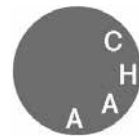


*REVISTA DE
HISTÓRIA DA ARTE
E ARQUEOLOGIA*

N. 23 / JAN/JUN DE 2015
ISSN 1413-0874
BRASIL



UNICAMP



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

Indexada em

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

Francis
(INIST-CNRS, França)

**REVISTA DE
HISTÓRIA DA ARTE
E ARQUEOLOGIA**

N. 23 / JAN/JUN DE 2015

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

Editores Responsáveis

Jorge Coli
Pedro Paulo A. Funari

Secretários

Leticia Badan Palhares Knauer de Campos
Samuel Mendes Vieira

rhaaunicamp@gmail.com

Divulgação

Fanny Lopes

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)
Haigunuch Sarian (Departamento de Antropologia – USP)
Fernanda Fernandes da Silva (Fac. de Arquitetura e Urbanismo – USP)

Conselho Consultivo Internacional

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

Indexada em

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

Periodicidade e tiragem inicial

Semestral / 600 exemplares

Impressão

Gráfica do IFCH, Unicamp

Diagramação

Luciana Miyuki Takara

Revisão

Josias A. Andrade

Capa

Fernand Léger. *Composition* [Composição] (1938), guache sobre papel, 55,6 X 45,3 cm. – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

A RHAA tem o apoio do Programa de

Pós-Graduação em História (IFCH-Unicamp)

www.unicamp.br/chaa/rhaa

3 Editorial

Artigos

5 Ateliês de artistas brasileiros em Paris através da fotografia

Arthur Valle e Camila Dazzi

25 Solos Amazônicos — suas representações e seus contextos históricos

Joana Bezerra, Pedro Paulo Funari e Thomas W. Kuyper

49 Bento Coelho entre o aplauso e o silêncio

Sara Gomes da Silva

67 Marabá em frente ao espelho

Richard Santiago Costa

91 O Modernismo Contido de Sérgio Milliet: para uma releitura de sua atuação intelectual

Maria Livia Nobre Goes

109 Sartre e as artes: Tintoretto, o sequestrado de Veneza

Carla Mary S. Oliveira

131 As pinturas de Silvestro Silvestri na Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, Cemitério da Lapa (Porto, Portugal)

Eva M. Mesquita Cordeiro e Teresa Campos dos Santos

149 A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP

Carolina Rossetti de Toledo

175 O Sermão da Montanha e O Martírio de São Sebastião: pinturas de Eugênio de Proença Sigaud em Jacarezinho-PR, nos anos de 1950

Luciana de Fátima Marinbo Evangelista

Documento

195 Tradução comentada de “Descrição do torso de Belvedere em Roma”

Priscila Rossinetti Ruffinoni

217 Ékphrasis no Segundo Comentário de Lorenzo Ghiberti

Luiz Armando Bagolin

243 Referências das imagens

245 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

Ateliês de artistas brasileiros em Paris através da fotografia*

Brazilian artists' studios in Paris seen through photography

ARTHUR VALLE

Professor Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (DArtes/UFRRJ)

Associate Professor of the Department of Arts of the Federal Rural University of Rio de Janeiro (DArtes / UFRRJ)

CAMILA DAZZI

Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro (CEFET/RJ)

Camila Dazzi is a Teacher at the Federal Center of Technological Education of Rio de Janeiro (CEFET / RJ)

RESUMO Membros da elite faraônica egípcia, cidadãos da Roma Antiga e guerreiros “Vikings” posando ao lado de um aquecedor a lenha, aparentemente inconscientes do caráter inverossímil da sua reunião... Uma festa de noivado, na qual um dos convidados ostenta um grande guardanapo enrolado na cabeça, enquanto um companheiro seu, de olhar sonhador, inclina-se docemente sobre o seu ombro... Essas são apenas algumas das insólitas cenas de ateliê que, ao lado de outras mais prosaicas, figuram no álbum de fotografias intitulado “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, organizado pelo artista brasileiro Helios Aristides Seelinger (1878-1965). Boa parte das fotografias desse álbum data dos anos 1910 anteriores à Primeira Guerra Mundial, período que representou um dos ápices da “Cidade-Luz” como foco de convergência para brasileiros em busca de aperfeiçoamento artístico e/ou melhores condições para exercer sua profissão. Por meio da análise de algumas das fotografias presentes no álbum de Seelinger, nosso objetivo no presente artigo é discutir de que maneiras as imagens de ateliê contribuem para a construção da autoimagem do próprio artista.

PALAVRAS-CHAVE Ateliê de artista, fotografia, Paris, boêmia, Helios Seelinger.

ABSTRACT Members of the Pharaonic Egyptian elite, citizens of ancient Rome and warriors “Vikings” posing next to a wood burning heater, apparently unaware of the implausible nature of your meeting ... An engagement party, in which one of the guests boasts a large napkin wrapped around the head, while their companion, with a dreamy look, leans gently on her shoulder ... These are just some of the unusual studio scenes that, alongside with other more prosaic, are included in the photo album entitled “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, organized by the Brazilian artist Helios Aristides Seelinger (1878-1965). Many of the photos in the album dates from the 1910s before of the First World War, a period that represented one of the apogees of the “City of Light” as convergence focus to Brazil in search of artistic improvement and/or better able to practice their profession. Through the analysis of some of the photographs on Seelinger album, the aim of this article is to discuss how the studio images contribute to the construction of the artist's own self-image.

KEYWORDS Artist atelier, photograph, Paris, bohemia, Helios Seelinger.

* Este artigo é uma versão ampliada do texto da comunicação intitulada “Brazilian artists' studios in Paris through photography, 1910-1914,” apresentada no colóquio “PASSAGES À PARIS. Les artistes étrangers à Paris, de la fin du XIXe à nos jours,” realizado entre 6 e 8 de novembro, no Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), Paris. Para a apresentação dessa comunicação, contamos com o apoio do Programa de Pesquisa Pós-Doutoral no Exterior da CAPES.

Nosso objeto de investigação são as imagens de ateliês de artistas brasileiros em Paris, presentes no álbum de fotografias, desenhos e recortes intitulado “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, organizado pelo pintor brasileiro Helios Aristides Seelinger (1878-1965).¹ Trataremos aqui de uma série de fotografias datadas dos anos iniciais da década de 1910, anteriores à Primeira Guerra Mundial, período que representou um dos ápices da “Cidade-Luz” como foco de convergência para brasileiros em busca de aperfeiçoamento artístico e/ou melhores condições para exercer sua profissão. Nossa intenção, dessa forma, é contribuir para um campo de investigação emergente em diversas disciplinas, os *studio studies*, que analisam o que acontece em espaços de prática criativa,² e que, no caso da história da arte, procuram aprofundar o entendimento da produção e recepção das obras, bem como do que é aqui o nosso foco principal de interesse, as maneiras como a autoimagem do artista é construída.

Helios Seelinger nasceu no Rio de Janeiro, sendo descendente, pelo lado paterno, de alemães estabelecidos na cidade nos anos de 1860. Ele iniciou sua formação artística como aluno livre da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), sediada no Rio de Janeiro, a principal instituição de ensino artístico brasileira do Oitocentos e início do Novecentos. Para o que segue, vale lembrar que, desde meados do século XIX, quando a “Escola” ainda se chamava “Academia”, a instituição mantinha um importante sistema de pensionato, que permitia que artistas brasileiros continuassem suas formações em cidades europeias, sendo os destinos mais frequentes Roma e Paris.³

¹ Atualmente, o álbum pertence à coleção particular da neta de Seelinger, Sra. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva, a quem manifestamos nossos agradecimentos por nos ter permitido o acesso ao álbum, bem como pela autorização para reproduzir as fotografias que acompanham o presente artigo.

² “To systematically study what happens in spaces of creative practice is not an exclusively art historical endeavor. Methods and models to study creativity-in-action are currently being developed by disciplines ranging from design studies, craft studies, and anthropology to the history of Science.” ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. “Introduction.” In: *Hiding Making – Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 11. Um exemplo do caráter abrangente dos *studio studies* pode ser conferido no painel “Studio Studies: Ethnographies of Creative Production”, organizado por Alex Wilkie and Ignacio Farias no Annual Meeting of the Society for Social Studies of Science (4S), Copenhagen, out. 2012, cujo *call for papers* se encontra disponível em: <<http://designcalls.wordpress.com/2012/01/23/studio-studies-ethnographies-of-creative-production-open-panel-at-the-easst4s-meeting-oct-2012-copenhagen/>> (data de acesso: 1 abr. 2014).

³ O sistema de pensionato mantido pela Academia/Escola de Belas Artes do

Our subject of investigation is the images of Brazilian artists in Paris, presented in the photo, drawings and clippings album entitled “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, organized by the painter Helios Aristides Seelinger (1878-1965)¹. We will focus on a series of photographs from the beginning of the 1910s, before the First World War. This period represented one of the heydays in the City of Light on the convergence of Brazilians looking for artistic improvement or better work conditions. Thus, our intention is to contribute to an emergent field of studies on several subjects, the “studio studies” that analyzes what happens in places for creative practice² and that, in the case of art history, intends to deepen the understanding of art production and reception, as well as the understanding of our main interest here: the ways in which the artist’s self-image is built.

Seelinger was born in Rio de Janeiro with German heritage by paternal side, from Germans set in the city around 1860.³ He began his artistic education as a free student at the National School of Final Arts (ENBA), in Rio de Janeiro, the main Brazilian formal institution for artistic education in the nineteenth and beginning of twentieth centuries. For the following, one can consider that, since the mid-nineteenth century, when the “Escola” was still called “Academia”, the institution had an important system of scholarships that allowed Brazilian artists to continue their education in Eu-

¹ Currently, the album belongs to the private collection of Seelinger's granddaughter, Mrs. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva, whom we thank for allowing us to access the album as well as for the permission to reproduce the photos that accompany this article.

² “To systematically study what happens in spaces of creative practice is not an exclusively art historical endeavor. Methods and models to study creativity-in-action are currently being developed by disciplines ranging from design studies, craft studies, and anthropology to the history of Science.” ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. “Introduction.” In: *Hiding Making – Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 11. A good example of the comprehensive character of this field can be seen on the panel Studio Studies: Ethnographies of Creative Production, organized by Alex Wilkie and Ignacio Farias in the Annual Meeting of the Society for Social Studies of Science (4S), Copenhagen, October 2012.

³ VALLE, Arthur. “Helios Seelinger, um pintor ‘salteado’” 19&20, Rio de Janeiro, v. I, no 2, mai. 2006. URL: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_hs.htm (date of access: 17 set. 2013).

ropean cities, most frequently Rome and Paris.⁴

None of these two cities, however, were the first that Seelinger looked for his improvement. In 1896, at the early age of 18 years old, and supported by his family, he settled in Munich,⁵ together with the painter José Fiúza Guimarães, who had won the travel award, offered by the ENBA for the students, in 1895. In the beginnings of the 1900s Seelinger was back to Rio de Janeiro and, in 1903 won himself the travel award offered at the General Exhibition of Fine Arts — the most important Brazilian artistic event at the time, which possessed many analogies with the coeval Parisian *Salon*. Only then, did he chose the City of Light as his destiny, which seems to tell us how much the city had become unavoidable for Brazilians, especially since the beginning of the twentieth century.⁶

So much so that, when the two years long funding from the travel award ended, Seelinger would not stop attending Paris, by setting a routine of frequent visits. In a passage of his memoirs, Seelinger remembers that he “Lived a period in Brazil and another in Europe [...] Thus, I could study and accomplish many works for the convenience and the environment of Art” and, in an

“Todavia, nenhuma dessas duas cidades foi a primeira que Seelinger procurou para seu aperfeiçoamento. Em 1896, com 18 anos e subvencionado pela família, ele se estabeleceu em Munique,⁴ acompanhando o pintor José Fiúza Guimarães, que ganhara, em 1895, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro oferecido pela ENBA aos seus alunos. No início dos anos 1900, Seelinger estava de volta ao Rio de Janeiro e, em 1903, ele próprio ganhou o Prêmio de Viagem oferecido na Exposição Geral de Belas Artes — o mais importante certame artístico brasileiro da época, que possuía muitas analogias com os *Salons* parisienses coevos. Soamente então Seelinger escolheu Paris como destino, o que resume bem o quanto esta cidade havia se tornado incontornável para os brasileiros, especialmente a partir do início do século XX.⁵

Rio de Janeiro é um dos aspectos mais frequentemente analisados na recente historiografia da arte brasileira do século XIX e primeiras décadas do século XX. Para uma visão de conjunto, ver: CAVALCANTI, Ana M. T. *Les Artistes Brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” a la Fin du XIXe Siècle: Vision d’Ensemble et Etude Approfondie sur le Peintre Elisen D’Angelo Visconti (1866-1944)*. Université de Paris I – Pantheon-Sorbonne, 1999 (Tese de Doutorado). Sobre a passagem dos brasileiros por Paris, em particular pelas academias livres, ver: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX.” *Tempo Soc.*, São Paulo, v. 17, no 1, jun. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100015&lng=en&nrn=iso> (data de acesso: 1o abr. 2014); VALLE, Arthur. “Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, no 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm> (data de acesso: 1 abr. 2014). Para uma discussão dos pensionistas brasileiros em Roma, ver: DAZZI, Camila. Meirelles, “Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 10, pp. 17-42, 2008. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%202.pdf>> (data de acesso: 1o abr. 2014).

⁴ Sobretudo na segunda metade dos anos 1890, Munique exerceu uma atração significativa para os artistas brasileiros oriundos da ENBA. Ver: VALLE, Arthur. ““A maneira especial que define a minha arte”: Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes e a cena artística de Munique em fins do Oitocentos.” *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 13, pp. 109-144, 2010. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2013%20-%20artigo%207.pdf>> (data de acesso: 1o abr. 2014).

⁵ A partir de 1900, a grande maioria dos pensionistas brasileiros se dirigirá para Paris. Ver: VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. 2007. Orientadora: Angela Ancora da Luz. Tese (História e Crítica da Arte) – PPGAV – EBA – UFRJ, Rio de Janeiro. Em 1903, Seelinger teria sido expressamente aconselhado a tanto por um de seus professores da ENBA: “Bernardelli dissera-me, naquele momento, que, para o Brasil, a arte alemã era de difícil compreensão e, por isso, julgava mais útil que eu me transportasse a Paris” (COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (o que pensam e dizem os nossos pintores, escultores e gravadores, sobre as artes plásticas no*

⁴ CAVALCANTI, Ana M. T. *Les Artistes Brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” a la Fin du XIXe Siècle: Vision d’Ensemble et Etude Approfondie sur le Peintre Elisen D’Angelo Visconti (1866-1944)*. Université de Paris I – Pantheon-Sorbonne, 1999 (Tese de Doutorado). On the passage of Brazilian artists through Paris, particularly their attendance at Académie Julian and other academies in Rome, see: VALLE, Arthur. *Pensionnaires de l’École National des Beaux-Arts à l’Académie Julian (Paris) durant la 1ère République (1890-1930)*. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, no 3, nov. 2006. Disponível sur <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian_fr.htm>. DAZZI, Camila. Meirelles, “Zeferino, Bernardelli and others: the trajectory of the pensioners of the Imperial Academy in Rome”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 10, pp. 17-42, 2008. URL: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%202.pdf> (date of access: 17 set. 2013).

⁵ VALLE, Arthur. ““The special manner that defines my art”: The boarders from the National School of Fine Arts and the artistic scene in Munich in the end of the Nineteenth Century.” *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 13, pp. 109-144, 2010. URL: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2013%20-%20artigo%207.pdf> (date of access: 17 set. 2013).

⁶ VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. 2007. Tese (História e Crítica da Arte) – PPGAV – EBA – UFRJ, Rio de Janeiro..

Tanto assim que, finda a pensão de dois anos resultante da conquista do Prêmio de Viagem, Seelinger não deixaria de frequentar Paris, estabelecendo uma rotina de constantes idas e vindas. Em um trecho de suas memórias, Seelinger lembra que “Vivia um tempo no Brasil e outro na Europa [...] Assim pude estudar e realizar muitos trabalhos pela comodidade e o ambiente de Arte”.⁶ Em uma entrevista concedida em fins dos anos 1920, ele foi ainda mais explícito com relação à função de suas permanências na “Cidade-Luz”: “fui, por muito tempo, um itinerante em meu país, produzindo na França, vendendo no Rio, para gastar em Paris”.⁷ Essa rotina de estadas periódicas em Paris, motivada sobretudo por razões profissionais, foi praticada por diversos outros artistas brasileiros; no caso de Seelinger, ela só se encerraria com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. As imagens que a seguir analisaremos constituem testemunhos dessas itinerâncias.

“München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”

“München Rio de Janeiro Paris 1896-1914” é um álbum composto de 54 páginas, 51 das quais estão cobertas por imagens coladas. No verso da capa, uma inscrição informa que se trata de um álbum de fotografias, desenhos e ilustrações, o que resume bem a heterogeneidade da matéria visual ali reunida. Sobretudo as primeiras páginas são bons exemplos disso, bem como do modo de justaposição — por vezes excêntrico — das imagens nas páginas [Fig. 1]. Muitas das fotografias são acompanhadas por inscrições, feitas pelo próprio Seelinger, que auxiliam na sua identificação e datação. Fragmentos das imagens impressas, oriundos notadamente de revistas ilustradas, podem ser encontrados do começo ao fim do álbum, o que evidencia que este não é um diário visual, mas sim uma construção tardia, que teria sido feita bem depois das datas assinaladas na capa, aparentemente apenas nos anos 1940 ou 1950.

O conjunto de fotografias constitui parte majoritária da matéria visual reunida no álbum, apresentando, por si só, uma

Brasil). Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 161).

⁶ SEELINGER, Helios. *Biografia*, f.º 13 vo. Trata-se de longo manuscrito no qual Helios Seelinger narra a sua vida por meio de uma série de anedotas. Junto com outros escritos, esse manuscrito teria sido pensado para uma edição em livro, que nunca chegou a se concretizar. Atualmente, o documento pertence à coleção particular da Sra. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva.

⁷ COSTA, Angyone. *Loc. cit.*

interview from the ends of the 1920s, he would be even more explicit about the role of his Parisian stays: “[...] I was, for a long time, an itinerant in my own country, producing in France, selling in Rio, to spend in Paris”.⁷ These habits of periodic stays in Paris, mainly driven by professional reasons, were a practice for other Brazilian artists as well; in Seelinger’s case, it would only cease with the outbreak of the First World War. The images we analyze below are witnesses of these periods.

“München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”

“München Rio de Janeiro Paris 1896-1914” is an album of 54 pages, 51 of which are covered with pasted images. In the cover’s overleaf, an inscription points out in advance that this is “PHOTO ALBUM. Drawing, Illustrations”, which summarizes the diversity of the visual subject gathered there. The first pages, especially, are a good example of that, as well as of the juxtaposition — sometimes eccentric — of the images on the pages. Many of the photographs are followed by an inscription, written by Seelinger himself, that helps identifying and dating. The fragments of printed images, notably derived from illustrated magazines, that can be found throughout the album, make clear, however, that this is not a visual diary, but something built much later than the dates on the cover, perhaps only in the 1940s or 1950s.

The *corpus* of photography is the major part of the visual subject gathered in the album and presents, by itself, a diverse range of motifs: landscapes, urban views, works of art, installation of exhibits, festivities, portraits and — what interests us most — studios interiors. It was not possible, so far, to identify the authorship of most of the pictures. In this respect, three names are mentioned in the referred inscription on the overleaf: Helios Seelinger himself, and his writer friends Luiz Peixoto and Luiz Edmundo. It is, however, possible that several other agents have also taken some of the pictures.

The analysis of the studio photos from Seelinger’s album brings delicate problems on source criticism. They frequently vary between two extreme possibilities: that of representing the work place of an artist *de facto*, or that of a pre-

⁷ COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (o que pensam e dizem os nossos pintores, escultores e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & cia., 1927, p. 161.

pared scenario for the photographic record, which would contribute to build a consciously desired self-image. The seemingly spontaneous aspect of a good portion of the studio pictures, if individually considered, could make us believe in the first option: they recall the kind of record that would only be revealed to close friends in an intimate environment. We cannot assert, however, that these records did not have copies that could circle in more public spaces. Additionally, the conspicuous collage aspect of the album as a whole sets a narrative frame that definitely affects the meaning of each image. Not being able to measure to what extent the photographs we are analyzing are “truthful” or not, we are left with the possibility of understanding them in their inherent ambivalence, both document and simulacrum, at the same time.⁸

Geography and features of Seelinger’s studios in Paris

The captions for the photos and the text passages written by Seelinger allow us to infer the location for at least three of his studios in Paris from after his stay supported by the travel award from 1903. In a passage from his memoirs, probably referring to that first stay, Seelinger remembers that he lived in the “6th floor of Vergengitorich (sic) street in an small studio”:⁹ he certainly refers to Rue Vercingétorix, located in the neighborhood of Plaisance in the 14^e Arrondissement in Paris. In the transition to the twentieth century, this street was related to the intense artistic life in Montparnasse: well-known artists, even today, like Henri

gama heterogênea de motivos: paisagens, vistas urbanas, obras de arte, instalação de exposições, festividades, retratos e — o que aqui nos interessa mais precisamente — interiores de ateliês. Não nos foi possível, até o momento, identificar a autoria da maioria das fotos. A esse respeito, na referida inscrição do verso da capa, três nomes são citados: o do próprio Seelinger e os de seus amigos escritores Luiz Peixoto e Luiz Edmundo. É possível, porém, que outros agentes tenham realizado as tomadas fotográficas.

A análise das fotos de ateliê do álbum de Seelinger coloca problemas delicados de crítica das fontes. Essas fotos oscilam incessantemente entre duas possibilidades extremas: a de representar *de facto* o espaço de trabalho de um artista ou tratar-se de uma encenação para o registro fotográfico, que contribuiria para a construção de uma autoimagem conscientemente desejada. O aspecto aparentemente espontâneo de boa parte das fotos de ateliê, se consideradas individualmente, poderia nos fazer crer na primeira opção: elas evocam o tipo de registro que seria revelado apenas para amigos mais próximos dos artistas, em condições de intimidade. Não podemos afirmar, todavia, que tais registros não possuíam cópias, que circularam em espaços mais públicos. Além disso, o ostensivo caráter de colagem do álbum como um todo configura uma moldura narrativa que influi decisivamente no significado de cada imagem. Sem podermos medir até que ponto as fotografias das quais trataremos são “verídicas”, resta-nos compreendê-las na sua inerente ambivalência, simultaneamente como documento e simulacro.⁸

Geografia e características dos ateliês de Seelinger em Paris

As legendas de fotos e passagens de textos escritos por Seelinger nos permitem inferir a localização de pelo menos três ateliês mantidos em Paris, a partir de sua estada subvencionada pelo Prêmio de Viagem de 1903. Em um trecho de suas memó-

⁸ “Immagini ambivalenti, tra fotografia documentaria e rappresentazione simbolica, sembrano invece gli esempi che presentano gli artisti e il loro studio. Il soggetto non appare mai ritratto nell’atto creativo dell’arte, e anche quando lo si mostra intento a lavoro la rigidità dela posa ne denuncia l’artificiosità. Qui probabilmente l’intento è quello d’illustrare sia l’opera e il suo artefice, quasi una prova d’autenticità, sia l’allestimento dell’atelier, un ambiente spesso fastosamente ‘saturo’ d’arte, di quadri, sculture e modelli in gesso.” AFFRI, Dimitri. *La fotografia nelle pratiche e nelle consuetudini d’atelier di pittori e scultori. Studi d’artista: fotografie d’atelier tra ’800 e ’900*. Roma: Fabrizio Fabbri Editore, 2009. pp. 20-22.

⁹ Seelinger, Helios. Undated manuscript biography, belonging to the private collection of Mrs. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva, fo 11 recto.

⁸ Esse impasse é bem sintetizado por Dimitri Affri na seguinte passagem: “Immagini ambivalenti, tra fotografia documentaria e rappresentazione simbolica, sembrano invece gli esempi che presentano gli artisti e il loro studio. Il soggetto non appare mai ritratto nell’atto creativo dell’arte, e anche quando lo si mostra intento a lavoro la rigidità dela posa ne denuncia l’artificiosità. Qui probabilmente l’intento è quello d’illustrare sia l’opera e il suo artefice, quasi una prova d’autenticità, sia l’allestimento dell’atelier, un ambiente spesso fastosamente ‘saturo’ d’arte, di quadri, sculture e modelli in gesso.” AFFRI, Dimitri. In *La fotografia nelle pratiche e nelle consuetudini d’atelier di pittori e scultori. Studi d’artista: fotografie d’atelier tra ’800 e ’900*. Roma: Fabrizio Fabbri Editore, 2009, pp. 20-21.

rias, provavelmente se referindo a essa primeira estada, Seelinger lembra que morou no “6º andar da Rua Vergengitorich [sic] num pequeno ateliê.”⁹ o artista se refere, certamente, à Rue Vercingétorix, situada no bairro de Plaisance, no 14^e *Arrondissement* de Paris. Na passagem para o século XX, essa rua se encontrava associada à intensa vida artística de Montparnasse, e artistas como Henri Rousseau,¹⁰ Pablo Gargallo, Julio González e Pablo Picasso¹¹ teriam ali vivido e/ou montado seus ateliês. Até onde pudemos verificar, nenhuma das fotos do álbum se relaciona com esse primeiro ateliê, que serviria simultaneamente como residência.¹²

“Rue Falguière 9” é a localização de outro dos ateliês de Seelinger em Paris. Situado no bairro Necker, 15^e *Arrondissement*, o endereço aparece, pela primeira vez, em uma página do álbum que traz a inscrição “ATELIER. HELIOS. 1910”, abaixo da foto de um interior frugalmente decorado. Em outra página, o endereço reaparece inscrito sob uma foto do mesmo interior, dessa vez bem mais abarrotado de trabalhos, na qual Seelinger se encontra acompanhado do pintor brasileiro Artur Timotheo da Costa, ganhador do Prêmio de Viagem na Exposição Geral de 1907. As inscrições sob essa foto reiteram a datação, 1910, e acrescentam alguns dados, por exemplo, o fato de o espaço de trabalho ser designado como “ATELIER HELIOS-THIMOTEO [sic]”, o que nos informa que ele era, na verdade, partilhado pelos dois artistas.¹³ Diversas outras fotos do álbum mostram esse ateliê na Rue Falguière; nelas, outros artistas brasileiros aparecem, como o pintor Lucílio de Albuquerque, ganhador do Prêmio de Viagem pela ENBA em 1906. Isso aponta para a função de congregação

⁹ SEELINGER, Helios. *Op. cit.*, fo 11 ro.

¹⁰ “Dans les années 1890, Henri Rousseau loue un atelier au 3 Rue Vercingétorix”. MALINOVSKY, Holly. “Les soirées musicales chez le Douanier Rousseau.” In: BARBE, Michèle (dir.) *Musique et arts plastiques: analogies et interférences*. Éditions des Presses de la Sorbonne, 2006, p. 134.

¹¹ “[Julio Gonzalez] Uses Gargallo’s studio in Paris at 3, rue Vercingetorix until early 1904. The same studio was also used by Picasso.” GIMENEZ, Carmen (curator). *Picasso and the Age of Iron*. Guggenheim Museum, 1993. p. 311.

¹² Em suas memórias, Seelinger deixa entender que, além disso, o espaço era bem modesto: “[...] separados por paredes muito finas — ouvia-se tudo que se passava no vizinho” (SEELINGER, Helios. *Op. cit.*, fo 11 ro).

¹³ Isso é confirmado pelas obras mostradas na foto: além de enormes desenhos preparatórios para a decoração do Clube Naval do Rio de Janeiro, de autoria de Seelinger, podemos reconhecer alguns quadros que Artur Timotheo exporia na Associação dos Empregados do Comércio, no Rio de Janeiro, após seu retorno ao Brasil, em 1911. Reportagens sobre essa exposição podem ser encontradas em: Careta, Rio de Janeiro, no. 170, 2 set. 1911, n/p; *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XII, no. 569, 26 ago. 1911, n/p.

Rousseau,¹⁰ Pablo Gargallo and Julio González,¹¹ would have lived or had their studios there. As far as we could verify, none of the album pictures were related to this first humble studio, that worked simultaneously as his residency.

“Rue Falguière 9” is the location of another of Seelinger’s studios in Paris. Located in the Necker neighborhood, 15^e *Arrondissement*, the address appears for the first time on a page from the album with the inscription “ATELIER. HELIOS. 1910” under a picture of a sparingly decorated interior. On another page, the address reappears inscribed under a picture of the same interior, this time with a lot more pieces of art, in which Seelinger is accompanied by the Brazilian painter Artur Timotheo da Costa (travel award at the annual General Exhibition of Fine Arts from 1907). The inscriptions under this picture reaffirm the date, 1910, and add a few extra data. The work place is mentioned as “ATELIER HELIOS-THIMOTEO (sic)” informing us that it was actually shared by both artists. Several other photos from the album show this studio at Rue Falguière: other Brazilian artists appear on them, as the painter Lucilio de Albuquerque (travel award by ENBA in 1906), which points to the role of the place as an artistic congregation, which we will comment below.

The last studio that can be identified in the pictures and inscriptions in the album was located at Boulevard du Montparnasse 132. The well know road, located in the limits between the 6^e, 14^e and 15^e *Arrondissements*, has traditionally housed artists, some renowned, such as Johan Barthold Jongkind. The inscription under one of the pictures show the date 1913 — the latest one associated with Parisian pictures from Seelinger’s album. The appearance of this studio, revealed by several records related to it, suggests that it was more carefully and richly decorated than the one at Rue Falguière. Apart from the interior, one of the pictures lets us glimpse at the external aspect of the building that housed the studio. At the left corner

¹⁰ “Dans les années 1890, Henri Rousseau loue un atelier au 3 Rue Vercingétorix.” MALINOVSKY, Holly. “Les soirées musicales chez le Douanier Rousseau.” In: BARBE, Michèle (dir.) *Musique et arts plastiques: analogies et interférences*. Éditions des Presses de la Sorbonne, 2006, p. 134.

¹¹ “[Julio Gonzalez] Uses Gargallo’s studio in Paris at 3, rue Vercingetorix until early 1904. The same studio was also used by Picasso.” GIMENEZ, Carmen (curator). *Picasso and the Age of Iron*. Guggenheim Museum, 1993. p. 311.

of the picture one can distinguish, with some difficulty, two men (Seelinger and Luiz Edmundo?), in front of a rectangular door, in front of which one can read the number of the building, as well as the inscription “ATELIER”.

Rue Vercingétorix, Rue Falguière, Boulevard du Montparnasse — the three roads form, on the map of Paris, a sort of triangle cut by the railroad coming from Gare Montparnasse. It is possible that Seelinger had studios in other places, but these three unmistakably reaffirm the renowned attraction of Montparnasse which, since the end of the nineteenth century, was one of the centers for intellectual and artistic life in Paris.¹² At the time Seelinger had his studios there, the region still had places for rent for affordable prices and a network of *cafés* that facilitated socialization, emulation and support between members of a very cosmopolite intellectual community. In his memoirs, Seelinger reaffirms this last point a few times, as when he remembers one of the opportunities in which he and Luiz Edmundo had played draughts with no one less than Alexander F. Kérensky, one of the main leaders of the Russian Revolution in 1917, at “La Rotonde”, the famous café “attended [by] an international artists clientele — model writers — modernism of all colors and shapes”,¹³ a few footsteps from Seelinger’s studio at Boulevard du Montparnasse.

On the pictures from Seelinger’s album one can glimpse at the interior of other Brazilian artists Parisian studios, such as those of the sculptors Armando Corrêa de Magalhães and José Correia de Lima, or of the painters Augusto Bracet, Gaspar Coelho de Magalhães and Genesco Murta. There is no information that indicates the exact location of these other work places. Some shared characteristics can be inferred, however, regarding the physical aspects of all these studios: they seem to have relatively small areas, a modest decoration, usually only with works of art made by the artists that occupied the places. The writings by Seelinger and several other sources mentioned herewith witness Brazilian artists’ financial limitations in Paris, especially in the case of ENBA grantees. In general,

artística desempenhada pelo espaço, função a qual mais abaixo discutiremos de maneira mais detida.

O último ateliê, que pode ser identificado nas fotos e inscrições do álbum, localizava-se em Boulevard du Montparnasse 132. A conhecida via, situada no limite dos 6^o, 14^o e 15^o *Arrondissements*, tradicionalmente abrigou artistas, alguns célebres como Johan Barthold Jongkind. A inscrição sob uma das fotos traz o ano de 1913, que é o mais tardio associado às fotos parisienses do álbum de Seelinger. O aspecto desse ateliê, revelado pelos diversos registros fotográficos que a ele se referem, leva a crer que ele seria mais cuidadoso e ricamente decorado do que o da Rue Falguière. Além do interior, uma das fotos nos deixa entrever como era o aspecto externo do prédio que abrigava o ateliê. Na borda esquerda dessa fotografia, é possível discernir, com certa dificuldade, dois homens — provavelmente Seelinger e Luiz Edmundo —, em frente a uma porta retangular, ao lado da qual pode-se ler o número do prédio, bem como a inscrição “ATELIER”.

Rue Vercingétorix, Rue Falguière, Boulevard du Montparnasse — as três vias configuram, no mapa de Paris, uma espécie de triângulo cortado pelas linhas férreas que partem da Gare Montparnasse. É possível que Seelinger tenha possuído ateliês em outras localidades, mas estes três, por si só, reafirmam de modo inequívoco a conhecida atração exercida pelo bairro boêmio, que, desde finais do século XIX era um dos centros da vida intelectual e artística em Paris.¹⁴ Na época em que Seelinger teve ali seus ateliês, Montparnasse ainda oferecia espaços para alugar a preços módicos e uma rede de *cafés* que facilitava a socialização, a emulação e o apoio entre os membros de uma comunidade intelectual bastante cosmopolita. Em suas memórias, Seelinger reafirma, por vezes, esse último ponto, como quando se refere a uma oportunidade em que ele e Luiz Edmundo teriam jogado damas com ninguém menos que Alexander F. Kérensky, um dos principais líderes da Revolução Russa de 1917. Tal encontro teria ocorrido no *La Rotonde*, o famoso *café* que ficava a poucos passos do ateliê de Seelinger no Boulevard du Montparnasse, e que, segundo o brasileiro, era “frequentado por uma clientela internacional. Artistas, escritores, modelos — modernismo de

¹² FRANCK, Dan. *Bohèmes, Les Aventures de l'Art Moderne 1900-1930*. Paris: Calmann-Lévy, 2000.

¹³ Seelinger, Helios. Undated manuscript biography, belonging to the private collection of Mrs. Heloisa Maria Seelinger Pereira da Silva, fo. 32 recto.

¹⁴ Para mais informações sobre a mítica centralidade de Montparnasse na vida artística francesa do início do século XX, ver: FRANCK, Dan. *Bohèmes, Les Aventures de l'Art Moderne 1900-1930*. Paris: Calmann-Lévy, 2000; RENAULT, Olivier. *Montparnasse. Les Lieux de Légende*. Parigramme: Paris, 2013.

todas as cores e feitos”¹⁵

Nas fotos do álbum de Seelinger, podemos vislumbrar o interior de vários outros ateliês de artistas brasileiros em Paris, como os dos escultores Armando Magalhães Corrêa e José Correia de Lima ou os dos pintores Augusto Bracet, Gaspar Coelho de Magalhães e Genesco Murta. Não há, todavia, nenhuma informação que indique qual era a exata localização de nenhum desses outros locais de trabalho. Não obstante, algumas características comuns podem ser inferidas no que diz respeito ao aspecto físico de todos os ateliês brasileiros: estes são espaços relativamente reduzidos, decorados de maneira modesta, usualmente apenas com obras de arte de autoria dos próprios artistas que os ocupavam. Com efeito, os referidos escritos de Seelinger e diversas outras fontes testemunham as limitações financeiras dos artistas brasileiros em Paris, sobretudo no caso dos pensionistas da ENBA. No geral, suas posses não permitiam a manutenção de espaços comparáveis aos “ateliês-salão” — ambientes amplos, que reuniam a um só tempo a função de museu privado¹⁶ e salão para eventos,¹⁷ memoráveis pela opulência e pela luxuosa decoração interior, como os dos artistas franceses Narcisse Diaz de la Peña e Émile Auguste Carolus-Duran,¹⁸ do italiano Achille Vertunni,¹⁹ ou, ainda, do pintor austríaco Hans Makart [Fig. 2].²⁰

¹⁵ SEELINGER, Helios. *Op. cit.*, fo 32 ro.

¹⁶ “The previously austere workshops now acquired the character of a cross between an art treasury and a curiosity cabinet: newly produced items were mixed with old. The studio itself was transformed into an artistic universe in which the artist’s imagination could take flight”. SCHÖGL, Uwe. “Hans Makart (1840-1884) and Vienna. The influence of photography on the painter’s work”, *Studii și cercet. ist. art., artă plastică*, serie nouă, tom 1 (45), București, 2011, p. 154 sg.

¹⁷ “This was where the artist received the public who were both curious to see his work and eager to be seen in good company.” JONKMAN, Mayken. “The Artist as Centerpiece. The Image of the Artist in Studio Photographs of the Nineteenth Century”. In: ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. *Hiding Making — Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 114.

¹⁸ Ver ESNER, Rachel, “In the Artist’s Studio with L’Illustration”, *RIHA Journal* 0069 (18 March 2013). Disponível em: <<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration>> (data de acesso: 1o abr. 2014).

¹⁹ Segundo Francesca Foti, o ateliê de Vertunni era ocupado por “[...] stoffe, mobili antichi, tappeti orientali, e cassoni del Cinquecento, e fra tutte queste anticaglie sparsi i non meno preziosi suoi quadri [...] espressione della colta, elegante e complessa dichiarazione degli interessi del proprietario”. FOTI, Francesca. “Studi Patrizi. Atelier d’artista a via Margutta (1850-900)”. In: PATERNÒ, Valentina Moncada di. *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Roma: Allemandi, 2012. p. 42.

²⁰ “In Vienna, Makart’s studio became a focus of public interest, prompted by a spectacular innovation: its temporary opening for a (paying) public, who were

their belongings wouldn’t allow keeping spaces comparable to the “studio-salon” — broad places that worked at the same time as private museum¹⁴ and room for events,¹⁵ memorable for the opulence and the luxurious interior decoration, such as those of the French artists Narcisse Diaz de la Peña and Émile Auguste Carolus-Duran,¹⁶ of the Austrian *Mablerfürsten* Hans Makart¹⁷ or, still, of the famous Italian painter Achille Vertunni.¹⁸

However, as mentioned in advance, more than the physical conditions of Brazilians’ studios in Paris, what interests us here is to discuss the artists’ several self-images, related to the pictures in the album. As it is well known, iconographic representation of the artist’s work place happens simultaneously to the process of his supposed dissociation

¹⁴ “The previously austere workshops now acquired the character of a cross between an art treasury and a curiosity cabinet: newly produced items were mixed with old. The studio itself was transformed into an artistic universe in which the artist’s imagination could take flight.” Uwe Schögl. “Hans Makart (1840-1884) and Vienna. The influence of photography on the painter’s work”, *Studii și cercet. ist. art., artă plastică*, serie nouă, tom 1 (45), p. 141-158, București, 2011, p. 154 sg. URL: <http://www.istoria-artei.ro/resources/files/SCIA.AP2011-07-Uwe%20Schogl-Makart.pdf> (date of access: 17 set. 2013).

¹⁵ “This was where the artist received the public who were both curious to see his work and eager to be seen in good company.” Mayken Jonkman. “The Artist as Centerpiece. The Image of the Artist in Studio Photographs of the Nineteenth Century”. In: ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. *Hiding Making — Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. p. 114

¹⁶ See. “The artist as man of the world” in ESNER, Rachel “In the Artist’s Studio with L’Illustration”, *RIHA Journal* 0069 (18 March 2013). URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration> (date of access: 17 set. 2013).

¹⁷ “In Vienna, Makart’s studio became a focus of public interest, prompted by a spectacular innovation: its temporary opening for a (paying) public, who were permitted to watch the master painting from a balcony. Innovative, too, was the architectonic design as a summer house, as a vast salon with an accumulation of *objets d’art* in which the artist himself seemed like an exhibit in the festive atmosphere of a quasi-religious cult room.” Uwe Schögl, *Op. cit.*, p. 154.

¹⁸ “[...] con stoffe, mobili antichi, tappeti orientali, e cassoni del Cinquecento, e fra tutte queste anticaglie sparsi i non meno preziosi suoi quadri [...] espressione della colta, elegante e complessa dichiarazione degli interessi del proprietario.” FOTI, Francesca. “Studi Patrizi. Atelier d’artista a via Margutta (1850-900)”. In: Paternò, Valentina Moncada di. *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Roma: Allemandi, 2012. p. 42.

from handiwork, a moment when he would “free” himself from the manly crafts world of the *botteghe*.¹⁹ This raise of the artist’s *status* implied on the modification of his work place: between “Dürer’s epoch and that of Delacroix”,²⁰ gradually, and increasingly, the studio became a private place, dedicated not only to handiwork, but manly to the intellectual artistic work, as well as, in many cases, to the exhibition of the artist’s artwork. The studio became, thus, the privileged place for direct appreciation of the creator’s activities, a reflex of his character and uniqueness — an understanding definitely asserted in the nineteenth century.

Thereby perceived, the studio is the result of a sociological phenomenon that creates myths around the artist’s work and image, and brings a unique fetishism to the creative place. Since then, the artist’s studio became frequently seen as “a synecdoche capable of including his personality and the ensemble of his accomplishments”.²¹ It is enough to mention a thinker like Hippolyte Taine, who used to study the relationship between character and *milieu*, and who believed that the best way of knowing someone was through the places and objects that surrounded them.²² Not without reason, as the recent critical fortune on the representations of the artist’s studio demonstrates, the nineteenth century has marked a substantial increase on images that represent these places. The most significant for the present study is the simultaneous coding of such images into padronized rhetorical categories: “the garret,²³ the show studio,

Todavia, mais do que as condições físicas dos ateliês de brasileiros em Paris, nos interessa discutir aqui as diversas autoimagens desses artistas, vinculadas pelas fotos do álbum de Seelinger. Como é bem sabido, a representação iconográfica do ambiente de trabalho do artista se afirma simultaneamente ao processo de sua pretensa dissociação do trabalho manual, momento de “libertação” do mundo essencialmente artesanal das *botteghe*.²¹ Essa elevação de estatuto do artista implicou a modificação do seu ambiente de trabalho, que gradativamente se transformou em um espaço privado, dedicado não somente ao fazer manual, mas sobretudo a um labor artístico de caráter intelectual, bem como, em muitos casos, à exposição das próprias obras do artista.

O ateliê se tornou, assim, o espaço privilegiado para a apreciação direta das atividades do criador: compreendido desse modo, ele é o fruto de um fenômeno sociológico que mitifica o trabalho e a imagem do artista e confere ao espaço de criação da arte um fetichismo singular. O ateliê do artista passa a ser, desse modo, um reflexo de seu temperamento e singularidade, sendo corriqueiramente compreendido como “une synecdoque capable de contenir la personnalité de l’artiste et l’ensemble de ses réalisations”.²² Basta lembrarmos aqui das considerações de um pensador como Hippolyte Taine, que estudava as relações entre caráter e *milieu*, e acreditava que a melhor forma de conhecer uma pessoa era através dos espaços e objetos que a rodeavam.

Como demonstra a fortuna crítica recente sobre as representações do ateliê do artista,²³ o século XIX assinalou um

permitted to watch the master painting from a balcony. Innovative, too, was the architectonic design as a summer house, as a vast salon with an accumulation of *objets d’art* in which the artist himself seemed like an exhibit in the festive atmosphere of a quasi-religious cult room”. SCHÖGL, Uwe. *Op. cit.*, p. 154.

²¹ Para uma discussão a respeito das mudanças no estatuto do artista, ver: HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l’artiste. Artisans et académiciens à l’âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1993.

²² LACROIX, Laurier. “L’atelier-musée, paradoxe de l’expérience totale de l’oeuvre d’art”. In: *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no 3, 2006, p. 29.

²³ “The artist’s studio in the nineteenth and twentieth centuries has been the subject of a large number of scholarly studies, symposia, and exhibitions in recent years. Key publications include Michael Diers and Monika Wagner, eds., *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010; Wouter Davidts and Kim Paice, eds., *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam 2009; Mariëtte Haveman et al., eds., *Ateliërgebeimen. Over de werkplaats van de kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Amsterdam and Zutphen 2006; Michael Cole and Mary Pardo, *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill and London 2005; Eva Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers: Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2004; Ingeborg Bauer, *Das Atelier bild in der Fran-*

¹⁹ HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l’artiste. Artisans et académiciens à l’âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1993.

²⁰ COLE, Michael; PARDO, Mary. *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. London: Chapel Hill and London, 2005.

²¹ LACROIX, Laurier. “L’atelier-musée, paradoxe de l’expérience totale de l’oeuvre d’art”. *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no 3, 2006, p. 29.

²² TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie de l’art*, Paris 1865 *apud* ESNER, Rachel. “In the Artist’s Studio with L’Illustration.” *RIHA Journal* 0069, 18 March 2013. p. 2

²³ Some examples would include: “Portrait d’un artiste dans son atelier” (1818-1819), attributed to J.-L. A. Théodore Géricault, and discussed in STURGIS, Alexander (ed.). *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth-Century*, exh. cat., London 2006, p. 15-16, or the “Autoritratto nella soffitta” (c.1813), by Tommaso Minardi, discussed by Stefano Susinno in “Artisti a Roma in età di Restaurazione. Dimore, studi e altro”. *L’Ottocento a roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*. Milano: Silvana Editoriale, 2009, p. 176.

aumento expressivo das imagens retratando esses espaços de criação. O mais significativo para o presente estudo foi a concomitante codificação de tais imagens em categorias retóricas padronizadas: “the garret,²⁴ the show studio, and the representation of the artist’s ideological and artistic influences”.²⁵ Algumas dessas categorias ressurgem nas fotos de ateliês de brasileiros em Paris e podem ser utilizadas para interpretar as diferentes autoimagens do artista nelas propostas.

O ateliê como local de trabalho

Uma das tópicas mais comuns nas fotografias de ateliês brasileiros presentes no álbum de Seelinger é a sua representação como um local voltado para a produção da obra de arte. A genealogia dessas fotos se vincula às tradicionais imagens de artistas trabalhando em seus ateliês: estas apresentam um aposento essencialmente privado, identificado como um espaço de criação, e reforçam a imagem do artista como um agente laborativo, empenhado e engajado em sua arte. O ateliê representado como local de trabalho é caracterizado, em primeiro lugar e sobretudo, pela sua sobriedade física, que chega, por vezes, às raíais de um fun-

zösischen Malerei 1855-1900, Köln 1999; John Milner, *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, New Haven 1988; and Michael Peppiatt and Alice Bellony-Rewald, *Imagination’s Chamber: Artists and their Studios*, London 1983. The author is currently preparing an edited volume on the topic: Rachel Esner, Sandra Kisters and Ann Sophie Lehmann, *Hiding Making — Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013. Among recent exhibitions focusing (in part) on the artist’s studio we may cite: Sylvain Amic, ed., *Bohèmes, de Léonard de Vinci à Picasso*, exh. cat., Paris 2012; Ina Conzen, ed., *Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman*, exh. cat., Stuttgart (Munich) 2012; Alain Bonnet, ed., *L’Artiste en représentation. Images des artistes dans l’art du XIXe siècle*, exh. cat., La-Roche-sur-Yon (Lyon) 2012; Mayken Jonkman and Eva Geudeker, eds., *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, exh. cat., Haarlem (Zwolle) 2010; Giles Waterfield, ed., *The Artist’s Studio*, exh. cat., Compton Verney 2009; Alexander Sturgis, ed., *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth-Century*, exh. cat., London 2006.” (ESNER, Rachel. *Op. cit.*, nota 4).

²⁴ Exemplos do sôtão como sinédoque da personalidade do artista-gênio, condenado ao sofrimento e rejeição por parte de um público “filisteu”, são telas como *Portrait d’un artiste dans son atelier*, de c.1818-1819, atribuída a J.-L. A. Théodore Géricault, abordada em livro STURGIS, Alexander. *Op. cit.*, pp. 15-16; ou o *Autoritratto nella soffitta*, de c. 1813, executada por Tommaso Minardi e analisado em SUSINNO, Stefano. “Artisti a Roma in età di Restaurazione. Dimore, studi e altro”. In: *L’Ottocento a roma. Artisti, cantiere, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*. Milano: Silvana Editoriale, 2009, p. 176.

²⁵ RINGELBERG, Kirstin. *Redefining Gender in American Impressionist Studio Paintings: Work Place/Domestic Space*. Ashgate Publishing Company, 2010, p. 5.

and the representation of the artist’s ideological and artistic influences”.²⁴ These categories reappear on the pictures of Brazilian studios in Paris and can be used to interpret the different artist’s self-image suggested there.

