitivo, tornou-se necessário definir tal tradição antes de prosseguir.⁴

A teologia das imagens sempre teve uma finalidade prática em vista: além de certa beleza conceitual, havia a pretensão de ser um repositório da fé. Para tanto, as imagens tinham não só de ser vistas, mas, principalmente, acreditadas.

Conceitualmente, o autor critica a ineficiência das disciplinas acadêmicas, incluindo a própria teologia, em dar conta da temática:

As imagens pertencem a todas elas e a nenhuma exclusivamente. A história religiosa, como está inserida na História Geral, não coincide com a disciplina da teologia, que lida só com os conceitos com os quais os teólogos têm respondido às práticas religiosas. As imagens sagradas nunca foram assunto exclusivo da religião, mas também (e sempre) da sociedade, que se expressava na religião e por meio dela.⁵

Toda a compilação contribui para embasar sua principal tese: a perda do poder sagrado da imagem e seu novo papel como arte. No lugar da imagem devocional “entra a arte, inserindo um novo nível de significado entre a aparência visual da imagem e a compreensão do contemplador. A arte se torna a esfera do artista que assume o controle da imagem como prova de sua arte”.⁶ A imagem passou a se apresentar ao contemplador como objeto de reflexão e o artista passou a ter uma maior independência representativa.

Esse processo pelo qual a imagem de culto medieval se tornou a obra de arte da Era Moderna foi pautado por novas

⁴ *Ibidem*, p. 2.

⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁶ *Ibidem*, p. 17.

What was important was the Church tradition, regardless of the different context:

In the eighth century, likewise the sixteenth century, both sides claimed an unviolated tradition, usually seen as that one that ranges the identity of a religion. Once that there was no attitude related to the images in the primitive Christianity, it had become necessary to define such tradition before proceed.

The image theology has always had a practical finality in mind: besides some conceptual beauty, there has been the pretension to be a faith repository. For this purpose, the images had not only to be seen, but also believed.

Conceptually, the author criticizes the inefficiency of the academic disciplines, including the theology itself, concerning the fulfilling of the thematic:

All the images belong to each other and to none of them in an exclusive way. The religious history, as it is inserted in the General History, does not coincide with the discipline of theology, which deals only with the concepts with which the theologians have been responding to the religious practices. The sacred images have never been an exclusive religious topic, but also (and always) a social one, which the society used to express itself in and through religion.

All the compilation contributes to support his main thesis: the loss of the image's holy power and its new role as a piece of art. Instead of the devotional “comes the art, inserting a new role of significance between the image's visual appearance and the viewer comprehension. Art becomes the artist's sphere that takes the control of the image as a proof of his art”. The image became to be presented to the viewer as an object of reflection and the artist had a major representative independency.

The process through which medieval image of cult became the piece of art of the Modern Era was ruled by new reformed practices of religion and the called rules of the art, with the appropriation of new techniques and some reflections, artistic questionings and world visions that enabled theoretical treaties about art.

His argument is that the images, after the Reformation, lost their function in the church, gained a new role in society and their aesthetic value became more important than the religious one. We had in this process a “continuity of the symbols inside a discontinuity of their usage”:

The general value of the image regardless the idea of art has become inadequate to the modern mind. Its abolition has paved the way for an aesthetic redefinition, in terms of ‘rules of art’. Artistic and non-artistic images have become to appear side by side, being driven to people with different levels of culture.

To affirm the existence of a *history of the image* before an *art era* takes us to imply that the art had only emerged from the sixteenth century, when a crisis would have happened. Nevertheless, it does not mean that the seek for aesthetic values did not exist during the Middle Age – it existed, but in a different way from the one that had been seen from the fifteenth century, with the creation of a new ideal of beauty and the natural valorization.

The images to which he refers as *artistic* would be related to the great artists, experts in the new rules of art and gifted of relative liberty of creation. On the other side, the *non-artistic* would be the ones coated by a “holy aura”, an object of cult that would be divergent from an artistic creation.

The distinction between the terms *art* and *image* for the period analyzed by Belting is one of the problematics of this study. Evidently, the significance acquired by the concept of *art* post-Vasari cannot be applied to the previous period – once that the relation of between man and piece of art was totally altered.

Starting from a chronological structure, however without being attached to the history of styles and artistic movements, Belting affirms his belief in the utility of the historical narrative as a mean of argumentation for its purpose, and bases his investigation upon the conviction that the sacred images reveal better their significance from their usages.

In the methodological scope, Belting got the conception, formulation, and application of an independent historical method to cope with the sacral image in its own terms.

By undertaking this task with magisterial erudition, the author has proposed a wider and

práticas religiosas reformadas e as chamadas regras da arte, com a apropriação de novas técnicas e determinadas reflexões, questionamentos artísticos e visões de mundo que possibilitaram tratados teóricos sobre arte.