The studio as work place

One of the most common *topoi* on the images of Brazilian studios on Seelinger’s album is its representation as a place devoted, par excellence, to the production of works of art. The genealogy of studio photography presented this way relates to traditional images of artists working in their studios.²⁵ Such images present a room essentially private, identified as a place for creation, and reinforce the artist’s image as a working agent, committed and engaged to his art. The studio represented as a working place is characterized in the first place and above all, for its physical frugality which, sometimes, is close to a rough functionalism. There, it is likely to appear only the absolutely necessary to the art-making: canvases and brushes, pallet and boxes of paint, scalpels and moldings, easels and ladders. Significantly, what prevails is the exhibition of works and drafts by the artist who owns the place, and in which the frequent lack of completion is notable. Here, demonstrably, the work is in progress.

The productive role of the studio is revealed in that kind of image in which the artist is shown in the very act of working, of which there are a few examples on Seelinger’s album. That is the case of the studio shared with Artur Timótheo at Rue Falguière: everything, from the supposed spontaneity of the pictures, to the framing centered in the artists and their easels, that allows us to see little of the rest of the studio, emphasizes the complete immersion of the painters into the developing process and the separation from anything that is not what they have in front of them. The apparent absence of models highlights the artists’ creative ability and stresses the purity of their act, which waives any external stimuli.

In another photography from the studio at Rue Falguière we see Seelinger and Artur Timótheo

²⁴ RINGELBERG, Kirstin. *Redefining Gender in American Impressionist Studio Paintings: Work Place/Domestic Space*. Ashgate Publishing Company, 2010. p. 5.

²⁵ PARÉ, André-Louis. “L’artiste, son atelier et moi”. *Espace Sculpture*, Numéro 57, automne 2001. pp. 28-29.

together, preparing a big commission received by Seelinger: the decorative paintings for the Clube Naval do Rio de Janeiro. Once more, the productive function of the place is reinforced: both artists are sitting on the floor, without any comfort — we cannot see a place for rest, no armchair, couch, day-bed or carpet. Also on the floor, on the left side, we can see big paint cans, cleaning cloth and brushes; Seelinger holds one of them inside a glass, possibly preparing a mixture to apply on the huge piece of art, which is the background of the picture. It is not a small draft, but drawings in 1:1 scale that would be transposed to the walls on the Clube Naval, directly over which the final painting was made. The image works as a “proof of authenticity”²⁶ of the artists’ work, and seems to contradict the widespread tendency in studio images of hiding certain aspects of the creative process — such as the routine, the mistake and the craftsmanship.²⁷ Here, however, it would be necessary to replace the issues regarding the limits of authenticity on the pictures from Seelinger’s album, as mentioned before: would we be facing a faithful record of the material features of the creative act, or an auto-staging designed to prove to the Brazilian commissioners that the work was being diligently done? Was the picture made to circulate only among close friends, or did it originate other copies that were sent to Rio de Janeiro as a sign of “good faith”?

The careful analysis of other pictures reinforce the artificial aspect of the poses, gestures and attitudes incorporated by the artists. Once again in the studio at Rue Falguière, Seelinger and Artur Timótheo are shown, this time together with the painter Lucilio de Albuquerque, all finely dressed and debating over what seems to be a few sketches. The picture recalls the area of the studio as a place for theorization and practical application of painting: Timótheo’s theatrically extended arm towards the artwork makes us think that the artist is making comments on the already made artistic decisions; Seelinger’s casual hand on Lucilio’s shoulder tell us that this is his fellow worker, giving opinions and contributing to the completion of the work.

²⁶ AFFRI, Dimitri. *Op. cit.* p. 22.

²⁷ ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. “Introduction.” In: _____. *Hiding Making - Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 10.

cionalismo brutal. Nessas imagens, o ateliê tende a exibir apenas aquilo que é estritamente necessário para a realização da obra de arte: telas e pincéis, paletas e caixas de tintas, escalpelos e moldagens, cavaletes e escadas... De modo significativo, predomina a exibição de obras e estudos do próprio artista que é dono do espaço, e nos quais a ausência de acabamento é frequentemente notável. Nessas imagens, de maneira demonstrativa, o trabalho artístico se encontra em progresso.

A função laborativa do ateliê é evidenciada em imagens nas quais o artista nos é mostrado em pleno ato de execução de suas obras, das quais o álbum de Seelinger oferece alguns exemplos. É especialmente o caso de fotografias que mostram o ateliê compartilhado com Artur Timótheo, na Rue Falguière: tudo nessas fotos, desde o seu aspecto pretensamente espontâneo até o enquadramento focado nos artistas e em seus cavaletes, que pouco deixa perceber do restante do espaço do ateliê, enfatiza a completa imersão dos pintores no processo de elaboração de suas obras, apartados de qualquer coisa além da tarefa que têm à sua frente. A aparente ausência de modelos sublinha a habilidade criativa dos artistas e enfatiza a suposta pureza de seus atos, que prescindiriam de qualquer estímulo externo.

Em uma dessas fotografias do ateliê na Rue Falguière, vemos Seelinger e Artur Timótheo juntos, trabalhando na preparação de uma grande encomenda recebida pelo primeiro, as pinturas decorativas para o Clube Naval do Rio de Janeiro [Fig. 3]. Os dois artistas estão sentados no chão do ateliê, desprovidos de qualquer conforto — não podemos vislumbrar espaço para descanso, nenhuma poltrona, sofá, divã ou tapete. Igualmente no chão, à esquerda, podem-se ver grandes latas de tinta, panos de limpeza e pincéis; Seelinger mexe um destes em um copo, talvez preparando uma mistura para aplicar na obra de grandes proporções, que serve de pano de fundo na fotografia. Não se trata de um pequeno esboço, mas sim de desenhos em escala 1:1, que seriam posteriormente transpostos para as paredes do Clube Naval do Rio de Janeiro, diretamente sobre as quais as pinturas definitivas foram realizadas. A imagem parece funcionar como uma prova de autenticidade do trabalho dos artistas e contradiz a tendência, muito difundida nas imagens de ateliês, a ocultar certos aspectos do ato criador, como a rotina, o erro ou a artesanaria.²⁶ Aqui, todavia, seria necessário recolocar as questões

²⁶ Nesse sentido, em um recente simpósio, as organizadoras Sandra Kisters, Rachel Esner e Ann-Sophie Lehmann propuseram o paradigma “Hiding Making

a respeito dos limites de autenticidade das fotos do álbum de Seelinger, adiantadas mais acima: estaríamos diante de um registro fidedigno dos aspectos materiais do ato de criação ou de uma encenação destinada a provar, aos encomendantes brasileiros da decoração, que o trabalho estava sendo realizado diligentemente? Teria a foto sido feita para circular apenas entre amigos íntimos ou dado origem a outras cópias, enviadas ao Rio de Janeiro?

A análise detida de outras fotografias reforça o caráter de artificialidade das poses, gestos e atitudes assumidas pelos artistas. Em uma delas, ainda no ateliê na Rue Falguière, são mostrados Seelinger e Artur Timotheo, dessa vez juntos ao pintor Lucílio de Albuquerque, todos elegantemente trajados e debatendo sobre o que aparentam ser alguns croquis. A foto é um exemplo da tópica do ateliê como espaço de teorização da pintura, visando à sua posterior aplicação prática: o braço teatralmente estendido de Timotheo em direção à obra nos induz a pensar que o artista está tecendo comentários sobre as decisões artísticas que foram tomadas; já a mão casual de Seelinger, sobre o ombro de Lucílio, nos diz que este é um companheiro de trabalho, opinando e contribuindo para a execução da obra.

A espécie de convivência ilustrada em fotos como essa serve, em última análise, para reforçar a ideia do ateliê como espaço de produção. Esta estratégia é ainda mais notável em imagens nas quais aparecem as companheiras dos artistas, como ilustra uma foto do ateliê do escultor Armando Magalhães Corrêa em Paris [Fig. 4]. Vestido com suas roupas de trabalho, o artista se encontra sentado diante de um suporte para modelagem, que é encimado por um busto masculino de barro. Pode-se ver, também sentado, o próprio modelo que o escultor está retratando: a justaposição do homem calvo, com feições bastante características, e de sua efígie modelada em barro sublinha a capacidade do artista em capturar os traços do modelo que tem diante de si. O escultor olha para além da escultura, aparentemente finalizada, o que enfatiza, por sua vez, a já referida noção do artista como trabalhador intelectual, e não como mero artesão. Mas aqui nos interessa, sobretudo, a presença da companheira do escultor, que se encontra sentada, ao fundo do aposento. Essa intromissão

— Showing Creation”, que, partindo da dicotomia entre os aspectos conceitual e material da produção artística, teria conduzido a um “elevation of ‘thinking’ over ‘making’, and by the nineteenth century the ‘hiding’ of the latter – both literally and figuratively” (ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie. *Op. cit.*, p. 10).

The kind of interaction illustrated in this picture helps, ultimately, to reinforce the idea of the studio as a place for producing. This strategy is even more noticeable in images in which the artists’ companions are shown, as illustrated in a picture of sculptor Armando Corrêa’s studio in Paris. Dressed in his work clothes, the artist is sitting before a basis for modelling, topped with a men’s bust in clay. We can see, also sitting, the model that the sculptor is portraying: the juxtaposition of the bold man with marked features with his effigy seems to highlight the artist’s ability to capture the characteristics of the model before him. The sculptor looks beyond the finished sculpture, which emphasizes the artist’s intellectual genius, and not his craftsmanship. But what interests us most is the presence of his companion, who sits in the back of the room. Her female incidence does not represent a distraction to the work performed in the foreground: on the contrary, absorbed in her readings, the woman seems to provide some sort of stability that reflects the artist’s moral nature and contributes for it to persist in his work. The studio acquires a family function²⁸ that does not detract, rather reinforces the image of the studio as an artistic *métier*. The female presence in the studio — not the seductive model, but the artists partner — is also visible in images of Seelinger’s studio at Rue Falguière. Augusta, the artist’s companion at the time, appears in several pictures, not absorbed in her own duty, but attentive and directed to Seelinger and his production. More than a mere presence of the “weaker sex”, she seems to be an actual partner, helping to chose the best drafts, criticizing and contributing to the painter’s artistic creation. When looking at the pictures, we can imagine that the photographer has captured moments of perfect faithfulness and dedication to art. The presence of Augusta, thus, emphasizes the studio as a place for companionship and collaborates to build the image of the moderate and dedicated artist.

The studio as a place for sociability

Curiously, Seelinger’s image as presented in the photos discussed above is almost the contrary to that of the bohemian artist, which he insisted on

²⁸ RINGELBERG, Kirstin. *Redefining Gender in American Impressionist Studio Paintings: Work Place/Domestic Space*. Ashgate Publishing Company, 2010. pp. 4-6.

showing about himself in other moments of his life, in his autobiographical writings or in that of his writer friends, especially Luiz Edmundo.²⁹ Equally or even more abundant are the images that evoke this last aspect of the artist's personality: there, what is mostly emphasized about the studio is, above all, its social character, its public face and — in extreme cases — its complete permeability to the outside world. Such images show from small meetings, more or less apathetic, to moments of congregation with a pronounced content for exalting the Brazilian nation, running through moments of celebration that transform the space of the studio into a sort of theater.

In one of the pictures of the studio at Boulevard du Montparnasse one can see, in the foreground, Seelinger standing with his back turned to us and, on his right, comfortably sitting on an armchair and smoking the pipe, Luiz Edmundo; further back, in front of a wall covered with framed art pieces, drafts, moldings and mirrors, we see a woman, possibly a model. The painter is shown completely disconnected with the act of artistic creation: demonstrably, his hands are in his pockets indicating that, in that moment, he does not need them. Apart from a few brushes inside a pot, distinguishable in the middle of the image, there are no other elements indicating the artist's work. We could apply the words Paul Eudel used a few decades before to describe the social activity in the luxurious studio of the French painter Carolus-Durand: “Ici l'on cause et l'on jouit de la vie le plus agréablement possible en abrégant les heures au moyen d'intelligentes discussions”.³⁰

Another photography of the studio at Boulevard du Montparnasse is the one that shows Seelinger, a man and a woman with their backs to the window, drafts and drawings covering the wall. What characterizes this photo is the *blasé* attitude, inherent to the image of the modern painter, of the *dandy* artist, made popular due to nineteenth

feminina não representa uma distração com relação ao trabalho realizado em primeiro plano: pelo contrário, absorta em sua leitura, a mulher parece emanar uma sensação de estabilidade, que reflete o caráter moral do artista e contribui para que esse persevere em sua obra. O ateliê ganha, assim, uma função familiar,²⁷ que não deprecia, mas, antes, reforça a imagem do ateliê como espaço do fazer artístico.

A presença feminina no ateliê — não a da modelo sedutora, mas a da companheira — é evidente também nas imagens do ateliê de Seelinger na Rue Falguière. Augusta, a então companheira do pintor, aparece em diversas fotografias, com a atenção e ações direcionadas a Seelinger e sua produção. Mais do que uma simples presença do “sexo frágil”, ela é mostrada como uma parceira efetiva, capaz de ajudar na escolha dos melhores estudos, criticar e contribuir para as criações artísticas do pintor. Ao olhar tais fotografias, imaginamos que foram capturados momentos perfeitos de fidelidade e dedicação à arte; a presença da companheira enfatiza, assim, o ateliê como um espaço de companheirismo e colabora para a construção da imagem do artista comedido e aplicado à sua arte.

O ateliê como local de sociabilidade

Curiosamente, a imagem de Seelinger apresentada nas fotografias discutidas acima é quase o oposto daquela de artista boêmio, que ele próprio fez questão de assumir em diversos outros momentos ao longo de sua vida e que é evidente em seus próprios escritos autobiográficos²⁸ ou naqueles de seus amigos escritores,

²⁷ RINGELBERG, Kirstin. *Op. cit.*, pp. 4-6.

²⁸ Um trecho das memórias de Seelinger é bastante representativo dessa postura boêmia. O episódio se passa quando ele ocupava o ateliê da Rua Vercingetórix, junto com sua companheira Augusta, e é assim descrito: “Paris. Chegava regularmente tarde em casa — isto de manhã cedo. Já estava esgotado o repertório de justificações. Cheguei de manhã na hora do padeiro — cansado e com sono. Pensei — como vai ser — o que vou dizer. Entro arrastando a perna e gemendo [...] Comoveu-se — estou salvo. — ‘Melhor ir deitar-se’ [disse Augusta]. Era o que eu queria — tanto sono. ‘Vou fazer um chá forte’. Estava correndo a mil maravilhas. O gosto de guarda-chuva incomodava-me e o chá melhorou-me [sic] dormindo e roncando com um bom cristão até o outro dia.” (SEELINGER, Helios. *Op. cit.*, f.º 22 v.º). O trecho transmite a perfeita imagem do artista boêmio, que passa a noite fora de casa, bebendo na companhia de amigos e mulheres de caráter duvidoso. Disso, deduz-se que, se Seelinger chegava “regularmente tarde em casa [...] na hora do padeiro — cansado e com sono”, os seus dias de trabalho não eram dos mais produtivos. O que poderia ser mais contrário às fotografias de Seelinger trabalhando em seu ateliê, discutidas na parte anterior?

²⁹ See the many picturesque passages about Seelinger's life presented in Luiz Edmundo's books, such as *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro, Imprensa nacional, 1938, or *Memórias*, 5 vols. 1958, 1962 e 1968.

³⁰ Paul Eudel, “Les ateliers de peintres. Carolus Durand”. *L'Illustration*, 3 jul. 1886, 3. apud ESNER, Rachel. “In the Artist's Studio with L'Illustration”, *RIHA Journal* 0069 (18 March 2013). URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration> (date of access: 17 set. 2013).

como Luiz Edmundo.²⁹ Portanto, não é por acaso que, no álbum de Seelinger, tão ou mais abundantes do que as imagens do ateliê como local de trabalho sejam aquelas que evocam a faceta boêmia da personalidade do artista. Nestas fotos, o que se enfatiza do ateliê é, sobretudo, o seu caráter social, o seu lado público e — em alguns casos extremos — a sua total permeabilidade ao mundo externo. Diferentes situações são mostradas em tais imagens, por exemplo, pequenas reuniões informais, momentos de congregação carregados de exaltação da pátria brasileira e ocasiões de celebração, que transfiguram o espaço do ateliê em uma espécie de teatro.

Em uma das fotos do ateliê no Boulevard du Montparnasse, podemos ver, em primeiro plano, Seelinger em pé, de costas e, à sua direita, confortavelmente sentado em uma poltrona e fumando cachimbo, Luiz Edmundo; mais ao fundo, diante de uma parede coberta por obras emolduradas, esboços, moldagens e espelhos, vemos uma mulher, possivelmente uma modelo. O pintor nos é mostrado aqui completamente desvinculado do ato de criação artística: demonstrativamente, suas mãos estão em seus bolsos, indicando que, no momento, ele não tem nenhuma necessidade delas. Excetuando alguns detalhes, como os pincéis em um pote discernível no meio da imagem, há poucos indícios do ofício do artista. Poderíamos aqui aplicar as palavras que o jornalista Paul Eudel usou, algumas décadas antes, para descrever a atividade social no luxuoso ateliê do pintor francês Carolus-Durand: “Ici l’on cause et l’on jouit de la vie le plus agréablement possible en abrégant les heures au moyen d’intelligentes discussions”.³⁰

Outra fotografia do ateliê no Boulevard du Montparnasse é aquela que mostra Seelinger, um homem e uma mulher, de costas para as telas, esboços e desenhos que cobrem a parede [Fig. 5]. O que caracteriza essa fotografia é a atitude *blasé* do *dandy*, tão associada à imagem do artista moderno e popularizada por escritos oitocentistas como os de Charles Baudelaire.³¹ Os olhos do homem sentado fitam o vazio; os de Seelinger fitam

²⁹ Conferir, por exemplo, as diversas passagens pitorescas sobre a vida de Seelinger presentes em obras de Luiz Edmundo como *O Rio de Janeiro do meu tempo* (1940); ou *Memórias*, 5 vols. (1958, 1962 e 1968).

³⁰ Paul Eudel, “Les ateliers de peintres. Carolus Duran”. *L’Illustration*, Paris, 3 jul. 1886, p. 3, citado em ESNER, Rachel. *Op. cit.*

³¹ A relação entre o dandismo e a atitude *blasé* pode ser apreendida no trecho “Le Dandy” do ensaio *Le Peintre de la Vie Moderne*, escrito por Baudelaire durante 1859 e publicado seriadamente em *Figaro*, em finais de 1863.

century writings, as those by Charles Baudelaire.³¹ The eyes of the man sitting stare at the emptiness, Seelinger’s, at the woman, comfortably lying on a couch. The idea of comfort is reinforced by a carpet in Oriental pattern placed on the foreground. The woman looks directly into the camera, ignoring altogether both men by her side, as well as the art pieces behind her. In fact, no one pays attention or comments the paintings present in the image, which denies the connotation of the studio as a place for artistic work.

Now, the character of festive sociability is clear in a picture that shows the studio of the Brazilian artist Augusto Bracet, travel award by ENBA in 1911. An inscription next to the photo informs that we are facing the “NOIVADO DO BRACET” (Bracet’s engagement): the artist’s studio is the scenario for the event, with one of its corners prepared with the table for the supper, surrounded by guests. If the inscription did not inform that that is a painter’s studio, we could think that it is actually the interior of a restaurant attended by artists which, as it used to happen and still does, was decorated with the guests artwork. The studio here is mainly a place for sociability, celebrating, having been prepared for that: a curtain theatrically installed makes the corner seem like an improvised stage, and the chandeliers illuminated by candles on the table reinforce that idea.³² A burlesque mood is added by Seelinger himself, who holds a big napkin wrapped around his head while another guest, with a dreamy gaze, leans over his shoulder.

The *topos* of the studio as a theater reappears enhanced in another group of images spread over Seelinger’s album and connected to the well-known *Bal des Quat’z’Arts*, annually organized in Paris since 1892.³³ An invitation dated from 1904, the year

³¹ See *Le Peintre de la Vie Moderne*, written by Baudelaire, during the year of 1859, and published in *Figaro*, in November-December 1863.

³² Paternò, Valentina Moncada di. *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Roma: Allemandi, 2012, pp. 48-49.

³³ “Organisé pour la première fois en 1892 à Montmartre, le Bal des Quat’z’Arts réunissait les élèves en peinture, sculpture, architecture et gravure de l’Ecole des beaux-arts. Il s’agissait d’une grande fête carnavalesque parisienne préparée, chaque printemps, par les étudiants. Les participants étaient obligatoirement costumés, et une parade avait lieu dans le quartier, avant que la soirée dansante — pouvant prendre un tour orgiaque — réunisse tous les étudiants dans un salle parisienne.” URL: <http://>

in which the ball theme was “Foire à Byzance” indicates that, at least since his first stay in Paris, Seelinger was possibly already familiarized with the party, infamously renowned for the excesses and the not uncommon orgiastic nature. On an even later picture, dated from 1913, people wearing costumes, parodying members of the Egyptian Pharaonic elite, citizens from Ancient Rome, “Viking” warriors etc., pose in front of a curtain and beside a wood fire heater, not seeming to mind the implausible character of the meeting. These and other pictures emulate aspects of the conventional rhetoric that appear in pictures of actors, with their gestures and strong facial expressions. On the other hand, such auto-staging, despite an explicitly mocking one, is still comparable to the artwork produced in canvases or as sculptures by the same people in costumes, in their daily life as artists. Such pictures evoke a world of fantasy that entered the studio and connected the internal and external spaces, as shown in other images, in which Seelinger and his companions pose wearing costumes, no longer between walls, but rather on the streets of Paris, during the *Bal des Quat’z’Arts*.

One last photo, possibly of the studio at Boulevard du Montparnasse, has above it the expression “PENSAMENTO NA PÁTRIA” (THOUGHTS ON MOTHERLAND): around a female figure, who carries a flag, presumably the flag of Republican Brazil, we see a group of eight men. We can verify here an unusual strategy in the pictures from Seelinger’s album, which seems to stress the political implications of the studio as a place for congregating a community of Brazilian expatriated intellectuals: ceremoniously juxtaposed, some of them looking up, they seem to entertain the idea of building a national culture. It is worth comparing this image with a representation of the Parisian studio of the Brazilian painter Antonio Parreiras.³⁴ In the middle of the picture, probably dated from 1914, we see the painter dressed with the traditional clothing for his profession: white vest, broad beret, tie etc. Holding brushes and the

a mulher, que está confortavelmente deitada sobre um sofá. A ideia de conforto é reforçada por um tapete de padrão oriental, localizado no primeiro plano da fotografia. A mulher olha diretamente para a câmera fotográfica, ignorando, a um só tempo, os dois homens ao seu lado e as obras de arte que aparecem por trás dela. De fato, ninguém presta atenção ou comenta as obras nessa fotografia, o que nega completamente a conotação do ateliê como espaço do fazer artístico.

Uma congregação de aspecto bem diferente nos é mostrada em outra fotografia, possivelmente também ambientada no ateliê no Boulevard du Montparnasse. A foto é encimada pela expressão “PENSAMENTO NA PÁTRIA”, e nela vemos um grupo de oito homens³² em torno de uma figura feminina que porta uma bandeira, aparentemente a do Brasil republicano. Os homens estão justapostos, alguns fitam o alto, e — a legenda nos induz a pensar — parecem cogitar sobre a construção de uma cultura nacional. Por seu caráter mais cerimonioso, essa foto se afasta do aspecto informal que caracteriza a maior parte das fotografias do álbum de Seelinger e parece sublinhar as conotações políticas do ateliê como um local de congregação para uma comunidade de intelectuais brasileiros expatriados, que posam como se fossem diplomatas de seu país.

Por sua vez, em uma fotografia do estúdio parisiense do pintor Augusto Bracet, ganhador do Prêmio de Viagem pela ENBA em 1911, as conotações políticas estão ausentes e o ateliê se encontra representado como um espaço de celebração [Fig. 6]. Uma inscrição ao lado da foto informa que estamos diante do “NOIVADO DO BRACET” e o ateliê do artista serve de cenário para o evento, tendo um de seus cantos sido arranjado para abrigar a mesa com a ceia, cercada de convidados. Se a inscrição não informasse que o que vemos é o ateliê de um pintor, poderíamos pensar que se trata do interior de um restaurante frequentado por artistas, que, como usualmente ocorria e ainda ocorre, foi decorado com as obras de seus fregueses. O ateliê é aqui, essencialmente, um espaço de sociabilidade e de festa, tendo sido rearranjado para este fim. Uma cortina teatralmente instalada dá ao canto do ambiente o ar de palco improvisado e os candelabros sobre a mesa, iluminados por velas, reforçam essa ideia.³³ Uma nota burlesca é acrescentada pelo próprio Seelinger,

www.ensba.fr/expositions/ateliers_ouverts_2012/index.php?inclusion=balQuatZArts.html (date of access: 17 set. 2013).

³⁴ Fundação Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. S.l.: s. n., 1920. URL: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon276573/icon276573.pdf (date of access: 17 set. 2013).

³² É possível identificar, além de Seelinger mais ao centro, o escultor Eduardo de Sá, logo atrás dele, e o pintor Gaspar de Magalhães, mais recuado, à direita.

³³ Uma análise da teatralização dos ateliês do século XIX pode ser encontrada

que ostenta um grande guardanapo enrolado na cabeça, enquanto outro convidado, de olhar sonhador, inclina-se docemente sobre o seu ombro.

A tópica do ateliê como teatro reaparece, intensificada, em uma série de fotografias dispersas pelo álbum de Seelinger, vinculadas ao conhecido *Bal des Quat'z'Arts*, organizado anualmente na cidade de Paris desde 1892.³⁴ Um convite datado de 1904, ano em que o tema do baile foi uma “Foire à Byzance”, indica que, ao menos desde a sua primeira estada em Paris, Seelinger já estava familiarizado com o baile, infamemente célebre pelos seus excessos e pelo seu caráter não raramente orgiástico. Em uma foto mais tardia, datada de 1913 [Fig. 7], fantasiados parodiando membros da elite faraônica egípcia, cidadãos da Roma Antiga, guerreiros “Vikings” etc., posam em frente a uma cortina e ao lado de um aquecedor a lenha, sem parecer se importar com o caráter inverossímil da reunião.³⁵ Estas e outras fotos emulam, com ironia, a retórica convencional das fotografias de atores, com seus gestos e expressões faciais carregados; por outro lado, tais encenações, apesar de explicitamente debochadas, não deixam de ser comparáveis às obras de arte que alguns dos fantasiados produziam em telas ou em esculturas, em suas rotinas como artistas. Fotos como essas evocam um mundo de festas que tinha o poder de invadir o ateliê e conectar os espaços interno e externo, como comprovam outras imagens, nas quais Seelinger e seus companheiros posam fantasiados, não mais entre as paredes do ateliê, mas nas próprias ruas de Paris, quando da realização do *Bal des Quat'z'Arts*.

*

em: PATERNÒ, Valentina Moncada di. *Op. cit.*, pp. 48-49.

³⁴ Organizado pela primeira vez em 1892, no bairro de Montmartre, o *Bal des Quat'z'Arts* (literalmente, Baile das Quatro Artes) era uma grande festa à fantasia, de caráter carnavalesco, organizada a cada primavera pelos alunos de pintura, escultura, arquitetura e gravura da *École des Beaux-Arts* parisiense. Uma descrição de como era o baile na passagem para o século XX pode ser lida em: MORROW, William Chambers; CUCUEL, Edouard. *Bohemian Paris of to-day*. Philadelphia, London: J. B. Lippincott Company, 1900, pp. 79-108.

³⁵ Uma série de inscrições nos ajuda a identificar alguns dos fantasiados — todos homens, com exceção de uma mulher, no centro da imagem. Acima da imagem é possível ler os seguintes nomes: Helios; Medeiros Albuquerque; Fabio; Genesco; Bruno Lobo; Teixeira Mendes. Embaixo, na própria foto, é possível ler os nomes: Costa; Fujita; Bracet. É, todavia, difícil afirmar, em alguns casos, a qual fantasiado cada nome se refere.

palette, with a challenging look towards the observer, Parreiras finds himself surrounded by his models and, above all, by his presumed representations of Brazilian Indians, destined to compose the large historical paintings on the formation of Brazil. Chairing the studio is, above all, the Brazilian flag, bearing the motto “Ordem e Progresso”. Such picture highlights the political connotations of Parreiras’s studio in Paris, as well as his auto-staging as some kind of ambassador of Brazil. For this strongly composed character and the presumably broad circulation, that image helps to stress, through comparison, the most informal, and apparently the most intimate, aspect of the pictures on Seelinger’s album.

Finally, we emphasize the novelty of the material presented here: as the first time of “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914” as the focus of an academic paper, we are convinced that it allows — and even demands — other readings and possible interpretation, beyond what we presented here. It is also necessary to deepen the research, especially regarding expanding the scope of correlated sources, intending to clarify what is still unclear about the meaning of the images addressed here. Nevertheless, we believe it is possible from now on to state that the photographs from Seelinger’s album, apart from providing valuable directions on the stays of Brazilian artists in Paris, raise more general considerations about representations of studios as a means of understanding the artist’s self-image and the uneven functions of his workplace.

English version by Isabel Hargrave

À guisa de considerações finais, gostaríamos apenas de ressaltar que, pela sua complexidade e inerente ambiguidade, as fotografias de ateliês brasileiros das quais aqui tratamos possibilitam — e mesmo exigem — outras leituras e interpretações, para além daquelas que aqui procuramos esboçar. Com relação ao álbum “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”, é certamente necessário o aprofundamento da investigação, em especial no que diz respeito à ampliação do leque de fontes correlatas, o que pode esclarecer alguns pontos obscuros relativos ao significado das imagens nele contidas. Não obstante, cremos ser possível desde já afirmar que as fotografias contidas no álbum de Seelinger, além de fornecer valiosas indicações sobre a passagem dos artistas brasileiros pela cidade de Paris, nos ajudam a refletir, de uma maneira mais geral, sobre as representações do ateliê como uma via privilegiada para compreender o processo de construção da autoimagem do artista, bem como as funções díspares que o seu espaço de trabalho pode assumir.



2

2 Ateliê do pintor Hans Makart em Viena, c. 1875.

1



1 München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”.

3



3 Helios Seelinger e Artur Thimoteo da Costa no ateliê da Rue Falguière 9, com os desenhos para a decoração do Clube Naval do Rio de Janeiro, 1910.



4



5



6

4 Ateliê do escultor Armando Magalhães Corrêa em Paris.

5 Ateliê de Helios Seelinger no Boulevard du Montparnasse 132, c. 1913.

6 Noivado do pintor Augusto Bracet em seu ateliê em Paris.

7 Preparações para o Bal des Qua'z'Arts, 1913.



7

Solos Amazônicos — suas representações e seus contextos históricos

Representations of Amazonians soils — the three views and their historical context

JOANA BEZERRA

Doutora em Meio Ambiente e Sociedade pela Universidade Estadual de Campinas

PhD in Environment and Society from the State University of Campinas

PEDRO PAULO FUNARI

Professor Titular da Unicamp

Full Professor at Unicamp

THOMAS W. KUYPER

Titular em Wageningen e Coordenador do Programa Terra Preta

Personal Chair at Wageningen and Coordinator of the Terra Preta Program

RESUMO Ao longo da história a Floresta Amazônica foi representada de diferentes maneiras. Seus solos também foram alvo de representações distintas. O modo como o solo é entendido tem implicações diretas na forma como a paisagem e a floresta são percebidas, com consequências na agricultura, fator determinante para o desenvolvimento da região. Este artigo apresenta uma análise de três diferentes representações sobre os solos da Amazônia, do contexto em que estavam inseridas e de suas principais consequências. A terceira representação, que ganhou força nos anos 1980, abraçou a pluralidade da floresta, quebrando com a homogeneidade da primeira e segunda visões, permitindo que o papel crucial da cultura no passado e, conseqüentemente, no futuro da Amazônia, pudesse começar a ser reconhecido.

PALAVRAS-CHAVE Representações da Amazônia, solos, políticas.

ABSTRACT The Amazon rainforest has been represented in different ways throughout history. This is also true regarding its soils. How the soil was understood had a direct implication on how the landscape and the forest were perceived, which had agricultural implications, a determinant factor for the region's development. This article presents an analysis of three different views regarding Amazonian soils, the context in which they were embedded and their key consequences. The third view, which gained strength in the 1980s, embraces a pluralistic Amazon, breaking with the homogenised first and second views, allowing culture to play a bigger role in the past and consequently in the future of the Amazon.

KEYWORDS Amazon representations, soil, policies.

Introdução

Ao longo do tempo, a Floresta Amazônica tem sido representada de maneiras diferentes por grupos distintos. Cada maneira de interpretar ajudou a delinear as políticas para a região. Não apenas a floresta, mas também os solos da Amazônia foram representados de diferentes maneiras ao longo de sua história. Neste artigo, vamos analisar três representações dos solos da Amazônia, apresentando uma análise do contexto histórico e político em que estavam inseridos. O artigo é dividido em quatro seções. A primeira seção é dedicada à primeira e segunda representações dos solos da Amazônia. A primeira definiu os solos da floresta tropical sul-americana como fértil, devido à qualidade exuberante de sua vegetação e está presente desde a chegada dos europeus à floresta. A segunda representação vai contra a primeira e vê os solos da Amazônia como inférteis e foi reforçada a partir da segunda metade do século XX. A seção seguinte aborda uma característica comum a ambas as representações: a visão da floresta como homogênea. A terceira seção analisa o paradigma em que a pesquisa sobre a Amazônia encontrava-se ligado até a década de 1980, bem como as representações dos solos da Amazônia que surgiram a partir de então, apresentando um novo cenário para a pesquisa. Esta terceira representação apresenta uma Amazônia mais plural, com diferentes cenários culturais, sociais e ambientais dentro da floresta. É importante ressaltar que essas representações coexistem ainda hoje, o que tem um impacto não só epistemológico, mas também prático, pois as representações influenciam as políticas para a Amazônia. A quarta seção apresenta as considerações finais.

A floresta tem uma história social que precisa ser conhecida e compreendida, pois só assim podemos imaginar um futuro para a Amazônia que realmente refletirá as lições aprendidas a partir dessas interações no passado. A ineficiência das políticas e dos planos de governo para a Amazônia não é novidade e faz parte da história da floresta. No entanto, essas políticas são elaboradas com base em representações da floresta e, portanto, refletem o modo como a Amazônia é entendida por um dado governo em um momento específico. Por estarem frequentemente nas entrelinhas, essas representações não são reconhecidas como um fator importante, e o fato de que nem sempre refletem a realidade da floresta passa, por vezes, completamente despercebido. Para se chegar ao cerne das frustrações políticas para a Amazônia e diagnosticar suas causas, é preciso desconstruir essas representações,

Introduction

Different people throughout time have represented the Amazon rainforest in different ways. How the forest was represented helped to delineate the policies for the region. Not only the forest, but also the soils of the Amazon were represented in different ways throughout its history. In this article we will analyse three distinct views regarding Amazonian soils, presenting an analysis of the historical and political content that they were embedded in. The article is divided in four sections. The first section is dedicated to the first and second views of Amazonian soils. The first view saw the soils of the South American rainforest as fertile due to the luxurious quality of its vegetation and is present since the European arrival in the forest. The second view goes against the first and sees the soils of the Amazon as infertile and was reinforced from the second half of the twentieth century. The following section focuses on the homogenisation of the South American rainforest, a feature present in both views. The third section analyses the paradigm in which research on the Amazon found itself attached to up until the 1980s and the view of the Amazonian soils that has emerged from then onwards, presenting a new research scenario. This third view presents a more plural Amazon, with different cultural, social and environmental scenarios within the forest. It is important to stress that these views coexist, which has an impact not only in epistemological but also in practical terms as these views influence the policies for the Amazon. The fourth section consists of final remarks. The forest has a social history and only by understanding it can we picture a future for the Amazon that will truly reflect the lessons learnt from these past interactions. The inefficiency of the policies and programmes for the Amazon are not new and these failings are part of the forest's history. However, these policies are developed based on representations of the forest and therefore reflect the way the Amazon is understood by a government in a given time. As they are often between the lines, these representations are not acknowledged as an important element and the fact that they not always mirror the reality of the forest, goes unnoticed. To be able to get to the essence of Amazonian policies's frustrations and to identify their causes one must deconstruct these representations, not only the forest but also of their soils.

From inexhaustible fertility to extreme infertility

Our most basic human need is food. In order to produce food, it is important to have fertile soils. Agriculture is the basis for complex societies of the so-called “new world”.¹ Agricultural production has been an issue for centuries, and it is likely to remain so. With the rapid increase in population in the nineteenth century, however, the search for arable land has become even more crucial. Not only population increase, but also the rise in the living standard levels, which triggers more consumption, are key issues in the current and future scenarios. Together with the need to provide food for a growing population, the need to sustain natural resources and the services provided by them have become a popular topic of research. In this context, land and soil have been important issues in the development of societies as food production depends on them. Amazonian soils have been represented in different ways through the history of the forest. These representations encompass interpretations of not only the soil, which directly impacts on agriculture, but also of the culture of the people that lived in the forest and of their opportunities and obstacles. The views on Amazonian soils reverberated in the policies for the region and this is reason why they deserve a more thorough analysis.

Three views of the Amazonian soils can be identified.² The first view dates back to Orellana and Carvajal and the first decent down the Amazon River in the 16th century and it gained strength in the writings of Henry Walter Bates in the mid-1800s. In his writings, Bates exalted the green and luxurious quality of the Amazon.³ His description of the rainforest gave birth to the idea that the Amazon was very fertile and therefore an important asset in agricultural production. His

¹ OLIVER, José. “The Archaeology of Forest Foraging and Agricultural Production in Amazônia.” In: MCEWAN, Colin; BARRETO, Cristina; NEVES, Eduardo. (Orgs.) *Unknown Amazon: culture in nature in Ancient Brazil*. London: The British Museum Press, 2001, pp. 50-85.

² WINKLERPRINS, Antoinette. A history of perceiving the soil in the Amazon Basin. Michigan University. Paper presented at the 17th World Congress of Soil Science, Thaliand, 14-21st of August, 2002.

³ Bates arrived in the Amazon in 1848 with Alfred Wallace and stayed in the forest for 11 years collecting more than 8000 species that were sent to the British Museum. Both Bates and Wallace travelled mainly along rivers.

não apenas da floresta, mas também de seus solos.

Da fertilidade inesgotável à infertilidade extrema

A necessidade humana mais básica é o alimento, e para produzi-lo é preciso ter solos férteis. A agricultura é a base para as sociedades complexas do chamado “novo mundo”.¹ A produção agrícola tem sido um problema há séculos, e é provável que continue a ser. No entanto, com o rápido aumento da população no século XIX, a busca por terras aráveis tornou-se ainda mais crucial. Não somente o crescimento da população, mas também o aumento do nível dos padrões de vida, o que gera ainda mais consumo, são questões fundamentais nos atuais e futuros cenários. Juntamente com a necessidade de fornecer alimentos para uma população em crescimento, a necessidade de preservar os recursos naturais e os serviços prestados por eles se tornaram um tema popular de pesquisa. Neste contexto, a terra e o solo foram questões importantes no desenvolvimento das sociedades, pois a produção de alimentos depende deles. Os solos da Amazônia foram representados de maneiras diferentes ao longo da história da floresta. Essas representações englobam interpretações não apenas do solo em si, o que impacta diretamente na agricultura, mas também da cultura das pessoas que viviam na floresta e de suas oportunidades e obstáculos. As representações dos solos da Amazônia repercutiram nas políticas para a região e por isso merecem uma análise mais aprofundada.

Três representações sobre os solos da Amazônia podem ser indentificadas ao longo de sua história.² A primeira representação, que remonta a Orellana e Carvajal e a primeira descida pelo Rio Amazonas no século XVI, ganhou força nos escritos de Henry Walter Bates, em meados dos anos 1800. Em seus escritos, Bates exaltou o verde e a qualidade exuberante da Amazônia.³ Sua descrição da floresta deu origem à ideia de que a Amazônia era muito fértil e, portanto, um ativo importante na produção

¹ OLIVER, José. “The Archaeology of Forest Foraging and Agricultural Production in Amazonia.” In: MCEWAN, Colin; BARRETO, Cristina; NEVES, Eduardo. (Orgs.) *Unknown Amazon: culture in nature in Ancient Brazil*. London: The British Museum Press, 2001, pp. 50-85.

² WINKLERPRINS, Antoinette. A history of perceiving the soil in the Amazon Basin. Michigan University. Trabalho apresentado no 17º Congresso Mundial de Ciência do Solo, 14-21 de agosto de 2002.

³ Bates chegou à Amazônia em 1848 com Alfred Wallace e ficou na floresta por 11 anos coletando mais de 8 mil espécies, que foram enviadas para o Museu Britânico. Bates e Wallace viajaram principalmente ao longo dos rios.

agrícola. Seu entendimento originou-se da impressão europeia de que, uma vez desmatados, os solos florestais permaneceriam férteis. Bates não era o único. A.R. Wallace escreveu, em 1853, o livro “Viagens pelos Rios Amazonas e Negro” (*Travels on the Amazon and Rio Negro*), onde exaltou a “riqueza das produções vegetais e a fertilidade universal do solo que é inigualável no mundo inteiro...”⁴

A exuberância amazônica levou os cientistas que foram à floresta e relataram suas descobertas à conclusão de que ela era realmente fértil, uma vez que solos férteis eram essenciais para permitir uma vegetação altamente produtiva. O conhecimento europeu sobre agronomia na época foi aplicado diretamente na Amazônia sem ser levadas em consideração as características particulares da floresta. Cientistas, de Oviedo a Buffon,⁵ viram a floresta como um conservatório, por acaso habitada por poucos seres humanos.⁶ Esta maneira de ver a floresta reduziu a população que morava lá a uma posição secundária em relação à natureza, não sendo digna nem de uma abordagem cultural. Desde os primeiros encontros de viajantes europeus com a floresta tropical sul-americana, ela foi vista como um lugar de natureza exuberante e, portanto, toda vida existente estava sujeita à lógica da natureza.⁷

Relatos de que os solos não eram tão férteis como se pensava não necessariamente surgiram no início do século XX, mas foram primeiramente ligados à ecologia cultural na década de 1920. A ecologia cultural tem como base o argumento de que, se os solos não são férteis, a produtividade agrícola é baixa, o que impede o desenvolvimento cultural. No entanto, apenas na segunda metade do século XX é que esta segunda representação dos solos da Amazônia ganhou força e se tornou dominante nos campos de ecologia e sociologia. Depois de algumas tentativas mal-sucedidas de colonizar regiões nos trópicos e aumentar a

understanding originated from the European impression that, once cleared, the forest soils would remain fertile. Bates was not the only one. A.R. Wallace wrote in 1853 the book *Travels on the Amazon and Rio Negro* where he exalted the “richness of the vegetable productions and universal fertility of soil, it is unequalled on the globe...”⁴

The exuberance of the Amazon rainforest led scientists who went into the forest and reported back their findings to the conclusion that the forest was indeed fertile, fertile soils being essential to allow highly productive vegetation. The Western knowledge on agronomy at the time was directly applied to the Amazon, without taking into consideration the particularities of the forest. Scientists, from Oviedo to Buffon,⁵ saw the forest as a conservatory, inhabited incidentally by a few humans.⁶ This way of seeing the forest reduced the population that lived there to a secondary place in relation to nature, not even being worthy of a cultural approach. Since the first encounters of European travellers with the South American rainforest, the latter was seen as a place of excessive nature and therefore all that life was subject to the logic of nature.⁷

Accounts that the soils were not as fertile as first thought did not necessarily emerge in the beginning of the twentieth century, but it was first linked to cultural ecology in the 1920s. Cultural ecology rests on the argument that if soils are not fertile, productivity by agriculture is low, which arrests cultural development. It was not until the second half of the twentieth century, however, that the second view of the Amazon soils took over and became dominant in the fields of ecology and sociology. After a few non-successful attempts to colonise tropical regions and boost agricultural production, the second view — which sees the

⁴ WALLACE, Alfred. *Uma Narrativa de Viagens pelos Rios Amazonas e Negro*. São Paulo: Editora USP, 1979, p. 247.

⁵ Buffon escreveu que o índio americano “em si mesmo não passava de um animal de primeira classe e, por natureza, apenas um ser inconsequente, uma espécie de autômato impotente incapaz de se dar reparo ou socorro”. *Euvres complètes*, VX: 443 in DESCOLA, Philippe. *In the Society of Nature: a native ecology in Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 372.

⁶ DESCOLA, Philippe. *In the Society of Nature: a native ecology in Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 372.

⁷ RAFFLES, Hugh. *In Amazonia: a natural history*. Princeton and London: Princeton University Press, 2002, 302p.

⁴ WALLACE, Alfred. *Uma Narrativa de Viagens pelos Rios Amazonas e Negro*. São Paulo: Editora USP, 1979, p. 247.

⁵ Buffon wrote that the American Indian “was in himself no more than a first-class animal and, for nature, merely an inconsequential being, a sort of impotent automaton incapable of bringing her reform or succor” (*Euvres complètes*, VX: 443 in DESCOLA, Philippe. *In the Society of Nature: a native ecology in Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 372.

⁶ DESCOLA, Philippe. *In the Society of Nature: a native ecology in Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 372.

⁷ RAFFLES, Hugh. *In Amazonia: a natural history*. Princeton and London: Princeton University Press, 2002, 302p.

soils of the forest as infertile — took place. This new reality triggered a new wave of soil research in those regions. In the Amazon, Wim Sombroek's dissertation on *Soils of the Brazilian Amazon* is still a milestone in the understanding of these soils. In Brazil, the project RADAM (1976) documented the poor fertility of most of the soils of the *terra firme* in the Amazon. As late as 1991 the Planning Ministry presented a document that highlighted this characteristic. Articles by Falesi (1974)⁸ and Sombroek (1984)⁹ also followed these lines.

The infertility of the soil is believed to be one of the drivers of deforestation.¹⁰ This argument is part of the discourse that low productivity forces poor farmers to deforest. This discourse, however, neglects the role played by deforestation for timber, agribusiness and land grabbing. The ashes from the burned vegetation bring a breath of fertility to the Amazonian soils for 3 to 4 years.¹¹ Sanchez *et al.* (1982) argued that it was not feasible to harvest on the acidic and infertile soils of the tropics.¹² Regarding the Amazon rainforest, they stated that 75% of the Amazon was covered by acid ferrasols (oxisols) and acrisols (ultisols) and only 6% of the South American rainforest did not present great restrictions to agriculture. After slash-and-burn and the small period in which the soils stay fertile, soils revert to their origin state and farmers move on to other plots of land.

⁸ Falesi states that latosols [= oxisols], which covered 70% of the Brazilian Amazon, have low chemical fertility (Falesi, 1974: 203). He goes on to say that the soils of the *terra firme* have, in general, low or average fertility (Falesi, 1974: 227). FALESI. Ítalo. "Soils of the Brazilian Amazon." In: WAGLEY, Charles. (Org.) *Man in the Amazon*. Center for Latin American Studies, Gainesville: The University Presses of Florida, 1974, pp. 201-229.

⁹ In this text, Sombroek suggests that new information on soils of the region had become available and earlier statements were being refuted (Sombroek, 1984: 521). SOMBROEK, William. "Soils of the Amazon region." In: Sioli, Harald (Org.) *The Amazon: liminology and landscape ecology of a mighty tropical region and its basin*. Dordrecht: Dr. W. Junk Publishers 1984, cap. 20 V. 56 pp. 521-535.

¹⁰ It is important to stress that slash-and-burn at the small scale can be sustainable. The inefficiency of this practice arises when it is carried out at large scale.

¹¹ WINKLERPRINS, Antoinette. *Op. cit.*, p. 2.

¹² SANCHEZ, Pedro. & LOGAN, Terry. *Myths and Science about the Chemistry and fertility of Soils in the Tropics*. In: LAL, Rattan. SANCHEZ, Pedro. (Org.) *Myths and Science of Soils of the Tropics*. SSSA (Soil Science Society of America) Special Publication Number 29, pp. 35-46, 1992.

produção agrícola, a segunda representação da Amazônia — que vê os solos da floresta como inférteis — ganhou força. Essa nova realidade provocou uma nova onda de pesquisas sobre os solos nessa região. Na Amazônia, a tese de Wim Sombroek, *Soils of the Brazilian Amazon* (Solos da Amazônia brasileira), ainda é um marco na compreensão desses solos. No Brasil, o projeto RADAM (1976) documentou a baixa fertilidade da maioria dos solos de terra firme na Amazônia. Ainda em 1991, o Ministério do Planejamento apresentou um documento que destacou esta característica. Artigos de Falesi (1974)⁸ e Sombroek (1984)⁹ também seguiram estas linhas de raciocínio.

Acredita-se que a infertilidade do solo é um dos vetores do desmatamento.¹⁰ Este argumento é parte do discurso de que a baixa produtividade força os agricultores pobres a desmatarem. No entanto, este discurso negligencia o papel desempenhado pelo desmatamento para fins de extração de madeira, agronegócio e apropriação de terras. As cinzas da vegetação queimada trazem um sopro de fertilidade para os solos da Amazônia por 3 a 4 anos.¹¹ Sanchez *et al.* (1982) argumentaram que a colheita nos solos ácidos e inférteis dos trópicos era inviável.¹² Em relação à Floresta Amazônica, eles afirmaram que 75% da Amazônia era coberta por latossolos ácidos e argissolos, enquanto apenas 6% da floresta tropical sul-americana não apresentava grandes restrições à agricultura. Depois do corte e queima e do curto período em que os solos se mantêm férteis, eles voltam ao seu estado de origem e os agricultores passam para outros lotes de terra.

⁸ Falesi afirma que os latossolos [= oxissolos], que cobriam 70% da Amazônia brasileira, têm baixa fertilidade química (Falesi, 1974: 203). Ele continua afirmando que os solos de terra firme têm, em geral, baixa ou média fertilidade (Falesi, 1974: 227). FALESI. Ítalo. "Soils of the Brazilian Amazon." In: WAGLEY, Charles. (Org.) *Man in the Amazon*. Center for Latin American Studies, Gainesville: The University Presses of Florida, 1974 pp. 201-229.

⁹ Neste texto, Sombroek sugere que novas informações sobre os solos da região tornaram-se disponíveis e declarações anteriores estavam sendo refutadas (Sombroek, 1984: 521). SOMBROEK, William. "Soils of the Amazon region." In: Sioli, Harald (Org.) *The Amazon: liminology and landscape ecology of a mighty tropical region and its basin*. Dordrecht: Dr. W. Junk Publishers 1984, cap. 20 V. 56, pp. 521-535.

¹⁰ É importante ressaltar que o corte e queima em baixa escala pode ser sustentável. A ineficácia desta prática surge quando é efetuada em larga escala.

¹¹ WINKLERPRINS, Antoinette. *Op. cit.*, p. 3.

¹² SANCHEZ, Pedro. & LOGAN, Terry. *Myths and Science about the Chemistry and fertility of Soils in the Tropics*. In: LAL, Rattan. SANCHEZ, Pedro. (Org.) *Myths and Science of Soils of the Tropics*. Publicação Especial da SSSA (*Soil Science Society of America*) Número 29, pp. 35-46, 1992.

Alguns autores argumentam que a infertilidade dos solos da Amazônia foi supervalorizada a fim de enfraquecer a ideia anterior de solo tão rico e fértil.¹³ Entre eles encontram-se Goodland e Irwin (1975).¹⁴ Eles escreveram um livro sobre a Amazônia em que afirmam que os solos dos trópicos são inférteis e que a única maneira viável de haver agricultura na Amazônia seria por meio de corte e queima.¹⁵

Na primeira e segunda representações, as pessoas que habitavam a Amazônia antes da chegada dos europeus eram entendidas principalmente como tribos primitivas igualitárias que viviam em pequenas aldeias transitórias. Isso indica que há uma ligação entre a forma como os solos e a paisagem — e as pessoas nele — eram vistos. Na segunda perspectiva o ambiente hostil era visto como o responsável pela falta de instituições sociopolíticas complexas.¹⁶ De acordo com o argumento, a centralização política e a estratificação social seriam mais propensas a se desenvolver em um ambiente onde o alimento básico crucial para a subsistência da sociedade pudesse ser armazenado.¹⁷

A segunda representação reforçou a dicotomia entre várzea e terra firme.¹⁸ Alguns autores, como Petrick (1978) e Barrow (1985) argumentaram que os solos de várzea tinham mais uso agrícola e deviam, portanto, ser reservados para a produção agrí-

¹³ WAGLEY, Charles. *Amazon Town: a Study of the Man in Tropics*. New York: The Macmillan Company, 1953, 315p.

¹⁴ GOODLAND, Robert. & IRWIN, Howard. *A Selva Amazônica: do inferno verde ao deserto vermelho?* São Paulo: Editora Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo. Reconquista do Brasil, V. 30. 1975, 156p.

¹⁵ É importante ressaltar que as discussões sobre os solos da Amazônia são também as discussões sobre o futuro da Amazônia.

¹⁶ PARSSINEN, Martti. SCHAAN, Denise. RANZI, Alceu. “Pre-Columbian Geometric Earthworks in the Upper Purus: a complex society in western Amazônia.” *Antiquity*, Washington, 83, 2009, pp. 1084-1095.

¹⁷ ROOSEVELT, Anna. C. *Parmana: prehistoric maize and manioc subsistence along the amazon and Orinoco*. New York: Academic Press, 1980, 320p.

¹⁸ A dicotomia várzea-terra firme não é um argumento recente e tem estado presente pelo menos a partir do século XX em diante. Os relatos dos séculos XVI, XVII e XVIII davam conta de que as várzeas eram férteis e densamente povoadas. No entanto, pesquisas arqueológicas e antropológicas destacaram diferenças entre a terra firme e a várzea. Essas pesquisas começaram a reverberar mais no século XX, então é neste ponto em que eu diria que esta dicotomia se tornou mais estabelecida. A inserção dessa dicotomia é também uma característica fundamental na mudança do primeiro para o segundo ponto de vista. Embora a várzea seja fértil, a maior parte da floresta é de terra firme. Além disso, a várzea está sujeita a inundações frequentes, o que a torna imprevisível e, portanto, inadequada para a agricultura intensiva.

Some authors argue that the infertility of Amazon soils was overemphasised to undermine the previous idea of the soil as rich and fertile.¹³ An example of such authors would be Goodland and Irwin (1975).¹⁴ They wrote a book on the Amazon where they claimed that the soils of the tropics were infertile and the only viable way to have agriculture in the Amazon was through slash-and-burn.¹⁵

Within the first and the second view, the people that inhabited the Amazon before the arrival of the European were seen mainly as primitive egalitarian tribes that lived in small and impermanent villages. This assumes that there is a link between how the soils and the landscape — and the people therein — were viewed. In the second view, the hostile environment was responsible for the lack of complex socio-political institutions.¹⁶ As the argument goes, political centralisation as well as social stratification would be more prone to develop in an environment where the staple food that was crucial for the subsistence of the society could be storable.¹⁷

It is in the timeline of the second view that the dichotomy between floodplain and upland was reinforced.¹⁸ Some authors, such as Petrick (1978)

¹³ WAGLEY, Charles. *Amazon Town: a Study of the Man in Tropics*. New York: The Macmillan Company, 1953, 315p.

¹⁴ GOODLAND, Robert. & IRWIN, Howard. *A Selva Amazônica: do inferno verde ao deserto vermelho?* São Paulo: Editora Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo. Reconquista do Brasil, V. 30. 1975, 156p.

¹⁵ It is important to highlight that the discussions on Amazonian soils are also discussions on the future of the Amazon.

¹⁶ PARSSINEN, Martti. SCHAAN, Denise. RANZI, Alceu. “Pre-Columbian Geometric Earthworks in the Upper Purus: a complex society in western Amazônia.” *Antiquity*, Washington, 83, 2009, pp. 1084-1095.

¹⁷ ROOSEVELT, Anna. C. *Parmana: prehistoric maize and manioc subsistence along the amazon and orinoco*. New York: Academic Press, 1980, 320p.

¹⁸ The floodplain-upland dichotomy is not a recent argument and it has been present, at least from the twentieth century onwards. The accounts from the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries that the floodplains were fertile and heavily populated. However, the archaeological and anthropological research emphasised differences between the upland and floodplains. These started to reverberate more in the twentieth century, so this is when I would say that this dichotomy became more established. The embeddedness of this dichotomy is also a key feature in the changing from the first to the second view. Although the várzea is fertile, the great majority of the forest is of

and Barrow (1985) argued that floodplain soils had higher agricultural use and should therefore be set aside for agricultural production, as they are. Carneiro (1970)¹⁹ has also argued that, in the 1500s, as too many people wanted a limited amount of productive land in the *várzea*, conflicts would rise. Roosevelt (1980) also played a part on the reinforcement of the *terra firme-várzea* dichotomy.²⁰ The Amazon was described as being 98% of *terra firme* (upland) and 2% of *várzea*.^{21, 22 and 23} Despite the differences on how to explain the two main environments in Amazonia, scholars did use this dichotomy, which was considered a key feature of the forest for a long time, and to some extent it still is today.

The persistence of the dichotomy can also be due to the fact that it is broad enough to serve the social and the natural sciences, easing the integration of findings from each area.²⁴ Archeology and ethnography students highlighted the differences between the upland and floodplains. The floodplains would attract more people, therefore being more populated with some social hierarchy.²⁵ For natural scientists the differences could be, for example, between the nutrients in the soils. However, this dichotomy overlooks the particularities — and

terra firme. In addition, the *várzea* is subject to frequent flooding, which makes them unpredictable and therefore unsuitable for intense agriculture.

¹⁹ CARNEIRO, Robert. “A Theory of the Origin of the State.” *American Association for the Advancement of Science*, Washington DC, Vol. 169. No 3947, 1970, pp. 733-738.

²⁰ ROOSEVELT, Anna. *Op. cit.*, p. 5.

²¹ HORNBORG. Alf. “Ethnogenesis, Regional Integration, and Ecology in Prehistoric Amazonia.” *Current Anthropology*, Chicago, Vol. 46 No 4. August-October 2005, pp. 589-620.

²² MEGGERS, Betty. “The Indigenous peoples of Amazonia, their Cultures, Land Use Patterns and Effects on the Landscape and Biota.” In: Sioli. Harald. (Org.) *The Amazon: liminology and landscape ecology of a mighty tropical region and its basin*. Dordrecht: Dr. W. Junk Publishers 1984, cap. 25, pp. 627-647.

²³ MORAN, Emilio. “Disaggregating Amazonia: a strategy for understanding biological and cultural diversity.” In: SPONSEL, Leslie. (Org.) *Indigenous Peoples and the Future of Amazonia: an ecological anthropology of an endangered world*. Tucson & London: The University of Arizona Press, 1995, pp. 71-95.

²⁴ MORAN, Emilio. *Through Amazonian Eyes: the Human Ecology of Amazonian Populations*. Iowa City: University of Iowa Press, 1993, 230p.

²⁵ PARSSINEN, Martti. SCHAAN, Denise. RANZI, Alceu. *Op. cit.*, p. 5.

cola, como elas efetivamente são. Carneiro (1970)¹⁹ argumentou que, no século XVI, muita demanda para uma quantidade limitada de terras produtivas na *várzea* intensificaria os conflitos. Roosevelt (1980) também desempenhou um papel no reforço da dicotomia terra firme-*várzea*.²⁰ A Amazônia foi caracterizada como sendo 98% de terra firme e 2% de *várzea*.^{21, 22, 23} Apesar das diferenças em relação a como explicar os dois principais ambientes da Amazônia, os estudiosos de fato usaram esta dicotomia, considerada uma característica fundamental da floresta por um longo tempo como, até certo ponto, ainda se pensa até hoje.

A persistência da dicotomia também pode ser justificada pelo fato de ela ser ampla o suficiente para servir às ciências sociais e naturais, facilitando a integração das descobertas em cada área.²⁴ Estudantes de Arqueologia e Etnografia destacaram diferenças entre a terra firme e a *várzea*. As *várzeas* atrairiam mais pessoas, sendo, portanto, mais povoadas por grupos com alguma hierarquia social.²⁵ Para os cientistas naturais, as diferenças poderiam decorrer, por exemplo, da diversidade entre os nutrientes dos solos. No entanto, esta dicotomia negligencia as particularidades — e, portanto, as oportunidades — da floresta. Um tema de pesquisa que tem desafiado a dicotomia *várzea-terra firme* é o *bluff model*^{26, 27} que, devido à sua localização, poderia ter desempenhado um grande papel em assentamentos semiperma-

¹⁹ CARNEIRO, Robert. “A Theory of the Origin of the State.” *American Association for the Advancement of Science*, Washington DC, Vol. 169. No 3947, 1970, pp. 733-738.

²⁰ ROOSEVELT, Anna. *Op. cit.*, p. 6.

²¹ HORNBORG. Alf. “Ethnogenesis, Regional Integration, and Ecology in Prehistoric Amazonia.” *Current Anthropology*, Chicago, Vol. 46 No 4. August-October 2005, pp. 589-620.

²² MEGGERS, Betty. “The Indigenous peoples of Amazonia, their Cultures, Land Use Patterns and Effects on the Landscape and Biota.” In: Sioli. Harald. (Org.) *The Amazon: liminology and landscape ecology of a mighty tropical region and its basin*. Dordrecht: Dr. W. Junk Publishers 1984, cap. 25, pp. 627-647.

²³ MORAN, Emilio. “Disaggregating Amazonia: a strategy for understanding biological and cultural diversity.” In: SPONSEL, Leslie. (Org.) *Indigenous Peoples and the Future of Amazonia: an ecological anthropology of an endangered world*. Tucson & London: The University of Arizona Press, 1995, pp. 71-95.

²⁴ MORAN, Emilio. *Through Amazonian Eyes: the Human Ecology of Amazonian Populations*. Iowa City: University of Iowa Press, 1993, 230p.

²⁵ PARSSINEN, Martti. SCHAAN, Denise. RANZI, Alceu. *Op. cit.*, p. 6.

²⁶ DENEVAN, William. “A Bluff Model of Riverine Settlement in Prehistoric Amazonia.” *Annals of the Association of American Geographers*, Lawrence, vol. 86. No 4, 1996, pp. 654-681.

²⁷ O *Bluff Model* na Amazônia são as paredes quase verticais que se elevam acima dos vales e os solos de *várzea* separados dos solos de terra firme.

mentes e na produção de alimentos.

A homogeneização e a ausência de dados

Ao longo da história dos trópicos, é possível identificar uma tendência para homogeneização, o que diminui a diversidade da floresta e simplifica seus ecossistemas. Essa tendência também se estende aos solos da região. Uma das razões para isso é que os resultados de estudos feitos em partes da Amazônia (em terras firmes) foram expandidos para a totalidade da floresta.²⁸ Eswaran *et al.* argumentaram que mapas da década de 1970 são uma fonte deste equívoco. Eles alegaram que os mapas são projetados para uma finalidade específica,²⁹ que pode não ser a mesma finalidade daqueles que mais tarde veem o mapa. Até a década de 1990, os mapas de solo que existiam eram muito generalizados. Os dados sobre os solos tropicais foram coletados principalmente após a Segunda Guerra Mundial, e se originaram a partir de observações *ad hoc* feitas por um número restrito de pesquisadores.

O Mapa dos Solos do Mundo em escala 1:5.000.000, publicado pela FAO em 1970, mostrou um cenário diferente daquele ao qual as pessoas estavam familiarizadas, demonstrando a variabilidade dentro da região, eliminando alguns dos equívocos criados sobre o solo. Muitos cientistas não aprovaram a terminologia introduzida pela FAO, tanto no Mapa de Solos do Mundo, quanto na Taxonomia de Solos. A questão aqui é que as diferentes classificações para o mesmo solo não necessariamente correspondem, o que poderia causar mal-entendidos. Além disso, havia uma preocupação em relação à confiabilidade de alguns mapas.³⁰

A Geografia também desempenhou um papel importante na visão homogeneizada dos solos tropicais, o que era uma característica fundamental na primeira e segunda representações. Elas

²⁸ PIPERNO, Dolores. & PEARSALL, Deborah. *The origins of Agriculture in the Lowland Neotropics*. San Diego: Academic Press, 1998, 400p.

²⁹ Os mapas são uma imagem de uma determinada localização geográfica com ênfase sobre um tema específico em um determinado momento. O tema pode ser população, clima e, claro, o tipo de solo. No entanto, quando os mapas são elaborados, há um propósito definido de forma que o mapa elaborado atenda a tal propósito. Seu uso posterior para cumprir outro objetivo pode não ser adequado.

³⁰ ESWARAN, Hari; KIMBLE, John; COOK, Terry; BEINROTH, Fred. "Soil Diversity in the Tropics: Implications for Agricultural Development." In: LAL, Rattan. & SANCHEZ, Pedro. (Orgs). *Myths and Science of Soils of the Tropics*. Publicação Especial da SSSA (*Soil Science Society of America*) Número 29, 1992, pp. 1-16.

therefore the opportunities — of the forest. A research topic that has challenged the várzea-terra firme dichotomy is the bluff model,^{26 and 27} which due to its location could have had a great role in semipermanent settlements and food production.

Homogenisation and lack of data

Throughout the history of the tropics, one can identify a tendency towards homogenisation, which diminishes the diversity of the forest and simplifies its ecosystems. This also applies to the soils of the region. One of the reasons for this is that the results of studies carried out on parts of the Amazon (in uplands, non-floodplains) were expanded to the totality of the rainforest.²⁸ Eswaran *et al.* argued that maps made in the 1970s are a source of this misconception. They argued that maps are designed for a specific purpose,²⁹ which might not be the same purpose of those who later see the map. Until 1990s, the soil maps that existed were very generalised. The data on tropic soils were collected mainly after the Second World War and originated from *ad hoc* observations as well as a small number of researchers.

The FAO Soil Map of the World 1:5.000.000, published in 1970s, showed a scenario that was different from what people were used to, demonstrating variability within the region and eliminating some of the misconceptions created about the soil. Many scientists did not appreciate the terminology introduced by FAO, both in the Soil Map of the World and in the Soil Taxonomy. The issue here is that the different classifications for the same soil do not necessarily match, which then can cause misunderstandings. In addition, there was a con-

²⁶ DENEVAN, William. "A Bluff Model of Riverine Settlement in Prehistoric Amazônia." *Annals of the Association of American Geographers*, Lawrence, vol. 86. No 4, 1996, pp. 654-681.

²⁷ The Bluff Model in the Amazon is the near-vertical walls that rise above the valleys and separate várzea soils from the terra-firme soils.

²⁸ PIPERNO, Dolores. & PEARSALL, Deborah. *The origins of Agriculture in the Lowland Neotropics*. San Diego: Academic Press, 1998, 400p.

²⁹ Maps are a picture of a certain geographical location with emphasis on a specific theme on a given time. That can be population, crime, and of course, soil type. However, when maps are elaborated there is a defined purpose so the map elaborated will attend that purpose. Its later use to fulfill another purpose might not be adequate.

cern regarding the reliability of some maps.³⁰

Geography also played an important role in the homogenised view of tropical soils, which was a key feature in the first and second views. They were not completely dependent on it, but the homogeneity perspective is inherent in them. This means there was a predisposition to think of tropical soils as the same throughout the globe. Everything between the Tropics of Cancer and Capricorn was considered to be tropical soil. Although that is the case, no variability within tropical soils was invoked. There was even a homogenised view amongst the different tropical forests in the world.³¹ A tropical soil is generally considered to be a deep, red, acidic soil that is well-drained and with no clear horizons. This soil is classified as ferralsols. The following characteristics were associated with a tropical soil: exceptionally intense, weathered and leached; low soil organic matter; destructive weathering of soil aluminosilicate clay minerals; low nutrient retention capacity; ability to harden in an irreversible way once exposed; homogeneity regarding the soil chemical and physical properties.³² Notice that there is no mention of human impact on soil formation.^{33 and 34}

The concept of tropical soil has been oversimplified and the relationship between soil and climate has been overemphasised. Factors that play a role in soil formation are: climate, parent material, time, biota and topography.³⁵ By downplaying the role of the other factors and putting climate on top, the variability within tropical soils would be a result of climate variability. As climate in the tropics was seen as stable, one can jump to the conclusion

não eram completamente dependentes dela, mas a perspectiva de homogeneidade é uma característica inerente às representações. Isso significa que houve uma predisposição a pensar em solos tropicais como sendo os mesmos em todo o mundo. Tudo entre os trópicos de Câncer e Capricórnio era considerado solo tropical. Embora seja este o caso, não foi invocada nenhuma variabilidade dentro dos solos tropicais. Havia até mesmo uma visão homogeneizada entre as diferentes florestas tropicais do mundo.³¹ Um solo tropical é, geralmente, visto como um solo profundo, vermelho, ácido, bem drenado e sem horizontes claros. Este solo é classificado como latossolo. As seguintes características eram associadas ao solo tropical: excepcionalmente intenso, intemperizado e lixiviado; com pouca matéria orgânica no solo; intemperismo destrutivo de aluminossilicato de minerais de argila do solo; baixa capacidade de retenção de nutrientes; capacidade de endurecer de forma irreversível uma vez exposto; homogeneidade em relação à química do solo e propriedades físicas.³² O impacto humano na formação do solo não é mencionado.^{33, 34}

O conceito de solo tropical foi supersimplificado, e as relações entre solo e clima foram supervalorizadas. Os fatores que desempenham um papel na formação do solo são: clima, material de origem, tempo, biota e topografia.³⁵ Ao minimizar o papel dos outros fatores e colocar o clima no topo, a variabilidade dos solos tropicais seria resultado da variabilidade climática. Como o clima nos trópicos era visto como estável, podia-se chegar à conclusão de que todos os solos na vasta região dos trópicos eram iguais. Este ponto de vista persistiu durante a maior parte do século passado. Independentemente do material de origem e da topografia de um local, todos os solos dentro de uma região climática deveriam apresentar características definidas relacionadas a essa região climática. Isso, levado ao extremo, ajudou a promover uma visão de solos singular, não apenas com as mesmas características, mas o mesmo solo por todos os trópicos. Esta ênfase ajudou a

³⁰ ESWARAN, Hari. KIMBLE, John. COOK, Terry. BEINROTH, Fred. "Soil Diversity in the Tropics: Implications for Agricultural Development." In: LAL, Rattan. & SANCHEZ, Pedro. (Orgs.). *Myths and Science of Soils of the Tropics*. SSSA (*Soil Science Society of America*) Special Publication Number 29, 1992, pp. 1-16.

³¹ RICHTER, Daniel. & BABBAR, Liana. "Soil Diversity in the Tropics." *Advances in Ecological Research*. London, Vol. 21, 1991, pp. 315-389.

³² RICHTER, Daniel & BABBAR, Liana, 1991: 325.

³³ Interesting low availability of nutrientes, such as Potassium is not mentioned in the list either.

³⁴ It is interesting to notice that while soil formation theories include life — and therefore human impact — soil classification focuses on soil horizons and being a static scheme does not look at soil formation.

³⁵ JENNY, Hans. *Factors of Soil Formation: a system of quantitative pedology*. New York: Dover Publications Inc, 1994, 191p.

³¹ RICHTER, Daniel. & BABBAR, Liana. "Soil Diversity in the Tropics." *Advances in Ecological Research*. London, Vol. 21, 1991, pp. 315-389.

³² RICHTER, Daniel & BABBAR, Liana, 1991: 325.

³³ Uma interessante baixa disponibilidade de nutrientes, como potássio, também não é mencionada na lista.

³⁴ É interessante observar que, embora as teorias de formação do solo incluam a vida — e, portanto, o impacto humano — a classificação se concentra em horizontes do solo e, sendo um esquema estático, não contempla a formação do solo.

³⁵ JENNY, Hans. *Factors of Soil Formation: a system of quantitative pedology*. New York: Dover Publications Inc., 1994, 191p.

moldar como os solos tropicais são popularmente representados.

A falta de dados confiáveis para os solos nos trópicos foi durante muito tempo um problema importante. Esta ausência — ou digamos falha — foi observada até mesmo durante a década de 1980, quando ainda havia a ausência de levantamentos sistemáticos de solos e mapas. A ausência de dados quantitativos sobre solos tropicais, portanto, levou a suposições imprudentes. Esta ausência de dados também se estendia à antropologia. Tanto era assim que Moran (1985)³⁶ chegou a dizer que a floresta era de fato uma fronteira do conhecimento. Até 1976, o conhecimento sobre a história da região amazônica antes da chegada dos europeus se baseava em informações de algumas áreas isoladas.³⁷

No caso do Brasil, a introdução da região amazônica nos planos de desenvolvimento do governo em 1970 desencadeou a necessidade de coletar dados precisos sobre os solos da floresta tropical brasileira. Levantamentos de solos, bem como a classificação da vegetação, geomorfologia e capacidade e adequação da terra foram realizados por pelo menos uma década.³⁸ A grande variabilidade no resultado da ocupação da floresta, que se intensificou na década de 1940, reflete a falta de conhecimento sobre os solos da região e seu respectivo potencial. Antes da pesquisa feita na década de 1970, uma cooperação entre US-AID e FAO já havia realizado uma pesquisa sobre os solos da região. Os mapas então produzidos apresentaram uma riqueza de dados do solo, mas não eram muito confiáveis, como demonstram os dados que dispomos hoje. No projeto de mapeamento da FAO-Unesco, que ocorreu em 1971, foi atribuída classe III de confiabilidade do solo à maior parte da Bacia Amazônica, o que significava que apenas informações gerais foram usadas para construir e desenvolver os limites das unidades. Em outras palavras, até o início da década de 1980, apenas uma parte muito pequena dos mapas de solo foi, na verdade, baseada em observações.³⁹

³⁶ MORAN, Emílio. “An Assessment of a decade of colonization in the Amazon Basin.” In: HEMMING, John. (Org.) *Changing in the Amazon Basin Volume II: The Frontier after a decade of Colonization*. Manchester: Manchester University Press, 1985, pp. 91-102.

³⁷ MEGGERS, Betty. “Judging the Future by the Past: the impact of environmental instability on prehistoric Amazonian populations.” In: SPONSEL, Leslie. (Org.) *Indigenous Peoples and the Future of Amazonia: an ecological anthropology of an endangered world*. Tucson & London: The University of Arizona Press, 1995, pp. 15-43.

³⁸ RICHTER, Daniel & Babbar, Liana. *Op. cit.*, p. 9.

³⁹ Richter e Babbar (1991) fazem uma correlação entre as regiões da FAO-UNESCO com menos confiabilidade e as áreas com oxissolos na Amazônia

that all soils in the vast region of the tropics are the same. This view persisted for a great part of the last century. Regardless of the parent material and the topography for a location, all soils within a climatic region must present definite characteristics related to that climatic region. That might have been taken to an extreme and helped cast a vision of soils as one, not with the same characteristics but the same soil all over the tropics. In addition, this emphasis has helped to shape how soils in the tropics are popularly represented.

The lack of reliable data for soils in the tropics was a significant issue for a long time. This absence — or shall we say flaw — was even seen in 1980s, when systematic soil surveys and maps were still missing. The lack of quantitative data about tropical soils has therefore led to ill-advised assumptions. This lack of data was also a feature of the anthropology of the region. So much so that Moran (1985)³⁶ said the forest was indeed a knowledge frontier. Up until 1976, the knowledge about the history of the Amazon region before the arrival of the European consisted of information from a few isolated areas.³⁷

In the case of Brazil, the introduction of the Amazon region in the development plans of the Government in the 1970s triggered the need to collect accurate data on the soils of the Brazilian rainforest. Soil surveys, as well as classification of the vegetation, geomorphology and land suitability were carried out for at least a decade.³⁸ The wide variability in the outcome of the occupation of the forest, which intensified in the 1940s, reflects the lack of knowledge on the soils of the region and their respective potential. Before the research done in the 1970s, there was research on the soils of the region carried out in cooperation with US-AID and FAO. The maps produced then presented a wealth of soil data, but they were not very reliable

³⁶ MORAN, Emílio. “An Assessment of a decade of colonisation in the Amazon Basin.” In: HEMMING, John. (Org.) *Changing in the Amazon Basin Volume II: The Frontier after a decade of Colonisation*. Manchester: Manchester University Press, 1985, pp. 91-102.

³⁷ MEGGERS, Betty. “Judging the Future by the Past: the impact of environmental instability on prehistoric Amazonian populations.” In: SPONSEL, Leslie. (Org.) *Indigenous Peoples and the Future of Amazonia: an ecological anthropology of an endangered world*. Tucson & London: The University of Arizona Press, 1995, pp. 15-43.

³⁸ RICHTER, Daniel & Babbar, Liana. *Op. cit.*, p. 8.

compared to what is known today. In the FAO-Unesco mapping project, which took place in 1971, most of the Amazon basin was assigned a soil reliability class III, which meant that only general information was used to construct and develop the boundaries of the units. In other words, until the beginning of the 1980s, only a very slim part of the soil maps were actually based on observations.³⁹

Two initiatives deserve to be highlighted. The first initiative was the creation of the Soil Commission of the National Service of Agronomic Research. This Commission started the soil survey of Brazil and the aim was to map the entire national territory. The Soil Commission organised the first Brazilian Soil Science meeting, which led to the establishment of the Brazilian Soil Science Society. The lack of technicians and the need for soil surveys led the Commission to organise the first course on “Morphology, Classification and Soil Mapping” in 1954. The Institution went through several administrative changes and it is now Embrapa Soils, located in Rio de Janeiro, Brazil. The second initiative was the RADAM Brasil project,⁴⁰ which started in the Amazon and was later expanded to the whole country.

Although some work was done to demonstrate the variability amongst tropical soils, reports reinforcing the claim that the soils of the tropics were infertile were also reiterated in 1970s. In 1972, the Economic Development Institute of the International Bank for Reconstruction and Development launched a treatise, which stated that pure laterites as well as ferralsols covered great part of the humid tropics.⁴¹ The document also specified that these were poor agriculturally or of no use whatsoever.⁴² This helped solidify the idea that the soils were

Duas iniciativas merecem destaque. A primeira foi a criação da Comissão de Solos do Sistema Nacional de Pesquisa Agropecuária. Esta Comissão iniciou o levantamento dos solos do Brasil, e o objetivo era mapear todo o território nacional. A Comissão de Solos organizou a primeira Reunião Brasileira de Ciência do Solo, o que levou à criação da Sociedade Brasileira de Ciência do Solo. A falta de técnicos, bem como a necessidade de levantamentos dos solos, levou a Comissão a organizar o primeiro curso sobre “Morfologia, Classificação e Mapeamento do Solo”, em 1954. A instituição passou por várias mudanças administrativas, e agora é a Embrapa Solos, localizada no Rio de Janeiro, Brasil. A segunda iniciativa foi o projeto RADAM Brasil,⁴⁰ que começou na Amazônia e mais tarde foi expandido para todo o país.

Apesar de alguns trabalhos demonstrarem a variabilidade entre os solos tropicais, os relatórios que reforçavam a afirmação de que os solos dos trópicos eram inférteis também foram reiterados na década de 1970. Em 1972, o Instituto de Desenvolvimento Econômico do Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento lançou um tratado, que afirmou que lateritas puras, bem como latossolos, cobriam grande parte dos trópicos úmidos.⁴¹ O documento também especificou que estes solos eram pobres para a agricultura ou de nenhuma utilidade.⁴² Isso ajudou a consolidar a ideia de que os solos eram pobres. A ideia de que os solos dos trópicos eram inférteis foi reforçada a partir da década de 1960. Muitas publicações enfatizaram esse ponto.⁴³ Esta infertilidade impediria uma produção agrícola sustentável⁴⁴ que, portanto, teria implicações sobre o crescimento e desenvolvimento da população.

(RICHTER, Daniel & BABBAR, Liana, 1991: 334).

³⁹ Richter and Babbar (1991) make a correlation between the regions of the FAO/UNESCO with least reliability and the areas with oxisols in the Amazon (RICHTER, Daniel & BABBAR, Liana, 1991: 334).

⁴⁰ The aim of the RADAM Project was to carry out a natural resources survey in the Brazilian territory. Originally, the Project focused on the Amazon, but it was later expanded to cover all of Brazil. The Project was launched in 1970.

⁴¹ ESWARAN, Hari. KIMBLE, John. COOK, Terry. BEINROTH, Fred. *Op. cit.*, p. 8.

⁴² Needless to say that this is no longer the case. It is also important to highlight that Brazil is seen as an “agricultural superpower” and that in three decades the Brazilian Enterprise for Agricultural Research became one of the leading institutions in the world when it comes to tropical

⁴⁰ O objetivo do Projeto RADAM foi realizar um levantamento dos recursos naturais no território brasileiro. Originalmente, o projeto centrou-se na Amazônia, mas foi expandido mais tarde para cobrir todo o Brasil. O Projeto foi lançado em 1970.

⁴¹ ESWARAN, Hari. KIMBLE, John. COOK, Terry. BEINROTH, Fred. *Op. cit.*, p. 8.

⁴² Desnecessário dizer que este não é mais o caso. Também é importante destacar que o Brasil é visto como uma “superpotência agrícola”, e que em três décadas a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária tornou-se uma das instituições líderes no mundo quando se trata de agricultura tropical.

⁴³ GOODLAND, Robert. & IRWIN, Howard. *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁴ SANCHEZ, Pedro. & LOGAN, Terry. Myths and Science about the Chemistry and fertility of Soils in the Tropics. In: LAL, Rattan. SANCHEZ, Pedro. (Orgs). Myths and Science of Soils of the Tropics. Publicação Especial da SSSA (*Soil Science Society of America*) Número 29, pp. 35-46, 1992.

Paradigma na década de 1980

Novos desenvolvimentos da ciência alguns anos antes provocaram o surgimento de um novo ambiente para pesquisa na década de 1980. O conhecimento existente sobre a população da Amazônia foi reinterpretado no âmbito de novas teorias sobre os solos, paisagens e florestas. Esses pesquisadores discutiram sobre o número de povos na floresta antes da chegada dos europeus, e atribuíram maior complexidade para os grupos, bem como enfatizaram a importância das características ecológicas e do impacto das relações sociais de longa distância.⁴⁵ Outro motivo que ajuda a explicar a mudança dentro das discussões sobre a floresta foi a consolidação de teorias antropológicas revisitadas sobre a formação social das tribos indígenas. A percepção de que a Amazônia não era tão homogênea quanto se acreditava a princípio, o que, por sua vez, impactou no alcance da atividade humana dos habitantes das florestas, foi uma das principais alterações.

Embora a dicotomia terra firme-várzea estivesse presente, Emílio Moran, juntamente com outros pesquisadores, demonstrou que a diversidade da floresta — em termos pedológicos, zoológicos e botânicos — não se encaixava nesse padrão. Esta simples distinção da floresta não vislumbra toda a sua complexidade. Esta dicotomia esconde as diferenças entre as regiões da floresta. A existência — e persistência — dessa dicotomia também levou a generalizações equivocadas como resultado de uma parte da terra firme ser transportada para outro local com características completamente diferentes — população, desenvolvimento cultural.⁴⁶ E, por exemplo, o território das tribos dos rios de águas negras, que até 1995 ainda não havia sido demarcado? A dicotomia terra firme-várzea se refere a rios de água branca,⁴⁷ deixando rios de águas negras fora da discussão. A cultura dos povos da Floresta Amazônica reflete a cultura indígena, da constituição da flora até a gestão dos recursos naturais e técnicas agrícolas. Essas últimas, por sua vez, variam dentro da floresta. A persistência da dicotomia terra firme-várzea demonstra que

⁴⁵ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology.” *Annual Review of Anthropology*. Palo Alto, 25, 1996, pp. 179-200.

⁴⁶ MORAN, Emílio. *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁷ RIBEIRO, Berta. *Os Índios das Águas Pretas: modo de produção e equipamento produtivo*. São Paulo: Companhia das Letras: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, 270p.

poor. The idea that the soils of the tropics were infertile was reinforced from the 1960s onwards. Many publications have emphasised this.⁴³ This infertility would preclude a sustained agricultural production,⁴⁴ which, therefore, had implications on population growth and development.

Paradigm in the 1980s

A new environment for research arose as a result of new developments in science that happened a few years prior. The existing knowledge regarding the population of the Amazon was reinterpreted in the framework of new theories on soils, landscapes and forests. These researchers worked on the population number in the forest before the arrival of the Europeans and attributed greater complexity to the groups and emphasised the importance of ecological characteristics and of long-distance societal impact.⁴⁵ Another reason that helps to explain the change within the discussions about the forest was the consolidation of revisited anthropological theories of social formation of indigenous tribes. The realisation that the Amazon was not as homogenous as first believed, which in turn had an impact on the range of human activity of forests inhabitants, was one of the main changes.

Although the *terra firme-várzea* dichotomy was present, Emílio Moran, together with other researchers, demonstrated that the forest diversity — in pedological, zoological and botanical terms — did not fit into two boxes. This simple distinction of the forest does not encompass its whole complexity. This dichotomy hides the differences amongst the regions in the forest. The existence — and persistence — of this dichotomy has also led to misleading generalisations as results from one part of the *terra firme* would be transported to another site with completely different charac-

agriculture.

⁴³ GOODLAND, Robert & IRWIN, Howard. *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁴ SANCHEZ, Pedro. & LOGAN, Terry. Myths and Science about the Chemistry and fertility of Soils in the Tropics. In: LAL, Rattan. SANCHEZ, Pedro. (Orgs.). Myths and Science of Soils of the Tropics. SSSA (Soil Science Society of America) Special Publication Number 29, pp. 35-46, 1992.

⁴⁵ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology.” *Annual Review of Anthropology*. Palo Alto, 25, 1996, pp. 179-200.

teristics — population, cultural development.⁴⁶ What about, for example, the tribal territory of the blackwater rivers that until 1995 had not yet been demarcated? The *terra firme-várzea* dichotomy refers to white water rivers,⁴⁷ leaving blackwater rivers out of the discussion. The culture of those from the Amazon rainforest reflects indigenous culture, from the flora architecture to natural resources management and agricultural techniques. This, in turn, varies within the forest. The persistence of the *terra firme-várzea* dichotomy demonstrates that three views of the soils coexist.

Within the environmental determinism of Steward, Meggers and others, the adaptation capacity of the population is central in the explanation of how people survived.⁴⁸ The most important environmental aspect for culture is food production. Soil fertility, together with rain and sun availability, regulate agriculture production, which determines population size and concentration. These influence socio-political development of culture.⁴⁹ This is the argument that rises from the simplification of complex social relations to propositions that fit functionalist models of human adaptation.^{50 and 51} The argument that culture is the human way of adapting is in fact a truism, which is key to functionalism. However, when the argument is broadened, adaptation begins to represent complex set of casual relations, and the logic is lost.

The third view derives from a set of new re-

coexistem três pontos de vista sobre os solos.

Dentro do determinismo ambiental de Steward, Meggers e outros, a capacidade de adaptação da população é crucial na explicação de como os povos sobreviveram.⁴⁸ O aspecto ambiental mais importante para a cultura é a produção de alimentos. A fertilidade do solo, juntamente com a disponibilidade de chuva e de sol, regula a produção agrícola, o que determina o tamanho e a concentração da população. E estes influenciam o desenvolvimento sociopolítico cultural.⁴⁹ Esse é o argumento que surge a partir da simplificação das complexas relações sociais para proposições que se encaixam em modelos funcionalistas de adaptação humana.^{50 e 51} Entender a cultura como a maneira humana de se adaptar é, na verdade, um truísmo, que é fundamental para o funcionalismo. No entanto, quando o argumento é ampliado, a adaptação começa a representar um conjunto complexo de relações casuais, e a lógica é perdida.

Uma terceira maneira de representar surge de um conjunto de novas propostas de pesquisa que representam uma reação à percepção anterior dominante, abrindo o caminho para perspectivas múltiplas. A pesquisa que reflete a terceira representação desconstruiu alguns pressupostos da floresta tropical. Em primeiro lugar, a homogeneização da região, que era uma característica da primeira e segunda representações, foi deixada de lado, o que também repercutiu na dicotomia várzea-terra firme. Esta visão dualista não foi mais aceita para caracterizar a floresta. Em segundo lugar, a ideia de que os solos da Amazônia impediam o desenvolvimento humano por falta de condições favoráveis foi contestada. Embora as condições naturais tenham um impacto sobre o desenvolvimento da população, elas não são estáticas e

⁴⁶ MORAN, Emílio. *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁷ RIBEIRO, Berta. *Os Índios das Águas Pretas: modo de produção e equipamento produtivo*. São Paulo: Companhia das Letras: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, 270p.

⁴⁸ Meggers wrote: “Man is an animal and like all other animals must maintain an adaptive relationship with his surroundings in order to survive and although he achieves this adaptation principally through the medium of culture, the process is guided by the same rules of natural selection that govern biological adaptation” MEGGERS, Betty. *Amazônia: man and culture in a counterfeit paradise*. Chicago: Aldine-Atherton, 1971:4.

⁴⁹ MEGGERS, Betty. “Environmental Limitation on the Development of Culture.” *American Anthropologist*. Washington, New Series, Vol. 56. No 5, 1954, pp. 801-824.

⁵⁰ NUGENT, Stephen. “Amazonia: ecosystem and social system.” *Royal anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. London, Man, New Series, Vol. 16. No 1, 1981, pp. 62-74.

⁵¹ The structural-functional approach focuses on structures in terms of their functions within a bounded system. Logic plays an important part and, therefore, to fit the cause and effect logic many interdependencies are simplified.

⁴⁸ Meggers escreveu: “O homem é um animal e, como todos os outros animais, deve manter uma relação adaptativa com o seu entorno, a fim de sobreviver; e, embora ele atinja essa adaptação principalmente por meio da cultura, o processo é guiado pelas mesmas regras de seleção natural que governam a adaptação biológica” MEGGERS, Betty. *Amazônia: man and culture in a counterfeit paradise*. Chicago: Aldine-Atherton, 1971:4.

⁴⁹ MEGGERS, Betty. “Environmental Limitation on the Development of Culture.” *American Anthropologist*. Washington, New Series, Vol. 56. No 5, 1954, pp. 801-824.

⁵⁰ NUGENT, Stephen. “Amazonia: ecosystem and social system.” *Royal anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. London, Man, New Series, Vol. 16. No 1, 1981, pp. 62-74.

⁵¹ A abordagem estrutural-funcionalista é centrada em estruturas em termos de suas funções dentro de um sistema limitado. A lógica desempenha um papel importante e, portanto, para se ajustar à lógica de causa e efeito, muitas interdependências são simplificadas.

nem excessivamente determinantes. A existência da Terra Preta de Índio demonstra que as pessoas eram capazes de viver na região, moldando a história da Amazônia. Em terceiro lugar, as evidências de fertilidade, como a Terra Preta de Índio, contestaram a representação do solo como infértil.⁵²

A Terra Preta de Índio representa uma complexidade cultural que merece ser destacada. O solo em si é um artefato arqueológico. A maior parte dos sítios de TPI cobre uma área de 2 a 5 hectares, mas o tamanho desses sítios em áreas de terras firmes pode variar de menos de 1 a mais de 500 hectares.⁵³ e ⁵⁴ A Terra Preta de Índio é um horizonte do solo que chama a atenção, e pode variar de 10 a 200 cm de profundidade. Em média, os sítios de TPI são horizontes do solo de 30 a 60 cm de profundidade.⁵⁵ Eles são os vestígios de séculos de comunidades que viviam na região, alterando os solos e cada um produzindo uma variedade de características físicas e químicas únicas.⁵⁶ Este solo é encontrado em toda a Amazônia,⁵⁷ não apenas na parte brasileira, mas também em outros países, como na Colômbia,⁵⁸

search directions. These investigations represent a reaction to the previous perception that was dominant, inviting plural perspectives. The research that contemplates the third view deconstructed some assumptions of the rainforest. Firstly, the homogenisation of the region that was a characteristic of the first and second view was broken, also reverberating in the floodplain-upland dichotomy. This dualistic view was no longer accepted to characterise the forest. Secondly, the idea that the soils of the Amazon precluded the development of conditions favourable to human development was disputed. Although natural conditions do have an impact on the development of population, they are not static and over-imposing. The existence of *Terra Preta de Índio* (TPI) demonstrates that people were able to live in the region, shaping the history of the Amazon. Thirdly, evidences of fertility, such as *Terra Preta de Índio*, contested the representation of the soil as infertile.⁵²

Terra Preta de Índio represents a cultural complexity that deserves to be highlighted. The soil itself is an archaeological artefact. Most of the TPI sites cover an area of 2 to 5 hectares, but the size of these sites in upland areas can vary from less than 1 and up to 500 hectares.⁵³ and ⁵⁴ *Terra Preta de Índio* is a soil horizon that draws attention, and it can vary from 10 to 200 cm deep. On average TPI sites are soil horizons of 30 to 60 cms deep.⁵⁵ They are the trace of centuries of communities that lived in the region, changing the soils and each producing a variety of unique chemical and physical traits.⁵⁶

⁵² Isso é verdade se assumirmos que Terra Preta tem uma grande extensão espacial. Novas estimativas sugerem que de 3% a 4% da Amazônia pode ser coberta com Terra Preta. TOLLEFSON, Jeff. Amazon Ecology: Footprint in the Forest. *Nature*. 502, 2013, pp. 160-162.

⁵³ SMITH, Nigel. Anthrosols and Human Carrying Capacity in Amazonia. *Annals of the Association of American Geographers*, Lawrence, Vol. 70 No 4, 1980, pp. 553-566.

⁵⁴ KERN, Dirse. *et al.* As Terras Pretas de Índio na Amazônia: evolução do conhecimento em Terra Preta de Índio. In: TEIXEIRA, Wenceslau; KERN, Dirse. MADARI, Beata; LIMA, Hedinaldo; WOODS, William. (Orgs). *As Terras Pretas de Índio da Amazônia: sua caracterização e uso deste conhecimento na criação de novas áreas*. Manaus, Editora da Universidade de Manaus — EDUA, 2010, pp. 72-81.

⁵⁵ KERN, Dirse. *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁶ WOODS, William. Comments on the Black Earths of Amazonia. *Papers and Proceedings of the Applied Geography Conferences*, Cambridge, Vol. 18. pp. 159-165, 1995.

⁵⁷ PETERSEN, James. NEVES, Eduardo. HECKENBERGER, Michael. Gift From the Past: Terra Preta and Prehistoric Amerindian Occupation in Amazonia. In: McEWAN, Collin. BARRETO, Cristina. NEVES, Eduardo. (Ed.) *Unknown Amazon: culture in nature in ancient Brazil*. The British Museum Press: Londres, 2001, pp. 86-105.

⁵⁸ EDEN, Michael. *et al.* Terra Preta and Their Archaeological Context in the Caqueta Basin of Southeast Colombia. *American Antiquity*, Washington, Vol. 49 No 1. pp. 125-140, 1984.

⁵² This is true if we assume that Terra Preta has a large spatial extent. New estimates suggest that the 3 to 4% of the Amazon basin might be cover with Terra Preta. TOLLEFSON, Jeff. Amazon Ecology: Footprint in the Forest. *Nature*. 502, 2013, pp. 160-162.

⁵³ SMITH, Nigel. Anthrosols and Human Carrying Capacity in Amazonia. *Annals of the Association of American Geographers*, Lawrence, Vol. 70, N° 4, 1980, pp. 553-566.

⁵⁴ KERN, Dirse. *et al.* As Terras Pretas de Índio na Amazônia: evolução do conhecimento em terra preta de índio. In: TEIXEIRA, Wenceslau; KERN, Dirse. MADARI, Beata. ; LIMA, Hedinaldo; WOODS, William. (Orgs.). *As Terras Pretas de Índios da Amazônia: sua caracterização e uso deste conhecimento na criação de novas áreas*. Manaus, Editora da Universidade de Manaus — EDUA, 2010, pp. 72-81.

⁵⁵ KERN, Dirse. *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁶ WOODS, William. Comments on the Black Earths of Amazonia. *Papers and Proceedings of the Applied Geography Conferences*, Cambridge, Vol. 18, pp. 159-165, 1995.

This soil is found all over the Amazon,⁵⁷ not only in the Brazilian Amazon, but also in other countries as well, such as in Colombia⁵⁸ and ⁵⁹ Bolívia, Peru, Venezuela and the Guianas.⁶⁰

Throughout history, the property of soils has played an important role in shaping both the cultural and economic development of a region.⁶¹ The fertility of alluvial soils was the scenario where civilisations evolved. In the tropics, however, the situation was different. The highly weathered soils allowed farmers to use shifting cultivation or slash-and-burn agriculture. The misconceptions about tropical soils have had an impact that goes beyond food production, such as rural poverty, land degradation, deforestation and biodiversity. The Amazon was described as “an empty space, economically unproductive and politically dangerous”.⁶² Seeing the soil as highly leached also feeds into the theory that the region is not productive and the only way it can have a role in the development of the country is being a source of resources or as conservation areas with indigenous tribes. There are plenty of examples in the history of the forest to illustrate its role as a resource pool. Even when Brazil was a colony, the Amazon was already under cycles of exploitation. The first, with the drugs of the hinterland, started after the arrival of the European and continued until the mid-nineteenth century. The rubber cycle began in the end of the nineteenth century and extended until the first half of the twentieth century. At the moment, the water

e ⁵⁹ Bolívia, Peru, Venezuela e nas Guianas.⁶⁰

Ao longo da história, as propriedades dos solos têm desempenhado um papel importante na modelagem do desenvolvimento, tanto cultural quanto econômico de uma região.⁶¹ A fertilidade dos solos aluviais constituiu o cenário onde as civilizações evoluíram. No entanto, nos trópicos a situação foi diferente. Os solos altamente intemperizados permitiram que agricultores utilizassem o cultivo itinerante ou a agricultura de corte e queima. Os equívocos sobre solos tropicais tiveram um impacto que vai além da produção de alimentos, tais como a pobreza rural, degradação do solo, desmatamento e biodiversidade. A Amazônia foi retratada como “um espaço vazio, economicamente improdutivo e politicamente perigoso”.⁶² Ver o solo como altamente lixiviado também alimenta a teoria de que a região não é produtiva e que a única maneira de ter um papel no desenvolvimento do país é ser uma fonte de recursos ou como áreas de conservação com tribos indígenas. Não faltam exemplos na história da floresta para ilustrar seu papel como fonte de recursos a ser explorada. Mesmo quando o Brasil era colônia, a Amazônia já sofria com ciclos de exploração. O primeiro, com as drogas do sertão, se iniciou pouco depois da chegada dos europeus e se estendeu até meados do século XIX. O ciclo da borracha começou no final do século XIX e foi até a primeira metade do século XX. No momento atual, o recurso da floresta que recebe mais atenção é a água e seu potencial energético, e vem sendo explorado com o ciclo de construções de hidroelétricas na região.