Seu argumento é que as imagens, após a Reforma, perderam sua função na Igreja, ganharam um novo papel na sociedade e seu valor estético passou a ser muito maior que o religioso. Temos neste processo uma “continuidade dos símbolos dentro de uma descontinuidade do seu uso”⁷.

O valor geral da imagem, independentemente da ideia de arte, tornou-se inadequado para a mente moderna. Sua abolição abriu caminho para uma redefinição estética, em termos de “regras da arte”. Imagens artísticas e não artísticas passaram a aparecer lado a lado, sendo dirigidas a pessoas de diferentes níveis de cultura.⁸

Afirmar a existência de uma *história da imagem* anterior a uma *era da arte* leva-nos a subentender que a arte só teria surgido a partir do século XVI, quando teria ocorrido uma *crise*. Entretanto, isto não significa que a busca por valores estéticos não existia na Idade Média – ela existia, mas de uma forma diferente da que se viu a partir do século XV, com a criação de um novo ideal de beleza e valorização da natureza.

As imagens a que ele se refere como *artísticas* estariam relacionadas aos grandes artistas, conhecedores das novas regras da arte e dotados de relativa liberdade de criação. Por outro lado, as imagens *não-artísticas* seriam aquelas revestidas por uma “aura sagrada”,⁹ um objeto de culto divergente de uma criação artística.

A distinção entre os termos *arte* e *imagem* para o período analisado por Belting é uma das problemáticas deste estudo. Evidentemente, o significado adquirido pelo conceito de *arte* pós-Vasari não pode ser aplicado ao período anterior – uma vez que a relação entre homem e obra de arte foi completamente alterada.

Partindo de uma estrutura cronológica, porém sem se apegar à história de estilos e movimentos artísticos, Belting afirma sua crença na utilidade da narrativa histórica como modo de argumentação para o seu propósito, e baseia sua investigação sobre a convicção de que as imagens sagradas melhor revelam

⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁸ *Ibidem*, p. 580.

⁹ *Ibidem*, p. 579.

seu significado com base em seus usos.

No âmbito metodológico, Belting conseguiu a concepção, formulação e aplicação de um método histórico independente para lidar com a imagem sacra medieval em seus próprios termos.

Ao assumir tal tarefa com magistral erudição, o autor proporcionou um estudo mais amplo e aprofundado sobre a imagem na Idade Média, contribuindo para a recente pesquisa histórico-artística.

deeper study about the image during the Middle Age, contributing to the new historical-artistic research.

FERNANDA CORREA*

*Mestranda em História Social (PPGHIS) pela UFRJ e bolsista
CNPq*

fernanda.correa@yahoo.com.br

*Fernanda Correa da Silva

Graduada com licenciatura plena em História pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ (bolsista CNPq). Tem experiência nas áreas de História Cultural e Teoria e História da Arte.

Referências das imagens

Arqueologia, Arte

1. Primeira moeda. Número de ordem: 4. Denominação: AE centenionalis. Ano / local: cunhada no ano de 350 em Roma. Textos que acompanham as figuras no reverso e no anverso: Anverso: DN CONSTANTIVS PF AVG. Reverso: GLORIA ROMANORVM / RT.
2. Segunda moeda. Número de ordem: 5. Denominação: AE centenionalis. Ano / local: cunhada no ano de 350 em Roma. Textos que acompanham as figuras no reverso e no anverso: Anverso: DN CONSTANTIVS PF AVG. Reverso: GLORIA ROMANORVM / RT

O Bestiário na Arte Rupestre

1. Representação de painel de parte da arte rupestre argentina. Museo de Antropología das facultades de Filosofía y Humanidades / UNC. Os eclipses vermelhos fazem referência às representações dos espanhóis e seus cavalos; as representações circuladas pelo azul são os cachorros e os próprios ameríndios retratados pelos eclipses amarelos. Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2012.
2. Representação rupestre no noroeste da Argentina. Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2012.
3. Representação rupestres na Serra da Capivara, Piauí. O eclipse marca a provável representação de lhamas. Fonte: Acervo Pessoal de Thiago Pereira, 2010.
4. Toca da Entrada do Baixão da Vaca / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. Cena em torno de colmeia. Há cenas que aparecem até varas para manter distância das ferroadas. Fonte: Pessis, 2003
5. Homens segurando espécie de rede, sugerindo habilidades e capacidade para construir tecnologias de captura. Isto é, contrário à barbárie indígena propagada pelos colonizadores. Parque Nacional Serra da Capivara. Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.