Foi nas últimas três décadas que o terceiro ponto de vista sobre a Amazônia floresceu. Durante a década de 1970, começou a surgir uma crítica à visão dominante na época, priorizando construções culturais e dando menos importância para o meio ambiente.⁶³ Até então, a Amazônia era retratada como um paraíso ilusório que recebeu culturas originadas dos Andes.⁶⁴ Devido às

⁵⁷ PETERSEN, James. NEVES, Eduardo. HECKENBERGER, Michael. Gift From the Past: Terra Preta and Prehistoric Amerindian Occupation in Amazonia. In: McEWAN, Collin. BARRETO, Cristina. NEVES, Eduardo. (Ed.) Unknown Amazon: culture in nature in ancient Brazil. The British Museum Press: Londres, 2001, pp. 86-105.

⁵⁸ EDEN, Michael. *et al.* Terra Preta and Their Archaeological Context in the Caqueta Basin of Southeast Colombia. *American Antiquity*, Washington, Vol. 49 No 1, pp. 125-140, 1984.

⁵⁹ ANDRADE, Angela. Investigación Arqueologica de los Antrosoles de Araracuara. *Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales*, Bogotá, V. 31, pp. 91-03, 1986.

⁶⁰ JUNQUERA, André; SHEPARD JR, Glen; CLEMENT, Charles. Secondary Forests on Anthropogenic Soils in Brazilian Amazonia Conserve Agrobiodiversity. *Biodiversity Conservation*, London, Vol. 19, pp. 1933-1961, 2010.

⁶¹ ESWARAN, Hari. KIMBLE, John. COOK, Terry. BEINROTH, Fred. *Op. cit.*, p. 7.

⁶² BRASIL, Estados Unidos do Brasil. Superintendência da Valorização Econômica da Amazônia. Primeiro Plano Quinquenal. 1o Volume. 1955: 34.

⁵⁹ ANDRADE, Angela. Investigación Arqueologica de los Antrosoles de Araracuara. *Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales*, Bogotá, V. 31, pp. 91-03, 1986.

⁶⁰ JUNQUERA, André; SHEPARD JR, Glen.; CLEMENT, Charles. Secondary Forests on Anthropogenic Soils in Brazilian Amazonia Conserve Agrobiodiversity. *Biodiversity Conservation*, London, Vol. 19, pp. 1933-1961, 2010.

⁶¹ ESWARAN, Hari. KIMBLE, John. COOK, Terry. BEINROTH, Fred. *Op. cit.*, p. 8.

⁶² BRASIL, Estados Unidos do Brasil. Superintendência da Valorização Econômica da Amazônia. Primeiro Plano Quinquenal. 1o Volume. 1955: 34.

⁶³ DESCOLA, Philippe. *Op. cit.*, p. 4.

⁶⁴ GOMES, Denise. *Cotidiano e Poder na Amazônia Pré-colonial*. São Paulo: Editora

limitações impostas pelo meio ambiente, essas culturas teriam sofrido uma regressão cultural.

No entanto, 1980 foi também a década em que se tornou mais conhecida a evidência de que a ocupação humana no passado foi maior do que se pensava inicialmente (quando da chegada dos europeus), junto com a ideia de que o ambiente amazônico havia sido modificado. As pistas estavam lá — de grandes montes perto da foz do rio, passando por solos antrópicos e diques.⁶⁵ A Amazônia, vista como uma floresta exuberante, impenetrável e uniforme, passou a ser vista pela pluralidade de suas realidades, sendo várias as Amazônias, e não apenas uma, sobre toda a extensão da floresta. A Amazônia é tão diversa quanto pode ser uma área de dimensões continentais.⁶⁶

Antes do surgimento desta representação, a população indígena da região era vista como pequena e de pouco impacto. Pesquisas conduzidas na região, no entanto, demonstraram que esse não era o caso. Novos trabalhos levaram à evidência empírica que contestou a teoria de que a Amazônia não poderia sustentar e, portanto, permitir o desenvolvimento de uma densa população.⁶⁷ Estas mudanças na compreensão da Amazônia como sendo um ambiente plural e alterado são o resultado de uma história dinâmica e complexa de interações ser humano-ambiente.⁶⁸ Isso não quer dizer que ela não foi/seja contestada. Ela foi questionada por estudiosos ao longo de décadas, sendo a crítica mais notória a de Betty Meggers.

Embora as evidências que contradizem a visão dominante criada por Steward e Meggers estivessem disponíveis antes da década de 1980, foi só então que os pesquisadores começaram a construir mais explicitamente narrativas alternativas para a Amazônia.⁶⁹ A partir da década de 1980, um número cada vez maior

resources in the forest have been receiving a lot of attention and its energetic potential is being exploited with the cycle of hydropower constructions in the region.

It was within the past three decades that the third view of the Amazon has flourished. During the 1970s a critique of the dominant view at that time started to emerge, prioritising cultural constructions and giving less importance to the environment.⁶⁵ Up until the 1970s the Amazon was portrayed as an illusionary paradise that received cultures originated from the Andes.⁶⁴ Due to limitations imposed by the environment these cultures faced cultural regression.

It was in the 1980s that evidence that past human occupation was greater than initially thought when the Europeans arrived became more widely known, together with the idea that the Amazon environment had been modified. The clues were there — from large mounds close to the mouth of the river, going through anthropic soils and dikes.⁶⁵ The Amazon, seen as a luxurious forest, impenetrable and uniform, started to be seen for the plurality of its realities, being Amazonias and not just one Amazonia over all the extension of the forest. The Amazon is as diverse as an area of continental sizes can be.⁶⁶

Before the emergence of this view, the indigenous population of the region was seen as being small and having had little impact. Research conducted in the region, however, demonstrated that that was not the case. New research led to empirical evidence that contested the theory that the Amazon could not support — and therefore allow to develop — dense population.⁶⁷ These changes in the understanding of the Amazon of a plural and altered environment are the result of

Universidade de São Paulo, 2008, 237p.

⁶⁵ STOKSTAD, Erik. “‘Pristine’ Forest Teemed with People.” *Science*, Washington, Vol. 301, No 5640 2003, pp. 1645-1646.

⁶⁶ MORAN, Emílio. “Nurturing the Forest: strategies of native amazonians.” In: ELLEN, Roy. and FUKUI, Katsuyoshi. *Redefining Nature: ecology, culture and domestication*. Oxford, Washington DC: TJ Press Ltd., 1996, pp. 531-552.

⁶⁷ ROOSEVELT, Anna. “Amazonian Anthropology: strategy for a new synthesis.” In: ROOSEVELT, Anna. (Org.) *Amazonian Indians: from prehistory to the present*. Tucson: The University of Arizona Press, 1994 pp. 1-29.

⁶⁸ HECKENBERGER, Michael; RUSSEL, Christian; TONEY, Joshua; SCHMIDT, Morgan. “The legacy of Cultural Landscapes in the Brazilian Amazon: implications for biodiversity.” *Philantropical Transactions of the Royal Society of Biological Sciences*. London, 362, 2007, pp. 197-208.

⁶⁹ RAFFLES, Hugh & WINKLERPRINS, Antoinette. “Further Reflections

⁶³ DESCOLA, Philippe. *Op. cit.*, p. 3.

⁶⁴ GOMES, Denise. *Cotidiano e Poder na Amazonia Pre-colonial*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008, 237p.

⁶⁵ STOKSTAD, Erik. “‘Pristine’ Forest Teemed with People.” *Science*, Washington, Vol. 301, No 5640 2003, pp. 1645-1646.

⁶⁶ MORAN, Emílio. “Nurturing the Forest: strategies of native amazonians.” In: ELLEN, Roy. and FUKUI, Katsuyoshi. *Redefining Nature: ecology, culture and domestication*. Oxford, Washington DC: TJ PressLtd, 1996, pp. 531-552.

⁶⁷ ROOSEVELT, Anna. “Amazonian Anthropology: strategy for a new synthesis.” In: ROOSEVELT, Anna. (Org.) *Amazonian Indians: from prehistory to the present*. Tucson: The University of Arizona Press, 1994, pp. 1-29.

a dynamic and complex history of human-environment interactions.⁶⁸ That is not to say that it was/is not contested. It has been by scholars through decades, the most notorious critique coming from Betty Meggers.

Despite the fact that evidences contradicting the dominant view set up by Steward and Meggers were available before 1980s, it was only then that researchers began to voice more explicitly alternative narratives for the Amazon.⁶⁹ From the 1980s onwards, a growing number of researchers — such as Raffles, Hecht and Posey, Balée, Denevan, Roosevelt, Smith, Demerritt, Haraway, Clement — rejected the idea that the forest was pristine and that the population of the region had a passive role in their own history and in the history of the forest. In addition, rather than subscribing to the nature-culture divide, they proposed a more hybrid conception of a natural-cultural landscape.⁷⁰ Their argument partially reflects the idea that nature is socially constructed as a discursive practice and that the separation of nature and culture is both historically and culturally particular to European thought post-Enlightenment.⁷¹ From 1980s onwards, scholars have discovered evidence of complex societies before the arrival of the Europeans in upland areas. Examples of this are the earthworks looked by Porras (1987)⁷² in the Ecuadorian Amazon and the regional integrated

de pesquisadores — como Raffles, Hecht e Posey, Balée, Denevan, Roosevelt, Smith, Demerritt, Haraway, Clement — rejeitou a ideia de uma floresta intocada, e de uma população da região que teria desempenhado um papel passivo na sua própria história e na história da floresta. Além disso, em vez de concordar com a cisão entre natureza e cultura, eles propuseram uma concepção mais híbrida de uma paisagem natural-cultural.⁷⁰ O argumento deles em parte reflete a ideia de que a natureza é socialmente construída como uma prática discursiva e que a separação entre natureza e cultura é, ao mesmo tempo, histórica e culturalmente específica para o pensamento europeu pós-Iluminismo.⁷¹ De 1980 em diante, os estudiosos descobriram evidências da presença de sociedades complexas antes da chegada dos europeus em áreas de terra firme. Exemplos disso são os trabalhos de terraplenagem vistos por Porras (1987)⁷² na Amazônia equatoriana e os sistemas regionais integrados descritos por Heckenberger e seus colegas.

A Terra Preta de Índio não constitui a única evidência de que a Amazônia era o lar de populações indígenas. Geoglifos encontrados na Amazônia — que só puderam ser identificados após o desmatamento — também são a prova de que a floresta possui uma história maior do que se acreditava. Dentro dessa representação mais atenção tem sido dada ao conhecimento indígena sobre a gestão dos solos, o que está intrinsecamente relacionado com os aspectos culturais desses grupos que vivem na Amazônia.^{73 e 74} Nessa perspectiva, a biodiversidade da Amazônia foi o resultado de uma história cultural através de longos períodos de tempo.

Esta é também uma mudança na maneira como as pessoas

⁶⁸ HECKENBERGER, Michael; RUSSEL, Christian; TONEY, Joshua; SCHMIDT, Morgan. “The legacy of Cultural Landscapes in the Brazilian Amazon: implications for biodiversity.” *Philantropical Transactions of the Royal Society of Biological Sciences*. London, 362, 2007, pp. 197-208.

⁶⁹ RAFFLES, Hugh. & WINKLERPRINS, Antoinette. “Further Reflections on Amazonian Environmental History: transformations of rivers and streams.” *Latin American Research Review*, New York, Vol.38 No 3, 2003, pp. 165-187.

⁷⁰ This, or shall we say these conceptions of nature and society are closely linked to a new conservation boom and it represents a fresh wave of management schemes that came about in the late 1990s and beginning of the new Millennium. This new perspective is also related to a nonequilibrium understanding of ecology. ZIMMERER, Karl. “The Reworking of Conservation Geographies: nonequilibrium landscapes and nature-society hybrids.” *Annals of the Association of American Geographers*. Maldern, 90 (2), 2000, pp. 356-369.

⁷¹ RAFFLES, Hugh. & WINKLERPRINS, Antoinette. *Op. cit.*, p. 16.

⁷² PORRAS, Pedro. Investigaciones arqueológicas a las faldas de Sangay, Provincia Morona Santiago. Quito: Artes Gráficas Senal, 1987.

on Amazonian Environmental History: transformations of rivers and streams.” *Latin American Research Review*, New York, Vol. 38 No 3, 2003, pp. 165-187.

⁷⁰ Essa — ou devemos dizer essas? — concepção de natureza e sociedade está intimamente ligada a um novo *boom* de conservação, e representa uma nova onda de sistemas de gestão que surgiu no fim da década de 1990 e início do novo milênio. Esta nova perspectiva também está relacionada a um entendimento de não equilíbrio da ecologia. ZIMMERER, Karl. “The Reworking of Conservation Geographies: nonequilibrium landscapes and nature-society hybrids.” *Annals of the Association of American Geographers*. Maldern, 90 (2), 2000, pp. 356-369.

⁷¹ RAFFLES, Hugh. & WINKLERPRINS, Antoinette. *Op. cit.*, p. 17.

⁷² PORRAS, Pedro. Investigaciones arqueológicas a las faldas de Sangay, Provincia Morona Santiago. Quito: Artes Gráficas Senal, 1987.

⁷³ A terceira representação abriu espaço para a descoberta — ou digamos redescoberta — do conhecimento indígena, que foi posto de lado pelo segundo ponto de vista.

⁷⁴ WINKLERPRINS, Antoinette. *Op. cit.*, p. 3.

— cientistas, o público em geral e os políticos — percebiam os habitantes da região. Antes da mudança da forma como a floresta era vista, sua população era vista como pequena e limitada pelo meio ambiente, sendo descrita como passiva, sem nenhuma atividade. Depois que a terceira representação se tornou mais proeminente, a ideia de povo da floresta como engenheiros ambientais da Amazônia, transformando o ambiente em que viviam,⁷⁵ ganhou visibilidade.

A aceitação de que a floresta não é intocada e foi modificada ao longo do tempo força uma revisão da compreensão do desenvolvimento humano na região. A paisagem apresenta uma história cultural. As paisagens são legados da ocupação humana passada na infraestrutura da floresta e elas possuem um capital social e cultural.^{76 e 77} O estilo de vida das pessoas que viviam em uma área está engendrado na paisagem, desde a sua tecnologia até santuários rurais. As extensas áreas de Terra Preta de Índio encontradas, os geoglifos, os cemitérios pré-europeus com urnas funerárias e mais de 300 pinturas rupestres apenas no Brasil se somam ao fato de que a Amazônia era, de fato, em grande parte habitada antes de 1500.⁷⁸

A história de longo prazo da região não é muito bem conhecida. No entanto, um olhar sobre a ocupação indígena, que está ligada à floresta em pé, pode revelar informações importantes. Estima-se que um quinto da Amazônia brasileira é terra indígena (ou seja, não pode ser usada para nenhuma outra finalidade, pois pertence aos grupos indígenas que ali vivem), e eles representam um importante obstáculo ao desmatamento.⁷⁹ Isto significa que a maneira como esses grupos manejam

systems described by Heckenberger and colleagues.

Terra Preta de Índio are not the only evidence that the Amazon was the home of indigenous populations. Geoglyphs found in the Amazon — which could only be identified after deforestation — are also evidence that the forest has a history greater than once believed. Within this view, more attention has been given to indigenous knowledge regarding the management of the soils, which is intrinsically related to cultural aspects of these groups that live in the Amazon.^{73 and 74} The biodiversity of the Amazon was a result of a cultural history through long periods of time.

This is also a shift in the way people in general — from scientists, the general public, and politicians - saw the inhabitants of the region. Before the change in the way the forest was seen, the population of the forest was seen as being small and limited by the environment, being described as passive, with no agency. After the third view was more prominent, the idea of the people of the forest as Amazonian environmental engineers, transforming the environment they lived in,⁷⁵ emerged.

Accepting that the forest is not pristine and has been modified forces a review of the understanding of human development in the region. The landscape has a cultural history. Landscapes are legacies of past human occupation in the infrastructure of the forest and they have a social and cultural capital.^{76 and 77} The life style of the people that lived in an area is embedded in the landscape, going from their technology to rural shrines. The

⁷⁵ MCKEY, Doyle; ROSTAIN, Stéphen; IRIARTE, José; GLASER, Bruno; BIRK, Jago Jonathan; HOLST, Irene; RENARD, Delphine. “Pre-Columbian agricultural landscapes, ecosystem engineers, and self-organized patchiness in Amazonia.” *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*. Washington, Vol. 107, No 17, 2010, pp. 7823-7828.

⁷⁶ STAHL, Peter. “The Contributions of Zooarchaeology to Historical Ecology in the Neotropics.” *Quaternary International*, Amsterdam, 180, 2008, pp. 5-16.

⁷⁷ ERICKSON, Clark. “Agricultural Landscapes as World Heritage: raised field agriculture in Bolivia and Peru.” In: Teutonico, Jeanne-Marie & Matero, Frank. (Orgs.) *Managing Change: sustainable approaches to the conservation of the built environment*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2003, pp. 181-204.

⁷⁸ HORNBORG. Alf. *Op. cit.*, p. 7.

⁷⁹ Embora, por lei, essas terras sejam de uso indígena, há uma história no Brasil de terras indígenas sendo invadidas e gerando conflitos. Um exemplo para ilustrar este ponto é Raposa/Serra do Sol, uma terra indígena para a etnia Macuxi em Roraima, Brasil. A terra foi demarcada e o presidente Lula sancionou em 2005. No entanto, tal demarcação foi contestada por pessoas não-indígenas e pelo próprio

⁷³ The third view opened space for the discovery — or shall we say re-discovery — of indigenous knowledge, which was set aside by the second view.

⁷⁴ WINKLERPRINS, Antoinette. *Op. cit.*, p. 2.

⁷⁵ MCKEY, Doyle; ROSTAIN, Stéphen; IRIARTE, José; GLASER, Bruno; BIRK, Jago Jonathan; HOLST, Irene; RENARD, Delphine. “Pre-Columbian agricultural landscapes, ecosystem engineers, and self-organized patchiness in Amazonia.” *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*. Washington, Vol. 107, No 17, 2010, pp. 7823-7828.

⁷⁶ STAHL, Peter. “The Contributions of Zooarchaeology to Historical Ecology in the Neotropics.” *Quaternary International*, Amsterdam, 180, 2008, pp. 5-16.

⁷⁷ ERICKSON, Clark. “Agricultural Landscapes as World Heritage: raised field agriculture in Bolivia and Peru.” In: Teutonico, Jeanne-Marie & Matero, Frank. (Orgs.) *Managing Change: sustainable approaches to the conservation of the built environment*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2003, pp. 181-204.

extensive areas of *Terra Preta de Índio* found, the geoglyphs, pre-European cemeteries with funeral urns and more than 300 rock arts only in Brazil add up together to the fact that the Amazon was in fact largely inhabited pre-1500.⁷⁸

The long-term history of the region is not very well known. Looking at indigenous occupation, however, which is linked to standing forests, can reveal key information. It is estimated that one fifth of the Brazilian Amazon is indigenous land (i.e. cannot be used for any other purpose, it belongs to the indigenous groups that live therein), and they represent an important obstacle to deforestation.⁷⁹ This means that the way that these groups manage the forest is unique and has had positive results in terms of the continuity of land-use and further research into traditional land use techniques should be looked into for future ways of preserving the forest.^{80 and 81}

It is in this context of looking back at the

⁷⁸ HORNBERG, Alf. *Op. cit.*, p. 6.

⁷⁹ Although by Law these lands are for indigenous use, there is a history in Brazil of indigenous land being invaded, which creates conflict. One example to illustrate this point is Raposa/Serra do Sol, an indigenous land for the Macixu in Roraima, Brazil. The land was demarcated and Lula approved it in 2005. However, this demarcation has been contested by non-indigenous people and by the state of Roraima itself. The non-indigenous people, rice producers and cattle ranchers, disputed the demarcation and refused to leave their land — as with the demarcation of the indigenous land, all those non-indigenous people have to be re-settled. One of the problems was that most of the producers did not have land titles and therefore were not entitled to compensation. The situation reached such a level of tension that the federal government had to send in soldiers from the National Security Force. Another key case was the invasion of the Yanomami land by miners in the 1980s. There were reports of 40 thousand people invading the reserve, which had great impact on the indigenous population. In 2011, with the high price of gold in the international market, there is fear that same situation will happen as invasions are already being reported. <<http://www.ipam.org.br/mais/noticiasitem?id=1389>>. Accessed on 4 November 2011.

⁸⁰ This is not to say that I am defending the view of the indigenous population as natural conservationists, a very romantic view. The argument is that indigenous people do have a knowledge regarding the forest that can be less destructive than the ones pursued by those outside. Their knowledge comes from decades, centuries of practices that passed on from generation to generation. They know the environment that they live in.

⁸¹ HECKENBERGER, Michael; RUSSEL, Christian; TONEY, Joshua; SCHMIDT, Morgan. *Op. cit.*, p. 15.

a floresta é única e tem tido resultados positivos em termos de continuidade do uso da terra, e uma investigação posterior sobre técnicas tradicionais de uso da terra deve ser feita com relação a futuras formas de preservar a floresta.^{80 e 81}

É neste contexto de olhar para o passado, para o conhecimento tradicional dos habitantes da Amazônia, que a Terra Preta de Índio também pode desvendar as principais informações. A existência de Terra Preta é conhecida desde o século XIX, mas foi apenas na década de 1980 que sua importância foi reconhecida.⁸² Embora outras questões também tenham desempenhado um papel no aumento de interesse na Terra Preta,⁸³ as mudanças referentes ao solo dos trópicos e as evidências de ocupação passada também foram importantes nesta redescoberta.

Considerações finais

estado de Roraima. As pessoas não-indígenas, produtores de arroz e pecuaristas, contestaram a demarcação e recusaram-se a deixar suas terras — como acontece com a demarcação da terra indígena, todas as pessoas não-indígenas têm de voltar a ser reassentadas. Um dos problemas é que a maioria dos produtores não tinha títulos de terra e, portanto, não tinham direito a indenização. A situação chegou a tal nível de tensão, que o governo federal teve que enviar soldados da Força Nacional de Segurança. Outro caso importante foi a invasão das terras yanomâmi por garimpeiros na década de 1980. Houve relatos de 40 mil pessoas invadindo a reserva, o que gerou grande impacto sobre a população indígena. Em 2011, com o alto preço do ouro no mercado internacional, teme-se que a mesma situação volte a acontecer, pois invasões já estão sendo relatadas. <<http://www.ipam.org.br/mais/noticiasitem?id=1389>>. Acessado em 4 de novembro de 2011.

⁸⁰ Isso não quer dizer que eu esteja defendendo o ponto de vista da população indígena como conservacionistas naturais, uma visão muito romântica. O argumento é que os povos indígenas têm um conhecimento sobre a floresta que pode ser menos destrutivo do que os usados por aqueles que estão fora. O conhecimento deles vem de décadas, séculos de práticas que passaram de geração em geração. Eles conhecem o meio ambiente no qual vivem.

⁸¹ HECKENBERGER, Michael; RUSSEL, Christian; TONEY, Joshua; SCHMIDT, Morgan. *Op. cit.*, p. 17.

⁸² CLEARY, David. “Towards an Environmental History of the Amazon: from prehistory to the nineteenth century.” *Latin American Research Review*, Baltimore, Vol. 36 No 2, pp. 64-96, 2001.

⁸³ Na esfera internacional, há três eventos que contribuíram — direta ou indiretamente — para o crescimento do espaço de Terra Preta de Índio: o aniversário da chegada de Colombo à América, em 1992; o surgimento de uma agenda ambiental internacional; e o surgimento do regime climático na década de 1980. Na esfera nacional, o país começou lentamente a voltar para um regime democrático, o que deu espaço para o surgimento de movimentos sociais em todo o país, e também na Amazônia; foi na década de 1980 que a pesquisa arqueológica na Amazônia ganhou mais visibilidade e também apresentou uma visão alternativa para a floresta como um ambiente hostil.

Três representações dos solos da Amazônia foram fortemente incorporadas nos discursos específicos sobre a floresta tropical sul-americana. A primeira representação começou com Carvajal, que entendeu o solo como fértil. Em seus relatos, tribos indígenas povoavam a floresta, o que significa que a paisagem era, no mínimo, parcialmente antropogênica. A agricultura seria, portanto, adequada para os colonos e para aqueles que já viviam na floresta, as tribos indígenas. Com Wallace, o solo ainda estava fértil, mas a paisagem e a floresta foram então representadas como intocadas. A percepção de intocada relegou as tribos indígenas a um lugar secundário. Portanto, as implicações agrícolas foram relacionadas apenas aos novos colonos, os europeus.

A segunda representação propõe uma percepção diferente em relação ao solo, que era então visto como infértil. No entanto, a paisagem e a floresta ainda eram vistas como intocadas. Devido à infertilidade dos solos, eles eram inadequados para a agricultura. A terceira representação entende os solos da Amazônia como diferentes ao longo do espaço, por razões tanto naturais quanto humanas.

Estas representações tiveram grande impacto sobre as políticas para a região. A primeira representação caracterizou a Amazônia como uma terra fértil, com a sua vegetação exuberante, e volta para a chegada dos europeus na região. A segunda definiu a floresta tropical sul-americana como um inferno verde, uma terra infértil, onde nada poderia crescer. A primeira e segunda representações dão primazia ao natural sobre o social. A terceira representação afirma tratar de ambas de forma mais justa, embora tenda a priorizar o social sobre o natural. A primeira e segunda representações estão comprometidas com uma interpretação homogeneizada da Amazônia. A terceira representação, por outro lado, vê a floresta como extremamente heterogênea e aceita que ela tenha sido e possa ser modificada por seres humanos. Ela permite e estimula diferentes formas de ver a floresta, abrindo espaço para discussões que não poderiam florescer antes. A terceira representação, no entanto, tampouco é isenta de considerações críticas, pois ela considera a perturbação humana e a modificação como menos problemáticas, quando, na verdade, levadas ao extremo, podem destruir a Amazônia e suas culturas.

É importante ressaltar que essas diferentes representações não eram monolíticas. Grupos distintos defenderam diferentes representações ao mesmo tempo dependendo de seus interesses e das políticas que eles apoiaram. Estas representações coexistem

traditional knowledge of the inhabitants of the Amazon that *Terra Preta de Índio* may also unravel key information. Terra Preta's existence has been acknowledged since the nineteenth century but it was not until the 1980s that its importance was widely recognised.⁸² Although other issues also played a part in the rise of interest in *Terra Preta de Índio*,⁸³ the changes referring to the soil of the tropics and the evidences of past occupation were also important in this re-discovery.

Final Remarks

Three views of Amazonian soils were heavily embedded in specific discourses regarding the South American rainforest. The first view started with Carvajal saw the soil as fertile. In his accounts indigenous tribes populated the forest, which means that the landscape was at least partially anthropogenic. Agriculture would, therefore, be suitable for settlers and for those who already lived in the forest, the indigenous tribes. With Wallace the soil was still fertile but the landscape and the rainforest were then represented as pristine. The pristine perception relegated the indigenous tribes to a secondary place. Therefore, the agricultural implications were only related to the new settlers, the Europeans.

The second view proposes a different perception regarding the soil, as it was then seen as infertile. However the landscape and the forest were still seen as pristine. Due to the infertility of the soils, they were unsuitable for agriculture. The third view sees the soils of the Amazon as spatially variable, for both natural and human reasons.

These representations did have great impact on the policies towards the region. The first view

⁸² CLEARY, David. "Towards an Environmental History of the Amazon: from prehistory to the nineteenth century." *Latin American Research Review*, Baltimore, Vol. 36 No 2, pp. 64-96, 2001.

⁸³ In the international sphere, there are three events that have contributed — either directly or indirectly — to the growth of space of Terra Preta de Índio: the anniversary of the arrival of Columbus in the Americas in 1992; the emergence of an international environmental agenda; the emergence of the climate regime in the 1980s. In the national sphere, the country slowly started moving back to a democratic regime, this gave space to the emergence of social movements around the country, but also in the Amazon; it was in the 1980s that archaeological research on the Amazon gained more visibility and also presented an alternative view to the forest as a hostile environment.

characterised the Amazon as a fertile land, with its luxurious vegetation and it goes back to the arrival of the Europeans in the region. The second view defined the South American rainforest as a green hell, an infertile land where nothing would grow. The first and the second view give primacy to the natural over the social. The third view claims to treat both more fairly, although it tends to give primacy to the social over the natural. The first and second views were embedded in a homogenised interpretation of the Amazon. The third view, in another hand, sees the forest as extremely heterogeneous and it accepts that the forest has been and can be modified by humans. It allows and stimulates different ways of seeing the forest, opening space for discussions that could not flourish before. The third view, however, is also dangerous as it considers human disturbance and modification as less problematic, which, taken to the extrem, can destroy the Amazon and its cultures.

It is important to stress that these different representations were not monolithic. Distinct groups defended different representations at the same time depending on their interests and the policies that they supported. These representations coexist and compete with one another. This is also to say that the political dimension — in this case the politics of science — may have played a more prominent role.

The arrival of the Europeans in the Amazon was the trigger of changes in the indigenous population.⁸⁴ Nowadays the majority of indigenous lands are in areas away from the Amazon river, the riverbed of the watershed, as it is in the high Negro river or in the Guianas Plateau. However, it is in the regions next to the Amazon and Solimões Rivers that archaeological sites are located, some of great scale. These changes may have pushed for a shift in the views on the soils. If the first view was to be sustained, the indigenous population would have increased. As the population of the tribes decreased and as they moved further inland, the absence of population contributed to the rise and establishment of the second view. The third view is the acknowledgment of the history of these tribes and of their existence today.

The view of the Amazon as untouched is associated to what Denevan called ‘the pristine myth’. It

e competem umas com as outras. Pode-se dizer também que a dimensão política — neste caso, a política da ciência — pode ter desempenhado um papel mais proeminente.

A chegada dos europeus na Amazônia foi o estopim de mudanças na população indígena.⁸⁴ Hoje em dia, a maioria das terras indígenas se encontra em áreas longe do Rio Amazonas, do leito do rio da bacia hidrográfica, como é o caso no alto Rio Negro, ou no Planalto das Guianas. No entanto, os sítios arqueológicos estão localizados nas regiões junto aos rios Amazonas e Solimões, alguns deles em grande escala. Estas mudanças podem ter forçado uma alteração nas representações do solo. Se a primeira representação tivesse se confirmado, a população indígena teria aumentado. Como a população das tribos diminuiu e mudou-se para o interior, sua rarefação contribuiu para o surgimento e estabelecimento da segunda representação. A terceira representação implica o reconhecimento da história dessas tribos e de sua existência hoje.

A visão da Amazônia como intocada está associada ao que Denevan chamou de “o mito da natureza intocada”. É interessante notar que esse mito tem um elemento tanto social quanto natural. Parte do mito aceita que os solos e a vegetação não foram afetados pelos seres humanos, o que representaria o elemento natural, e parte dele afirma que os seres humanos eram muito escassos ou muito primitivos para fazer isso, o que representa o elemento social. Um lugar virgem seria uma paisagem em que a população animal e a vegetação não teriam sido manipuladas por seres humanos.⁸⁵ O mito é baseado na ideia de que as Américas — não só a América do Sul, mas todo o continente — era selvagem, intocado pelo homem.⁸⁶ Diegues estabelece uma ponte entre a visão da Amazônia como intocada e a criação de parques sem habitantes humanos neles,⁸⁷ o que está diretamente relacionado com a primeira e segunda representações da floresta, o que

⁸⁴ NEVES, Eduardo. *Arqueologia da Amazônia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, 86p.

⁸⁵ CLEMENT, Charles. “1492 and the loss of Amazonian crop genetic resources. I. the relation between domestication and human population decline.” *Economic Botany*, New York, Vol. 53 No 2, 1999, pp. 188-202.

⁸⁶ MANN, Charles. *1491: new revelations of the Americas before Columbus*. New York: Vintage Books, 2005, 541p.

⁸⁷ DIEGUES, Antônio. “O Mito do Paraíso Desabitado nas Florestas Tropicais Brasileiras.” In: Castro, Edna; Pinton, Florence. (Orgs.) *Faces do Trópico Úmido: conceitos e questões sobre o Desenvolvimento e Meio Ambiente*. Pará, São Paulo: Editora Cejup, 1997, pp. 315-347.

⁸⁴ NEVES, Eduardo. *Arqueologia da Amazônia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, 86p.

relegou os habitantes da floresta a um segundo plano.

Tendo em vista o argumento acima, é importante repensar a visão da Amazônia como uma floresta intocada e desbancar o mito da natureza selvagem. A ocupação humana pode sutilmente transformar o ambiente de inúmeras maneiras. A paisagem amazônica é, em grande parte, de origem antropogênica. William Balée estimou que 12% da floresta se originam de alterações introduzidas pelo homem no meio ambiente.⁸⁸ A ocupação da floresta ocorreu há mais de 10.000 anos.⁸⁹ É importante ressaltar que, em algumas áreas da Amazônia, a população pode ter chegado a seis dígitos antes da chegada dos europeus. Estes números, no entanto, são altamente contestados, o que reforça o argumento de que as três representações coexistem e não há uma representação aceita por todos, nem mesmo a terceira. Estudos sobre solos antrópicos de forma interdisciplinar são fundamentais, pois poderiam revelar os impactos do ser humano no meio ambiente a longo prazo.

A Amazônia representa um mistério inventado pelos europeus.⁹⁰ Antes de sua chegada à floresta, havia um entusiasmo no ar, que foi substituído pela descrença na fertilidade e no valor da floresta para os europeus. Os nativos eram vistos como um fardo e não receberam o mesmo tratamento dos viajantes, como fez a fauna e flora da floresta. Os nativos são vistos como agentes desestabilizadores da ordem social imposta pelo homem branco. Isto também está relacionado com as representações dos solos amazônicos. A terra é fértil, mas os únicos que seriam capazes de trabalhar a terra corretamente seriam os europeus, não os habitantes nativos. A segunda representação substitui uma ideologia determinista por outra.

A Amazônia ainda é muito cercada de mistérios que sobrevivem no imaginário coletivo. Esses mistérios também estão relacionados com as representações da floresta e de seus solos. Somente por meio desta compreensão será possível romper com as interpretações distorcidas, aquelas que envolvem tanto a natureza quanto as dimensões sociais e culturais da floresta, assim como para escrever um futuro mais sustentável para a floresta, que irá preservar a sua riqueza natural e também social.

⁸⁸ MANN, Charles. "The Real Dirt on Rainforest Fertility." *Science*, Washington, 297 (5583), 2002, pp. 920-923.

⁸⁹ NEVES, Eduardo. *Op. cit.*, p. 22.

⁹⁰ GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994, 277p.

is interesting to notice that the 'pristine myth' has both a social natural and a social element. Part of it accepts that soils and vegetation have not been affected by humans, which would be the natural element, and part of it states that humans were too scarce or too primitive to do so, which is the social element. A virgin place would be a landscape in which the animal population and the vegetation have not been manipulated by humans.⁸⁵ The myth is based on the idea that the Americas — not only South America, but the entire continent — was savage, untouched by humans.⁸⁶ Diegues makes a bridge between the vision of the Amazon as untouched and the establishment of parks with no human inhabitants in them,⁸⁷ which is directly related to the first and second view of the forest that relegated the inhabitants of the forest to a second place.

Bearing in mind the argument above it is important to rethink the vision of the Amazon as an untouched forest, debunking the myth of the savage nature. Human occupation could subtly transform the environment in countless ways. The Amazonian landscape is in great part of an anthropogenic origin. William Balée estimated that 12% of the forest originates from changes made by humans in the environment.⁸⁸ The occupation of the forest took place more than 10.000 years ago.⁸⁹ It is worth pointing out that some areas of the Amazon the population could have reached six digits until the arrival of the Europeans. These numbers, however, are highly contested, which reinforces the argument that these views coexist and are not accepted by all, not even the third view. Studies on anthropic soils in an interdisciplinary way are crucial as they could reveal the impacts of humans in the environment in the long-term.

The Amazon represents a mystery that was in-

⁸⁵ CLEMENT, Charles. "1492 and the loss of Amazonian crop genetic resources. I. the relation between domestication and human population decline." *Economic Botany*, New York, Vol. 53 No 2, 1999, pp. 188-202.

⁸⁶ MANN, Charles. *1491: new revelations of the americas before columbus*. New York: Vintage Books, 2005, 541p.

⁸⁷ DIEGUES, Antônio. "O Mito do Paraíso Desabitado nas Florestas Tropicais Brasileiras." In: Castro, Edna; Pinton, Florence. (Orgs.) *Faces do Trópico Úmido: conceitos e questões sobre o Desenvolvimento e Meio Ambiente*. Pará, São Paulo: Editora Cejup, 1997, pp. 315-347.

⁸⁸ MANN, Charles. "The Real Dirt on Rainforest Fertility." *Science*, Washington, 297 (5583), 2002, pp. 920-923.

⁸⁹ NEVES, Eduardo. *Op. cit.*, p. 20.

vented by the Europeans.⁹⁰ Before their arrival in the rainforest, there was exhilaration in the air that was replaced by disbelief in the fertility and in the value of the forest to the Europeans. The native man was seen as a burden and did not receive the same treatment from the travellers, as did the fauna and flora of the forest. The native man is seen as the destabilising agent in the social order imposed by the white man. This is also related to the representations of Amazonian soils. The land is fertile but the only ones that would be able to properly work the land would be the Europeans, not the native inhabitants. The second view replaces one deterministic ideology by another.

The Amazon is still very much surrounded by mysteries that survive in the collective imagination. These mysteries are also related to the representations of the forest and of its soils. Only by understanding these it is possible to break with misconceptions, both involving the nature and the social and cultural dimensions of the forest, and to write a more sustainable future for the forest, which will preserve its natural but also its social richness.

Acknowledgement

The authors would like to thank CAPES for the scholarship awarded to Joana Carlos Bezerra during her PhD.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à CAPES, a concessão de bolsa de estudo a Joana Carlos Bezerra durante o doutorado.

⁹⁰ GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994, 277p.

Bento Coelho entre o aplauso e o silêncio

Bento Coelho between praise and neglect

SARA GOMES DA SILVA

Mestre em História da Arte pela Universidade de Lisboa

Master in History of Art from Lisbon University

RESUMO Bento Coelho, importante pintor português do século XVII, viu sua obra reconhecida por uma publicação da Academia dos Singulares — Homenagem (1670). Inexplicavelmente, seu nome é ignorado pelo famoso tratado de Félix da Costa, Antiguidade da Arte da Pintura (1696). O fato exprime um conflito de perspectivas e convida-nos a interrogar as circunstâncias que podem explicar que, na mesma época, a obra de Bento Coelho tenha sido aplaudida por uns e menosprezada por outros.

PALAVRAS-CHAVE Academia dos Singulares, Bento Coelho, Félix da Costa, maneirismo, tenebrismo.

ABSTRACT Bento Coelho, an important seventeenth century Portuguese painter, was honored by the Academia dos Singulares, as illustrated by the publication of Homenagem (1670). His name is, however, inexplicably absent from the well known treatise by Félix da Costa, The Antiquity of the Art of Painting (1696). This fact betrays conflicting perspectives and invites us to question the circumstances that account for both praise and neglect of Bento Coelho's work.

KEYWORDS Academia dos Singulares, Bento Coelho, Félix da Costa, mannerism, tenebrism.

Introdução

Este texto estrutura-se em torno de um episódio protagonizado por duas figuras de relevo na história da arte portuguesa da segunda metade do século XVII. A primeira é Bento Coelho da Silveira (c. 1620-1708), a quem a Academia dos Singulares prestou uma *Homenagem* literária, que reflete os debates contemporâneos sobre a relação entre pintura e poesia – *ut pictura poesis*. A segunda é Félix da Costa Meseen (1639-1712), autor da *Antiguidade da Pintura Portuguesa* a quem os atuais historiadores de arte recorrem como principal fonte de informação sobre os pintores da época.

Quatro anos separam as datas de morte de Bento Coelho e Félix da Costa. Porém, duas décadas medeiam entre o nascimento de um e de outro. Este lapso de tempo é decisivo, justificando perspectivas estéticas e intelectuais muito diferentes. Bento Coelho viveu sua juventude sob o domínio dos Filipes: os anos fundamentais da sua aprendizagem decorreram, por isso, num clima de franco declínio das artes em Portugal. Félix da Costa, por seu lado, nasceu nas vésperas da Restauração, e a perspectiva que adotou em relação à arte daquele período, o *mingoante da pintura* como chamou, é pessimista. Ele considerava que os artistas portugueses careciam de formação acadêmica e que o seu isolamento não lhes permitia acompanhar a evolução da arte europeia.

A sua relação com a obra de Bento Coelho é, aparentemente, dominada por este olhar. Ela assume, contudo, contornos particulares. Esperar-se-ia que um pintor com a importância de Bento Coelho lhe tivesse merecido alguma reflexão, mesmo que crítica. Ora, o tratadista ignora pura e simplesmente a sua existência. Esta relação de evitamento é complexa, como se verá. Consideremos um primeiro exemplo. Em 1674, Bento Coelho e Marcos da Cruz apresentaram-se a um concurso para a elaboração do painel do *Martírio de Santo Estêvão*. Félix da Costa, que se julga ter sido “o principal membro do júri”, preteriu Bento Coelho. Mais uma vez é significativo o fato de Félix da Costa ter condenado ao silêncio aquele que era, afinal, nas palavras de Vitor Serrão, *a estrela do mingoante da pintura*.

Qual a razão de ser desta atitude? E quais as suas consequências para a história da arte desse período? Para responder a estas questões devemos caracterizar a pintura de Bento Coelho e as concepções estéticas de Félix da Costa, integrando os dois autores no contexto filosófico, artístico e sociológico da época.

Introduction

This text is organized around an episode involving two prominent personalities of Portuguese art history from the second half of the seventeenth century. Bento Coelho da Silveira (c. 1620 – 1708) is one of them; he was honored by the *Academia dos Singulares* with a literary tribute (*Homenagem*) reflecting contemporary debates on the interrelation between painting and poetry – *ut pictura poesis*. The other is Félix da Costa Meseen (1639-1712), author of *The Antiquity of the Art of Painting (A Antiguidade da Arte da Pintura)*, a book still considered by art historians a major source of information on Portuguese painters of that period.

Bento Coelho and Félix da Costa died four years apart. There is, however, a gap of two decades between their birth dates. This gap is decisive, being at the root of very different aesthetic and intellectual perspectives. Bento Coelho lived his youth under the rule of Philippine dynasty: the most important years of his education coincided therefore with a period of sharp decline of the arts in Portugal. Félix da Costa, in turn, was born on the eve of the Restoration, and had a pessimistic perspective on the art of that period, referring to it as *the waning of painting*. In his opinion, Portuguese artists lacked advanced academic training, and their isolation kept them aloof from the evolution of the arts in Europe.

Félix da Costa looked at Bento Coelho’s painting from that point of view. His attitude towards the painter was however quite peculiar. Although the importance of Bento Coelho would justify some kind of consideration of his paintings – even if only for critical purposes –, he is conspicuously absent from Félix da Costa’s work. This avoidance relationship is complex, as we will see. Let us look at a first example. In 1674, Bento Coelho and Marcos da Cruz were in competition for the panel painting of *St. Stephan’s Martyrdom (Martírio de Santo Estêvão)*. As the “leading member of the jury”, Félix da Costa excluded Bento Coelho. It is again significant that he condemned to silence the artist who, according to Vitor Serrão, may be considered *the star of the waning of painting (a estrela do mingoante da pintura)*.

How can this attitude be explained? What are its consequences for the art history of that period? To answer these questions, we must characterize Bento Coelho’s painting and Félix da Costa’s aes-

thetic conceptions, placing both authors in the philosophical, aesthetical and sociological context of the time.

Bento Coelho, the renovation of artistic canons and the emergence of tenebrism in Portugal

Bento Coelho is one of the most admired painters of Portuguese Baroque. Some historians believe that he was a disciple of Marcos da Cruz, others think he may have studied in Spain. He certainly was recognized in Lisbon at an early age, working amongst the most prominent artists of the time. We may single out, at a national level, painters especially involved in the transition to *tenebrism* – Fernão Gomes, Simão Rodrigues, Amaro do Vale e Domingos Vieira Serrão – and those unequivocally privileging the *chiaroscuro* – André Reinoso, Avelar Rebelo, Domingos Vieira e Domingos da Cunha. Internationally, we must stress the Spanish influence on Bento Coelho of artists such as Vicente Carducho, Bartolomeo, and Zurbarán, as well as the impact of Flemish painters, most particularly Rubens.¹

After the death of Domingos Vieira in 1678, Bento Coelho occupied his position as court painter to King D. Pedro II. Having worked for nearly sixty years, he produced a vast collection of paintings with great relevance to Portuguese art history. As the century was coming to a close, his work was in great demand. Moura Sobral writes: “Being always monumental, in compliance with contemporary standards, his painting was sometimes hasty and irregular, with frequent defects as regards drawing, anatomy and proportions”.² In fact, hastiness and technical imperfection were considered a consequence of the great quantity of works he was asked to accomplish. However, as the author emphasizes, “in truth, these characteristics are not only a result of his situation *fa presto*; they are perhaps mostly due to a personal aesthetic choice, typical of Baroque art: the search for expression and the manifestation of individuality through the liberty and swiftness of the creative act, and the affirmation of color free from the constraints of drawing [...]”³ Thus recognizing

Bento Coelho, a renovação dos cânones artísticos e a introdução do tenebrismo em Portugal

Bento Coelho foi um dos pintores mais admirados do barroco português. Alguns historiadores creem que tenha sido discípulo de Marcos da Cruz, outros levantam a possibilidade de ter estudado na Espanha. Sabe-se que desde muito novo é reconhecido em Lisboa e que se formou entre os melhores artistas do seu tempo. Destacam-se, no plano nacional, pintores especialmente associados à transição para o *tenebrismo* — Fernão Gomes, Simão Rodrigues, Amaro do Vale e Domingos Vieira Serrão — e os que privilegiaram inequivocamente o *claro-escuro* — André Reinoso, Avelar Rebelo, Domingos Vieira e Domingos da Cunha. No plano internacional importa assinalar as influências castelhanas de Vicente Carducho, Bartolomeo, Zurbarán e o impacto dos pintores flamengos, com particular relevo para a obra de Rubens.¹

Depois da morte de Domingos Vieira, em 1678, Bento Coelho ocupou o seu lugar como pintor de Dom Pedro II. Ativo durante aproximadamente 60 anos, ele produziu uma obra pictórica vastíssima, de grande relevância para a história da pintura portuguesa. A partir de finais do século, ele é solicitado para a realização de inúmeras encomendas. Como escreve Moura Sobral: “A sua pintura sempre de carácter monumental como o exigia a época, foi às vezes apressada e irregular, com frequentes defeitos de desenho, de anatomia e de proporções”.² Houve quem comentasse o seu traço apressado, considerando que alguma imperfeição técnica adviria da quantidade de trabalhos para que era requisitado. No entanto, como sublinha o autor, “estas características decorrem em boa verdade não só da sua situação *fa presto* mas talvez ainda mais de uma opção estética pessoal própria do Barroco: a procura da expressão e a manifestação da individualidade pela liberdade e rapidez do gesto criador e pela afirmação da cor liberta do império do desenho [...]”³

A influência das concepções de Rubens, para quem a cor era o elemento fundamental da expressão pictórica, está bem patente nestas tendências da obra do pintor português. Com efeito, Rubens considerava que a arte baseada no *desenho* — expressão da razão — se dirigia a quem tivesse a capacidade de a interpretar;

¹ Cf. SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e Poesia na Época Barroca*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 28-29

² SOBRAL, Luís de Moura *Op. cit.*, p. 22. (Teresa Sousa Fernandes’s translation)

³ SOBRAL, Luís de Moura *Op. cit.*, p. 22. (Teresa Sousa

¹ Cf. SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e Poesia na Época Barroca*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 28-29.

² SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, p. 22.

³ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, p. 22.

a *cor*, pelo contrário, podia ser “entendida” por todos.

Félix da Costa e a defesa dos valores acadêmicos

Fiel aos cânones acadêmicos, Félix da Costa opôs-se às concepções defendidas por Bento Coelho. A sua estética neo-classicista privilegiava o *desenho* em detrimento da *cor*.

Na verdade, o século XVII português foi marcado pela controvérsia em torno da arte contemporânea. Félix da Costa foi, nesse contexto, uma referência incontornável. Embora reconhecido como pintor, seu nome encontra-se, sobretudo, ligado à reflexão teórica, em especial ao tratado *A Antiguidade da Arte da Pintura* (1696). Considerada fundamental para o estudo da história da arte portuguesa do século XVII, esta obra é um testemunho das concepções estéticas do autor e uma importante fonte de conhecimento sobre vários pintores da época. Os estudiosos encontram aqui não apenas informação original para a reconstituição da história da pintura, mas também uma perspectiva crítica que permite intuir o possível impacto de alguns destes artistas junto ao público.

Félix da Costa era crítico das concepções artísticas dos anos que sucederam à Restauração; com efeito, a segunda metade do século XVII em Portugal foi o período a que chamou, no seu tratado, *mingoante da pintura*. Em comparação com o panorama internacional, este declínio da arte parecia irreversível — *nem mesmo as raras estrelas ofuscavam*, sublinha a este propósito Vítor Serrão.⁴

Atualmente, valorizado pelos historiadores da arte como *a estrela do mingoante da pintura*, Bento Coelho foi, como referido, ignorado por Félix da Costa. O seu nome não se encontra em *A Antiguidade da Arte da Pintura*, obra publicada 26 anos após a grande *Homenagem* (1670) que lhe foi prestada pelos poetas da Academia dos Singulares.

Félix da Costa tinha um objetivo muito definido: fundar, em Portugal, uma Academia Real da Pintura. O que ele achava ser a pobreza da arte nacional devia-se à fraquíssima tradição académica dos pintores portugueses; seria necessário que Portugal firmasse seus princípios artísticos para que os pintores adquirissem uma formação sólida, à maneira das academias parisiense e romana.

color as the major component of artistic expression, these tendencies are a clear illustration of the influence of Rubens’ conceptions. According to the Flemish painter, art based on drawing – a manifestation of reason – was for those able to interpret it; color, on the contrary, could be ‘understood’ by everyone.

Félix da Costa and the defense of academic values

Faithful to academic canons, Félix da Costa opposed Bento Coelho’s ideas. His neoclassical aesthetics privileged *drawing* at the expense of *color*.

In fact, the seventeenth century was marked in Portugal by the controversy about contemporary art. In this context, Félix da Costa was a major reference. Acknowledged as a painter, he was mostly recognized for his theoretical work, namely the treatise *The Antiquity of the Art of Painting*, regarded as a crucial contribution to seventeenth century Portuguese art history. A source of knowledge about many Portuguese painters of that period, this book is also a testimony of the author’s aesthetic conceptions. Researchers find here not only first hand information for the reconstitution of the history of painting, but also a critical perspective allowing them to grasp the impact some artists may have had on their publics.

Félix da Costa was critical of the artistic conceptions that emerged in the post Restoration period; in fact, the second half of the seventeenth century in Portugal was a period described in his treatise as *the waning of painting (o mingoante da pintura)*. When placed in an international framework, this decline of Portuguese art appeared irreversible – *even the rare stars were not dazzling*, Vítor Serrão remarked.⁴

As generally recognized today by art historians, Bento Coelho was *the star of the waning of painting*. Félix da Costa, however, ignored him, never mentioning his name in *The Antiquity of the Art of Painting*, published 26 years after his impressive recognition in *Homenagem*.

Félix da Costa had a very clear purpose: the founding of a Royal Academy of Painting in Portugal. In his opinion, the poverty of national art was due to the extremely frail academic tradition of

⁴ SERRÃO, Vítor. *Cripto-História da Arte – Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 102.

Fernandes’s translation)

⁴ SERRÃO, Vítor. *Cripto-História da Arte – Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 102.

Portuguese painting; it was necessary to strengthen artistic principles so that painters could acquire a consistent training, as in the Roman and Parisian Academies.

The treatise's main line of argument stressed precisely the importance of academic values — *mimesis* was its basic idea. According to Félix da Costa, God was the painter *par excellence* — Creator of Nature and Man. Hence, the accomplished artist should *imitate* the primordial gestures, re-enacting the original Act of Creation. Since Man was conceived in God's image, the human body should be the primary object of painting. Respect for autonomy, symmetry, and proportion became crucial. Faithful to these principles, the painter — having the ability to re-create everything through drawing — would be closer to God. The imitation of Nature was, therefore, an essential presupposition of the aesthetics of Félix da Costa, who privileged a return to Antiquity: God is the first painter!

“The Lord God created the first man with a body and a soul. Its form and proportion come from clay. The muscles and bones come from blood, choler, phlegm, and melancholy; and He filled his creature with life by making him a soul, a memory, an understanding, and a will. The painter is the imitator of this divine omnipotence, since when he paints the human figure he creates a body and then instills life into it. He must, however, portray it as mute, giving a soul to his figure by showing its actions. He provides it with flesh by making blood, out of vermilion; with choler, by adding a pale color; with phlegm, by adding white; and with melancholy, by blackening the shadows. When these four colors have been blended, the figure becomes lifelike, and earthly matter has been inspired to life by art.”⁵

Invention, drawing and color, being divine instruments of creation, were also the fundamental principles of painting.

Having found his main artistic principles in Ancient Greece, Félix da Costa also recognized that only the Modern Age accomplished, with the work of Michelangelo, the full mastery of drawing: “[...] he had more majesty and power than any other had, and at the same time such individuality in sculpture and architecture — that he outstripped

A argumentação do seu tratado insiste justamente na defesa dos valores acadêmicos — a *mimesis* é a ideia elementar da sua tese. Deus foi, segundo Félix da Costa, o pintor por excelência — Criador da Natureza e do Homem. Um bom artista deverá, por isso, *imitar* os gestos primordiais, reproduzindo o ato original da Criação. Tendo Deus concebido o Homem à sua imagem, o corpo humano deve ser o principal objeto da pintura. Deste modo, é indispensável respeitar a anatomia, a simetria, a proporção. Fiel a estes princípios, o pintor — capaz de tudo recriar por meio do desenho — aproximar-se-ia de Deus. A imitação da natureza é, por consequência, um pressuposto essencial da estética de Félix da Costa, para quem o retorno à antiguidade era fundamental — Deus é o primeiro pintor!

Ele formou “o [primeiro] homem, composto de corpo e alma”, escreveu Félix da Costa. Ao corpo “compete a forma e a proporção, os músculos e ossos, sangue, cólera, fleuma, e melancolia”; à alma, “memória, entendimento, e vontade [...]”. É o ato da criação divina assim descrito que o pintor deverá copiar: “imitador he o Pintor da Omnipotencia Divina, pois quando pinta o corpo humano lhe forma o corpo, e infunde vieueza; se bem o pinta mudo: dando-lhe alma em suas acções”.⁵ Por meio da arte, o pintor dá vida às suas obras.

Invenção, desenho e cor são os recursos divinos da criação e consequentemente os princípios fundamentais da pintura.

Félix da Costa reconhece na Grécia Antiga os princípios artísticos que defende. Mas é na Idade Moderna, com a obra de Michelangelo, que se alcança o pleno domínio do desenho. O artista exprimia-se “com tanta magestade e força q[ue] Pintor algum nunca fez, e com a mesma singularidade na Escultura e Architectura q[ue] nesta ultima passou aos Antigos Gregos”.⁶

A concepção metafísica da estética e a defesa do neoclassicismo são temas indissociáveis das reflexões do tratadista sobre a *nobreza da pintura* — moral, natural e política.⁷ É, sobretudo, a nobreza moral da pintura — a sua capacidade de aproximar o

⁵ Félix da Costa in KUBLER, George. *Op. cit.*, p. 380.

⁶ Félix da Costa in KUBLER, George. *Op. cit.*, p. 385.

⁷ Cf. Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, p. 30. Esta concepção tripartida da nobreza da pintura fora defendida pelo célebre teórico italiano da arte Romano Alberti. Na verdade, sublinha Kupler, “*A Antiguidade* de Costa assemelha-se a um mosaico de elementos díspares. A sua técnica assemelha-se a *opus sectile*, consistindo em grandes peças de caráter figurativo, e difere de *opus tessellata*, onde pequenos fragmentos quadrangulares diferem apenas em termos de posição e cor”. *Op. cit.*, p. 26.

⁵ Félix da Costa in KUBLER, George. *The Antiquity of the Art of Painting* by Félix da Costa, New Haven: Yale University Press, 1967, p. 380.

Homem de Deus, o pintor original, tornando-o virtuoso — que justifica a superioridade desta arte. A nobreza natural, por seu turno, aproxima a pintura da ciência: para imitar adequadamente a natureza, o artista tem de adquirir uma enorme variedade de conhecimentos: anatomia, simetria, proporção, geometria, perspectiva. A nobreza política, por fim, apresenta-se mais conjuntural e efêmera, inteiramente dependente de fatores externos.⁸

Podemos, pois, concluir que as reflexões sobre a antiguidade e a nobreza da pintura associam metafísica, estética, ciência e moral num pano de fundo neoclássico que revela a resistência de Félix da Costa às novas tendências tenebristas que começavam a afirmar-se em Portugal.

Em contrapartida, Félix da Costa mostrou-se particularmente receptivo à arte de Venegas (1525-1594), pintor sevilhano, residente em Portugal desde 1578. Venegas foi um dos pintores mais importantes do maneirismo português. Estudou em Sevilha e viajou para Roma, onde teve oportunidade de se familiarizar com grandes obras de arte; partiu daí para Lisboa, onde se viria a fixar. Em 1583, é nomeado pintor régio de Filipe I de Portugal.

Félix da Costa reconheceu a importância do seu contributo para o maneirismo português, referindo-o em termos muito favoráveis e elogiando-o pelo “espírito muy levantado em suas ideas” e pelo seu “Debuxo muy correcto”. E sublinhou: “seu primeiro exercicio foi ser Ourives; mas por ser grande debuxante, facil[m]te se fez grande Pintor”.⁹ Como sublinhamos, para o tratadista o desenho era a dimensão mais importante na arte e foi isso precisamente que o impressionou em Venegas. O pintor tinha, aliás, por hábito repetir o provérbio: “Dadmelo debuxador que yo te lo daré Pintor”.¹⁰ Aos olhos de Félix da Costa, a qualidade e o rigor do traço de Venegas fizeram da sua pintura uma arte verdadeira.

A obra *Santa Maria Madalena* espelha, como podemos observar, o rigor do desenho ao qual a cor nitidamente se submete. Embora a sua fisionomia revele emoção, a verdade é que essa emoção está contida pela fixidez do corpo. A sua posição e o modo como assenta a roupa que cobre parte do corpo exprimem algum movimento. Torna-se facilmente perceptível, para o espectador, o empenho técnico que esta obra exigiu.

⁸ Cf. Félix da Costa in KUBLER, George, *Op. cit.*, pp. 386-387.

⁹ Félix da Costa in KUBLER, George, *Op. cit.*, p. 463.

¹⁰ Félix da Costa in KUBLER, George, *Op. cit.*, p. 463.

in the latter (even) the ancient Greeks!”⁶

A metaphysical conception of aesthetics and the defense of neoclacissism are inseparable from the reflections of Félix da Costa on the *nobility of painting*. He approached this notion from moral, natural and political perspectives.⁷ It was the moral nobility of painting – its ability to bring Man closer to God, the original painter, making him virtuous – which mainly explained the superiority of this form of art. Natural nobility, in turn, brought painting closer to science: in order to imitate nature adequately, the artist would have to acquire a great variety of knowledge: anatomy, symmetry, proportion, geometry, perspective. Finally, political nobility, being entirely dependent on external factors, appeared more conjunctural and ephemeral.⁸

We may conclude that such reflections on the antiquity and nobility of painting interrelate metaphysics, aesthetics, science and morals against a neoclassical framework which revealed Félix da Costa’s resistance to the tenebrist tendencies starting to emerge in Portugal at the time.

By contrast, Félix da Costa seems to have been particularly receptive to the art of Venegas (1525 – 1594), a Sevillian painter living in Portugal since 1578. Venegas was a major figure in Portuguese Mannerism. He studied in Seville and travelled to Rome, familiarizing himself with great works of art; eventually, he settled in Lisbon. In 1583, Venegas was appointed royal painter to King Filipe I of Portugal. Félix da Costa recognized his important contribution to Portuguese Mannerism and referred very favorably to his work: “Venegas the painter had very lofty ideas in his mind, and his drawing was very correct [...] His first training was as goldsmith, but being a good draftsman, he easily became a good painter”.⁹ Privileging drawing as art’s most important aspect, as pointed out, the

⁶ Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, p. 385.

⁷ Cf. Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, p. 30. This tripartite conception of the nobility of painting was developed by Alberti, the famous Italian theorist of Roman art. In fact, as Kupler stresses, “Costa’s *Antiguidade* resembles a mosaic of borrowed pieces. Its technique is like *opus sectile* consisting of big figured pieces, and unlike *opus tessellata*, where the small square pieces differ by color and position only”. *Op. cit.*, p. 26.

⁸ Cf. Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, pp. 386-387

⁹ Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, p. 463.

author was particularly impressed by this quality in Venegas' painting. As he mentioned: "He was wont to repeat the proverb: «Give me a draftsman and I will give him back to you as a painter»".¹⁰ To Félix da Costa, the quality and precision of Venegas' drawing made his painting appear as true art.

Santa Maria Madalena does reflect, as may be observed, the precision of drawing and its clear predominance over color. Although her physiognomy shows emotion, it is clear that the fixity of the body suggests a contained emotion. Her posture however, and the garb partially covering the body, convey some movement. Spectators can easily grasp the technical virtuosity involved in this work.

A comparison between Venegas' painting and *A Virgem com o Menino*¹¹ by Bento Coelho, reveals their different conceptions. In the latter painting, color is more prominent than drawing. The spontaneous use of colors and the freedom and ingenuity of the composition convey a sense of movement, while inviting at the same time greater closeness between the spectator and the work of art.

This illustration shows the unequivocal preference of Félix da Costa for neoclassical values.

Homenagem to Bento Coelho by the Academia dos Singulares

In 1670, the *Academia dos Singulares* honored, as we have seen, Bento Coelho's work in *Homenagem*, a wholly exceptional document for Portuguese art history. As stressed by Moura Sobral, the most important historian of this painter, there is no record of such a collection of highly informative documents for any other artist. Moreover, *Homenagem* included authors from a diversity of fields, allowing the establishment of an original interrelation between painting and poetry. In fact, the poetic texts of writers from the *Academia dos Singulares* enabled the reconstitution of some of Bento Coelho's missing works, the study of the critical reception by the public (here represented by the group of

A comparação entre o quadro de Venegas e *A Virgem com o Menino*,¹¹ de Bento Coelho, revela-nos concepções diferentes. Nesta segunda obra a cor sobressai claramente em face do desenho. O uso espontâneo do colorido e a liberdade e desenvoltura do traço transmitem a impressão de movimento, convidando em simultâneo a uma maior proximidade entre o espectador e o quadro.

Esta ilustração torna clara a preferência de Félix da Costa pelos valores neoclássicos.

Homenagem a Bento Coelho pela Academia dos Singulares

Em 1670, a obra de Bento Coelho foi celebrada pela Academia dos Singulares numa *Homenagem* a todos os títulos excepcional para a história da arte portuguesa. Como constata Moura Sobral, o historiador de arte que mais tem se dedicado ao estudo deste pintor, não foi possível reunir para nenhum outro artista um número tão elevado de documentos informativos. Acresce que os contributos para a *Homenagem*, incluindo autores dos mais variados meios profissionais, permite estabelecer uma relação original entre pintura e poesia. Na verdade, os textos poéticos legados pelos escritores da Academia dos Singulares tornaram possível a reconstituição de obras desaparecidas de Bento Coelho, o estudo da recepção da sua pintura pelo público (aqui representado pelo grupo de intelectuais que participaram na homenagem), a apreciação do ambiente cultural e, em particular, das sensibilidades estéticas da época.

A *Homenagem* prestada a Bento Coelho pela Academia dos Singulares representa, em Portugal, a primeira manifestação literária de elogio à pintura:

Pela primeira vez na história da arte portuguesa se vê um grupo significativo de intelectuais, escritores, poetas e artistas a distinguir um pintor contemporâneo com uma obra literária coletiva. A novidade desta manifestação é considerável. Ela indica-nos que em Lisboa, em 1670, uma parte da elite intelectual considerava que a pintura e a pessoa de um pintor eram dignos assuntos da poesia, o que conferia implicitamente a este uma dignidade comparável

¹⁰ Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, p. 463.

¹¹ SOBRAL, Luís Moura, "Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo". In: SOBRAL, Luís Moura (Org.) *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do Seu Tempo* - Catálogo de Exposição, Lisboa: Edição do Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR) - Ministério da Cultura, 1998, p. 248.

¹¹ SOBRAL, Luís Moura, "Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo". In: SOBRAL, Luís Moura (Org.) *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do Seu Tempo* - Catálogo de Exposição, Lisboa: Edição do Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR) - Ministério da Cultura, 1998, p. 248.

à do príncipe ou do herói militar.¹²

Este acontecimento não tem paralelo na Europa da época, o que concorre para conferir à coletânea “um lugar de relevo na história europeia das complexas relações entre a poesia e a pintura no século XVII”.¹³

Esta homenagem teria sido inicialmente dividida em duas partes: a primeira, *Carmina Amicorum*, a mais extensa e informativa, fora constituída por 48 poemas dedicados ao pintor e ao elogio da sua pintura; a segunda, a *Quinta Academia*, resultara de um concurso de poesia cujo tema era um quadro da Imaculada Conceição. Estas duas partes haviam sido compiladas em 1670. Décadas mais tarde, em 1706, seria acrescentada à *Homenagem* uma terceira parte, dedicada exclusivamente ao pintor, de autoria de Frei José de Assunção, um poeta exterior à Academia dos Singulares.

A primeira versão da *Homenagem*, concluída em 1670, não chegou a ser enviada para publicação, fato que se explica talvez pelo ambiente político-religioso da época. A perseguição dos judeus e a repressão violenta exercida pela Inquisição afetaram profundamente os Cristãos Novos da Academia dos Singulares; alguns dos seus membros foram presos e condenados, impossibilitando a publicação da *Homenagem*, onde se exprimiam tendências filosóficas inaceitáveis para a hierarquia da Igreja.¹⁴

Os poetas da Academia dos Singulares valorizavam a analogia entre Poesia e Pintura. Tanto a arte das letras como a da pintura constituem, do seu ponto de vista, formas de saber científico, dotadas da mesma finalidade — a *imitação da natureza* —, valorizando o *ensino* e permitindo o *deleite*. A referência à antiguidade, nobreza e liberalidade da pintura é recorrente na literatura portuguesa do século XVII.¹⁵ Ora, Bento Coelho era para os poetas da Academia o pintor por excelência. Guiado pelos mais nobres valores — a honra e a virtude — e por sólidos conhecimentos em todos os domínios, ele fora uma fonte de inspiração poética.

Compreende-se assim que a *Homenagem* tenha sido concebida como ilustração da concepção neoplatônica da criação artís-

intellectuals participating in the tribute), and an understanding of the cultural atmosphere, with particular emphasis on contemporary aesthetic sensibilities.

Homenagem to Bento Coelho by the *Academia dos Singulares* represents, in Portugal, the first literary expression of the praise of painting:

It was the first time in Portuguese art history that a significant group of intellectuals, writers, poets and artists honored a contemporary painter in a collective literary work. The novelty of this fact is significant. It shows that in Lisbon, in 1670, a part of the intellectual elite recognized painting and the individual painter as worthy poetical subjects, thus implicitly conferring on him a dignity comparable to that of a prince or a hero.¹²

Such an event was unparalleled in Europe at that time. It is therefore legitimate to assume that *Homenagem* holds “a prominent place in the European history of the complex interrelations between poetry and painting during the seventeenth century”.¹³

This tribute seems to have been originally divided in two parts: the first, *Carmina Amicorum*, the longer and most informative, was composed of 48 poems dedicated to the painter and praising his work; the second part, *Quinta Academia*, was the product of a poetry contest whose theme was a painting of the Immaculate Conception. These two parts were assembled in 1670. Decades later, in 1706, *Homenagem* included a third part, exclusively dedicated to the painter; its author was Frei José de Assunção, a poet who did not belong to the *Academia dos Singulares*.

The first version of *Homenagem*, completed in 1670, was never published, probably due to the politico-religious atmosphere of the time. Jewish persecution and the Inquisition’s violent repression had a profound impact on the New Christians of the *Academia dos Singulares*; some of its members were imprisoned and condemned, preventing the publication of *Homenagem*, which had given voice to philosophical views unacceptable by the Church hierarchy.¹⁴

The poets of the *Academia dos Singulares* valued

¹² SOBRAL, Luís de Moura, 1994, *Op. cit.*, p. 12.

¹³ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁴ Cf. SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁵ Cf. SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, p. 122.

¹² SOBRAL, Luís de Moura, 1994, *Op. cit.*, p. 12.

¹³ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, pp. 12-13

¹⁴ Cf. SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, pp. 20-21

the analogy between Poetry and Painting. In their opinion, both are forms of scientific knowledge; they have the same goal – the *imitation of nature* –, privileging *teaching* and enhancing *delight*. The reference to the antiquity, nobility and liberality of painting is recurring in seventeenth century Portuguese literature.¹⁵ Now, Bento Coelho was, for the poets of the Academy, the painter *par excellence*. Guided by the noblest of values – honor and virtue – and by great knowledge in all fields, he became a source of poetic inspiration. It is now clear that *Homenagem* was conceived as an illustration of the neo-platonic conception of artistic creation. *Mimesis* (in the aristotelic perspective) and the platonic *idea* were in fact privileged by the Academy. In the first part of *Homenagem*, poets praised the painter for his ability to imitate nature, and compared him, in the second part, to the supreme creator – the *divine painter*.

Francisco de Holanda and the allegorical temple of painting

The silence to which Félix da Costa condemned Bento Coelho is all the more surprising as there is a clear relationship of each of these authors with the theoretical reflections of Francisco de Holanda (1517 – 1585).

Sylvie Deswarte-Rosa stresses the importance of Francisco de Holanda in the art theory of sixteenth century Europe. His extensive written works reflect a strong influence of Renaissance ideas, and represent the highest expression in Portugal of the humanistic values then prevailing in the European continent. The treatise *Da Pintura Antigua* (1548) is actually the only theoretical work of neoplatonism. Unaware of it, Panofsky was surprised by the absence of any trace of neoplatonism in Renaissance theoretical essays. He recognized that Renaissance art was imbued with the theory of Ideas, emphasizing the philosophical consciousness of great masters, such as Michelangelo and Dürer. Panofsky is obviously right, notes Deswarte-Rosa, when he argues that the platonic *idea* was introduced in the history of art by Michelangelo – who nevertheless never mentioned it explicitly.¹⁶ The painter refused to employ academic vocabulary, favoring a simple

tica. Com efeito, os valores estéticos defendidos pela Academia eram a *mimesis* (na perspectiva aristotélica) e a *ideia* platônica. Na primeira parte da *Homenagem*, os poetas glorificaram o pintor pela sua capacidade de imitar a natureza, comparando-o, na segunda, ao criador supremo — *pintor divino*.

A Alegoria ao Templo da Pintura de Francisco de Holanda

O silêncio a que Bento Coelho foi votado por Félix da Costa é tanto mais surpreendente quanto é clara a relação de cada um destes autores com as reflexões teóricas de Francisco de Holanda (1517-1585).

Sylvie Deswarte-Rosa chama a atenção para a importância decisiva de Francisco de Holanda na teoria da arte na Europa do século XVI. A vasta obra escrita que nos legou reflete uma forte influência das concepções renascentistas e representa, em Portugal, a expressão máxima dos valores humanísticos dominantes no continente europeu. O tratado *Da Pintura Antigua* (1548) é, com efeito, a única obra teórica do neoplatonismo. Desconhecendo-o, Panofsky mostrou-se surpreendido com o fato de não ter encontrado nenhum vestígio de neoplatonismo nos ensaios teóricos renascentistas. Reconhece que a arte do Renascimento estava imbuída da teoria das Ideias, sublinhando a consciência filosófica de grandes mestres como Michelangelo e Dürer. Panofsky, evidentemente tem razão, nota Deswarte-Rosa, ao afirmar que a *ideia* platônica é introduzida na teoria da arte por Michelangelo — que, no entanto, nunca a mencionou explicitamente.¹⁶ O pintor recusou o vocabulário acadêmico, a favor de uma linguagem mais simples. Os conceitos que utilizava nos seus escritos – “exemplo”, ‘beleza’, ‘lanterna’ e ‘espelho’¹⁷ — substituíam a *ideia* do filósofo grego, mas encontravam-se claramente impregnados de sentido neoplatônico. Esta orientação é ilustrada por um poema de Michelangelo que terá inspirado as pesquisas de Francisco de Holanda:

“Por fiel exemplo à minha vocação
ao parto me foi dado a beleza,
que é lanterna e espelho das minhas artes.
Aquele que não pensar assim engana-se.”¹⁸

¹⁵ Cf. SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, p. 122.

¹⁶ Cf. DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimientos*. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte. Lisboa, Difel: 1992, p. 129.

¹⁶ Cf. DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimientos*. Lisboa, Difel: 1992, p. 129.

¹⁷ DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Op. cit.*, p. 130.

¹⁸ DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Op. cit.*, p. 130.

Holanda advogou a superioridade da pintura, concebendo-a, no entanto, em termos distintos dos da maioria dos seus contemporâneos. Estética e metafísica fundem-se na sua obra. Imbuído de neoplatonismo, considerava que a natureza fora delineada (“pintada”) por Deus, a mesma concepção mais tarde defendida por Félix da Costa. A criação do universo é a própria criação das formas. O Homem devia, por isso, submeter-se escrupulosamente a esse modelo primordial, observando-o e respeitando os seus contornos e o seu movimento.

Deos, quando quiz pintar tudo o que vemos, como perfectíssimo pintor, sobre a escuridade e treuas que cobria o grão retauolo do mundo, começou logo com o claro, e por isto he mais nobre o claro que o escuro: que foi a primeira mão de Deos; e a boa pintura com claro se deue começar sobre o escuro e não com o escuro como todos fazem.¹⁹

Reproduzindo o ato divino da criação, o pintor deveria aprender a utilizar a pintura como um meio de ascensão espiritual. Importa singularizar, a este respeito, a profunda originalidade de Francisco de Holanda. Para além de ter introduzido na teoria da arte a *ideia* platônica, idealizou também o primeiro Templo da Pintura, “como se esta corrente filosófica e este edifício alegórico fossem indissociáveis”.²⁰

Não é um bom artista aquele que desrespeita os critérios prescritos; proceder desse modo seria infringir as regras estabelecidas por Deus — o Artista por excelência, cuja arte primordial é o desenho. Ao verdadeiro pintor humano caberá, pelo contrário, como dissemos, repetir o ato divino original, concebendo formas que se subordinem integralmente à harmonia universal (e às suas proporções). É assim que a obra humana poderá conter uma dimensão divina. Ao Homem não é dado o poder de criar vida *ex nihilo*; mas foi-lhe concedido o dom de criar, pela arte, imagens divinas: “Serve sobretudo o Desenho de levantar o espírito a Deus pollas cousas vesíveis e invésíveis [...]”, escreveu Francisco de Holanda.²¹

¹⁹ HOLANDA, Francisco de, *Da pintura antiga*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984 [1548], p. 22.

²⁰ DESWARTE-ROSA, Sylvie, “*Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco da Holanda à Federico Zuccaro*”, *Revue de l'Art*, 1991, Numéro 94, p. 45. (Minha tradução).

²¹ HOLANDA, Francisco de, *Da ciência do desenho*, Lisboa: Livros Horizonte, 1985 [1571], p. 25.

language. The concepts he used in his writings – example», «beauty», «lantern», and «mirror»¹⁷ – substituted the *idea* of the Greek philosopher, but were clearly infused with neoplatonic meaning. This is illustrated by one of Michelangelo's poems, which may have inspired the studies of Francisco de Holanda:

As a trustworthy model for my vocation,
at birth I was given the ideal of beauty,
which is the lamp and mirror of both my arts.
If any think otherwise, that opinion's wrong [...] ¹⁸

Holanda advocated the superiority of painting, conceiving it however in terms quite different from those of his contemporaries. There is unity, in his work, between aesthetics and metaphysics. Imbued with neoplatonism, he thought that nature was portrayed (‘painted’) by God – the same conception later developed by Félix da Costa. The creation of the universe is the very creation of forms. Man should therefore submit himself scrupulously to that primordial model, observing and respecting its configuration and movement.

God, when he wanted to paint all that we see, being a most perfect painter, began forthwith to apply light over the darkness and obscurity that covered the great picture of the world, and for this reason light is nobler than dark: because it was the first coat that God applied; and good painting must begin with light on dark color and not with dark as everyone does.¹⁹

Reproducing the divine act of creation, the artist should learn to use painting as an instrument of spiritual ascension. It must be stressed, in this respect, the profound originality of Francisco de Holanda. He not only introduced the platonic *idea* in art theory, but also idealized the first Temple of Painting, “as if this philosophical current and this allegorical construction were inseparable”.²⁰

¹⁷ DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Op. cit.*, p. 130.

¹⁸ DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Op. cit.*, p.130 (English translation by James M. Saslow, *The Poetry of Michelangelo*, Yale University Press, 1991)

¹⁹ HOLANDA, Francisco de, *On Antique Painting*, translated by Alice Sedgwick Wohl, Penn State University Press, 2013 [1548], pp. 72-73

²⁰ DESWARTE-ROSA, Sylvie, “*Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco da Holanda à Federico Zuccaro*”, *Revue de l'Art*, 1991, Numéro 94, p. 45. (Teresa Sousa

Someone who does not respect prescribed criteria is not a good artist; such a behavior would infringe upon God's laws – the Artist *par excellence* whose primordial art is drawing. The true painter must on the contrary, as we have seen, re-enact the original divine gesture, conceiving forms that are entirely subordinated to universal harmony (and its proportions). A divine dimension may thus be inherent to human works. Man does not have the power to create life *ex nihilo*; but he was given the ability to create, through art, divine images: “Drawing serves to elevate the spirit to God through visible and invisible things [...]”²¹

Invention, drawing and color are, according to Francisco de Holanda, the fundamental principles of painting. These are precisely the principles adopted in the seventeenth century by Félix da Costa. In the chapter *What Painting Is*, Holanda writes: I would say that painting was an expression of thought in a visible and contemplable work, and a second nature. It is the most immediate imitation of God and nature”.²² And insisting on the allegorical value of the Temple, he stresses: “Painting is based on three effective precepts, which support it like pillars, without which it cannot stand. The first is *invention* or *idea*; the second is *proportion* or *symmetry*; the third is *decorum* or decency [...]”²³

Mimesis and the platonic *idea* are here basic conceptions of the theoretical argument. Now, those were also the aesthetic values recognized by the poets of the *Academia dos Singulares* in the pictorial work of Bento Coelho, prized artist, *divine painter*.²⁴

According to Moura Sobral, *Homenagem* is an expression of Bento Coelho's ascensional movement. In the first part, *Carmina amicorum*, “the artist is praised by his ability to imitate nature”;²⁵ in the second, *Quinta Academia dos Singulares*, “[he]

Invenção, desenho e cor são, para Francisco de Holanda, os princípios fundamentais da pintura. E serão esses precisamente os princípios que adotará, no século XVII, Félix da Costa. No capítulo *Que cousa he pintura*, Holanda escreve: “A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra vesível e contemplativa, e segunda natureza. É emitação de Deos e da natureza prontíssima”.²² E insistindo no valor alegórico do Templo, sublinha: “A pintura forma-se de tres eficazes preceitos, que a tem como columnas, sem os quaes não pode star. O primeiro he invenção ou idea; o segundo he proporção ou symetria; a terceira he decoro ou decência [...]”²³

Mimesis e *ideia* platônica são aqui concepções básicas da fundamentação teórica. Ora, foram esses também os valores estéticos que os poetas da Academia dos Singulares reconheceram na obra pictórica de Bento Coelho, artista de eleição, *pintor divino*.²⁴

Segundo Moura Sobral, a *Homenagem* traduz o movimento de ascensão de Bento Coelho. Na primeira parte, *Carmina Amicorum*, “o artista é louvado pela sua capacidade de imitar a natureza”;²⁵ na segunda, *Quinta Academia dos Singulares*, “[ele] abandona definitivamente o plano da realidade mimética, para se transportar ao nível da invenção”;²⁶ na terceira parte, por fim, o pintor é reconhecido pela sua originalidade absoluta.

Da primeira até à última ecfraze da colectânea de 1670, o leitor assiste pois à trajectória ascensional de Bento Coelho, do mundo imperfeito das realidades sensoriais, o Visível, até ao universo supra-sensível das ideias puras, o Invisível. A “Homenagem” dos Singulares é, assim, a representação poética da apoteose do pintor no ano do seu quinquagésimo aniversário ou, melhor ainda, a alegoria da subida do artista ao Templo da Pintura ideado por Francisco de Holanda, o qual, para as necessidades retóricas da academia de 1670 bem se poderia substituir ao próprio emblema dos Singulares.²⁷

Fernandes's translation)

²¹ HOLANDA, Francisco de, *Da ciência do desenho*, Lisboa: Livros Horizonte, 1985 [1571], p. 25. (Teresa Sousa Fernandes's translation)

²² HOLANDA, Francisco de, *Op. cit.*, 2013, pp. 73-74. (English translation by James M. Saslow, *Op. Cit.*)

²³ HOLANDA, Francisco de, *Op. cit.*, 2013, p. 74. (English translation by James M. Saslow, *Op. cit.*)

²⁴ Moura Sobral observes, in this respect, that “Bento Coelho's idea corresponds rigorously, if we believe the Singulares, to the amazing neoplatonic delirium developed by Francisco de Holanda more than a century before”. *Op. cit.*, p. 128. (Teresa Sousa Fernandes's translation)

²⁵ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 127. (Teresa Sousa Fernandes's translation)

²² HOLANDA, Francisco de, *Op. cit.*, 1984, pp. 26-27.

²³ HOLANDA, Francisco de, *Op. cit.*, 1984, p. 29.

²⁴ Como escreveu Moura Sobral, “a *ideia* de Bento Coelho corresponde rigorosamente, a acreditar nos Singulares, ao assombroso delírio neoplatónico que Francisco de Holanda havia formulado mais de um século atrás”. *Op. cit.*, p. 128.

²⁵ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 127.

²⁶ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 128.

²⁷ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 129.

Expressões portuguesas de um debate europeu: *Ut Pictura Poesis versus Paragone*

As relações entre palavra e imagem, de que a *Homenagem* é uma ilustração privilegiada, têm sido estudadas por vários autores. Em *Poéticas da Imagem*, nomeadamente, Nuno Saldanha convida-nos a uma viagem pela história destas relações.

A transmissão de ideias por meio de imagens é uma antiga tradição. Nas civilizações pré-clássicas, como o Egito, a Suméria e a China, a escrita — concebida como forma de arte — estava associada à imagem. No Egito, por exemplo, as diferenças estilísticas e iconográficas entre a escrita hieroglífica e outras formas de expressão artística eram quase inexistentes. Como sublinha Saldanha, “[...] as inscrições hieroglíficas que acompanham as obras de pintura ou de escultura egípcias não têm meramente a função de servir de legenda às imagens, elas complementam-se mutuamente, servindo a própria imagem de ‘hieróglifo’ a inserir no texto, que assim abdica do signo correspondente”.²⁸

Esta perfeita conciliação entre escrita e arte não teve paralelo nas civilizações clássicas; era, no entanto, evidente a tentativa de unir a escrita e a imagem, como se pode constatar nos rolos de papiro e de cerâmica a que alude Saldanha. Mas aqui a imagem subordina-se ao texto, enquanto ilustração das ideias expressas pela palavra.

A iluminura ilustra, na Idade Média, uma outra forma de conjugação entre expressão pictórica e expressão verbal. Mas é a partir do Renascimento que assistimos a uma teorização das relações entre Arte e Literatura, estruturante do pensamento estético da Idade Moderna.²⁹

Paralelamente ao grande desenvolvimento que se faz sentir durante o Renascimento na prática da Pintura, sente-se de igual modo uma necessidade urgente de criar uma poética que definisse, em termos precisos, os fins e os conteúdos da natureza de uma arte, em fase de clara expansão, ao mesmo tempo que ia granjeando um aumento considerável de atenção e importância.³⁰

Os teóricos deste período recorreram à literatura greco-romana — a Aristóteles e Horácio nomeadamente — para

²⁸ SALDANHA, Nuno, *Poéticas da Imagem – A pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995, p. 32.

²⁹ Cf. SALDANHA, Nuno, *Op. Cit.*, p. 69.

³⁰ SALDANHA, Nuno, *Op. cit.*, p. 69.

renounces definitively the plan of mimetic reality, raising himself to the level of invention”;²⁶ eventually, in the third part, he is recognized by his absolute originality.

From the first to the last ephrasis of the 1670 collected essays, the reader witnesses therefore the ascensional trajectory of Bento Coelho, from the imperfect world of sensory realities, the Visible, to the supersensible universe of pure ideas, the Invisible. Hence, the «Homenagem» organized by the Singulares is the poetical representation of the painter’s apotheosis at the time of his fiftieth birthday, or, better still, the allegory of the artist’s elevation to the Temple of Painting idealized by Francisco de Holanda, which could substitute the emblem itself of the Singulares, in order to meet the rhetorical needs of the academy in 1670.²⁷

Portuguese reverberations of a European debate: *Ut Pictura Poesis versus Paragone*

The relationships between word and image, of which *Homenagem* is a privileged illustration in seventeenth century Portugal, have been studied by several authors. In *The Poetics of the Image (Poéticas da Imagem)*, for instance, Nuno Saldanha invites us on a journey to the history of those relationships.

The transmission of ideas through images is an ancient tradition. In pre-classical civilizations, such as Egypt, Sumer and China, writing – conceived as a form of art – was associated to the image. In Egypt, in particular, there was almost no stylistic and iconographic differences between hieroglyphic writing and other forms of artistic expression. Hieroglyphs in Egyptian paintings or sculptures, Nuno Saldanha emphasizes, “are not merely legends of images, but complement each other; the image is itself the «hieroglyph» inserted in the text, which thus dispenses with the corresponding sign”.²⁸

This perfect harmony between writing and art was unparalleled in classical civilizations; the attempt to unite word and image, however, was obvious, as shown by the papyrus and ceramic scrolls mentioned by Saldanha. But here the image

²⁶ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 128. (Teresa Sousa Fernandes’s translation)

²⁷ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 129. (Teresa Sousa Fernandes’s translation)

²⁸ SALDANHA, Nuno, *Poéticas da Imagem – A pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995, p. 32.

is subjected to the text, as an illustration of the ideas expressed by words.

Medieval miniatures in illuminated manuscripts are another form of combination between pictorial and verbal expressions. But it was only after the Renaissance that a theory of the relationships between Art and Literature was developed, structuring aesthetical thought in the Modern Age.²⁹

Parallel to the great development in the practice of painting, witnessed during the Renaissance, an urgent need was also felt to create a poetics able to define precisely the ends and contents of the nature of an art that, being in clear expansion, was also attracting a considerable increase of attention and importance.³⁰

Reflecting on the affinity between Poetry and Painting, theorists in that period referred to the Greco-Roman tradition, namely Aristotle and Horace. Two literary currents emerged in this context: *Ut pictura Poesis*, stressing the analogy and unity between the two arts, and *Paragone* which emphasized, by contrast, their differences and the superiority of one over the other.

If the painter, in the beginning of the Modern era, wanted to bring his art closer to poetry, attempting to promote its scientific and social status, similarly, the poet saw the need to develop the pictorial dimension of his art: the more their texts allowed the visualization of images, the clearer they could become. Simple description no longer satisfied the poet who, like the painter, wanted to produce the very representation of the object. In an intellectual context that privileged vision as source of knowledge, literary discourse should *please the eye*. Inspired by pictorial assumptions, literature created its own visualization techniques.

In the Renaissance, Painting was considered superior to Poetry. This had great impact on the appreciation of the painter who, until recently, had been considered a mere artisan. In Italy, particularly, the advancement of artists was accompanied by extensive theoretical work. Alberti and Leonardo Da Vinci, for example, contributed greatly to the struggle for the social recognition of artists. Critical thinking changes dramatically: having centered itself, in the fifteenth century, on the relationships between Art and Nature, the theory of art would eventually recognize, in the sixteenth

refletirem sobre a afinidade entre Poesia e Pintura. Surgiram, nesse contexto, duas correntes literárias: a *Ut pictura Poesis*, que sublinhava o caráter analógico e a unidade das duas artes; e o *Paragone* que, por sua vez, enfatizava as diferenças postulando a superioridade de uma delas.

Se no início da época Moderna interessava ao pintor aproximar a sua arte da poesia, procurando firmar o seu estatuto científico e social, também o poeta julgava necessário o desenvolvimento da dimensão pictórica na sua arte: os seus textos seriam tão mais elucidativos quanto melhor permitissem a visualização de imagens. A simples descrição deixou de satisfazer o poeta que desejava produzir, como o pintor, a representação do objeto. Num contexto intelectual que privilegiava a visão como fonte de conhecimento, o discurso literário deveria *agradar à vista*. Inspirada em pressupostos pictóricos, a literatura criou as suas próprias técnicas de visualização.

O Renascimento atribuiu superioridade à Pintura em face da Poesia. Este fato teve grande impacto na valorização do pintor, considerado até então como mero artesão. Na Itália, em particular, a ascensão dos artistas foi acompanhada por um vastíssimo trabalho teórico. Autores como Alberti e Leonardo da Vinci deram importantes contributos à luta pelo reconhecimento social dos artistas. Opera-se, então, uma profunda transformação do pensamento crítico: centrada nas relações entre Arte e Natureza, no século XV, a teoria da arte do século XVI passará a atribuir especial relevância ao estudo da própria natureza da arte e dos seus mecanismos internos. Desta perspectiva, os estudiosos valorizavam a doutrina do *Paragone*. Ela foi, em larga medida, motivada pelo interesse em atribuir autonomia à arte da Pintura e em conquistar as vantagens culturais e sociais que daí advinham.

Em Portugal, é depois da segunda metade do século XVI que os pintores começam a lutar pelo reconhecimento do seu trabalho. Mas é só a partir do Maneirismo que o artista se liberta finalmente do estatuto de artesão.³¹

Francisco de Holanda, que valorizou a pintura em face da poesia, desempenhou a este respeito um papel de relevo. As suas concepções são muito próximas das de Leonardo da Vinci. Sob a forma de *Paragone*, os dois autores colocaram a pintura não apenas em face da poesia, mas também em face de outras artes

²⁹ Cf. SALDANHA, Nuno, *Op. cit.*, p. 69.

³⁰ SALDANHA, Nuno, *Op. cit.*, p. 69.

³¹ Cf. SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

plásticas, como a escultura. Ambos defendiam a *superioridade do órgão da visão*, sublinhando o *caráter imediato* da pintura, a sua maior *expressividade e eloquência*. Mas as perspectivas dos dois autores distanciaram-se em outros aspectos. Enquanto Da Vinci estava interessado na apreensão dos dados da experiência, Holanda, imbuído de um espírito neoplatônico, afastava-se da Natureza defendendo a imitação da *ideia* (invisível, divina).

De uma maneira geral, no entanto, a teoria desenvolvida em Portugal afastou-se do *Paragone*. A principal preocupação era o reconhecimento da Pintura como Arte Liberal, e foram vários os autores que participaram nesse movimento. Importa sublinhar, neste contexto, o contributo de Félix da Costa cujo tratado se insere no *Paragone*, defendendo a superioridade da pintura em face das outras artes e consequentemente a valorização social do pintor.

Considerações finais

A história da arte portuguesa contraria a perspectiva pessimista de Félix da Costa sobre o século XVII — *o mingoante da pintura*. Pelo contrário, este período foi particularmente favorável ao desenvolvimento das artes nos países católicos em geral.³² Como nota Vítor Serrão, o que fora visto como a “Época escura da História da Arte Portuguesa” tende hoje a considerar-se um “*momento artístico* de inesperadas potencialidades [...]”.³³ Ignorado por Félix da Costa, Bento Coelho foi um dos pintores mais produtivos desse período. A sua obra sintetiza, por um lado, a diversidade de estilos em voga, mas representa, por outro, um contributo valiosíssimo para a renovação dos cânones artísticos.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) atribuiu grande importância às transformações dos estilos que, do seu ponto de vista, passavam de uma fase clássica a uma fase de dissolução. Delineou as “categorias antitéticas” que separam as perspectivas do Renascimento e do Barroco, opondo o linear ao pictórico, ou o plano ao profundo, notando o contraste entre formas fechadas e abertas, e confrontando a tendência para a multiplicidade ou para a união, para o claro ou para o escuro. Os estilos afirmam-se sempre por meio de oposições, mas o conteúdo dessas oposições altera-se na medida em que se altera a visão do mundo.

³² Cf. SOBRAL, Luís de Moura, 1998, *Op. cit.*, p. 28.

³³ SERRÃO, Vítor, *Cripto-História da Arte – Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 75.

century, great relevance to the study of the very nature of art and its internal mechanisms. From this perspective, the scholars valued the *Paragone*. This was largely motivated by the interest to increase the autonomy of painting and to conquer the consequent cultural and social advantages.

In Portugal, painters only started to struggle for recognition of the dignity of their work after the second half of the sixteenth century. But it was only in the period following Mannerism that the artist finally freed himself from the status of artisan.³¹

Francisco de Holanda, whose treatise valued painting as compared to poetry, played an important role in this respect. His conceptions are very similar to those of Leonardo Da Vinci. Under the form of *Paragone*, the two authors confronted painting not only with poetry, but also with other pictorial arts such as sculpture. Both favored the *primacy of vision*, emphasizing the *immediacy* of painting, its greater expressivity and eloquence. On other aspects, however, their perspectives differed. While Da Vinci wanted to grasp the facts of experience, Holanda, imbued with a neoplatonic spirit, turned away from Nature, favoring the imitation of the Idea (invisible, divine).

Generally, however, the theory developed in Portugal distanced itself from *Paragone*. The main concern was the recognition of painting as Liberal Art, a movement involving many intellectuals. It must be stressed, in this context, the contribution of Félix da Costa; favoring the superiority of painting, and the social recognition of the painter, his treatise was part of *Paragone*.

Final thoughts

Portuguese art history contradicts the pessimism of Félix da Costa regarding the seventeenth century — *the waning of painting*. This period was, on the contrary, highly favorable to the development of the arts in the Catholic countries in general.³² As Vítor Serrão notes, what was seen as “a dark age in Portuguese art history”, tends to appear now as “an *artistic moment* of unexpected potentialities”.

³³ Ignored by Félix da Costa, Bento Coelho was

³¹ Cf. SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983

³² Cf. SOBRAL, Luís de Moura, 1998, *Op. cit.*, p. 28.

³³ SERRÃO, Vítor, *Cripto-História da Arte – Análise de Obras*

one of the most creative painters of the period. His work synthesizes, on the one hand, the variety of contemporary styles, and represents, on the other, a great contribution to the renewal of artistic canons.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) attributed great importance to the transformation of styles, arguing that they went from a classical phase to a period of dissolution. He described the “antithetical categories” that separate Renaissance and Baroque perspectives, opposing the linear to the pictorial, or the flat to the deep, as well as contrasting open and closed forms, multiplicity and unity, light and dark. Styles are always developed through oppositions, but the content of those oppositions change as the worldview itself changes.

The seventeenth century in Portugal saw the confrontation of these antithetical categories – not in order to distinguish the formal expression of two successive artistic styles, but rather to differentiate conceptions which, although contemporary, tended to drift apart. While Bento Coelho, painter of a transitional period, experimented in his work with basic Baroque assumptions, Félix da Costa attempted to preserve the most important orientations of a classical tradition. Hence, he could not accept the “liberties” that characterized Baroque art.

But aesthetical differences and personal reasons tended to overlap: “[...] if the Academy of Painting, that Félix da Costa aspired to lead, was created in Lisbon, the personality most suitable to preside would be none other than Bento Coelho, the royal painter, celebrated by the *Academia dos Singulares*”.³⁴

From the perspective of art history, it is disturbing that such circumstances could have concurred to silence a major contribution to Portuguese Baroque: had Félix da Costa remained the only reference for the study of this period, Bento Coelho – the artist who fascinated his contemporaries in Portugal – would have been completely forgotten.

Podemos considerar que estas características antitéticas são postas em confronto no século XVII português — não para distinguir a expressão formal de dois estilos artísticos que se sucedem, mas para diferenciar concepções que, embora contemporâneas, se afastam. Enquanto Bento Coelho, pintor de um período de transição, ensaiava na sua obra os pressupostos característicos do Barroco, Félix da Costa procurava manter algumas das orientações fundamentais de uma tradição classicizante. Por essa razão, sem dúvida, este último era incompatível com as “liberdades” de execução da arte barroca.