6. Homem segurando um cervídeo. Tanto o grafismo quanto a caça demonstram a necessidade da habilidade humana para comer e também para representar graficamente. Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. Fonte: Pessis, 2003.
7. Representação rupestre na Serra da Capivara, Piauí. O eclipse marca a provável representação de lhamas. Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.
8. Provável representação zoomórfica, espécie não identificável. Painel no Sítio Rupestre Lapa Pintada, Jequitaiá – Minas Gerais. Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2007.
9. Representações rupestres na Serra da Capivara, Piauí. O eclipse marca a provável representação de lhamas. Fonte: Santos, 2010 / Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.
10. Veados do complexo Serra Talhada, na Toca do Arapuá do Gongo / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. “Existem algumas composições em que as figuras foram realizadas com técnica gráfica muito aperfeiçoada, nas quais o autor integra, numa mesma composição, figuras de veados de diferentes origens estilísticas. Na toca do Arapuá do Gongo existe uma composição formada por um friso de cervídeos desenhados com uma técnica designada como ‘contorno aberto’ em que a delimitação dos componentes foi realizada com base nos movimentos únicos e contínuos que terminam sem fechar o contorno da figura. Cabe ao observador completá-la nas suas extremidades. São figuras muito leves que requerem técnica muito afinada para se obter produto tão delicado.” (PESSIS, *Op. Cit.*). Fonte: Pessis, Anne-Marie, 2003 / Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.
11. Veados do complexo Serra Talhada, na Toca do Arapuá do Gongo / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. Estilo Serra da Capivara. “A reprodução do movimento [...] é uma das características mais marcantes e espetaculares das primeiras representações figurativas. Os animais são representados em pleno movimento e segundo todas as suas possibilidades dinâmicas. Um dinamismo próprio.” Fonte: Pessis, 2003.
12. Toca do Estêvão III / Parque Nacional Serra da Capivara, PI. Representação de onça (em branco) com técnica de contorno aberto. Fonte: PESSIS, *Op. Cit.*
13. Peixe com barbatanas e linhas decorativas em um dos painéis da Lapa Pintada, Jequitaiá, Minas Gerais – Brasil. Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2008.
14. Representação de sáurio (lagartos e jacarés) - Lapa Pintada, Jequitaiá, Minas Gerais – Brasil. Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2008.
15. Queda d’água no rio Jequitaiá. Entorno do sítio pré-histórico Lapa Pintada. Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.
16. Figura humana atrás, como se estivesse capturando animal quadrúpede como uma onça, no sítio rupestre em Santana da Serra em Capitão Éneas, Minas Gerais – Brasil. Fonte: Acervo pessoal de Thiago Pereira, 2010.
17. Cena de caça na Toca do Estêvão III / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. Estilo Serra da Capivara. “Representação humanas nas laterais, como se estivessem cercando algo, e abaixo parcialmente preenchida de tinta vermelha e fundo branco, uma lhama, além de uma espécie de rede armadilha. (PEREIRA).
18. Toca do Varedão X / Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí. Figura humana ao lado de representações zoomórficas. Fonte: Pessis, 2003.
19. Figura a) Vale do Côa e a figura b) Vale do Tejo. Fonte: Abreu; Garcês, 2010.
20. Mapa do território português mostrando as duas grandes regiões geológicas. Fonte: Abreu; Garcês, *Op. Cit.*
21. Cervídeo no vale do Côa, norte de Portugal. Fonte: Abreu; Garcês, 2010.
22. Cervídeo no vale do Côa. O detalhe dos pelos foi apresentado em forma e técnica de riscos.

23. (Arte gráfica da representação rupestres abaixo a figura 23 apresenta com mais nitidez a figura zoomórfica). Fonte: Abreu; Garcês, *Op. cit.*

Costumes Híbridos no Cristianismo

1. Nome: Mulher orante. Localização: Roma. Data: Séc. IV. Acervo: Catacumba de São Calisto. Detalhes: Afresco bidimensional. Fonte: Nicolai, 2000.
2. Nome: Dionysas in Pace. Localização: Roma Data: Séc. IV. Acervo: Catacumba de São Calisto. Detalhes: Afresco bidimensional. Fonte: <http://www.catacombsociety.org>
3. Nome: Oratório em uma casa de Pompeia. Localização: Pompeia. Dimensão: 1,20 m. de altura. Data: Séc. I. Acervo: Sítio Arqueológico de Pompeia. Detalhes: Oratório esculpido em pedra incrustado com cimento romano. Fonte: Arquivo pessoal.

Cercas Monásticas Brasileiras

1. Antigo conjunto jesuíta de Olinda (Pernambuco), atual Seminário Arquidiocesano. Assim como outras estruturas religiosas, ocupa lugar relevante no tecido da cidade classificada. Foto: Marcelo A. Oliveira, 2002.
2. A) Conjunto franciscano de Olinda (Pernambuco). No complexo existente, sobressai a antiga cerca, cujo espaço e elementos construídos encontram-se em processo de abandono e degradação. B) Em detalhe, observa-se fonte. Foto: Marcelo A. Oliveira, 2002.
3. A) Antigo Hospício da Terra Santa (Ouro Preto, Minas Gerais). B) Em detalhe, observa-se fonte. Foto: Marcelo A. Oliveira, 2003.