Mas às divergências estéticas sobrepõem-se razões de ordem pessoal: “[...] A ser criada em Lisboa a Academia de Pintura a cuja direcção Félix da Costa aspirava, a personalidade mais indicada para a presidir seria precisamente Bento Coelho, o pintor régio, celebrado pela Academia dos Singulares”.³⁴

Do ponto de vista da história da arte, o fato de tais circunstâncias terem podido contribuir para o silenciamento de uma obra fundamental do barroco português é perturbador: se Félix da Costa fosse a única referência para o estudo desse período, teríamos ignorado por completo a existência de Bento Coelho — autor que, afinal, deslumbrou o público português, seu contemporâneo.

de Arte Inexistentes. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 75.

³⁴ SOBRAL, Luís de Moura, 1998, *Op. cit.*, p. 479.

³⁴ SOBRAL, Luís de Moura, 1998, *Op. cit.*, p. 479.

1



2



1 Venegas. *Santa Maria Madalena*, c. 1590.

2 Bento Coelho, *Virgem com o Menino.*, c. 1690.

Marabá em frente ao espelho

Maraba in front of the mirror

RICHARD SANTIAGO COSTA

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Doctoral student at the Graduate Program in History at the Institute of Philosophy and Human Sciences

RESUMO A obra Marabá, pintada em 1882 por Rodolfo Amoedo, tem uma peculiaridade: possui um estudo preparatório, sendo ambas as obras pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Postas lado a lado, podemos percebê-las como obras irmãs, obviamente, mas muito distintas em intenção: enquanto a tela oficial, a despeito de suas particularidades e afastamentos de sua matriz literária, o poema homônimo de Gonçalves Dias, pretende ser uma comprovação dos avanços artísticos do pintor em solo francês e respeitando as premissas do indianismo que capitaneava a produção artística nacional ainda na década de 1880, o estudo preparatório se mostra um amplo campo de experimentações semânticas, exibindo uma “mestiça” provocadora e pouco afeita aos simbolismos da pátria. Este artigo propõe-se a analisar e tecer relações entre ambas as obras e outras produzidas no mesmo período, buscando entender como se relacionavam os artistas da geração de Amoedo com o legado nacionalista assentado sobre a figura indígena.

PALAVRAS-CHAVE Indianismo, mestiço, nacionalismo, Rodolfo Amoedo, Marabá.

ABSTRACT The canvas Maraba, painted in 1882 by Rodolfo Amoedo, has a peculiarity: it has a preparatory study, both works belonging to the collection of the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro. Placed side by side, we perceive them as sister works, obviously, but very different in intention: while the official canvas, despite its peculiarities and displacements of its literary matrix, the homonym poem by Gonçalves Dias, intends to be a proof of the painter's artistic advances on French soil and respecting the premises of Indianism that still captained the national artistic production in the 1880s, the preparatory study shows itself as a wide field of semantic trials, exhibiting a provocative “mestizo” and little accustomed to the symbolisms of the homeland. This article aims to analyze and establish relations between both works and others produced in the same period, seeking to understand how the artists of Amoedo's generation were related with nationalist legacy based on the Indian figure.

KEYWORDS Indianism, mestizo, nationalism, Rodolfo Amoedo, Maraba.

Rodolfo Amoedo pinta a tela *Marabá* [Fig. 1] em 1882, durante seu pensionato artístico em Paris. Aceita para o tradicional e concorrido *Salon* francês daquele ano, a obra cumpria uma dupla incumbência: ser uma tarefa acadêmica obrigatória ao mesmo tempo em que representava o Brasil no certame em questão. *Marabá*, como tantas outras obras de arte brasileiras da segunda metade do século XIX, partia de uma temática muito cara aos literatos e artistas nacionais: a exaltação do indígena e suas histórias, fossem elas reais ou imaginárias. O projeto de nação encabeçado por Dom Pedro II moldava o país com as curvas de homens e mulheres bravios e sensuais, a um só tempo trágicos e heroicos. Durante décadas a literatura e as artes plásticas estabeleceriam uma relação fortuita e frutífera, engendrando toda uma geração de intelectuais das mais diversas áreas dedicados a construir e compilar um passado mítico para o país, necessariamente protagonizado pelos habitantes primordiais das terras tropicais tomadas pelos portugueses no século XVI. É nesse contexto que o jovem Amoedo, então com 25 anos, configuraria sua personalidade artística, abraçando ou repelindo os temas adorados pelos catedráticos da Academia Imperial de Belas Artes.

Retomando o poema homônimo de Gonçalves Dias, o maior nome da poesia indianista brasileira, publicado em 1851 na obra *Últimos Cantos*, Amoedo tocava, pela primeira vez, no cânone indígena e sua mística. Partindo dos versos tristes do poema gonçalviano, o pintor pretendia resumir em uma única cena os versos de pesar da bela mestiça rejeitada por todos. Em suma, *Marabá* é uma mulher que, debruçada na relva, lamenta a impossibilidade do encontro amoroso: sua beleza exótica, de traços europeus, visto que possui olhos azuis e cabelos loiros e anelados, repele os bravos guerreiros de sua tribo que, porventura, pudessem vir a amá-la e desejá-la. Nem branca nem índia, *Marabá* se vê solitária, segregada de duas ordens sociais implacáveis ante o diferente. Sendo assim, Amoedo retrata em uma tela mediana (120 x 170 cm) uma bela jovem recurvada sobre uma pedra inseridas em uma paisagem genérica sem grande importância para o efeito compositivo. Sua função, contudo, parece estar ligada a um certo clima de melancolia que varre toda a cena: pelo pequeno pedaço de céu que se esboça no canto superior direito percebemos que ele se encontra nebuloso, talvez um anoitecer que se aproxima ou até uma tempestade que em breve se abaterá sobre o lugar. De todo modo, ambos os cenários possíveis prenunciam dor e angústia.

Rodolfo Amoedo paints *Maraba* [Fig. 1] in 1882 during his artistic boarding school in Paris. Accepted for the traditional and crowded French Salon of that year, the work fulfilled a double task: to be an obligatory academic task while representing Brazil at the event in question. *Maraba*, like so many other Brazilian works of art from the second half of the nineteenth century, was based on a subject very dear to writers and artists: the exaltation of the indigenous and their stories, being real or imaginary. The national project headed by d. Pedro II molded the country with the curves of wild and sexy men and women, at the same time tragic and heroic. For decades the literature and arts would establish a fortuitous and fruitful relationship, engendering a whole generation of intellectuals from various fields dedicated to build and compile a mythical past for the country, necessarily played by primordial inhabitants of tropical lands taken by the Portuguese in the sixteenth century. It is in this context that the young Amoedo, then 25, would configure her artistic personality, hugging or repelling issues worshiped by professors at the Imperial Academy of Fine Arts.

Returning to the Gonçalves Dias' poem, the biggest name in Brazilian Indianist poetry, published in 1851 in the work *Last Songs*, Amoedo touched, for the first time, the Indian canon and its mystique. Starting on the sad verses of the Gonçalves' poem, the painter intended to summarize in a single scene the verses of sorrow of the beautiful mestizo rejected by all. In short, *Maraba* is a woman that, leaning on the grass, laments the impossibility of rendezvous: her exotic beauty, of European features, since she has blue eyes and blond curly hair, repels the brave warriors of her tribe who, perhaps, could come to love her and want her. Neither white nor Indian, *Maraba* see herself solitary, segregated of two implacable social orders before the different. Thus, Amoedo portrays at a median canvas (120 x 170cm) a beautiful young woman bent over a stone inserted in a generic landscape of no great significance for the compositional effect. However, its function seems to be linked to a certain climate of melancholy that sweeps all the scene: through the little piece of heaven that is outlined in the upper right corner, we realized it is cloudy, maybe a nightfall approaching or even a storm which soon will bear upon the place. In any case, both scenarios foreshadow pain and anguish.

In the center of the composition, we localize its protagonist: a mestizo of white skin and pink contours, the woman of immaculate complexion. The painter seemed intentional in projecting on her the most part of the spotlight that illuminates the scene: Maraba shines amid a bleak landscape where blacks overlapping contours, sometimes accentuating them, sometimes hiding them. Here there is a contrast not only of tone and luminosity, but also of textures: the delicacy of woman's skin, touching the roughness of the stone on which she leans, reinforces feelings of discomfort and pain. There is an agreement between the psychology of the scene and its immediate surroundings: Maraba carries immense pain in her soul and the darkness of the meadow reflects her state of mind.

In this scenario of soft and rough textures, Maraba lies, oblivious to the world, looking lost in an undefined point of the canvas. Indeed, she does not look us as spectators and this information is important: we are not invited to come into her soul through her eyes, we know only that she suffers, there are tears rolling from her eyes. However, Maraba is enigmatic in her intentionality precisely because Amoedo does not follow strictly the physical descriptions in Dias' ode: the poet's mestiza has sapphire eyes, curly blond hair and white skin like the lilies. The pictorial Maraba is very white, but only that. For what reasons would have Amoedo deliberately changed the features clearly described by the poet? It is true that the essence of Maraba is there: mixed, white, much more an European type than indigenous. Her drama is also duly represented: the woman who we contemplate is touching in her sadness, we are able to sympathize with her pain. Nevertheless, the rigorous critique of the nineteenth century did not open many exceptions to such petty crimes. A nude as this had an obligation to respect the characteristics of the model with absolute fidelity. But Amoedo seems to have remained faithful to another model: to that one that had posed to him during the execution of this canvas, the French woman who served him as inspiration.

Here is a paradox that is established in Maraba: her model is a Parisian girl, a type not even touched by the strong tropical sun. Amoedo chose a French archetype to be his rejected mestiza. Indeed, there is almost nothing of indigenous traits in the portrayed. As a mestiza, we were supposed to expect that we could recognize at least one of her half in

No centro da composição, localizamos sua protagonista: a mestiça de pele alva e contornos rosados, a mulher de tez imaculada. O pintor parecia intencional ao projetar sobre ela boa parte do foco de luz que ilumina a cena: Marabá resplandece em meio a uma paisagem sombria, onde os negros se sobrepõem aos contornos, ora acentuando-os, ora ocultando-os. Existe aqui um contraste não só de tons e luminosidade, mas também de texturas: a delicadeza da pele da mulher, ao tocar a rugosidade áspera da pedra em que se debruça, reforça sensações de incômodo e dor. Há um acordo entre a psicologia da cena e seu entorno imediato: Marabá carrega dores imensas em sua alma, e a escuridão do prado reflete seu estado de alma.

Nesse cenário de texturas macias e ásperas jaz Marabá, alheia ao mundo, olhar perdido num ponto indefinido da tela. Com efeito, ela não nos olha enquanto espectadores, e esse dado é importante: não somos convidados a adentrar sua alma através de seus olhos, sabemos apenas que ela sofre, existem lágrimas a rolar de seus olhos. Entretanto, Marabá é enigmática em sua intencionalidade justamente por Amoedo não seguir à risca as descrições físicas contidas na ode de Dias: a mestiça do poeta tem olhos cor de safira, cabelos loiros e anelados e pele alva como os lírios. A Marabá pictural é sim muito alva, mas apenas isso. Por que motivos Amoedo teria mudado deliberadamente as características claramente descritas pelo poeta? É bem verdade que a essência de Marabá está ali: mestiça, branca, um tipo muito mais europeu do que indígena. Seu drama também está devidamente representado: a mulher que contemplamos é tocante em sua tristeza, somos capazes de nos compadecer de sua dor. No entanto, a crítica rigorosa do século XIX não abria muitas exceções a esses pequenos delitos. Um nu como esse tinha por obrigação respeitar as características do modelo com fidelidade absoluta. Mas Amoedo parece ter-se mantido fiel a outro modelo: àquele que posara para ele durante a execução dessa tela, a moça francesa que lhe servira de inspiração.

Eis um paradoxo que se estabelece em Marabá: seu modelo é uma garota parisiense, um tipo nem sequer tocado pelo sol forte dos trópicos. Amoedo escolheu um arquétipo francês para ser sua mestiça rejeitada. Com efeito, há quase nada de traços indígenas na retratada. Como mestiça, é de se esperar que ao menos pudéssemos reconhecer uma de suas metades em alguns traços da figura, mas eles não estão ali. Marabá é quase uma academia, um nu pintado com maestria e cuidado, e nada

mais. A referência literária parece ter sido imposta à tela: num processo de sucesso relativo, Amoedo colocara sua tela no limiar entre o nu e a pintura histórica. Histórica, porque partia de um referencial literário bem definido, dava contorno e lastro à personalidade do modelo retratado e respeitava, ou pelo menos tentava, a história da mestiça renegada cantada nos versos do poeta mor do indianismo romântico brasileiro.

Realismo e sensualidade encontram-se em Marabá. Eis a contribuição de Amoedo para a renovação final da temática indianista em seus últimos momentos. Se pensarmos nas exemplares *Moema*, de Meirelles, ou na *Iracema* [Fig. 2], de José Maria de Medeiros, perceberemos que o tipo indígena escolhido por Amoedo, se assim pudéssemos chamá-lo, é muito mais livre e pouco comprometido com os rigores que o tema impunha. É claro que *Moema* é um tipo ideal, marmóreo, tampouco convincente; entretanto, o romantismo exigido pelo tema encontra respaldo em sua retórica: *Moema* tem a cor local, amorenada como as filhas das florestas, os cabelos negros e lisos como os descritos pela literatura, além de exalar a tragédia que engrandecia essas mulheres passionais da vida selvática brasileira. No entanto, a *Moema* de Meirelles também se mira no exemplo europeu: é irresistível a relacionarmos com a *Vênus* de Cabanel, de 1863: posicionamento e construção corporal, além da paisagem marítima. *Moema* fora menos contraditória e mais icônica, não por se apresentar como uma cópia fiel da realidade e dos tipos indígenas brasileiros: ela simplesmente fora ao encontro dos anseios que o imaginário brasileiro buscava naquele momento, ela correspondia ao tópos trágico que construía a nacionalidade e elevava a figura indígena, retirando-a de um cotidiano banal para a esfera heroica banhada pela tragédia que edifica. Amoedo deveria saber que sua *Marabá* não receberia a aclamação de sua matriz pictórica imediata justamente por ser moderna em demasia.

A respeito de tal recepção crítica, convém acompanharmos alguns excertos que exemplificam a maneira como *Marabá* foi lida e fruída em solo brasileiro. Após sua participação no salão francês, a tela veio para o Brasil juntamente com outras obras de Amoedo para serem avaliadas pelos professores da Academia de modo que eles pudessem analisar os progressos do aluno em seu aprendizado na Europa. No Relatório do Diretor da Academia das Belas Artes, de 1882, o pequeno relato feito sobre os progressos de Amoedo em Paris parece confirmar a acolhida positiva de *Marabá* em solo francês. Diz o trecho:

some traits of the figure, but they are not there. *Marabá* is almost an academy, a nude painted with mastery and care, and nothing more. The literary reference seems to have been imposed on the canvas: in a relatively successful process, Amoedo put his canvas on the threshold between the nude and historical painting. Historical because it departed from a well-defined literary reference, it gave contour and ballast to the model's personality depicted and it respected, or at least tried, the story of the renegade mestiza sung in the verses of the most important poet of Brazilian romantic Indianism.

Realism and sensuality are in *Marabá*. Here is the contribution of Amoedo for the final renewal of Indianist theme in its last moments. If we think of exemplar *Moema*, by Meirelles, or *Iracema* [Fig. 2], by José Maria de Medeiros, we realize that the indigenous type chosen by Amoedo, so to speak, is much freer and less committed to the rigors that the subject imposed. It is clear that *Moema* is an ideal type, marmoreal, neither convincing; notwithstanding, the romanticism required by the theme finds support in its rhetoric: *Moema* has local color, tanned as the daughters of forests, black and smooth hair as those described in literature, besides she exhales the tragedy that magnified these passionate women of Brazilian savage life. However, Meirelles' *Moema* also looks herself in the European example: it is irresistible to report her to the Cabanel's *Venus*, of 1863: positioning and body building, in addition to the seascape. *Moema* was less contradictory and more iconic not by presenting herself as a faithful copy of the reality and Brazilian indigenous types: she simply met the desires which Brazilian imaginary sought at that time, she corresponded to the tragic topos that built the nationality and amounted to Indian figure, taking it out of a banal everyday for the heroic sphere bounded by the tragedy that builds. Amoedo should know his *Marabá* would not receive the acclaim of her immediate pictorial matrix precisely because she was modern in excess.

Regarding such critical reception, it is convenient to follow some excerpts that exemplify how *Marabá* was read and enjoyed in Brazilian soil. After its participation in French salon, the canvas came to Brazil along with other works of Amoedo to be evaluated by the teachers of the Academy so that they could review progress of the student in his learning in Europe. In the Report of the Director of the Academy of Fine Arts, 1882, the

short report made about the progress of Amoedo in Paris seems to confirm the positive reception of Marabá on French soil. Says the extract:

Rodolfo Amoedo studies historical painting with profit at the School of Fine Arts in Paris, and in private lessons and direction of the notable artist Alexandre Cabanel: his recent studies have not yet been received because it was allowed them to stay there in order to be displayed in the General Exhibition of Fine Arts, which should inaugurate in that capital on May 1 of this year. *Theirs admission will be a fair way of recommendation on behalf of his labors and progress of the pensioner, constitute proof that he profits the sacrifices of State.*¹

The Academy, in effect, kept silent on the subject of the canvas itself. Rare references were made about Marabá in the minutes of the institution, and they never talked about the adequacy or not of the work to the theme, as well as the fidelity of the artist to the Gonçalves Dias' poem. In the following excerpt, belonging to an opinion of the congregation regarding the shipments corresponding to the third year of painter's boarding (Marabá is part of this set), we can verify that the assessments have addressed purely formal aspects of the work:

The Section of Painting have examined the works of the 3rd year of the state pensioner Rodolfo Amoedo, who is in Paris, constituted by 3 canvas being - a figure of a woman, natural size, entitled - "Marabá" - a trunk, also of woman and a girl half body (custom Italian peasant). Opinion: As concerns to Marabá, being a well placed figure, largely made and pleasant colorfulness, but on the design, it still leaves something to be desired, because this quality being carefully studied from the head to the chest region, not the same happens from this region to the legs, which is somewhat neglected. [...] In conclusion: judging these works in confrontation with the previous shipment, it is undisputed that Mr. Amoedo keeps satisfactorily progressing in his studies and therefore becoming ever more worthy of praise and protection of our Academy and the Imperial Government.²

¹ Report of the Director of the Academy of Fine Arts, 1882, p. 3. Collection of the Historical Archive of the Museum Dom João VI (our emphasis).

² Opinion of the Section of Painting at the Academy of Fine Arts. 02/15/1883. Opinion signed by Zeferino da Costa and José Maria de Medeiros. Historical Archive of the National Museum of Fine Arts, RJ. Transcript of

Rodolfo Amoedo estuda com proveito a pintura histórica na Escola de Belas Artes de Paris, e sob as lições particulares e direção do notável artista Alexandre Cabanel: seus últimos estudos não foram ainda recebidos por se lhe ter permitido demorá-los lá, a fim de serem exibidos na Exposição geral de belas artes, que se deve inaugurar naquela capital no dia 1^o de maio do corrente ano. *A admissão deles naquele certame será um título de recomendação em favor do seu merecimento e dos progressos do pensionista, constituindo uma prova de que aproveita ele os sacrifícios do Estado.*¹

A Academia, com efeito, silenciaria a respeito do tema da tela em si. Das raras referências feitas a *Marabá* em atas da instituição, nunca se falou a respeito da adequação ou não da obra ao tema, bem como da fidelidade do artista ao poema de Gonçalves Dias. No excerto a seguir, pertencente a um parecer da congregação a respeito dos envios correspondentes ao terceiro ano de pensionato do pintor (*Marabá* faz parte desse conjunto), podemos verificar que as apreciações se debruçam sobre aspectos puramente formais da obra:

Tendo a Seção de Pintura examinado os trabalhos do 3^o ano do pensionista do Estado Rodolfo Amoedo, que se acha em Paris, constante de 3 quadros sendo - uma figura de mulher, tamanho natural, intitulada - "Marabá" - , um tronco, também de mulher e um meio corpo de menina (costume de camponesa italiana). É de parecer: Quanto à Marabá, ser uma figura bem posta, largamente feita e de colorido agradável, mas, quanto ao desenho, deixa ainda alguma coisa a desejar, pois sendo esta qualidade estudada com cuidado desde a cabeça até a região peitoral, não acontece o mesmo desta região até as pernas, que é um tanto descuidadas. [...] Em conclusão: julgando-se estes trabalhos de confronto com os da anterior remessa, é incontestável que, o Sr. Amoedo vai satisfatoriamente progredindo nos seus estudos e por consequência tornando-se cada vez mais digno de louvor e da proteção da nossa Academia e do Governo Imperial.²

Ora, a AIBA evidencia que, a despeito de algumas impropriedades anatômicas, o conjunto de pinturas remetido ao Rio de

¹ Relatório do Diretor da Academia das Belas Artes, 1882, p. 3. Acervo do Arquivo Histórico do Museu D. João VI (grifos nossos).

² *Parecer da Seção de Pintura da Academia das Belas Artes*. 15/02/1883. Parecer assinado por Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Transcrição de Márcia Valéria Teixeira Rosa. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_ra.htm>.

Janeiro atestava um artista em franco progresso. Contudo, nada mais é dito a respeito de sua pouca fidelidade a seu referencial literário. Cabe observarmos como a crítica especializada, via imprensa, recepcionara a referida obra exposta na 26ª Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada em 23 de agosto de 1884. Apesar de Amoedo comparecer com aproximadamente dez obras na exposição, a maioria das avaliações recaía sobre *Marabá* e *O último Tamoio* (tela de 1883). Lulu Sênior, colunista da *Gazeta de Notícias*, via em Marabá um “bonito tipo” que ratificava a aptidão de Amoedo para os nus. “Há naquele quadro uma nota de poesia selvagem que encanta.”³

Oscar Guanabario fora mais ferino em suas críticas publicadas no *Jornal do Commercio*. O crítico também ressalta, como a Academia, as imperfeições anatômicas dos membros inferiores da mestiça, possivelmente devidas à utilização de duas modelos diferentes para a mesma pose, além de censurar o colorido da tela, pouco condizente com as referências de Gonçalves Dias:

A tradição diz-nos que os indígenas não se casavam com as *marabás*; se a cópia do natural fosse de uma autêntica, de uma verdadeira representante do tipo, poderíamos concluir que a repugnância desses selvagens era devida às formas desproporcionadas daquela gente e à enfermidade, não menos deformante, da anquilose, sendo certo que nesta pobre mestiça o joelho tem o volume de uma bala de artilharia de calibre 68.⁴

Gonzaga Duque proferira opiniões bastante particulares sobre a tela. Percebe-se, em suas críticas, o cuidado em analisar não só a adequação ao referencial literário, mas também a todo o contexto social e científico que estava disponível no período. A primeira análise que faz da tela acontece em novembro de 1882, quando três pinturas de Amoedo são expostas na exposição dedicada ao pintor Almeida Júnior, no Rio de Janeiro. Em folhetim intitulado “Quadros e Telas”, publicado no jornal *O Globo*, Gonzaga Duque dedica a última coluna a analisar a trajetória de Amoedo até ali por meio dos trabalhos enviados de Paris. Principia sua explanação dizendo que não conhece o artista pessoalmente (ele, inclusive, erra seu nome, referindo-se a ele como Raymundo Amoedo), mas que lhe tem simpatia e admiração. O que mais admira na personalidade de Amoedo

AIBA shows that, despite some anatomical improprieties, the set of paintings sent to Rio de Janeiro attested an artist in strong progress. However, nothing is said about his little fidelity to his literary reference. Observe how the critics, via press release, hosted the said work exhibited at the 26th General Exhibition of Fine Arts, inaugurated on August 23, 1884. Though Amoedo attend approximately ten works in the exhibition, most evaluations fall on Maraba and The last Tamoio (canvas of 1883). Lulu Senior, columnist for *Gazeta de Notícias*, saw Maraba as a “nice type” that ratified the aptitude of Amoedo for nudes. “There is a note of wild poetry in that canvas which enchants”³.

Oscar Guanabario was more scathing in his criticism published in the *Jornal do Commercio*. The critic also points out, as the Academy, anatomical defects of the lower limbs of the mestiza, possibly due to the use of two different models for the same pose, in addition he censors the colorfulness of the canvas, little befitting about Gonçalves Dias’ references:

Tradition tells us that the Indians did not marry with *marabas*; if the copy from the natural was of an authentic, a true representative of the type, we conclude that the repugnance of these savages was due to disproportionate forms of those people and to disease, no less deforming, ankylosis, given that in this poor mestiza the knee is the volume of an artillery bullet 68 caliber.⁴

Gonzaga Duque spoken very specific opinions about the canvas. It can be seen in his criticism the careful to examine not only adequacy to the literary reference but also to the entire social and scientific context that was available in the period. The first analysis that makes about the canvas happens in November 1882, when three Amoedo’s paintings are exhibited in the exhibition devoted to the painter Almeida Júnior, in Rio de Janeiro. In serial titled “Paintings and Canvas”, published in *O Globo*, Gonzaga Duke dedicated the last column to analyze Amoedo’s trajectory up there through the works sent from Paris. Begins his explanation by saying he does not know the artist personally (he even misses his name, referring to him as Ray-

Marcia Valeria Teixeira Rosa. Available at: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_ra.htm>

³ *Gazeta de Notícias*, n. 248, 09.04.1884. AEL acquis.

⁴ *Jornal do Commercio*, 08.28.1884. AEL acquis.

³ *Gazeta de Notícias*, no. 248, 04/09/1884. Acervo AEL.

⁴ *Jornal do Commercio*, 28/08/1884. Acervo AEL.

mundo Amoedo), but he has sympathy and admiration for him. What he most admires in Amoedo's personality is that he is not servile, and explains: "[...] He is not imitating, flees the preceptive teaching which academy administers in lavish doses, seek to make for himself, independently, what his temper moves, inspires".⁵ For him, Amoedo is a man of his time, having the characteristics of the modern artist: it is a "moralized and useful man". Regarding Marabá herself, the critic describes her, her positioning, her depressed state of mind, and asks himself if the painter would have departed from Gonçalves Dias' poem to execute the canvas or if he would have been aware about what was a marabá in wild dialect, he answers:

I am more to affirm not to be the poetry the cause of his canvas, because Gonçalves Dias shows us his heroine with a white face, the whiteness of lilies.

- The color of beat sands of the sea,
- The more white birds, the purest shells
- They do not have more whiteness, do not have more shine.

And the cross did not let her the slightest trace of the race of her mother, perhaps a powerful and resolute woman, of black glance like the background of the forests and burned skin like the back of rattlesnakes.⁶

Therefore, Gonzaga Duke suggests that the influence of Dias' poem was lower than previously thought, as Amoedo taking advantage of an alleged prior knowledge of the meaning of the word marabá (as described by the poet himself in *Last Songs*). Marabá's painter would have "brown skin, brown hair and dun eyes". Interesting the perception of Gonzaga Duque about mestiça's physical attributes: sometimes, the hair of the mestiça painted by Amoedo is not smooth, is curled as it is described in the poem. Moreover, we can not say that she is brunette: her skin is markedly white, excited to rosy hues.

That said, the critic continues his discussion of the origin of the subject: "I do not think Mr. Amoedo wanted to correct the fantasy of the illustrious poet of Maranhão, *seeking to give more reality to this type of mestiça*. But, leaving aside hypothesis

é o fato de ele não ser servil, e explica: "[...] Não é imitador, fuge do ensinamento preceptivo que a academia administra em doses pródigas, procura fazer por si, independentemente, o que o seu temperamento move, inspira".⁵ Para ele, Amoedo é um homem de seu tempo, possuindo as características próprias do artista moderno: é um "homem moralizado e útil". A respeito de Marabá em si, o crítico a descreve, seu posicionamento, seu estado deprimido de alma, e se indaga se o pintor teria partido do poema de Gonçalves Dias para executar a tela ou se teria tido conhecimento do que fosse uma marabá no dialeto selvagem, a que responde:

Sou mais pelo afirmar não ser a poesia a causa da sua tela, pois que Gonçalves Dias apresenta-nos a sua heroína com um rosto alvo, da alvura dos lírios.

- *Da cor das areias batidas do mar,*
- *As aves mais brancas, as conchas mais puras*
- *Não tem mais alvura, não tem mais brilhar.*

E o cruzamento não lhe deixou o mais leve traço da raça de sua mãe, talvez, uma mulher possante e resoluta, de olhar negro como o fundo das florestas e de pele queimada como o dorso das cascavéis.⁶

Portanto, Gonzaga Duque sugere que a influência do poema de Dias fosse menor do que se supunha, tendo Amoedo partido de um pretense conhecimento prévio do significado da palavra marabá (como o descrito pelo próprio poeta em *Últimos cantos*). A Marabá do pintor teria "pele morena, cabelos corridos e olhos pardos". Interessante a percepção de Gonzaga Duque a respeito dos atributos físicos da mestiça: ora, o cabelo da mestiça pintada por Amoedo não é corrido, é anelado tal qual é descrito no poema. Além disso, não podemos dizer que ela seja morena: sua pele é nitidamente alva, animada por tonalidades róseas.

Isto posto, o crítico prossegue sua argumentação sobre a origem do tema: "Não creio que o Sr. Amoedo quisesse corrigir a fantasia do ilustre poeta maranhense, *procurando dar mais realidade ao tipo dessa mestiça*. Mas, deixando de parte hipótese de tão má resolução, *acho mais verdadeiro, mais preciso, o tipo que o pintor estudou*

⁵ "Serial Paintings and Canvas", *O Globo*, Rio de Janeiro, 367, p. 2, 11.16.1882. HDB aquis.

⁶ *Ibidem*, (author's emphasis).

⁵ "Folhetim Quadros e Telas", *O Globo*, Rio de Janeiro, no 367, p. 2, 16/11/1882. Acervo HDB.

⁶ *Ibidem*. (grifos do autor).

do que aquele da mimosa poesia brasileira”⁷. Gonzaga Duque, portanto, fala em realidade, em um tipo mais verdadeiro de mestiça. Nesse sentido, o crítico se aproxima, nesse momento, de nossa argumentação acerca da contemporaneidade de Marabá e de seu papel no processo de atualização da temática indianista do qual Amoedo fora o último artífice. O pintor teria optado por se afastar da “fantasia” descritiva do poema romântico e aderir a uma maior fidelidade ao real. Tal é a crença de Gonzaga Duque neste pressuposto, que ele continua sua análise valendo-se de explicações científicas para a aparência da mestiça:

Nos primeiros cruzamentos das raças, raríssimas são as vezes que os filhos perdem as características de uma delas, e, quando o cruzamento se dá com um tipo puro de qualquer raça de pele escura, os filhos tendem mais à cor morena do que à branca, aos cabelos negros do que aos louros e aos olhos pardos do que aos garços. Todavia, por um contraste da natureza, acontece que um mestiço perde todos os traços da raça mais escura e apresenta-nos o tipo de um filho da raça branca, como se o cruzamento não houvesse influenciado no seu nascimento. Daí, talvez, veio o tipo da marabá de Gonçalves Dias, mais apurado ainda pelas suas exigências poéticas e, portanto, menos comum do que o que apresenta o Sr. R. Amoedo.⁸

A bem da verdade, nenhum dos dois tipos de marabá era comum no Brasil. Gonzaga Duque argumenta como um etnólogo, lembrando os cacoetes de Couto de Magalhães e Silvio Romero, por exemplo. Somente no campo da fantasia romântica, do idílio selvagem brasileiro é que poderiam ser aceitas as licenças poéticas tanto do poeta quanto do pintor. Lembremos que “marabás” eram pessoas indesejadas independentemente de seu aspecto físico: bastava o fato de serem mestiças, oriundas do encontro “impuro” entre homens e mulheres de etnias distintas. Ao mesmo tempo, o conhecimento científico do crítico não era de todo errado, uma vez que é sabido que é perfeitamente possível, embora raro, que os descendentes de cruzamentos raciais extremos possam se assemelhar tanto a um quanto a outro progenitor. Não podemos nos esquecer que esse tipo de “excepcionalidade racial” estava de acordo com os paradigmas românticos, e nisso, tanto Dias quanto Amoedo estavam de acordo: suas marabás são personagens únicas, acontecimentos raros do caldo racial em

of so bad resolution, *I think truer, more accurate, the type that the painter studied than that of the mimosa Brazilian poetry*”⁷. Therefore, Gonzaga Duque speaks in reality, in a truer kind of mestiza. In this sense, the critic approaches, in that moment, our arguments about contemporaneity of Marabá and her role in the process of updating the Indianist theme which Amoedo was the last craftsman. The painter would have opted to move away from descriptive “fantasy” of the romantic poem and adhere to a greater fidelity to real. Such is the belief of Gonzaga Duque in this assumption he continues his analysis drawing on scientific explanations for the appearance of the mestiza:

In the first cross breeds, rare are the times that children lose the characteristics of one of them, and when the crossing is with a pure type of any dark-skinned race, the children tend more to dark-skinned than the white, to black hairs than the blonde ones and to brown eyes than greenish. However, for a contrast of nature, it happens that a mestizo loses all traces of darker race and shows us a kind of a son of the white race, as if the cross had not influenced his birth. Hence, perhaps, came the kind of Gonçalves Dias’ marabá, still more determined by their poetic requirements and therefore less common than that presents Mr. R. Amoedo.⁸

In truth, none of the two types of marabá was common in Brazil. Gonzaga Duque argues as an ethnologist, reminding us of Couto de Magalhães and Silvio Romero, for example. Only in the field of romantic fantasy, of wild Brazilian idyll could be accepted the poetic licenses of both the poet and the painter. Remember that “marabás” were unwanted people regardless of their physical appearance: it was enough the fact of being mestizo, originated from the “impure” encounter between men and women of different ethnicities. At the same time, scientific knowledge of the critic was not wrong at all, since it is known that it is perfectly possible, although rare, that the descendants of extreme cross breeds may resemble both parent. Let us not forget that this kind of “racial exceptionalism” was in accordance with the romantic paradigms, and both Dias and Amoedo were in agreement: their Marabá are unique characters, rare events of racial broth in which the nation

⁷ *Ibidem*. (grifos nossos).

⁸ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, (our emphasis).

⁸ *Ibidem*.

was plunged. Thus, we can join the two points that are at the heart of such work: Amoedo want a more realistic representation of the mestizo, as it has been argued, but at the same time he does not abandon at all the romantic topos that allows him the fancy of the rare and the exceptional.

In the edition of *The Brazilian Art* in 1888, Gonzaga Duque would review his favorable positioning to *Marabá*, disagreeing “in part, the lines he wrote [in 1882]”⁹ because it would not be the height of a historical painting. Then the critic lists the reasons for this: “1st because, if the painter had it sent with the title of *Melancholy*, or *Isolated*, or if he had sent it as a simple study of nude, no one, for sure, would find the source that served him as inspiration [...]”¹⁰ Here, Gonzaga Duque points to the artistic liberties that Amoedo had allowed himself to realize the canvas and, finally, went away from its literary source. At the same time, he encourages the discussion about the category in which such work would enter: if at the beginning of his argument, the critic asserts that Amoedo would have sent as an exemplar of historical painting and reinforces that he could have sent it as a “simple nude study”, we can deduce that *Marabá*, in fact, was seen as a historical painting. In this case, more for its filiation in a national literary theme than by its fidelity to an event of national history. However, as historical painting, it was forbidden to Amoedo the use of such artistic liberties, which were charged to him by critics as a departure from the reality of the literary facts, something that would undermine the very authority of the historical genre.

The critic goes on to list the inaccuracies of Amoedo: “2nd to have the importance of a historical painting it would be necessary to represent a scene of our indigenous tribes [...]”¹¹ at this point, Gonzaga Duque reinforces the assumptions of the previous topic: *Marabá*, as a unique figure, would be unable to give herself the weight of history, something that, in critic’s view, would only be achieved with the collective, in a representation of a tribal scene. Finally, the third point:

3rd being our poetic form - the lyricism, as well

que estava mergulhada a nação. Destarte, podemos unir as duas pontas que estão no cerne da referida obra: Amoedo busca um maior realismo na representação dessa mestiça, como já foi argumentado, mas ao mesmo tempo não abandona de todo o tópos romântico que lhe permite a fantasia do raro e do excepcional.

Já na edição de *A Arte Brasileira*, em 1888, Gonzaga Duque reveria seu posicionamento favorável à *Marabá*, discordando “em parte, das linhas que escreveu [em 1882]”,⁹ pois ela não estaria à altura de uma pintura histórica. O crítico, então, enumera as razões para tal: “Primeiro, porque, se o pintor o tivesse enviado com o título de *Melancólica*, ou de *Isolada*, ou se nô-lo remetesse como um simples estudo de nu, ninguém, ao certo, encontraria a fonte que lhe serviu de inspiração [...]”¹⁰ Aqui, Gonzaga Duque aponta para as liberdades artísticas que Amoedo se permitira ao realizar a tela e que acabaram, por fim, afastando-a de sua fonte literária. Ao mesmo tempo, incita a discussão acerca da categoria na qual a referida obra inserir-se-ia: se no começo de sua argumentação, o crítico afirma que Amoedo a teria remetido como exemplar de pintura histórica e reforça que ele poderia tê-la remetido como um “simples estudo de nu”, podemos deduzir que *Marabá* era vista como de fato uma pintura histórica. Neste caso, mais por sua filiação a um tema literário nacional do que por sua fidelidade a um evento da história pátria. No entanto, como pintura histórica, ficava vedado a Amoedo o uso das tais liberdades artísticas, que lhe eram cobradas pela crítica como um afastamento da realidade dos fatos literários, algo que enfraqueceria a autoridade própria do gênero histórico.

O crítico prossegue enumerando as incorreções de Amoedo: “Segundo, para ter a importância de uma tela histórica necessário fora que representasse uma cena das nossas tribos indígenas [...]”¹¹ ora, neste ponto, Gonzaga Duque reforça os pressupostos do tópico anterior: *Marabá*, como figura única, seria incapaz de dar a si o peso da história, algo que, na visão do crítico, só seria alcançado com a coletividade, numa representação de uma cena tribal. Por fim, o terceiro ponto:

Terceiro, sendo a nossa forma poética – o lirismo, como muito bem assegura o Sr. Sívio Romero, e tendo sido nesse lirismo que o

⁹ ESTRADA, Luiz Gonzaga D. *A Arte Brasileira* (introdução e notas de Tadeu Chiarelli). Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995, p. 185.

¹⁰ *Ibidem*, p. 185.

¹¹ *Ibidem*, p. 185.

⁹ ESTRADA, Luiz Gonzaga D. *A Arte Brasileira* (introdução e notas de Tadeu Chiarelli). Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995, p. 185.

¹⁰ *Ibidem*, p. 185.

¹¹ *Ibidem*, p. 185.

pintor encontrou a tocante descrição do tipo de Marabá, era justo que amoldasse a execução do seu trabalho aos traços descritivos da poesia que lho inspirou. Mas o poeta dos Timbiras nos descreve a Marabá um tipo louro, de olhos azuis como o mar; e o pintor, afastando-se desses característicos, dá-lhe à tez o tom queimado das folhas secas, aos olhos o negro do jacarandá, aos cabelos a cor dos frutos do tucum.¹²

O crítico reafirma as características físicas, como já conhecemos, que imputavam à Marabá sua condição de mestiça, e que por sua vez se encontravam enfraquecidas na versão de Amoedo. Para ele, o pintor não poderia ter deixado de lado as instruções do poeta, uma vez que sorvera no lirismo de sua poesia a inspiração necessária para conceber sua tela. Desse modo, Duque encerra sua argumentação ratificando que a Marabá da pintura era sim um tipo de mestiça; no entanto, “não é o tipo da Marabá, a filha do estrangeiro, odiada pelos gentios. A degeneração de uma raça não é caracterizada por maior ou menor quantidade de matéria colorante na epiderme”. Parece-nos, diante de tal linha de raciocínio, que o que mais incomodava à crítica que via *Marabá* como uma tela menor era sua pouca fidelidade ao poema de Gonçalves Dias. Lulu Sênior, como vimos anteriormente, atentara-se muito mais para as qualidades formais da obra do que à sua condição de construção visual de uma fonte literária; todavia, mesmo que Oscar Guanabario não citasse o afastamento de Amoedo do poema de Dias, sua argumentação pouco abonadora a respeito da tela e seu tom sarcástico ao descrever suas imperfeições abrem precedente para que entendamos a postura pouco entusiasmada do crítico como um sinal de que *Marabá* não tivera muito sucesso tanto como pintura histórica quanto como nu. O posicionamento de Gonzaga Duque é exemplar nesse sentido: de um entusiasmo inicial, em 1882, para a condenação da obra, em 1888, há nitidamente uma reavaliação do papel de *Marabá* no âmbito da pintura nacional: a dificuldade e a não unanimidade em posicioná-la nem como pintura histórica e nem como nu, são sinais claros de que Amoedo estava mexendo nas bases do indianismo acadêmico, turvando as fronteiras que separavam o indianismo como temática da simples pintura de nu.

Desse modo, as apreciações emitidas pela imprensa seguiam os pressupostos acadêmicos do período: nenhum pintor poderia abrir mão da verdade de seu tema, visto que nela

ensures Mr. Silvio Romero, and having been in this lyricism that the painter found the touching description of the type of Maraba, it was just that he had moulded execution of his work to the descriptive traits of the poetry which inspired him. But the Timbiras' poet describes Maraba as a blonde type, blue eyes like the sea; and the painter, away from these characteristic, gives to the complexion the burnt tone of the dried leaves, to the eyes the black of the jacaranda, to the hair the color of the tucum's fruits.¹²

The critical reaffirms the physical characteristics, as we know, which imputed to Maraba her status as mestiza, which in turn were weakened in Amoedo's version. For him, the painter could not have left out the instructions of the poet as he had absorbed the lyricism of his poetry the inspiration needed to design his canvas. Thus, Duque finishes his argumentation demonstrating that Maraba of the painting was rather a kind of mestiza; however, “is not the kind of Maraba, the daughter of the foreign, hated by gentile. The degeneration of a race is not characterized by greater or lesser amount of coloring matter in the epidermis”. It seems to us, in such line of reasoning, that what most bothered the criticism which saw *Maraba* as a smaller painting was its little faithfulness to Gonçalves Dias' poem. Lulu Sênior, as we saw earlier, had minded much more to the formal qualities of the work than to its status as visual construction of a literary source; nevertheless, even if Oscar Guanabario had not cited the removal of Amoedo from Dias' poem, his few positive argumentation about the canvas and his sarcastic tone when describing its imperfections open precedent to understand the unenthusiastic attitude of the critic as a sign that *Maraba* not had much success both as nude as historical painting. The positioning of Gonzaga Duque is exemplary in this sense: from the initial enthusiasm in 1882 to the condemnation of the work in 1888, there is clearly a reassessment of the role of *Maraba* in the national painting: the difficulty and the lack of unanimity in place it nor as a historical painting nor as nude, are clear signs that Amoedo was stirring on the basis of academic Indianism, blurring the boundaries that separated Indianism as theme from the simple nude painting.

Thus, the assessments issued by the press followed the academic assumptions of the period:

¹² *Ibidem*, p. 185.

¹² *Ibidem*, p. 185.

no painter could give up the truth of his subject, since it would reside in it its strength and ability to achieve the beautiful and intellectual joy. The ensemble of ideas contained in the analyzes we saw above corroborates a very engrained view of the criticism before the fidelity to the real and its byproducts. If we take into account that in the same exhibition were works of Indianist theme like *Funeral of Atala* [Fig. 3] by Augusto Rodrigues Duarte and the aforementioned *Iracema*, that despite all the snags dedicated to them in terms of beauty and plastic adequacy they did not be reproached for their little allegiance to their literary origins, intensifies the inconvenience caused by the work of Amoedo in the 1880s, and therefore we can infer them that the painter, perhaps intentionally, was stirring in the essential features expected from works like these. That said, another fact gives relief to such a hypothesis: there is a preliminary study to *Marabá* [Fig. 4], quite different from the version that had been down in history as official.

Both paintings, the official and the study belong currently to the collection of the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro. If it were possible to expose them side by side, a range of interpretations and correlations would take shape. Fortunately, we can perform virtually such a union. The small canvas has an enigmatic force that intensifies itself when opposed to official one: Marabá of the technical reserves is somber, more tanned skin. We can readily observe that her attitude towards the viewer is completely different: this Marabá faces us directly. Reinforcing her mysterious air, she hides her mouth with her left arm, while her left eye is half-hidden by a lock of her hair which provides, in turn, blackened tones that blur the sharp edges of the eye. She does not cry and challenge us to enter her defiant soul immersed in the shadows. If the landscape of official canvas had something generic in the study we are presented to a predominantly black environment, sometimes assaulted by a grayish trying to break the penumbra. We are facing a psychologized landscape, almost an extension of the secrets and troubles of the renegade mestiza.

It is irresistible not to associate this new approach to the almost naturalistic trials of the literature produced by Bernardo Guimarães, another important name in Brazilian literary Romanticism. His Regionalism, direct offshoot of Indianism comes into play between the years 1850-60, explores Indians and mestizos of another lineage:

residiria sua força e capacidade de atingir o belo e o regozijo intelectual. O conjunto de ideias contido nas análises que vimos acima corrobora uma visão bastante arraigada da crítica diante da fidelidade ao real e seus subprodutos. Se levarmos em conta que na mesma exposição encontravam-se obras de temática indianista como *Exéquias de Atala* [Fig. 3], de Augusto Rodrigues Duarte, e a supracitada *Iracema*, que apesar de todos os senões dedicados a elas em termos de beleza e adequação plástica não foram recriminadas por sua pouca fidelidade às suas origens literárias, intensifica-se o incômodo causado pela obra de Amoedo na década de 1880, e por isso mesmo podemos inferir delas que o pintor, talvez intencionalmente, estivesse remexendo nas características essenciais esperadas de obras como estas. Isto posto, um outro dado dá relevo a tal hipótese: existe um estudo preliminar para *Marabá* [Fig. 4], bastante distinto da versão que ficara para a história como oficial.

Ambas as pinturas, a oficial e o estudo, pertencem, atualmente, ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Se fosse possível expô-las lado a lado, toda uma gama de interpretações e correlações tomaria forma. Felizmente, podemos realizar virtualmente tal união. O pequeno quadro possui uma força enigmática que se intensifica quando contraposto à tela oficial: a Marabá das reservas técnicas é sombria, de tez mais amorenada. Prontamente, o que podemos observar é que sua postura perante o espectador é completamente outra: esta Marabá nos encara diretamente. A reforçar seu ar misterioso, ela oculta sua boca com o braço esquerdo, ao mesmo tempo que seu olho esquerdo é semiocultado por uma mecha de seus cabelos que proporcionam, por sua vez, tons enegrecidos que turvam a nitidez dos contornos do olho. Ela não chora e desafia-nos a adentrar sua alma desafiadora imersa nas sombras. Se a paisagem da tela oficial possuía algo de genérico, no estudo somos apresentados a um entorno eminentemente negro, por vezes assaltado por tonalidades acinzentadas que tentam romper a penumbra. Estamos diante de uma paisagem psicologizada, praticamente uma extensão dos segredos e dissabores da mestiça renegada.

É irresistível não associar esta nova postura às experimentações quase naturalistas da literatura produzida por Bernardo Guimarães, outro nome importante do Romantismo literário brasileiro. Seu Regionalismo, ramificação direta do Indianismo que entra em cena entre os anos de 1850 e 1860, explora índios e mestiços de outra linhagem: saem de cena as

heroínas trágicas e românticas de Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo, e tomam forma as mestiças calculistas e dissimuladas, os índios venais e agressivos. A humanidade visceral do gentio produz contos e romances repletos de reveses e situações-limites, relações humanas baseadas no ciúme e na possessividade, o desejo carnal que, levado às últimas consequências, provoca mortes violentas e degeneração moral. Vêm dessa cepa personagens icônicos como o índio Afonso, do romance homônimo de 1873, que cego pelo ódio busca a retaliação sem limites, ou o vingativo líder xavante Inimá de *O ermitão de Muquém* (de 1858, publicado em 1869), ou o velho pajé que, em busca da potência sexual da juventude, se entrega às poções afrodisíacas do poema *Elixir do Pajé* (1875). Mas é na ardilosa e dissimulada Jupira, do conto homônimo publicado em 1872, que encontramos os reflexos da Marabá do estudo de Amoedo. A mestiça que se assemelhava a “[...] uma flor nova das selvas, que apenas abria o cálice às virações do deserto; uma ainda caboclinha de treze a catorze anos, mas de tez um pouco mais clara do que a das suas companheiras da floresta”.¹³ Jupira sempre fora um espírito livre a correr pelas matas do sertão mineiro, indomável como um animal selvagem. Por isso mesmo, sempre despertara toda sorte de desejos e encantos no sexo oposto. O resoluto índio Baguari a queria de maneira quase doentia como esposa. Contudo, Jupira sempre se valia das mais diversas artimanhas para impedir que o jovem a possuísse. Nesse interim, a mestiça apaixonou-se por seu primo branco Carlito, com quem desenvolve um romance pueril e conturbado. A ação calculista da cabocla culmina com a morte de Baguari que tem o crânio esmigalhado por ela. Novo triângulo amoroso se forma quando o jovem branco Quirino se enamora dela, disputando-a com Carlito. No ápice da narrativa, Carlito se apaixonou pela bela Rosália, preterindo Jupira. Enlouquecida de ciúmes, ela enreda Quirino até que ele mate Carlito a pedido seu. Numa cena surreal e repleta de crueldade sádica, Guimarães descreve a mestiça beijando o cadáver ensanguentado de Carlito, cena que aterroriza Quirino. Diabólica, Jupira, ao oferecer a recompensa a ele, mata-o também, como se estivesse se vingando do algoz de seu amado. Guimarães encerra sua narrativa com a fuga de Jupira. Tempos depois, um cadáver de mulher é encontrado enforcado

leave the scene the tragic and romantic heroines of Gonçalves Dias and José de Alencar, for example, and take the form calculating and underhanded mestizas, venal and aggressive Indians. Gentile's visceral humanity produces stories and novels full of setbacks and limit situations, human relations based on jealousy and possessiveness, the carnal desire that, taken to its ultimate consequences, causes violent deaths and moral degeneration. Come from this strain iconic characters as the Indian Afonso, of the 1873 eponymous novel, who blinded by hatred seeks retaliation without limits, or the vengeful Xavante leader Inimá of *The Muquém's hermit* (1858, published in 1869), or the old shaman in searching for the sexual power of youth, surrenders to the aphrodisiac potions of the poem *Shaman's Elixir* (1875). But it is in the tricky and cunning Jupira, of the eponymous short story published in 1872, that we found the reflections of Marabá of the Amoedo's studying. The mestizo that resembled to “[...] a new flower of the jungles, who just opened the calyx to the breezes of the desert; still a little caboclo thirteen to fourteen years old, but a bit lighter complexion than her forest fellows”.¹³ Jupira always was a free spirit running through the woods of Minas Gerais wilderness, indomitable as a wild animal. Therefore, always aroused all sorts of charms and desires in the opposite sex. The resolute Indian Baguari wanted her as wife in an almost sickening way. However, Jupira always made use of various ruses to prevent young man possessed her. Meantime, the mestizo falls in love with her white cousin Carlito, who develops a puerile and troubled romance. The calculative action of the caboclo culminates with the death of Baguari who had his skull crumbled for her. New love triangle forms when white young Quirino becomes enamored of her, competing with Carlito for her. At the climax of the narrative, Carlito falls for the beautiful Rosalia, passing over Jupira. Crazed with jealousy, she ensnares Quirino until he kills Carlito at her request. In a surreal and full of sadistic cruelty scene, Guimarães describes mestiza kissing the bloody corpse of Carlito, which terrorizes Quirino. Diabolical, Jupira by offering the reward to him,

¹³ GUIMARÃES, Bernardo. *Jupira*. Versão digital produzida pela Associação de Acervos Literários em apoio ao CELLB/UFOP, p1. Disponível em: <peessoal.educacional.com.br/UserData/Construtor/4229/.../jupira.doc>. Acesso em 16/10/2012.

¹³ GUIMARÃES, Bernardo. *Jupira*. Digital version produced by the Association of Literary Archives in support CELLB / UFOP, p1. Available at: <peessoal.educacional.com.br/UserData/Construtor/4229/.../jupira.doc>. Accessed on 16/10/2012.

kill him too, as if she was taking revenge on the tormentor of his beloved. Guimarães finishes his narrative with the escape of Jupira. Later, a dead woman is found hanging in a cave, which was believed to be the corpse of Jupira.

The naturalistic aspects of the tale in question reflect the unfolding of the Indianist movement itself: a mix of eroticism and insanity puts the characters in less elevated levels of character and mystification. There is no doubt that the symbolic Indian, personification of the nation seemed empty and too idealized before the humanity exhaled by the new protagonists of the serials romantic. Moreover, in a remarkable passage of the tale Jupira, Guimarães describes her with some characteristics shared by Marabá of our study that it is important to know this excerpt:

If with the wild costumes Jupira, for her gracefulness and gentleness, reminded Moema or Lindoia, dressed in the manner of civilized people was a seductive girl, able to excite the heart and inflame the blood of an anchorite. She was tall and very well made. Her black hair, running and glistening like the anu's wing, were so abundant and long that the beautiful caboclo poorly trained in the art of embellishing, found herself in trouble to accommodate them on her little head, and often, rebelling against the bands and prisons, breaking them and the hair tumbling down through her neck spilled into freedom by the shinning and tanned shoulders. The eyes raised slightly at the outer corners were well torn, and flashes threw up from the black pupils which denounced the ardor of her temper and an energetic and resolute soul. The crimson, fleshy and moist lips were like two turgid honeycombs of the most ineffable voluptuousness, and when they split into a smile showed two rows of very white teeth a little sharpened as the carnivores ones, and her smile had unique and indefinable expression of ingenuity and savage ferocity. To all these charms, all these lines and voluptuous forms served as a bright shell the complexion of an original color, a mixed face, golden by the sun's rays, which gave pilgrim relief to her beautiful figure.¹⁴

If this excerpt evokes memories of our study, seems to describe the work of another artist of the same period, more precisely the sculpture *Coquette* [Fig. 5], by Rodolfo Bernardelli. Celebrated by critics, the work in question is an avowed dialogue

em uma gruta, o que se julgou ser o cadáver da própria mestiça.

Os tons naturalistas do conto em questão refletem os desdobramentos do próprio movimento indianista: a mescla de erotismo e insanidade coloca as personagens em esferas menos elevadas de caráter e mitificação. Não há dúvidas de que o índio simbólico, personificação da nação, parecia uma figura vazia e idealizada demais diante da humanidade exalada pelos novos protagonistas dos folhetins românticos. Além disso, em uma passagem marcante do conto Jupira, Guimarães a descreve com algumas características compartilhadas pela Marabá de nosso estudo que cabe colocarmos aqui tal excerto:

Se com os trajos selváticos Jupira, por seu garbo e gentileza, fazia lembrar uma Moema ou uma Lindoia, vestida à maneira da gente civilizada era uma rapariga sedutora, capaz de alvoroçar o coração e inflamar o sangue de um anacoreta. Era alta e muito bem feita. Os cabelos negros, corredios e luzentes como a asa do anu, eram tão bastos e compridos que a linda cabocla ainda pouco adestrada na arte de se tocar, via-se em apuros para acomodá-los sobre sua pequena cabeça, e muitas vezes, rebelando-se contra as fitas e prisões, as quebravam e tombando-lhe pelo colo se derramavam em liberdade pelos nédios e morenos ombros. Os olhos um pouco levantados nos cantos exteriores eram bem rasgados, e dardejavam das pupilas negras lampejos que denunciavam o ardor de seu temperamento e uma alma enérgica e resoluta. Os lábios rubros, carnosos e úmidos eram como dois favos túrgidos de mel da mais inefável voluptuosidade, e quando se fendiam em um sorriso mostravam duas linhas de alvíssimos dentes um pouco aguçados como o dos carnívoros, e seu sorriso tinha singular e indefinível expressão de ingenuidade e de selvática fereza. A todos esses encantos, a todas essas linhas e voluptuosas formas servia como de brilhante invólucro a tez de uma cor original, um rosto acabocladado, como que dourado pelos raios do sol, que dava peregrino relevo à sua linda figura.¹⁴

Se tal excerto evoca lembranças de nosso estudo, parece descrever a obra de outro artista do mesmo período, mais precisamente a escultura *Faceira* [Fig. 5], de Rodolfo Bernardelli. Festejada pela crítica, a obra em questão é um diálogo confesso entre as obras de ambos os artistas: estamos lidando com uma renovação iconográfica a se processar no seio da oficialidade da temática indígena. Faceira também pode ser Jupira esgueirando-se sobre o pedestal de mármore, seduzindo espectadores inebriados

¹⁴ *Ibidem*, pp. 8-9.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 8-9.

pelas promessas de suas belas curvas. Vejamos, por exemplo, como Gonzaga Duque a descreve para notarmos os ecos da literatura de Guimarães na escultura de Bernardelli:

[...] O escultor pretendeu apresentar um tipo de cabocla, cujo meneio do corpo, natural e gracioso, cuja expressão fisionômica maliciosa e loureira, concretizassem a concepção explicando o título. [...] Vestiu a sua figura com adornos selvagens; [...] e depois animou-a com o espírito de uma rapariga libertina, quero dizer, movimentou-a com tal garridice de gestos que de forma alguma podem acudir à voluptuosidade de uma índia.¹⁵

Fica evidente que o crítico brasileiro, em oposição ao escritor, como vimos, possui a concepção idealizada e romântica da índia brasileira. Segundo ele, uma índia não pode ter volúpia, precisa ser impoluta, uma entidade pura e não corrompida. No seu corpo de “carnes moles e flácidas”, cansadas por “noites febris do deboche”, há a “palidez da perversidade”, e seu tronco empinado “faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras”. Ou seja: *Faceira* é, nesta visão, muito provavelmente, uma cortesã. Logo, um maniqueísmo se estabelece nesta interpretação: há dois caminhos possíveis para a representação da índia brasileira: a idealização romântica que desemboca nos tipos marmóreos e suaves, ou a naturalização destes novos tempos, e em seu bojo, todo um arcabouço de vicissitudes mundanas e eróticas.

A crítica, por outro lado, fora mais complacente com *Faceira*, deixando-se levar por seus encantos e mistérios. Lulu Sênior chegara a compará-la com a *Vênus Calipígia* [Fig. 6], cópia realizada por Bernardelli a partir do original pertencente ao Museu de Nápoles e também exposta em 1884. O crítico não se furta a comparar a mestiça de gesso com as *coquettes* francesas de amplo histórico de seduções e paixões arrebatadoras:

A alguns observadores parecerá que o corpo daquela selvagem tem na *nonchalance* [indiferença] um certo tom parisiense à Grevin, e dirão que a cabeça ornada de plumas podia ser substituída por uma outra, penteada à chien, e de chapéu à incroyable. É que em Paris a elegância é um tipo, mas na humanidade há um tipo eterno, a mulher, a mulher bonita e airosa, a *faceira*, que tem sempre o mesmo aspecto. Selvagem ou *boulevardière* [mundana], em Paris ou

between the works of both artists: we are dealing with an iconographic renovation to process within the officer corps of indigenous theme. Coquette can also be Jupira sneaking on marble base, luring spectators intoxicated by the promises of her beautiful curves. Take, for example, how Gonzaga Duque describes her to note the echoes of Guimarães’ literature in Bernardelli’s sculpture:

[...] The sculptor intended to present a kind of caboclo, whose body shake, natural and graceful, whose malicious physiognomic expression and seductive, materialize the conception explaining the title. [...] He put his figure with wild adornments; [...] And then animated her with the spirit of a wanton girl, I mean, stirred her with such coquetry of gestures that in no way can respond to the voluptuousness of an Indian.¹⁵

It is evident that the Brazilian critic, in opposition to the writer, as we have seen, has the idealized and romantic conception of Brazilian Indian. According to him, an Indian can not have voluptuousness, needs to be unpolluted, a pure and uncorrupted entity. In her body of “soft and flabby flesh”, tired of “feverish nights of debauchery”, there is the “paleness of wickedness”, and her raised trunk “reminds women experienced in seductions and that study in the mirror provocative attitudes.” In other words: *Coquette* is, in this view, most likely, a courtesan. Soon a Manichaeism establishes in this interpretation: there are two possible ways for the representation of Brazilian Indian: the romantic idealization that leads in marbled and mild types, or the naturalization of these new times, and in its bulge, a whole framework of worldly and erotic vicissitudes.

Criticism, on the other hand, had been more compliant with *Coquette*, being carried away by her charms and mysteries. Lulu Sênior come to compare it with the *Venus Callipyge* [Fig. 6], copy held by Bernardelli from the original belonging to the Museum of Naples and also exposed in 1884. Critic does not hesitate to compare the mestizo of gypsum with French coquettes of broad historical of seductions and breathtaking passions:

For some observers will seem that the body of that wild has in the *nonchalance* [indifference] a certain

¹⁵ ESTRADA, Luis Gonzaga D. *Op. cit.*, p. 252.

¹⁵ ESTRADA, Luis Gonzaga D. *Op. cit.*, p. 252.

Grevin's Parisian tone, and will say that the head decked with plumes could be replaced by another, combed à *chien*, and the hat à *incroyable*. Because in Paris the elegance is a type, but in mankind there is an eternal type, the woman, beautiful and graceful woman, the coquette who always looks the same. Wild or *boulevardière* [worldly], in Paris or in the forest, the smile that plays the Christian legend of the forbidden tree on the lips of the coquette, always has the same temptation of snake.¹⁶

From the jungles to the luxuriant halls of French belle époque, not surprising the conclusion that Lulu Sênior arrives at his appreciation: in the root of all these women is the biblical Eve, the first sinner, the origin of evil and pleasure. Marabá, Coquette, Jupira are all reincarnations of the primordial human history in the Christian tradition: woman as source of desire and sin, a world of lust always revived during the centuries. They also depart from the iconographic tradition of Mary Magdalene, controversial woman within the path of Christ, the sinner who redeems. Observe, then, the work *Mary Magdalene in the Cave* [Fig. 7], by Jules Lefebvre, artist under whose influence Amoedo had been directly related during his boarding in Paris: the games of concealment, the red hair, the lovely body that seems to squirm like a snake in the shadows: Marabá of the study, as well as Lefebvre's Magdalene delight in hiding more than revealing, in exercising a mystical without warranties, guided only by the promises of an unknown world of pleasures and enigmatic beauty. At this point, Marabá and Coquette expand: gain universality while personifying the local color, the wiggles and seductive mannerisms of the daughters of forests. There is no harm in Coquette being a Parisian *boulevardière*, an Eve of the tropics or Mary Magdalene: she is precisely admirable for her modern and libertarian condition.

The strength of these pictures of intense seduction was such that Coquette inspired poems written and dedicated to her in the pages of newspapers.¹⁷ Oscar Guanabara also is impressed with

na floresta, o sorriso que reproduz nos lábios da *coquette* a lenda cristã do fruto da árvore proibida, tem sempre a mesma tentação de serpente.¹⁶

Ora, das selvas aos salões luxuriantes da *belle époque* francesa, não nos surpreende a conclusão a que Lulu Sênior chega em sua apreciação: na raiz de todas essas mulheres está a Eva bíblica, a primeira pecadora, a origem do mal e do prazer. Marabá, Faceira, Jupira são todas reencarnações da história primordial do homem segundo a tradição cristã: a mulher como fontes de desejo e pecado, todo um mundo de luxúria sempre revivido ao longo dos séculos. Elas partem, também, da herança iconográfica de Maria Madalena, mulher controversa no interior da trajetória de Cristo, a pecante que se redime. Observemos, pois, a obra *Maria Madalena na caverna* [Fig. 7], de Jules Lefebvre, artista sob cuja influência Amoedo estivera diretamente relacionado em seu pensionato em Paris: os jogos de ocultação, a cabeleira ruiva, o corpo encantador que parece se contorcer como uma serpente em meio às sombras: a Marabá do estudo, assim como a Madalena de Lefebvre, se comprazem em esconder muito mais do que revelar, em exercer uma mística sem garantias, unicamente pautada pelas promessas de um mundo desconhecido de prazeres e beleza enigmática. Nesse ponto, Marabá e Faceira se expandem: ganham universalidade ao mesmo tempo em que personificam a cor local, os meneios e trejeitos sedutores das filhas das florestas. Não há mal algum em Faceira ser uma *boulevardière* parisiense, uma Eva dos trópicos ou Maria Madalena: ela é, justamente, admirável por sua condição moderna e libertária.

A força dessas imagens de intensa sedução era tamanha, que *Faceira* inspirou até poemas feitos e dedicados a ela nas páginas de jornais.¹⁷ Oscar Guanabara também se diz impressionado com *Faceira*. Apela para a comparação desta com a *Vênus Calipégia* que apesar das belas formas em mármore “[...] não perde com o confronto agradando muito desde o primeiro relance de olhos, não só elegância do conjunto, como pela fisionomia

¹⁶ *Gazeta News*, Rio de Janeiro, p. 1, 08.26.1884. AEL acquis.

¹⁷ Such J. Campos Porto even published a poem by his own on the first page of the *Gazeta da Tarde* in August 1884. In this regard, see: COSTA, Richard Santiago. The indigenous body reframed: Marabá and Last Tamoio, by Rodolfo Amoedo, and the nationalist rhetoric of the end

¹⁶ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 26/08/1884. Acervo AEL.

¹⁷ Um tal J. Campos Porto chegou a publicar um poema homônimo de sua autoria na primeira página da *Gazeta da Tarde* em agosto de 1884. A esse respeito, ver: COSTA, Richard Santiago. *O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio*, de Rodolfo Amoedo, e a retórica nacionalista do final do Segundo Império. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2013, pp. 149-50.

altamente expressiva e de um cunho bem original”¹⁸. Destaca que sua beleza não é convencional, mas é uma grande criação da escola realista “com todas as seduções do modernismo”:

A *Faceira* ostenta muito propositalmente as suas formosuras, tem o olhar penetrante, a boca entreabrindo-se num sorriso de meiguice; de rosto mais simpático do que formoso, transmite ao espectador uma impressão, talvez um pouco exagerada mas, com franqueza, muito duradoura e agradável.

[...] Com a denominação da estátua é que não nos concordamos inteiramente; quer parecer-nos que lhe assentaria melhor o de – *Sedutora*.¹⁹

As tensões entre o recato e a lascívia ficavam mais nítidas quando verificamos que Faceira, apesar de suas amplas qualidades, não fora uma unanimidade. Retomando a descrição feita por Gonzaga Duque anteriormente, evidencia-se que a ela também se associavam os indícios do decaimento, os sinais da perdição e da decadência. O crítico é contumaz ao travestir a escultura como uma cortesã experiente e saturada pelos prazeres da carne que a degeneram e quase a colocam à margem da sociedade. Sua interpretação é ferina, repleta de moralismos que se transferiam para o campo da arte:

De mais, a estrutura da “Faceira” é flácida. *Há no seu corpo molezas de uma carne já cansada pelas noites febris do deboche*; existe em seu sorriso a untura de carmim e a palidez da perversidade; *seus olhos miúdos têm o brilho tentador da lascívia*, e a posição em que está, apoiada com ambas as mãos a um cepo de árvore que lhe fica às costas, empinando todo o tronco, *faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras*. Falta-lhe, portanto, naturalidade. [...].²⁰

Para o crítico, Bernardelli praticamente impingira o tema à escultura, em opinião bastante similar à que tivera sobre Marabá: faltava-lhe, aqui também, verdade e adequação ao tema.

Um olhar demorado sobre o conjunto de obras expostas na Exposição Geral de 1884, e percebemos o quão especial fora tal certame: em um mesmo período, uma quantidade significativa de obras não somente de temática indígena, mas também de

¹⁸ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 240, p. 1, 01/09/1884. Acervo AEL.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ESTRADA, Luis Gonzaga D. *Op. cit.*, pp. 252-253 (grifos nossos).

Coquette. Calls for comparing her to the Venus Callipyge that despite the beautiful marble shapes “(...) is undefeated in confrontation very pleasing from the first glance of eyes, not only elegance of the ensemble, as the highly expressive face and a die very original”¹⁸. He highlights that her beauty is not conventional but it is a great creation of the realist school “with all the seductions of modernism”:

The *Coquette* boasts very purposefully her beauties, has the penetrating gaze, her mouth half-opening in a smile of tenderness; more friendly face than beautiful, that conveys to the viewer an impression, perhaps a little exaggerated but, frankly, very durable and nice.

[...] With the name of the statue we are not fully agree on; it seems for us that it would be better – *Seductive*.¹⁹

Tensions between modesty and lewdness became clearer when we see that Coquette, despite her ample qualities, was not unanimous. Returning to the description made by Gonzaga Duque earlier, it is evident that she was also associated with evidences of decay, signs of destruction and decadence. The critic is persistent to crossdress sculpture as an experienced and saturated by the pleasures of the flesh courtesan that degenerate and nearly put her at the margins of society. His interpretation is hurtful, full of moralisms which were transferred to the field of art:

Moreover, the structure of “Coquette” is flaccid. There are in her body sluggishness of a flesh already tired by the feverish nights of debauchery; exists in her smile the greasing of the carmine and the pallor of wickedness; her small eyes have the tempting glow of lust, and her position, supported with both hands to a tree stump behind her, raising the whole trunk, reminds experienced women in seductions and who study provocative attitudes at the mirror. It lacks her, however, naturally. [...].²⁰

of the Second Empire. Master (MSc) – State University of Campinas, Institute of Philosophy and Human Sciences, Campinas, SP, 2013, pp. 149-50.

¹⁸ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 240, p. 1, 09.01.1884. AEL acquis.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ESTRADA, Luis Gonzaga D. *Op. cit.*, pp. 252-253 (our emphasis).

For the critic, Bernardelli had practically foisted the theme to the sculpture, in fairly similar opinion about Marabá: it lacked for her, also, truth and appropriateness to the theme.

A lengthy glance on the ensemble of works exhibited in the General Exhibition of 1884 and we realize how special this event was: in the same period, a significant amount of work not only of indigenous issues, but also nudes, was exposed at the same time, allowing Brazilian public to get in touch with what was more modern and traditional in the field of national art: there are since the austere and correct *Funeral of Atala* and *Iracema*, until the controversial and provocative *Marabá* and *Coquette*, through other important works like *The last Tamoio*, and *Study of a Woman* [Fig. 8] both of Amoedo. About the latter, it is worth reflecting on its role in our argument. That canvas was also carried out in Paris and caused uproar when exposed in Rio de Janeiro: no concession to “shame” and “modesty”, Amoedo put his model lying with the back facing the audience: nothing else matters, even her face, before the white event of her shapely body, richly illuminated, dialoguing with textures and prints of the environment. What if the model of *Study of a Woman* was the same who had posed to *Marabá*? What if, in fact, the alleged courtesans who inspired the artists at that time lend life to Indians and national mestizos? The fact is that the correlations established between all these works exhibited in the same environment became clear that there was a difficulty in separating the genders, that this difficulty resulted from the modern way in which artists like Amoedo and Bernardelli were representing their subjects in opposition to pragmatic stance of Augusto Rodrigues Duarte and José Maria de Medeiros, for example.

It is obvious that the public and the critics knew *Study of Woman* was a nude and *Marabá*, because of the title, was a historical painting. However, this certainty was in check since Marabá could well be the same model of *Study of Woman* if we swapped the grass and stones over which she leans to a settee and chiffon cushions. What seems to be evident when we take all of these works is that the Indianism proposed by Amoedo and Bernardelli, for example, was much closer to the conventions of the nude represented by *Study of Woman* than academic indianist rhetoric of José Maria de Medeiros. The mestizo of one and the Indian of another are too modern and unconventional by

nus, estava exposta ao mesmo tempo, permitindo que o público brasileiro pudesse entrar em contato com o que havia de mais moderno e mais tradicional no campo da arte nacional: havia desde as austeras e corretas *Exéquias de Atala* e *Iracema*, até as controversas e provocativas *Marabá* e *Faceira*, passando por outras obras de vulto como *O último Tamoio*, e *Estudo de Mulher* [Fig. 8], ambas de Amoedo. Sobre esta última, cabe refletirmos sobre seu papel em nossa argumentação. A referida tela também fora executada em Paris e causara grande alvoroço ao ser exposta no Rio de Janeiro: sem qualquer concessão ao “pudor” e ao “recato”, Amoedo colocara sua modelo deitada com o dorso voltado para o público: nada mais importa, nem mesmo seu rosto, diante do acontecimento alvo de seu corpo bem torneado, ricamente iluminado, a dialogar com texturas e estampas do ambiente. E se a modelo de *Estudo de Mulher* fosse a mesma que posara para *Marabá*? E se, de fato, as pretensas cortesãs que inspiravam os artistas naquele tempo emprestassem vida às índias e mestiças nacionais? O fato é que as correlações estabelecidas entre todas essas obras expostas num mesmo ambiente tornavam claro que havia uma dificuldade em separar os gêneros, dificuldade esta que advinha da maneira moderna com que artistas como Amoedo e Bernardelli estavam representando seus temas em contraposição à postura pragmática de Augusto Rodrigues Duarte e José Maria de Medeiros, por exemplo.

É óbvio que o público e a crítica sabiam que *Estudo de Mulher* era um nu e que *Marabá*, pelo título, era uma pintura histórica. Entretanto, esta certeza encontrava-se em xeque, uma vez que *Marabá* bem poderia ser a mesma modelo de *Estudo de Mulher* caso trocássemos a relva e as pedras sobre as quais se debruça por um canapé e almofadas de *chiffon*. O que parece ficar evidente ao tomarmos o conjunto destas obras é que o indianismo proposto por Amoedo e Bernardelli, por exemplo, estava muito mais próximo das convenções do nu representado por *Estudo de Mulher* do que da retórica indianista acadêmica de José Maria de Medeiros. A mestiça de um e a índia de outro são excessivamente modernas e anticonvencionais para os padrões da AIBA e do público brasileiro. Mesmo que Amoedo tenha procurado dar menos vazão a seu viés moderno na versão oficial de *Marabá*, e isso é evidenciado pelo estudo preparatório da obra, ainda assim, por suas licenças poéticas, por assim dizer, ela se projeta para o público como uma proposta adversa no contexto do próprio indianismo. Luciano Migliaccio fala em “indianismo maneirista”:

“As formas cheias e bem torneadas do corpo, contendo muito pouco das mulheres indígenas, e o olhar lânguido aparentam *Marabá* à *Faceira* de Rodolfo Bernardelli, *abrindo caminho a um indianismo já maneirista*. Estamos próximos à sátira aos pais da pátria”.²¹ É nesta versão amaneirada que Amoedo dá sua visão a respeito deste indianismo que emerge tardiamente em sua obra. Ligado a autores como Bernardo Guimarães, que propunham uma visão mais naturalista do gentio, o pintor transfigurava a figura simbólica indígena. Agora, servem de modelo às índias e mestiças as mulheres de vida fácil, cortesãs e *cocottes* parisienses, ou até mesmo as modelos que posavam para as fotos pornográficas de um Auguste Belloc,²² por exemplo.

Sendo assim, as duas versões de Marabá expõem o processo de reavaliação da figura indígena, especificamente da figura feminina, no interior da retórica nacionalista de exaltação ao índio. Da transfiguração literária engendrada por Bernardo Guimarães que realoca índios e mestiços no interior das histórias narradas em poemas e folhetins, bem mais humanizadas e cruas que as versões suaves de Gonçalves Dias e José de Alencar, passando pelas experimentações da década de 1880 no campo das artes visuais encabeçadas por Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli, o corpo da mulher indígena parece negar-se, agora, a personificar o patriotismo e a nobreza da nação. Ao serem comparadas às cortesãs, *Marabá* e *Faceira* tornam herética a projeção em si mesmas do imaginário nacional, renegam a herança trágica de *Moema* para serem protagonistas de uma outra história, mais mundana e cotidiana, e por isso mesmo, menos ufana por natureza. O *Estudo para Marabá* nos apresenta, ainda, uma outra faceta dessas mestiças: há uma consciência da realidade social de exclusão, e os tons decadentistas de *femme fatale* desta mulher exalam uma vontade de vingança latente que se materializa nos jogos de ocultação e exposição de sua alma por meio de seu olhar. Amoedo, nestas duas obras, parece ter mostrado os dois lados desse embate: por um lado, a permanência ameaçada do protótipo romântico da índia-mestiça-pátria, animada pela fragilidade e pela tragédia que edifica; por outro, a sensibilidade imagética que capta as transformações dos modelos culturais na última década do

the standards of AIBA and the Brazilian public. Even Amoedo has sought to give less vent to his modern bias in the official version of Marabá, and this is evidenced by the preparatory study of the same, even so, by her poetic licenses, so to speak, she projects herself to the public as an adverse proposal in the context of the own Indianism. Luciano Migliaccio speaks of “Mannerist Indianism”: “Floods and shapely body shapes, containing very little of indigenous women, and the languid gaze seem *Marabá* to Rodolfo Bernardelli’s *Coquette, paving the way for an Indianism already Mannerist*. We are near to the satire of the founding fathers”.²¹ It is in this mannered version that Amoedo gives his view on this Indianism that emerged late in his work. Connected with authors as Bernardo Guimarães, who proposed a more naturalistic view of the Gentile, the painter transfigured indigenous symbolic figure. Now, serve as a model for Indian and mestizo women of easy virtue, courtesans and Parisian *cocottes*, or even the models who posed for pornographic photos of Auguste Belloc,²² for example.

Thus, the two versions of Marabá expose the process of reevaluation of indigenous figure, specifically the female figure within the nationalist rhetoric of praising the Indian. From literary transfiguration engendered by Bernardo Guimarães which relocates Indians and mestizos inside the stories narrated in poems and serials, much more humanized and raw than the soft versions of Gonçalves Dias and José de Alencar, through the trials of the 1880s in the visual arts field headed by Rodolfo Amoedo and Rodolfo Bernardelli, the body of the Indian woman seems to refuse, now, to personify patriotism and nobility of the nation. When being compared to courtesans, *Marabá* and *Coquette* become heretical projecting themselves the national imaginary, deny the tragic legacy of *Moema* to be protagonists of another story, more mundane and everyday, and therefore, less boasting by nature. *Study to Marabá* also presents another facet of these mestizos: there is an awareness of the social reality of exclusion, and decadent tones

²¹ MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 146 (grifo nosso).

²² Auguste Belloc (1800-1867), fotógrafo francês, foi muito conhecido por seu trabalho com fotografias pornográficas no século XIX, principalmente pelo uso da técnica do colódio úmido.

²¹ MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 146 (our emphasis).

²² Auguste Belloc (1800-1867), French photographer, was well known for his work with pornographic pictures in the nineteenth century, especially when using the wet colloid technique.

of *femme fatale* of this woman exude a latent desire for revenge that materializes in games of concealment and exposure of her soul through her eyes. Amoedo, in these two works, seems to have shown both sides of this struggle: on the one hand, the threatened permanence of the romantic prototype of Indian-mestizo-country, excited by the fragility and tragedy that builds, on the other, the imagetic sensitivity that captures the transformations of cultural models in the last decade of the Brazilian Empire. The failure of the regimen involves, invariably, the overthrow of its symbols. Marabá, looking herself in the mirror, sees herself divided: it is at once the nation, homeland, and decay, an enigmatic and seductive game of revelations and concealments demonstrating the qualities of an audacious artist as Amoedo.

Império brasileiro. A falência do regime implica, invariavelmente, na derrocada de seus símbolos. Marabá, ao olhar-se no espelho, vê-se dividida: é a um só tempo nação, pátria, e decadência, um enigmático e sedutor jogo de revelações e dissimulações a demonstrar as qualidades de um artista audacioso como Amoedo.



1



2

1 Rodolfo Amoedo.
Marabá, 1882.

2 José Maria de
Medeiros. *Iracema*, 1884



3

3 Augusto Rodrigues Duarte. *Exéquias de Atala*, 1878.

4 Rodolfo Amoedo. *Estudo para Marabá*, 1882.

5 Rodolfo Bernardelli. *Faceira*, 1880.



4



5

6 Rodolfo Bernardelli. *Vênus Calipígia*, 1882.

7 Jules Joseph Lefebvre. *Maria Madalena na caverna*, 1876.

8 Rodolfo Amoedo. *Estudo de Mulher*, 1884.



7

6



8



O Modernismo Contido de Sérgio Milliet: para uma releitura de sua atuação intelectual

Sérgio Milliet's Restrained Modernism: For a reinterpretation of his intellectual activity

MARIA LÍVIA NOBRE GOES*

Bolsista de iniciação científica pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

Scientific initiation scholarship by the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP)

RESUMO Este artigo tem como objeto a produção intelectual de Sérgio Milliet, recenseando sua participação na consolidação e institucionalização da arte moderna no Brasil. A abordagem é feita a partir do núcleo inicial de obras brasileiras do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), atualmente pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), em cuja seleção acreditamos ter ele contribuído. Ainda buscamos uma relação com o acervo de obras italianas da mesma coleção e com a produção teórica e crítica de arte italiana daquele momento. Tratamos, para isso, de sua atuação como “agitador cultural” e de sua produção teórica, crítica e plástica.

PALAVRAS-CHAVE Sérgio Milliet; Grupo Santa Helena; Arte Moderna no Brasil; Arte Moderna Italiana; Coleccionismo.

ABSTRACT This article is about Sérgio Milliet's intellectual production investigating his participation in the consolidation and institutionalization of modern art in Brazil. The approach is made from the initial core of Brazilian works from the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM), currently owned by the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), for which we believe he has contributed in the selection of works. We'll analyse his performance as “cultural mediator” and his theoretical, critical and plastic production.

KEYWORDS Sérgio Milliet; Art Criticism; Grupo Santa Helena; Modern Art in Brazil; Collecting.

*Maria Lívia Nobre Goes é bolsista de iniciação científica pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) sob orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Gonçalves Magalhães. / *Maria Lívia Nobre Goes is Scientific initiation scholarship by the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), under the supervision of Ana Gonçalves Magalhães.*

Apresentando o ensaio *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942), Sérgio Milliet, de saída, anuncia que busca atuar numa carência que enxerga na teorização da arte: o enfoque sociológico. A partir disso e também da etnologia como ferramenta,¹ aponta a arte como “*expressão cultural* [que] só alcança seu *objetivo social* de *comunicação* quando exprime com fidelidade o nosso modo de viver e sentir característico, ou melhor, o modo de sentir e viver da maioria” (grifo nosso).²

Para explicar os movimentos artísticos da atualidade, ele os insere em um processo de declínio e auge que atravessa desde a cultura egípcia antiga até sua época. No âmbito dessa teoria da história mais ampla, o conceito de marginalidade é definido como declínio que descreve uma transição rumo a um novo centro. No declínio ou margem, num mesmo espaço a cultura se choca no tempo, dificultando o acesso de uma comunidade às criações artísticas que nela despontam, tornando turva sua comunicabilidade.³

Comparada aos períodos cretense e bizantino, a Idade Moderna figura para o autor como um período de transição, mas na expressão mais aguda já vista. O núcleo dessa marginalidade estaria num recorte específico do modernismo artístico: as vanguardas.⁴ No entanto, à época da redação do ensaio o autor diagnostica, ainda que brevemente, a vigência de um período de ascensão, em que se impõe a recuperação do princípio essencial da arte: a expressão, e com isso sua “função social”.⁵

¹ Ele explicita sua influência por Ernst Grosse e pela sociologia norte-americana representada por Robert E. Park nas citações da obra. Também podemos levantar a hipótese do contato com Lévi-Strauss em sua vinda ao Brasil, quando Milliet auxiliou na viabilização de sua Expedição Etnográfica (1937), como responsável pelo interesse por essa metodologia de pesquisa ainda latente (Cf. GONÇALVES, Lisbeth R. [Org.]. *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 168).

² São Paulo: Coleção “Departamento de Cultura”, 1942, p. 9.

³ Uma teoria da história recheada de dificuldades, certamente. Milliet concebe essas transições a um tempo como negativas e positivas, pois embora abriguem formas truncadas de comunicabilidade, gestam também a possibilidade de um novo centro emergir – uma nova sociedade bem acabada, por sua vez também positiva e negativa. Leenhardt vê aí o recurso talvez contraditório à teoria do gênio – que antevê o novo momento e, portanto, capitaneia sua transição. Para saber mais, veja-se: LEENHARDT, Jacques. “Sérgio Milliet e o Olhar Etnológico: a Respeito de ‘Marginalidade da Arte Moderna’” In: GONÇALVES, Lisbeth R. (Org.). *Op. cit.*, pp. 61-74.

⁴ O recorte temporal das vanguardas corresponde à Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (MILLIET, Sérgio. *Op. cit.*, 1942, p. 75).

⁵ Embora de maneira geral sua análise tenha um referencial eurocêntrico, quando trata desse período, Milliet recorre a exemplos descentralizados do mundo ar-

Introducing the essay *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942), Sérgio Milliet announces that seeks to operate in what he believes to be a shortage on the art theory: the sociological approach. From this and also from ethnology as a tool,¹ he faces art as “*cultural expression* [that] only reaches its *social goal* of *communication* when faithfully expresses our way of living and feeling characteristic, or rather, how to feel and live the majority” (emphasis added).²

To explain the artistic movements of his time, he inserts them in a process of decline and peak that stretches from the ancient Egyptian culture until his time. Under this larger theory of history, the concept of marginality is set as a decline describing a transition to a new center. Inside a period of decline or margin, on a same space, culture clashes in time, making it difficult to community to access the artistic creations that emerges in it, making blurred its communicability.³

Next to the Cretan and Byzantine periods, the Modern Age figure to the author as a transition period, but in the most acute expression ever. The core of this marginality would be a specific focus of artistic modernism: the avant-garde.⁴ However, with respect to the time it was written the essay, the author diagnosis, albeit briefly, an ascension period, which requires the recovery of the essential principle of art: the expression, and thus its “social

¹ He shows the influence by Ernst Grosse and the American sociology represented by Robert E. Park in quotes of the work. We can also raise the possibility of the contact with Lévi-Strauss in his visit to Brazil, where Milliet contributed in enabling the Ethnographic Expedition (1937), as responsible for the interest in this research methodology still latent. (Cf. GONÇALVES, Lisbeth R. [Org.]. *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 168).

² São Paulo: Coleção “Departamento de Cultura”, 1942, p. 9. All the quotes were translated from the portuguese by the author.

³ A theory of history full of difficulties, certainly. Milliet conceives these transitions as negative and positive: though harboring truncated forms of communicability, they also bear the possibility of a new emerging center - a new well finished society in turn also positive and negative. Leenhardt sees there the feature perhaps contradictory to a theory of genius - who foresees the new time and therefore command its transition. For more, see: LEENHARDT, Jacques. “Sérgio Milliet e o Olhar Etnológico: a Respeito de ‘Marginalidade da Arte Moderna’” in: GONÇALVES, Lisbeth R. (Org.). *Op. cit.*, pp. 61-74.

⁴ Whose time frame corresponds to the First World War (1914-1918) (MILLIET, Sérgio. *Op. cit.*, 1942, p. 75).

function”.⁵

This brief resume of the theoretical contribution of Sérgio Milliet to the arts serves as a pretext to a reinterpretation of his activities especially in the period of the 1940s. As he cared to think the arts without turning them off from society, we shall try to, as we resume through his figure the debate about modernism in institutionalization routes in Brazil, rekindle the interest in social reflection inherent in the artistic debate that unfolds in the period. Drawing a parallel with a discipline close to Milliet, we believe that, just as sociology apparently came to value certain tradition that at that time was constituted (in the works of Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Caio Prado Jr.), aesthetics would benefit from a closer look at the critical tradition in the arts also erected.⁶

Our point of contact with the work of Milliet was a research scholarship developed at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP) under supervision of Ana Gonçalves Magalhães on Brazilian or living

Essa breve retomada da contribuição teórica de Sérgio Milliet às artes plásticas serve de pretexto para repensarmos sua atuação, especialmente no período da década de 1940. Assim como ele se preocupava em pensar as artes sem desligá-las da sociedade, procuraremos, ao recolocar por meio de sua figura o debate sobre o Modernismo em vias de institucionalização no Brasil, reascender o interesse pela reflexão social inerente ao debate artístico que se descortina no período. Traçando um paralelo com uma disciplina cara a Milliet, acreditamos que, da mesma maneira como a sociologia, aparentemente, passou a valorizar certa tradição que por aquele momento se constituiu (nas obras de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Jr.); a estética se beneficiaria com um olhar mais detido sobre a tradição crítica que no campo das artes também se erigia.⁶

Nosso ponto de contato com a obra de Milliet foi uma iniciação científica desenvolvida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) sob orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães sobre artistas brasileiros ou radicados no Brasil, ligados ao grupo Santa Helena⁷ ou ao

⁵ Although in general his analysis have a Eurocentric framework, when refers to this period, Milliet uses decentralized examples of the art world: the United States, Mexico and Russia.

⁶ We believe that the work of Otilia Arantes could serve as a model for such a reinterpretation (Cf. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004). The statement of Antonio Candido, who considers Sérgio Milliet as the great predecessor of the generation of *Revista Clima* (which were part of, but himself, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Antônio Branco Lefèvre; Cf. “Depoimento sobre Clima”. *Revista Discurso*. São Paulo, n.8, 1978, pp. 183-193) is a clue in this way. The testimony is in a text written in 1978, 12 years after the death of Milliet: without saying that he was exactly a “influence” or a “master” for his generation, Candido described him as an “older writer who seemed to open way to the kind of intellectual work we wanted to do, we were already doing, and therefore, in a sense, a model that justified us.” The sober tone in which he records this intellectual connection is not meant to relativize the importance of Milliet, confirming, on the contrary, the elective affinities between the “writer” and the young critics: “It is that, unlike almost all intellectuals here, he had the kind of training that the creators of the University [of São Paulo] wanted to install. He had not a law or medicine degree, wasn’t neither a dilettante nor a ‘rookie’ at the newsroom. He had studied Economic and Social Sciences in a Swiss university and acquired that learning technique that we were seeking to dominate” (CANDIDO, Antonio. “Sérgio Milliet, Crítico” in: GONÇALVES, Lisbeth R. [Org.]. *Op. cit.*, p. 18).

tístico: Estados Unidos, México e Rússia.

⁶ Acreditamos que a obra de Otilia Arantes poderia servir de modelo para uma tal releitura (Cf. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004). A declaração de Antonio Candido, que chega a considerar Sérgio Milliet como o grande antecedente da geração da *Revista Clima* (da qual fizeram parte, além dele próprio, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Antônio Branco Lefèvre; Cf. “Depoimento sobre Clima”. *Revista Discurso*. São Paulo, n. 8, 1978, pp. 183-193), serviria de pista nesse sentido. O testemunho encontra-se em texto redigido em 1978, 12 anos após a morte de Milliet: sem dizer que era propriamente uma “influência” ou um “mestre” para sua geração, Candido descreveu-o como um “escritor mais velho que parecia abrir caminho para o tipo de trabalho intelectual que desejávamos fazer, que já estávamos fazendo, sendo, portanto, de certa forma, um modelo que nos justificava”. O tom sóbrio com que registra essa ligação intelectual não serve para relativizar a importância de Milliet, confirmando, pelo contrário, as afinidades eletivas entre o “escritor” e os jovens críticos: “É que, ao contrário de quase todos os intelectuais daqui, ele tinha o tipo de formação que os criadores da Universidade [de São Paulo] desejavam instalar. Não era bacharel em Direito nem médico, não era dilettante nem foca de redação. Tinha estudado Ciências Econômicas e Sociais numa universidade suíça e adquirira aquela técnica de aprender que nós estávamos procurando dominar” (CANDIDO, Antonio. “Sérgio Milliet, Crítico” In: GONÇALVES, Lisbeth R. [Org.]. *Op. cit.*, p. 18).

⁷ Tal denominação, de acordo com Walter Zanini, surge justamente nas críticas de Milliet: “Rebolo” e “Mário Zanini”, publicadas, respectivamente, em agosto e novembro de 1941, em *O Estado de S. Paulo*. (*A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1991, p. 91.) Ela se refere a um grupo de artistas, entre os quais se destacam Francisco Rebolo Gonsales, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Mick Carnicelli, Fúlvio Pennacchi, Alfredo

ambiente paulista do final da década de 1930, cujas obras fazem parte das coleções iniciais do museu (especificamente da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e da Coleção MAM SP).⁸ Nessa pesquisa, ele apareceu como possível intermediador da aquisição dessas obras.

Analisaremos a produção de Milliet quando predomina sua atuação como crítico de arte, mas sem ignorar a multiplicidade de suas atividades como poeta (o que dominou especialmente o início de sua carreira, na década de 1920), sociólogo e professor da Escola de Sociologia e Política (entre as décadas de 1930 e 1940), em seus estudos históricos sobre arte, como gestor público (no caso da fundação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e direção da Divisão de Documentação Histórica e Social [1935-1943] e da Divisão de Bibliotecas [1943-1959]) e até mesmo como pintor.

O espraioamento de suas atividades por tão diversas áreas,

Volpi e Mário Zanini, que se reuniam para pintar no palacete Santa Helena, na Praça da Sé, a partir de 1934. O palacete, que estava localizado onde hoje fica a estação Sé do metrô, abrigava naquela época diversos sindicatos e reuniões de operários, fruto do recente processo de industrialização de São Paulo. (“Santa Helena: A marretadas, novo toma espaço do velho”. *Folha Online*. São Paulo, 2 dez. 2003. Aqui jaz São Paulo. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/aquijazsaopaulo/te0212200304.shtml>>, acesso em 3 abr. 2014, 12:10.) Isso provavelmente foi fator decisivo na reunião daquele grupo, composto por pintores de origem proletária e da pequena burguesia que possuíam outros ofícios, em sua maioria como pintores de parede e decoradores, e se dedicavam à pintura fora de seu horário de trabalho, buscando na reunião também um meio de formação e troca de opiniões. Em 1937, com a realização do I Salão da Família Artística Paulista, tendo à frente Paulo Rossi Osir, o grupo passa a ser reconhecido e ter esse último como articulador. Rossi Osir, além de já exercer uma função de “agitador cultural” na cidade, também pôde ocupar essa posição por ser aquele que detinha formação acadêmica mais extensa do núcleo e material a ser fornecido (sua biblioteca hoje integra o acervo da Biblioteca Lourival Gomes Machado, no MAC USP). O grupo não apresenta unidade estética totalmente clara, mas seus membros, todos, têm fortes recursos artesanais, e no momento em que trabalham juntos partilham do modernismo contido que marcará a escolha dos artistas brasileiros para o antigo MAM.

⁸ Essa pesquisa se insere num projeto mais amplo de reavaliação crítica da catalogação do acervo do MAC USP, que teve como recorte inicial as doações de Francisco Matarazzo Sobrinho à universidade, e como primeiros resultados a publicação de um catálogo e realização de uma exposição sobre 71 obras italianas pertencentes à coleção. A relação dessas obras com a produção e posição dos brasileiros em nosso acervo permitiu uma reflexão sobre a convergência entre o meio artístico brasileiro e o italiano no período entreguerras, e o impacto dela na formação do primeiro núcleo do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). (Cf. MAGALHÃES, Ana G. [org.]. *Classicismo, Realismo e Vanguarda. Pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.)

in Brazil artists linked to the *Grupo Santa Helena*⁷ or to São Paulo’s environment of the late 1930s, whose works are part of the first museum collections (specifically Francisco Matarazzo Sobrinho Collection and MAMSP Collection).⁸ In this research, he appeared as a possible mediator for the acquisition of these works.

The analysis of Milliet’s production will take

⁷ This designation, according to Walter Zanini, appears for the first time in Milliet’s criticisms: “Rebolo” and “Mario Zanini”, published respectively in August and November 1941, at the newspaper *O Estado de S. Paulo*. (*A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1991, p. 91).

⁸ refers to the meeting of a group of artists including Francisco Rebolo Gonsales, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Mick Carnicelli, Fúlvio Pennacchi, Alfredo Volpi e Mário Zanini who gathered to paint at Santa Helena palace, in *Praça da Sé*, from 1934. The palace, which was located in what is now the subway station Sé, housed at that time several unions and meetings of workers result of the recent São Paulo industrialization process. (“Santa Helena: A marretadas, novo toma espaço do velho”. *Folha Online*. São Paulo, 2 dez. 2003. Aqui jaz São Paulo. Available at <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/aquijazsaopaulo/te0212200304.shtml>>, access in 03 Apr. 2014, 12:10). This was probably a decisive factor in gathering that group, composed of painters from the proletariat and the petty bourgeoisie who had other crafts, mostly as wall painters and decorators, and dedicated themselves to painting out of their working hours, seeking the meeting also as a means of training and exchanging of views. In 1937, with the completion of the *I Salão da Família Artística Paulista*, headed by Paulo Rossi Osir, the group became to be known and have Osir as articulator. Rossi Osir in addition to already exert a “cultural mediator” role in the city, could also occupy that position by being the one who had more extensive academic training and material to be supplied (his library today is part of the collection of the Library *Lourival Gomes Machado*, in MAC USP). The group does not present a very clear esthetic unity, but its members have all strong craft resources and shared the restrained modernism when they worked together.

⁸ This research is part of a broader project of critical reevaluation of the cataloging of MAC USP’s collection, which began with the initial donations of Francisco Matarazzo Sobrinho to university, and had as first results the publication of a catalog and holding of an exhibition of 71 Italian works from the collection. The relationship of these works with the production and position of Brazilians in our collection allows a reflection on the convergence between the Brazilian and the Italian art world in the interwar period, and the impact of it in the formation of the first nucleus of the former MAM. (Cf. MAGALHÃES, Ana G. [Org.] *Classicismo, Realismo and Avant-Garde: Italian painting in between the wars*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013).

place when predominates his performance as an art critic, but without ignoring the multiplicity of his activities as a poet (which especially dominated the beginning of his career, in the 1920s), a sociologist and professor of the *Escola de Sociologia e Política* (between the 1930s and 1940s), a painter, in his historical studies on art and at the public office occupation (the foundation of the Department of Culture of the Municipality of São Paulo and the direction of the Division of Historical and Social Documentation [1935-1943] and the Division of Libraries [1943-1959]). The variety of his activities opposed to currently obscurity of his performance, not revisited frequently, or analyzes about him sticking to a supposed neutral aspect of his activity, also arouses our interest.