Ramalhão Ortigão e a crítica de arte

1. Giulio Monteverde. *Edoardo Jenner experimenta em seu filho a inoculação da vacina*, 1873, gesso, 135 x 103 x 92 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna. Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva.
2. SILVA PORTO, Antonio. *Na Cisterna*, c.1881, óleo s/ papel, 42,5 x 56,5 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Procedência da imagem: O GRUPO do

Leão e o naturalismo português / curadoria Emanuel Araújo, Raquel Henriques da Silva, Zuzana Paternostro; ensaios Raquel Henriques da Silva [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 38.

3. MALHOA, José. *A corar a roupa*, 1905, óleo sobre tela, 63 x 75 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Procedência da imagem: O GRUPO do Leão e o naturalismo português / curadoria Emanuel Araújo, Raquel Henriques da Silva, Zuzana Paternostro; ensaios Raquel Henriques da Silva

Joaquim Lopes e o Brasil

1. Título: O pintor Joaquim Lopes. Crédito fotográfico ou procedência: Coleção particular.
2. Autor: Joaquim Lopes Título: Jardim Antigo — Marzovelos. Data: 1921. Técnica/ Suporte: Óleo sobre tela. Dimensões: altura 57 cm x largura 80 cm. Crédito fotográfico ou procedência: www.matriznet.imc-ip.pt.
3. Autor: Joaquim Lopes Título: Claustro — Serra do Pilar. Crédito fotográfico ou procedência: CUNHA, Luiz. Belas Artes. "O pintor português Joaquim Lopes". *Ilustração Portuguesa*, N° 858, Lisboa, 29/07/1922, p. 106.
4. Título: Capa do catálogo da IV EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes. Data: 1920. Crédito fotográfico ou procedência: IV EXPOSIÇÃO de Pintura de Joaquim Lopes. [Catálogo] Porto: [s. n.], maio de 1920.
5. Autor: Joaquim Lopes Título: Luz da Manhã. Crédito fotográfico ou procedência: CUNHA, Luiz. Belas Artes. "O pintor português Joaquim Lopes". *Ilustração Portuguesa*, N° 858, Lisboa, 29/07/1922, p. 106.
6. Autor: Joaquim Lopes Título: "Farniente". Crédito fotográfico ou procedência: CUNHA, Luiz. Belas Artes. "O pintor português Joaquim Lopes". *Ilustração Portuguesa*, N° 858, Lisboa, 29/07/1922, p. 106.
7. Autor: Joaquim Lopes Título: Manhã de primavera. Data: 1944. Dimensões: altura 70,8 cm x largura 96 cm. Crédito fotográfico: Arnaldo Soares (outubro de 1992). Procedência: Matrizpix.
8. Título: Retrato do pintor Pedro Américo. Data: 1952. Crédito fotográfico ou procedência: LOPES, Joaquim. "A Evolução das

Artes Plásticas no Brasil". *Gazeta Literária. Revista Mensal*. Ano I, N° 1, setembro de 1952, p. 8.

9. Título: Retrato do compositor Carlos Gomes. Data: 1952. Crédito fotográfico ou procedência: LOPES, Joaquim. "A Evolução das Artes Plásticas no Brasil". *Gazeta Literária. Revista Mensal*. Ano I, N° 1, setembro de 1952, p. 8.

A Exposição do Liceu de 1882

1. MEIRELLES, Victor. *Batalha de Riachuelo*. 2. versão, 1882-83. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
2. DUARTE, Augusto Rodrigues. *Exéquias de Atalá*, 1878. Óleo sobre tela, c.i.d., 190 x 244,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.
3. MEDEIROS, José Maria. *Lindóia*, 1882. Óleo sobre tela, 54,5 x 81,5 cm. Coleção Cultura Inglesa, Rio de Janeiro, RJ.
4. AGOSTINI, Angelo. "Exposição do Liceu em 1882". Rio de Janeiro, *Revista Ilustrada*, n. 291, 19 de março de 1882, p. 4-5 (detalhe).

Paisagem, 'Fantasmagoria' e Deriva

- 1-6. Fotogramas de "*O Estranho sem Nome*"
- 7-20. Fotogramas de "*Josey Wales: o fora-da-lei*".
- 21-32. Fotogramas de "*O Cavaleiro Solitário*".
- 33-46. Fotogramas de "*Os Imperdoáveis*"

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.

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.

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, with copy to 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.

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.

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.

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, com cópia para 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.