Our reinterpretation of his performance will take place on three fronts: from his position as “cultural mediator”; from his production as theoretical and art critic; and as a painter. As we shall see, these fronts are involved with each other and with his defense of a specific modernism project.

On the purpose of his role as a cultural mediator, we must go back to the context of the appearance of the first museums of modern art in Brazil. In the column that published daily in the newspaper *O Estado de São Paulo*, in 1938, Milliet already defended the installation of a museum of modern art in São Paulo, but at the time did not caused great impact.⁹ As director of the Division of Libraries and of the Municipal Library (currently Mário de Andrade Library), was that Milliet sowed the ground with the creation of the Art Section in 1944, designed to house not only books but also journals on art and modern works’ reproductions. He obtained then the recognition that this was somehow playing the role of a still nonexistent museum.¹⁰

Restarting the debate in the press in 1946, its reception was warmer, dividing intellectuals between

contraposto ao presente obscurecimento de sua atuação, não sendo revisitado com frequência, ou as análises a seu respeito se atendo a um pretense aspecto neutro de sua atuação, também desperta nosso interesse.

Nossa releitura de sua atuação se dará em três frentes: a partir de sua posição como “agitador cultural”; de sua produção como teórico e crítico de arte; e como pintor. Como veremos, essas frentes estão implicadas entre si e com sua defesa de um projeto de modernismo.

A propósito de sua atuação como agitador cultural, é preciso remontar ao contexto da aparição dos primeiros museus de arte moderna no Brasil. Na coluna que publicava diariamente no jornal *O Estado de São Paulo*, já em 1938, Milliet defendeu a implantação de um museu moderno em São Paulo, mas à época não provocou grande impacto.⁹ Como diretor da Divisão de Bibliotecas e da então Biblioteca Municipal (atual Biblioteca Mário de Andrade), foi que Milliet conseguiu semear o terreno com a criação da Seção de Arte em 1944, destinada a abrigar não só livros, mas também periódicos sobre arte e reproduções de obras modernas. Obteve, com isso, o reconhecimento de que estava de algum modo suprindo a lacuna de um museu, então, inexistente.¹⁰

Recolocando o debate na imprensa em 1946, sua recepção foi mais calorosa, dividindo intelectuais entre o apoio à constituição do museu, movimento paralelo ao que ocorria em todo o mundo e deflagrado pelo MoMA em 1929, e a crítica à arte moderna. Luís Martins foi o primeiro a fazer coro a Milliet, convocando o então prefeito Abrahão Ribeiro à empreitada.¹¹ O

⁹ “Pintura Moderna”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22 jul. 1938.

¹⁰ Cf. MENDES, Ciro. “Viajantes estrangeiros no Brasil”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 fev. 1945. Artes Plásticas; “Biblioteca Municipal”. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 15 fev. 1946. Artes Plásticas; e “A Biblioteca Municipal possui uma seção de arte quase desconhecida”. *Jornal de Notícias*. São Paulo, ano I, n. 47, 20 jun. 1946.

¹¹ Além de Milliet, Martins e Abrahão Ribeiro, juntaram-se ao debate Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Anitta Malfatti, Quirino da Silva e outros, conforme Luís Martins em “Contribuição à pré-história do Museu”, originalmente publicada no suplemento *Artes Plásticas*. (São Paulo, ano I, n. 4, mar.-jun. 1949), e reeditada em MARTINS, Ana L. & SILVA, José A. P. (Org.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009 (p. 347). Regina Teixeira de Barros em sua dissertação de mestrado também traz um retrato “dia a dia” do debate: “Revisão de

⁹ “Pintura Moderna”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22 July 1938.

¹⁰ Cf. MENDES, Ciro. “Viajantes estrangeiros no Brasil”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 fev. 1945. Artes Plásticas; “Biblioteca Municipal”. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 15 fev. 1946. Artes Plásticas; e “A Biblioteca Municipal possui uma seção de arte quase desconhecida”. *Jornal de Notícias*. São Paulo, ano I, n. 47, 20 June 1946.

gesto de Martins indica a opção por um caráter público ao propugnado museu, já antecipado por Milliet na coluna que inaugura a discussão: “Talvez esse museu não tenha sido criado ainda, menos por culpa dos poderes públicos do que pela falta de um esforço coletivo, dos artistas, dos críticos, dos estudiosos de arte, numa grande campanha que ‘*exigisse*’ desses mesmos poderes públicos um museu de arte moderna” (grifo nosso).¹² Mas, como veremos, esse museu só passará à esfera pública após uma longa trajetória.

O primeiro broto dessa agitação são as doações do MoMA ao Brasil, também intermediadas por Milliet. Em correspondência sobre as negociações, Rockefeller o reconhece como porta-voz da criação desse museu, conforme se vê em sua carta datada de 25 de novembro de 1946, dois anos antes da fundação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM): “Permita-me vos agradecer mais uma vez por haver reunido os membros do grupo interessado em formar um Museu de Arte Moderna em São Paulo”, além de considerar “não estar ajudando a fundar uma coleção ou acrescentando a uma coleção já existente, mas acelerando um momento latente”.¹³

Mas é com o patrocínio do mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, também conhecido como Ciccillo, que o antigo MAM cria raízes, em 1948. Após fundado o museu, seria coerente que a atuação de Milliet continuasse próxima à instituição, e a possibilidade de seu papel como intermediário das aquisições de Matarazzo ao acervo nos apareceu pela primeira vez em uma entrevista de Eva Lieblich Fernandes, primeira secretária do museu.¹⁴ Encontramos sua presença também na relação de Matarazzo e do antigo MAM com a Bienal de Veneza. O crítico foi diversas vezes responsável pela redação da apresentação da sala do Brasil, de curadoria do antigo MAM, além de figurar como consultor de compras nas aquisições realizadas na XXVII Bienal de Veneza (1954)¹⁵ e ser explicitamente citado em entrevista na

uma história: A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949”. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (Orientação: Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli). São Paulo, 2002, pp. 69-84.

¹² MILLIET, Sérgio. “Precisamos de um Museu de Arte Moderna”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 abr. 1946.

¹³ Correspondência originalmente em francês arquivada no Núcleo de Memória e Ação Cultural da Biblioteca Mário de Andrade. Tradução livre da autora.

¹⁴ Entrevista arquivada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁵ Conforme correspondência de Renato Pacileo a Arturo Profili (20 jul. 1954), em que aquele especifica as aquisições: “[...] Prampolini e Capogrossi sono i due autori scelti da Milliet per il Museo [...]”. Correspondência arquivada no Arquivo

supporting the establishment of the museum — in a parallel movement to what was happening around the world and was triggered by MoMA in 1929 — and the criticism of modern art. Luís Martins was the first to make chorus to Milliet, calling the mayor Abraham Ribeiro to join the discussion.¹¹ The gesture of Martins indicates the choice of a public character to the museum, as anticipated by Milliet in the column that opens the discussion: “Perhaps this museum has not been created yet, less the fault of the public authorities than by the lack of a collective effort, of artists, critics, scholars of art, a great campaign that ‘*would require*’ of those public authorities, a museum of modern art.” (emphasis added)¹² But, as we shall see, this museum only will pass into the public sphere after a long history.

The first bud of this agitation are the donations from the MoMA to Brazil, also brokered by Milliet. In correspondence on the negotiations, Rockefeller recognizes him as spokesman of the creation of this museum, as stated in his letter dated November 25, 1946, two years before the foundation of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM): “Allow me to thank you once again for having assembled the group members interested in forming a Museum of Modern Art in São Paulo”, besides considering “not helping to found a collection or adding to an existing collection, but accelerating a latent moment”.¹³

But it is sponsored by the patron Francisco Matarazzo Sobrinho, also known as Ciccillo, that the old MAM takes roots, in 1948. After founding

¹¹ In addition to Milliet, Martins and Abrahão Ribeiro, joined the debate Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Anitta Malfatti, Quirino da Silva and others, as *Luís Martins* on “Contribuição à pré-história do Museu” originally published in the supplement *Artes Plásticas* (São Paulo, ano I, n. 4, mar.-jun. 1949), and reedited in MARTINS, Ana L. & SILVA, José A. P. (Org.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009 (p. 347). Regina Teixeira de Barros in her dissertation also brings a picture “day to day” of the debate: “Revisão de uma história: A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949”. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (Supervision: Domingos Tadeu Chiarelli). São Paulo, 2002, pp. 69-84.

¹² MILLIET, Sérgio. “Precisamos de um Museu de Arte Moderna”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 abr. 1946.

¹³ Correspondence originally in French filed at *Núcleo de Memória e Ação Cultural da Biblioteca Mário de Andrade*. Translation by the author.

the museum, it would be consistent that the performance of Milliet were kept next to the institution, and the possibility of his role as an intermediary in the Matarazzo acquisitions appeared to us for the first time in an interview with Eva Lieblich Fernandes, first secretary of the museum.¹⁴ We found his presence also in the relation of Matarazzo and the former MAM with the Venice Biennale. The critic has frequently been responsible for writing the presentation of Brazil's room, curated by the former MAM, besides appearing as a purchases consultant in the acquisitions of the XXVII Venice Biennale (1954)¹⁵ and being explicitly mentioned in an interview in the biography *O Franciscano Ciccillo*:

I am not an art critic. I do not understand art. Deep inside, I am an academic. I just understand the evolution of art. In Venice, its president was sure to include me on the Jury, as head of the Brazilian delegation. I protested: "It's not my area. I have here Sérgio Milliet, an excellent choice." They said 'no' and I would be the head. So just had one way. I scoured the entire Biennale with Sérgio Milliet by my side, asking him to explain to me everything and advice me on who to vote for.¹⁶

Even if we cannot determine precisely the origin of all works, we know he was close to a great portion of the gallerists who were selling the works of Brazilian artists included in the collection of the former MAM, being a reference and a constant presence in this environment.¹⁷

The history of MAM, however, takes a detour and here our starting point is confused with the arrival: in 1963, with the dissolution of the collection of the former MAM¹⁸ and the donation of the col-

¹⁴ Interview filed at *Arquivo Histórico Wanda Svevo at Fundação Bienal de São Paulo*.

¹⁵ As seen in a correspondence from Renato Pacileo to Arturo Profili (July 20 1954), in which he specifies the acquisitions: "[...] Prampolini e Capogrossi sono i due autori scelti da Milliet per il Museo [...]". Correspondence filed at *Arquivo Histórico Wanda Svevo at Fundação Bienal de São Paulo*.

¹⁶ ALMEIDA, Fernando A. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976, p. 38.

¹⁷ Luigi e Beatriz Fiocca, descendants of the founders of *Galeria Domus*, considered the first modern art gallery in São Paulo, and seller of various works bought by Matarazzo, in an interview conducted by Ana G. Magalhães, emphasized the importance of the critic, seen as "guru" of all those involved with the production of modern art in that period. Interview filed at the *Seção de Catalogação* at MAC USP.

¹⁸ Without exploring in depth the history of MAM, it's

biografia *O Franciscano Ciccillo*:

Não sou [Matarazzo] crítico de arte. Não entendo de arte. No fundo, no fundo, sou um acadêmico. Apenas compreendo a evolução da arte. Em Veneza, seu então presidente fez questão de me incluir no Júri, como chefe da delegação brasileira. Protestei: "Não é meu setor. Tenho aqui comigo o crítico Sérgio Milliet, uma excelente opção". Disseram-me que não, que devia ser eu mesmo, o chefe. Então só tive um caminho. Percorri a Bienal inteira, com Milliet ao lado, pedindo a ele que me explicasse tudo e me indicasse em quem votar.¹⁶

Por fim, ainda que não possamos precisar a procedência de todas as obras, sabemos que ele era próximo de grande parte dos galleristas que vendiam obras dos artistas brasileiros que vieram a figurar no acervo do antigo MAM, sendo uma referência e presença constante nesse meio.¹⁷

A trajetória do MAM, porém, faz um desvio, e aqui nosso ponto de partida se confunde com o de chegada: em 1963, com a dissolução do acervo do antigo MAM¹⁸ e a doação da coleção pertencente a Matarazzo, além daquela que ele compartilhava com sua esposa, Yolanda Penteado, o museu passa à esfera pública à medida que constitui o MAC USP. Essa tripla doação reforçou por longa data uma tradicional concepção da historiografia que

Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁶ ALMEIDA, Fernando A. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo, Pioneira, 1976, p. 38.

¹⁷ Luigi e Beatriz Fiocca, descendentes dos fundadores da Galeria Domus, tida como a primeira galeria de arte moderna de São Paulo, e vendedora de diversas obras compradas por Matarazzo, em entrevista conduzida por Ana G. Magalhães, ressaltaram a importância do referido crítico, tido como "guru" de todos aqueles envolvidos com a produção da arte moderna no período. Entrevista arquivada na Seção de Catalogação do MAC USP.

¹⁸ Sem explorarmos a fundo a história do MAM, vale dizer que Matarazzo era o maior acionista do museu, e foi capaz de dissolver seu acervo. (Conforme "Ata da reunião da diretoria executiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 21 de janeiro de 1963", arquivada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.) Entretanto, alguns dos demais sócios liderados por Arnaldo Pedroso D'Horta impetraram uma ação na justiça que não lhe restituiu o acervo, mas garantiu a manutenção do nome do museu. A partir daí recomeçaram a constituição de um acervo. (Cf. LOPES, Polyana C. *MAM – Bienal – MAC: processos de ruptura*. [Dissertação de mestrado.] Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo (Orientação: Profa. Dra. Lisbeth R. R. Gonçalves. São Paulo, 2007.) Daí termos uma instituição que leva o nome de "arte moderna" com parte significativa de seu acervo de arte contemporânea e vice-versa.

inscreve as coleções de “Matarazzo” e “Matarazzo e Yolanda” num universo personalista, destinado mais a agradar o gosto particular do casal ou a promover o nome do mecenas do que a atender algum interesse público. Entretanto, o trabalho de revisão do acervo veio pôr em suspensão tais convicções confirmando que ambas as coleções não eram senão voltadas à formação do acervo do antigo MAM.¹⁹ Com efeito, a pesquisa documental empreendida demonstrou que até o momento da doação (1962) não havia uma clara distinção entre as três coleções que constituíam o antigo MAM.²⁰ Todas seguem uma mesma orientação estética, havendo também uma centralidade no patrocínio do mecenas ou da Metalúrgica Matarazzo, de propriedade do próprio Francisco. Isso, somado ao caráter público que se antevia nos debates iniciais sobre a fundação do museu, corrobora para a tese de que a doação do acervo do antigo MAM à USP não foi simplesmente uma estratégia de “desencargo de Ciccillo perante o maior prestígio que lhe concedia a Bienal”, mas um projeto em certa medida gestado desde sua criação.

No que se refere à orientação estética dessas coleções, observamos que o acervo, apesar de, especialmente no período referido, contar com expoentes da arte moderna, não se enquadra facilmente naquilo que os manuais de história da arte classificam como tal, tratando-se de uma arte moderna majoritariamente não vanguardista. É especificamente na defesa desse recorte que advoga Milliet, conforme já se anteviu na citação à *Marginalidade da Pintura Moderna*, e percebemos em suas resenhas críticas publicadas em *O Estado de São Paulo* e compiladas pelo próprio autor nos volumes de seu *Diário Crítico*. Milliet promove um modernismo contido²¹ com destaque aos artistas do grupo

¹⁹ Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Uma nova luz sobre o acervo Modernista do MAC USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo.” *Revista USP*. São Paulo, n. 90, jun./jul./ago., 2011, pp. 200-216.

²⁰ Diversas obras recebidas como da coleção Matarazzo estão registradas no livro de tombo do antigo MAM (c. 1950), onde consta datilografado “doação: Francisco Matarazzo Sobrinho” com uma rasura a lápis sobre o termo “doação” retificando-o para “coleção”. Na ficha catalográfica do MAM posteriormente elaborada (c. 1959) consta datilografado, no campo “propriedade”: “Coleção: Francisco Matarazzo Sobrinho em depósito no MAM de S. Paulo”.

²¹ Fazemos uso dessa designação como forma de delinear a produção que se situa no contexto do Modernismo, mas opera uma espécie de contenção do experimentalismo das vanguardas por meio da reapropriação de elementos da

lection belonging to Matarazzo and the collection belonging to him and his wife, Yolanda Pentead, the museum is promoted to the public sphere as the MAC USP. This triple donation reinforced by long-standing a traditional conception of historiography that inserts the collections of “Matarazzo” and “Matarazzo and Yolanda” in a personalistic universe, designed to please the particular taste of the couple or to promote the patron name before than to meet some public interest. However, this collection revision suspended such beliefs confirming that both collections were not but aimed at creating the former MAM’s collection.¹⁹ Indeed, the documentary research undertaken has shown that by the time of donation (1962) there was not a clear distinction between the three collections that constituted the old MAM.²⁰ All follow the same aesthetic orientation, and there is also a centrality in the sponsorship of the maecenas or of *Metalúrgica Matarazzo*, owned by himself. This, added to the public character anticipated in the initial discussions on the museum foundation confirms the thesis that the donation of the former MAM’s collection to USP was not simply a strategy to “disengage Ciccillo in benefit of the most prestigious

worth saying that Matarazzo was the largest shareholder of the museum, and was able to dissolve its collection. (Cf. “Ata da reunião da diretoria executiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo realizada em 21 de janeiro de 1963”, filed at *Arquivo Histórico Wanda Svevo at Fundação Bienal de São Paulo*.) However, some of the other partners led by Arnaldo Pedroso D’Horta went to court, and did not get the collection refund, but ensured the maintenance of the museum’s name. From then, they resumed the establishment of a collection. (Cf. LOPES, Polyana C. MAM - Bienal - MAC: processos de ruptura (Master’s thesis) Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo (Supervision: Lisbeth R. R. Gonçalves). São Paulo, 2007.) Hence we have an institution that bears the name of “modern art” with a significant part of its collection of contemporary art, and vice-versa.

¹⁹ Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Uma nova luz sobre o acervo Modernista do MAC USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo”. *Revista USP*. São Paulo, n. 90, jun./jul./aug., 2011, pp. 200-216.

²⁰ Several works received as of Matarazzo collection are registered in the book of heritage of the former MAM (c. 1950), which states “donation: Francisco Matarazzo Sobrinho” with a pencil erasure on the term “donation” rectifying it for “collection”. In the MAM catalog form subsequently developed (c. 1959) it’s typed in the field “property”: “Collection: Francisco Matarazzo Sobrinho on deposit in the MAM S. Paulo”.

the Biennial granted him” but a project at some point gestated since its conception.

As regards the aesthetic orientation of these collections, we find that the collection, although relying on exponents of modern art — especially in the period — does not easily fit in what the art history books classify as such, being composed mostly of non avant-garde modern art. It is specifically in defense of this that advocates Milliet, as already anticipated in the quote of *Marginalidade da Pintura Moderna* and as we can see in his critical reviews published in the newspaper *O Estado de São Paulo* and compiled by the author himself in the volumes of *Diário Crítico*. Milliet promotes a restrained modernism²¹ highlighting the artists of the *Grupo Santa Helena* and other Brazilians represented in the collection of the former MAM.

The characteristics of the restrained modernism allows an approach of the Brazilian critic with the Italian critic Margherita Sarfatti, promoter of the Novecento²² and centerpiece in the acquisition of Italian works in the former MAM. Both recover similar values of classical tradition of painting,

²¹ We use this designation in order to delineate the production which lies in the context of Modernism, but operates a kind of restraining of the avant-garde experimentalism through the reappropriation of elements of the classical tradition.

²² It is worth noting the extent of artistic events that term welcomes over time: “The term, coined by Margherita Sarfatti to name a group of artists that had retaken the fundamental values of Mediterranean classical art, through the reinterpretation of important masters of Italian Renaissance, gains a new dimension in the 1930s.” (MAGALHÃES, A. G. [org.] *Op. cit.*, 2013, p. 222.) Although the critic proposed the *Novecento* as art of the State — the fascist State and the *Novecento* art as an expression of *italianità* in its universal character that seeks to recover from the Renaissance — the Fascist Regime did not embrace this proposal, and distanced Sarfatti from the position of spokesman of an art of the Regime. The term was kept to promote the new Italian art abroad in a much looser way, taking advantage of the *italianità* argument in favor of a Latin supremacy, but finding its main unity in the “mediterraneity”. In the initial collection of the former MAM, we find examples of both “phases” of the *Novecento*, but we are mostly interested in its first conception by the critic. Specifically the *Grupo Santa Helena* and the *Família Artística Paulista* have a clear interchange with the Sarfatti’s *Novecento* from Rossi Osir, formed by the Brera Academy in Milan and responsible for the *Exposição de Arte Italiana* in Brazil in 1920.

Santa Helena e demais brasileiros representados no acervo do antigo MAM.

As características desse modernismo contido permitem uma aproximação do crítico brasileiro com a crítica italiana Margherita Sarfatti, promotora no Novecento²² e peça central nas aquisições de obras italianas no antigo MAM. Ambos resgatam valores semelhantes da tradição clássica da pintura, enxergam a evolução da história da arte segundo uma concepção cíclica e partilham de noções de coletividade e individualidade expressas na obra e na sua relação com o público.²³ Dados documentais confirmam esse vínculo intelectual: em primeiro lugar, a existência de obras da autora italiana no acervo da Biblioteca Mário de Andrade em edição datada de 1947, época em que Milliet ainda era diretor, mesmo que sem registro formal de doação, perfaz o elo entre os dois. Em segundo lugar, na coluna de 15 de abril de 1948 no periódico *O Estado de São Paulo*, Milliet,

tradição clássica.

²² Vale ressaltar a amplitude de manifestações artísticas que esse termo vem a acolher com o tempo: “O termo, inicialmente criado por Margherita Sarfatti para designar um grupo de artistas que havia retomado valores fundamentais da arte clássica mediterrânea, mediante a reinterpretção de alguns mestres importantes do Renascimento Italiano, nos anos 1930 ganha outra dimensão” (MAGALHÃES, Ana G. [org.] *Op. cit.*, 2013, p. 22.) Embora a crítica propusesse o Novecento como arte do Estado — o Estado fascista e a arte do Novecento como expressão de uma *italianità* no seu caráter universal que busca retomar do Renascimento —, o Regime Fascista não abraçou essa proposta, distanciando Sarfatti da posição de porta-voz de uma arte do regime. O termo manteve-se para a divulgação da nova arte italiana de maneira muito mais frouxa, aproveitando-se do argumento dessa *italianità* em favor de uma supremacia latina, mas encontrando sua principal unidade na “mediterraneidade”. No acervo inicial do antigo MAM encontramos exemplares de ambas as “fases” do Novecento, mas nos interessa principalmente sua primeira concepção pela crítica. Especificamente o Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista têm um claro intercâmbio com o Novecento de Sarfatti a partir de Rossi Osir, formado pela Academia Brera de Milão e realizador da *Exposição de Arte Italiana* no Brasil em 1920.

²³ A aproximação teórica é apontada por Ana G. Magalhães que enxerga que “[...] o terceiro nível de aproximação de Sarfatti ao meio artístico brasileiro se dá pelo paralelo entre os valores por ela resgatados na tradição clássica da pintura e o debate sobre arte no contexto paulistano entre os anos de 1937 e 1947”. De acordo com a pesquisadora, “Se considerarmos os escritos de Sérgio Milliet do período, que fazem a defesa dos pintores do Grupo Santa Helena e preparam as teses de *Marginalidade da Pintura Moderna*, veremos o quanto de sua visão da evolução da história da pintura reverbera as ideias de Margherita Sarfatti. Há pelo menos dois aspectos da história da pintura moderna para Sarfatti que são retomados pela crítica de Milliet. O primeiro deles diz respeito à compreensão da evolução da pintura em ciclos de declínio e auge, que para Milliet também são denominados períodos de análise e síntese. [...] O segundo, vincula-se às noções de coletividade e individualidade [...]” (*Op. cit.*, 2011, pp. 213-214).

ao comentar a então recente obra da crítica, *Espejo de la pintura actual*,²⁴ anuncia “Margarida Sarfatti, que nos visitou há pouco tempo [...]”.²⁵ Embora em seus registros no periódico Milliet não volte a mencionar seu contato pessoal com Sarfatti, continua a partilhar com ela a conceituação que emprega em suas análises críticas. Essa unidade de concepção estética que repercute nas obras brasileiras e italianas das coleções iniciais do antigo MAM é mais um fator decisivo na compreensão delas como parte do mesmo conjunto destinado ao acervo desse museu.

Talvez nesse envolvimento intelectual e nas escolhas estéticas que estão implicadas encontremos uma pista para a pouca atenção dada à presença desse crítico no sistema das artes em São Paulo.²⁶ Antonio Candido, ao tratar da coragem de Milliet de “flutuar”, não se encastelando num “dogmatismo que apoiasse a ação a qualquer preço”, menciona que “na era do fascismo e do stalinismo um intelectual como Sérgio estava, não na posição mais cômoda, mas numa posição que atraía constantemente sobre ele a ira de muitos lados”.²⁷

Não é por acaso que nosso imaginário de “modernismo” orbita muito mais ao redor das vanguardas artísticas do que do modernismo que se aproxima do “Retorno à Ordem” e é por vezes nomeado de “modernismo conservador”. Esse título pode

²⁴ A obra é publicada no exílio da crítica entre a Argentina e o Uruguai e traz como acréscimo a seu *Storia della Pittura Moderna* uma análise da produção latino-americana que passa a constituir seu entorno (com menção, inclusive, ao Brasil). A despeito de sua proximidade pessoal com Benito Mussolini, de quem escreveu uma biografia e com quem manteve uma longa relação amorosa, além do envolvimento com a primeira fase do fascismo, Sarfatti, de origem judia, deixa a Itália em 1938, ano da implementação das Leis Raciais no país. (Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Margherita Sarfatti e o Brasil: a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto panorama da pintura moderna”, *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, out. 2010.)

²⁵ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*, Vol. VI (1948). São Paulo: Martins Fontes/Edusp, 1981/1982, pp. 75-77.

²⁶ Ana G. Magalhães, ao comentar o parecer de Léon Dégand (primeiro diretor artístico do MAM, que inaugura o museu com a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo”) sobre o acervo do museu, também pontua que suas divergências com aquela seleção ultrapassava escolhas estéticas. Apesar de dizer que tais escolhas “Deus sabe com a ajuda de quem” teriam sido feitas, ele, segundo Magalhães, muito provavelmente “conhecia muito bem os ajudantes de Matarazzo para suas aquisições italianas. Apenas não ousaria nomeá-los, pois se tratava de personagens importantes do mundo da arte italiana e internacional, na década anterior comprometidos com o Regime Fascista e sua política pública de divulgação da arte moderna italiana, alguns sobreviventes dos processos expiatórios depois da queda de Mussolini [...]” (*Op. cit.*, 2013, p. 11.).

²⁷ *Op. cit.*, pp. 25-6.

they see the evolution of art history according to a cyclical conception and share notions of collectivity and individuality expressed in the work of art and its relationship with the public.²³ Documentary evidence confirms this intellectual bond: first, the existence of works of the Italian author in Mário de Andrade Library collection edited in 1947 — when Millet was still director — even without any formal donation registration, build the link between the two. Second, in the column of April 15, 1948 in the newspaper *O Estado de São Paulo*, Milliet, while commenting on her recent book, *Espejo de la pintura actual*,²⁴ mentions: “Margherita Sarfatti, who recently visited us [...]”.²⁵ Although he never again mentions his personal contact with Sarfatti in his newspaper records, Milliet continues to share with her the conceptualization which he employs in his critical analysis. This unity of aesthetic thought that resonates in the Brazilian and Italian works of the first collections of the former MAM is also a decisive factor in understanding them as part of the same set for the collection of this museum.

²³ The theoretical approach is indicated by Ana G. Magalhães who sees that “[...] the third level of approximation of Sarfatti to the Brazilian artistic environment occurs by the parallel between the values rescued by her in the classical tradition of painting and the art debate inside São Paulo context between 1937 and 1947.” According to the researcher, “If we consider Milliet’s writings from that period, which defend the painters from *Grupo Santa Helena* and prepare the theses of *Marginalidade da Pintura Moderna*, we will see how much of his vision of the evolution of the history of painting reverberates Margherita Sarfatti’s ideas. There are at least two aspects of the history of modern painting to Sarfatti which are repeated by Milliet in his criticisms. The first concerns the understanding of the evolution of painting in cycles of declines and peaks, which for Milliet are also periods of analysis and synthesis. [...] The second, is linked to notions of collectivity and individuality (...)”. (*Op. cit.*, 2011, pp. 213-214.)

²⁴ The work was published in the exile of the critic between Argentina and Uruguay and adds to her *Storia della Pittura Moderna* an analysis of Latin American production, that shall become her surroundings (with mention even to Brazil). Despite her personal closeness with Benito Mussolini, having wrote his biography and hold a long love affair with him, and her involvement in the first phase of fascism, Sarfatti, of Jewish origin, left Italy in 1938, the year of implementation of Race Laws in the country. (Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Margherita Sarfatti e o Brasil: a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto panorama da pintura moderna.” *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, out. 2010.)

²⁵ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*, Vol. VI (1948). São Paulo: Martins Fontes/Edusp, 1981/1982, pp. 75-77.

Perhaps in this intellectual engagement and the aesthetic choices that are involved we can find a clue to the lack of attention given to the presence of this critic in the system of arts in São Paulo.²⁶ Antonio Candido commenting on Milliet's courage to "float", avoiding to arrest himself in a "dogmatism that support the action at any price", mentions that "in the era of fascism and Stalinism an intellectual as Sérgio was not in the most comfortable position, but in a position that drew constantly on him the wrath of many sides".²⁷

It is no coincidence that our imaginary of "modernism" orbits much more around the artistic avant-garde than around the modernism approaching the "Return to Order" and sometimes named "conservative modernism". This title can refer to the aesthetic approach, but it is certainly true to what exceeds it, more precisely, the authoritarian regimes who have assimilated (with more or less connivance of artists and critics) this artistic production against the "excessive" freedom of the avant-garde. From these regimes, strongly grounded in national signs, we have as parameters Germany and Italy, but we cannot forget the Getulism, Brazilian inspired in these practices.

Although the art historiography has been busy with the complexity of this phenomenon - trying not to reduce this artistic production to its promotion by the art system of a regime²⁸ — it should be said that it still deserves attention in Brazil. In an overflight we have that: Milliet sees in the forging

se referir à abordagem estética, mas certamente é válido para o que a ultrapassa, mais precisamente, aos regimes autoritários que assimilaram (com maior ou menor convivência dos artistas e críticos) essa produção artística contra a liberdade "excessiva" da vanguarda. Desses regimes, fortemente fundados em signos nacionais, temos como parâmetros a Alemanha e a Itália, mas não podemos nos esquecer do Getulismo que, à brasileira, se inspirava nessas práticas.

Embora a historiografia da arte tenha se ocupado da complexidade desse fenômeno — procurando não reduzir essa produção artística à sua divulgação pelo sistema de arte de um regime²⁸ — cabe dizer que ele ainda merece atenção no Brasil. Num sobrevoo temos que: Milliet enxerga no forjar da arte desse período a possibilidade de uma produção nacional sem abandonar seu imperativo de comunicabilidade e atingindo um caráter de universalidade com o já mencionado modernismo contido. O regime autoritário do Estado Novo divulga-a.²⁹ Acresce outro grau à equação a origem social dos artistas envolvidos na produção do modernismo mais contido, chamados "artistas-proletários" por Mário de Andrade,³⁰ em oposição aos artistas da primeira geração do modernismo brasileiro que, se se alinhavam à vanguarda, era também porque provinham das classes sociais mais abastadas e puderam ir à Europa ter contato direto com a eclosão artística que lá ocorria. A temática da produção desses artistas, que envolve o cotidiano, o trabalho, a figura humana popular e a paisagem de São Paulo, não se dissocia da origem deles. E essa arte é a que encontra as vias para a institucionalização e uma difusão (à

²⁶ Ana G. Magalhães, commenting on the opinion of Léon Dégand (first artistic director of the MAM, which inaugurates the museum with the exhibition "Do Figurativismo ao Abstracionismo") on the museum's collection, also points out that his differences with that selection exceeded aesthetic choices. Although saying that such choices "God knows with whose help" would have been made, he, according to Magalhães, probably "knew very clearly Matarazzo's intermediates in the Italian acquisitions. He would not name them, though, as they were important figures in the Italian and international art world, in the previous decade, engaged in the Fascist regime and its public policy of promotion of Italian modern art, some of whom were survivors of the heavy atonement procedures after the fall of Mussolini [...]" (*Op. cit.*, 2013, p. 213).

²⁷ *Op. cit.*, pp. 25-6.

²⁸ Ana G. Magalhães locates a rise of comparative studies of the interwar period in Europe: "From exhibitions such as *On Classic Ground*, organized by London Tate Gallery in 1990, to *Chaos and Classicism*, realized by New York Guggenheim Museum between December 2011 and January 2012." (*Op. cit.*, 2013, p. 220).

²⁸ Ana G. Magalhães situa uma ascensão de estudos comparativos do período entreguerras na Europa: "De exposições como *On Classic Ground*, organizada em 1990 pela Tate Gallery de Londres, a *Chaos and Classicism*, organizada pelo Guggenheim de Nova York entre dezembro de 2011 e janeiro de 2012". (*Op. cit.*, 2013, p. 20).

²⁹ Num paralelo com a relação de Milliet e os santelenistas, o maior exemplo talvez seja Portinari, que não cabe aqui avaliarmos se tinha ou não convivência com o regime de Getúlio, mas tem seus painéis em diversas obras públicas do período, a exemplo do célebre edifício do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema) no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, assim que desponta no 38º Salão Nacional de Belas Artes de 1931 é de pronto reconhecido por Mário de Andrade como o principal pintor do modernismo brasileiro (a exaltação já está presente em sua primeira grande crítica dedicada ao pintor: "Portinari". *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 14 dez. 1934). Em menor proporção, é semelhante o movimento que ocorre com os pintores do Santa Helena.

³⁰ Referência já presente na resenha "Esta paulista família" (*O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 2 jul. 1939) e desenvolvida no "Ensaio sobre Clóvis Graciano", jul./dez. 1944.

época) bem maior do que a de 1922.³¹

Não é nossa tarefa aqui interpretar essas movimentações bastante complexas, mas apontar a presença da figura de Milliet nesse contexto e suas relações com a inteligência do período. Sua atuação dá a ver que há um projeto por trás do que se institucionalizou como modernismo no Brasil.

Finalmente, quando se aventura pela produção plástica, Sérgio Milliet tenta expor na tela o conteúdo de sua produção teórica. Na obra *Paisagem com Cavalos* (1947), da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho no MAC USP, vemos que ele tensiona para a *boa forma* e a reinterpretação de elementos a partir da tradição clássica da arte [Fig. 1]. Sua proposta, assim como daqueles artistas que promove, é alcançar esse referencial de maneira próxima à da produção italiana do Novecento de Sarfatti. Milliet busca em Carlo Carrà elementos como a pincelada marcada e a construção do fundo pelo próprio desenho do pincel na mescla de cores. A paisagem de Milliet se aproxima de paisagens do italiano como *Pioggia al mare* (1929), inclusive na escolha do tema, em que o desenho do pincel na mescla de cores delimita os encontros entre terra, água e céu, tendo o brasileiro uma paleta mais rebaixada que a do italiano. Até mesmo a composição presente no verso da pintura de Milliet, mais abstratizante, ainda que sem abandonar a figuração, merece ser sublinhada como elemento compartilhado com os italianos — a reutilização das telas.

Isso, somado ao fato de o teórico ter se iniciado na pintura no momento em que centrava sua produção crítica na defesa dos artistas do grupo Santa Helena, indica a implicação dessa prática com sua posição sobre o modernismo.³² Todavia, o máximo que encontramos a respeito da produção artística de Milliet são pequenas notas e crônicas em jornais da época, de autoria de

³¹ A observação é de Walter Zanini em “O grupo Santa Helena e a presença do artista proletário” (*Revista Italianística*. São Paulo, ano III, n. 3, 1995, pp. 103-108), e decorre mesmo da própria constatação das conquistas do período: especialmente as organizações de artistas (além do Santa Helena e da Família Artística Paulista [FAP], o Clube dos Artistas Modernos [CAM], a Sociedade Pró-Arte Moderna [SPAM] e o próprio Sindicato dos Artistas Plásticos) e o Museu de Arte Moderna (MAM).

³² Em entrevista publicada por Quirino da Silva, Milliet ainda menciona: “Quem me induziu a pintar, a perpetrar o crime, foi o velho Rebolo. Minha primeira mancha pertence-lhe”. (“Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.)

of art in this period the possibility of a national production without abandoning its imperative of communicability and reaching a universal character with the aforementioned restrained modernism. The authoritarian regime of the *Estado Novo* promotes it.²⁹ The artists involved in the production of the restrained modernism have a social origin that justifies the name of “artist-proletarians” by Mário de Andrade,³⁰ in opposition to the artists of the first generation of Brazilian modernism that, if were closer to the avant-garde, it was also because they came from more affluent social classes and could go to Europe to have direct contact with the artistic outbreak that occurred there. The theme of the production of these artists, which involves daily life, work, popular human figures and the landscape of São Paulo does not dissociate from their origin. And that is the art which finds the way to the institutionalization and to a broadcast (at the time) much higher than that of 1922.³¹

It is not our task here to interpret these very complex movements, but point to the presence of Milliet in this context and his relations with the intelligence of the period. His performance shows that there is a design behind what was institutionalized as modernism in Brazil.

²⁹ In parallel with the relationship of Milliet and the santelenistas, the best example is perhaps Portinari who we won't here evaluate whether or not had collusion with the Getúlio regime, but has his panels in various public works of the period, such as the famous building of *Ministério da Educação e Saúde* (currently *Palácio Gustavo Capanema*) in Rio de Janeiro. At the same time, as soon as he rises on the 38th *Salão Nacional de Belas Artes* in 1931, is ready recognized by Mário de Andrade as the leading painter of Brazilian modernism (exaltation already present in the first major criticism he dedicated to the painter: “Portinari”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 14 dec. 1934). In a much lesser extent, resembles the movement that occurs with the painters of Santa Helena.

³⁰ Reference already present in the review “Esta paulista família” (*O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 2 July 1939) and developed in the “Ensaio sobre Clóvis Graciano”, July/dec. 1944.

³¹ The observation comes from Walter Zanini in “O grupo Santa Helena e a presença do artista proletário” (*Revista Italianística*. São Paulo, ano III, n. 3, 1995, pp. 103-108), and takes place right from the very realization of the achievements of the period: especially the artists organizations (in addition to *Santa Helena* and *Família Artística Paulista* (FAP), the *Clube dos Artistas Modernos* (CAM), the *Sociedade Pró-Arte Moderna* (SPAM) and the *Sindicato dos Artistas Plásticos* itself) and the Museum of Modern Art (MAM).

Finally, when adventuring through the plastic production, Sérgio Milliet tries to expose the content of his theoretical production on his paintings. In the work *Paisagem com Cavalos* (1947), from the Francisco Matarazzo Sobrinho Collection at MAC USP, we see that he tenses to the *good shape* and to the reinterpretation of elements from classical art tradition [Fig. 1]. His proposal, as well as the artists he promotes, is to reach this benchmark close to the production of Sarfatti's *Novecento*. Milliet searches for inspiration in Carlo Carrà, and brings from him elements such as strong brushstrokes and background construction with the drawing of the brush itself, mixing the colors. The landscape of Milliet is close to the landscapes of the Italian, such as in *Pioggia al mare* (1929), including when choosing the theme, in which the design of the brush in the mix of colors defines the encounters between land, water and sky. The Brazilian still shows a lower palette, compared to the Italian. Even the composition on the back of Milliet's painting, more abstracting, but still maintaining the figuration, can be emphasized as a common element with the Italians — the reuse of screens.

This, added to the fact that his initiation in painting was at the time he was focused on his critical production — defending the artists from *Grupo Santa Helena* — tightens even more activities.³² However, the maximum we found about the artistic production of Milliet are small notes and chronicles in newspapers, written by critics who shared with him the defense of the restrained modernism, such as Luís Martins³³ and Quirino da Silva,³⁴ and exhibitions from the same period, in

³² In an interview published by Quirino da Silva, Milliet mentions: “Who induced me to painting, to perpetrating the crime, was old Rebolo. My first blur belongs to him.” (“Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.)

³³ Cf. “O pintor Sérgio Milliet”, published in August 1946 and republished in MARTINS, A. L. & SILVA, J. A. P. (Org.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009 (p. 303).

³⁴ Cf. “Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.; “Pinturas de um ex-crítico”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 nov. 1958. Artes Plásticas.; and “Sérgio Milliet”. *Diário da Noite*. São Paulo, 14 fev. 1962. Notas de Arte. Quirino da Silva, in turn, is also present in the criticism of Milliet as an exponent artist of the restrained modernism (and generally

críticos que partilham com ele a defesa do modernismo contido, como Luís Martins³³ e Quirino da Silva,³⁴ e exposições do mesmo período, em que Milliet figurou lado a lado com os artistas que promovia.³⁵ Tanto as menções de Martins quanto de Quirino a Milliet sempre ressaltam o reflexo de sua produção teórica para delinear a prática, bem como o próprio crítico em entrevista publicada por Quirino da Silva afirma: “[...] creio ser também extremamente útil ao crítico penetrar mais intimamente os segredos da arte que critica”.³⁶ Mesmo que tais críticos, próximos a Milliet, não o celebrem como um mestre da pintura, a importância de sua produção plástica enquanto documento de suas posições teóricas é suficiente para reatualizar-lhe o interesse.

Apesar de todos os indícios apontados que levam a um reconhecimento da posição decisiva de Milliet na promoção do modernismo no Brasil, no que tange à pesquisa que primeiro nos conduziu até o crítico, a hipótese inicial de seu papel como intermediador nas aquisições de Matarazzo para o antigo MAM não pode se confirmar pela escassez de documentação, ainda que tenhamos recolhido vasto material aproximando-o das obras adquiridas pelo museu e de seus principais vendedores e compradores.

De maneira geral, uma investigação mais abrangente sobre

³³ Cf. “O pintor Sérgio Milliet”, publicada em 15 ago. 1946 e reeditada em MARTINS, Ana L. & SILVA, José A. P. (Org.). *Op. cit.*, p. 303.

³⁴ Cf. “Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.; “Pinturas de um ex-crítico”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 nov. 1958. Artes Plásticas.; e “Sérgio Milliet”. *Diário da Noite*. São Paulo, 14 fev. 1962. Notas de Arte. Quirino da Silva, por sua vez, também está presente nas críticas de Milliet como artista expoente do modernismo contido (e de maneira geral tem mais projeção e acuidade nessa área), e figura com ele em nossas hipóteses sobre quem poderia ter auxiliado Matarazzo nas aquisições brasileiras. Sobre sua atuação, veja-se: MIHAJLOVIC, Maria A. P. “Quirino da Silva: artista e jornalista.” (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo (Orientação: Prof. Dr. Vitor de Aquino). São Paulo, 2006.

³⁵ Merecem especial destaque as exposições de julho de 1948: *Exposição coletiva de pintura e escultura organizada pelo Jornal de Artes Plásticas*, realizada na Galeria Domus (cf. documentação na pasta do artista no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal) e de 1954-1955: *Arte contemporânea: Exposição do acervo do MAM de SP*, realizada no antigo MAM (cf. catálogo disponível na pasta do artista na Seção de Catalogação do MAC USP).

³⁶ “Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.

Milliet é dificultada, pois não existe um arquivo específico do teórico; nem mesmo na Biblioteca Mário de Andrade — que até hoje abriga a Seção de Arte por ele criada — há um registro completo dos livros doados pelo crítico³⁷ e de sua atuação como diretor. Suas obras em geral não obtiveram mais de uma edição, com exceção da republicação de *Marginalidade da Pintura Moderna* — que veio a público por ocasião do seu centenário, em versão sem as imagens originais³⁸ — e do *Diário Crítico*,³⁹ que recebeu uma revisão descuidada que não se ateu à confusão entre dois anos inteiros do *Diário*: os volumes referentes a 1945 e 1946 (III e IV, respectivamente) foram publicados trocados.⁴⁰ Essa proposta de releitura de sua obra pode ensejar uma nova edição com a devida correção e que possa recolocar no debate as posições desse crítico.

Não se busca com isso advogar em favor de Milliet e tampouco do modernismo por ele promovido, mas do reconhecimento da presença desse modernismo contido. Posição que ele expressou por meio de hábitos e de uma discursividade própria à crítica, o chamado “ato crítico”,⁴¹ em cuja formação sua contribuição foi decisiva. A partir de tais elementos, recoloca-se uma tarefa bem mais árdua, a de refletirmos sobre a institucionalização do modernismo no Brasil e sobre a tradição crítica nas artes, como aspectos significativos do processo de modernização brasileiro.

³⁷ Obtivemos da Biblioteca, a partir da digitação de manuscritos encontrados no Arquivo Histórico, uma sistematização dos volumes que oficialmente entraram no acervo por doação de Milliet. De acordo com os funcionários da instituição, todavia, significativa parte do acervo fora doada pelo ex-diretor, mas oficialmente e sem nenhum registro formal. A lista das obras oficialmente doadas por Milliet conta com a mais diversa literatura, mas é radicalmente diminuta (184 livros) se comparada à sua importância na formação do acervo (de mais de 29 mil volumes só na Seção de Arte), e não supre as referências que o crítico pontua em suas resenhas, deixando claro que a parte mais substancial de sua doação e da aquisição sob seus auspícios não fora mapeada.

³⁸ *Sérgio Milliet 100 anos*: trajetória, crítica de arte e ação cultural. Org.: Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2004.

³⁹ São Paulo: Martins Fontes/Edusp, 1981/1982.

⁴⁰ Após uma primeira suspeita do equívoco, sistematizamos todas as obras citadas em cada um deles buscando sua data de edição, além de comparar as publicações às edições encontradas do periódico *O Estado de São Paulo* nos anos de 1945 e 1946, o que nos deu a certeza de tal confusão, até então somente apontada pela Profa. Regina Salgado Campos em forma de observação na bibliografia de sua seleção de crônicas de Milliet: *Sérgio Milliet*. (São Paulo: Global, 2006. [coleção Melhores Crônicas])

⁴¹ *Op. cit.*, p. 26.

which Milliet figured side by side with the artists he promoted.³⁵ Either the mentions from Martins or from Quirino to Milliet always emphasize the reflection of his theoretical production in order to delineate the practice, as well as the critic himself in an interview published by Quirino da Silva says: “[...] I believe it is also extremely useful to the critic to penetrate more intimately the secrets of the art he is criticising”.³⁶ Even if such critics, close to Milliet, do not celebrate him as a master painter, the importance of his plastic production as document of his theoretical positions is sufficient to revitalize its interest.

Despite all the evidence pointed that lead to a recognition of the crucial position of Milliet in promoting modernism in Brazil, with regard to the research that first led us to the critic, the initial hypothesis of his role as a mediator in Matarazzo acquisitions for the former MAM could not be confirmed by the lack of documentation, even though we have collected a extensive material approaching him to the works acquired by the museum and its major buyers and sellers.

In general, a more comprehensive investigation about Milliet is hampered because there is not a specific file of the theoretician; even in Mário de Andrade Library - which still houses the Art Section created by him - there is not a complete record of the books donated by the critic³⁷ and his role

has more projection and accuracy in this area), and shares with him our hypothesis about whom helped Matarazzo in the acquisition of Brazilian works. On his activities, see: MIHAJLOVIC, Maria A. P. “Quirino da Silva: artista e jornalista.” (Master’s Thesis). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo (Supervision: Vitor de Aquino). São Paulo, 2006.

³⁵ Exhibitions particularly noteworthy: July 1948: *Exposição coletiva de pintura e escultura organizada pelo Jornal de Artes Plásticas*, held at *Galeria Domus* (cf. Documentation in the artist’s folder at the *Arquivo Histórico Wanda Svevo of Fundação Bienal*); and 1954-1955: *Arte contemporânea: Exposição do acervo do MAM de SP*, held at the former MAM (cf. Catalogue available in the artist’s folder at the *Seção de Catalogação* at MAC USP).

³⁶ “Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.

³⁷ We obtained from the Library staff, who typed manuscripts found in the Historical Archive, a systematization of the volumes officially introduced in the collection by Milliet’s donation. According to the staff of the institution,

as director. His works in general did not obtained more than one edition, with the exception of the republication of *Marginalidade da Pintura Moderna* — which went public on the occasion of his centenary, in a version without the original images³⁸ — and the *Diário Crítico*,³⁹ which received a careless revision which did not adhered to the confusion between two whole years of it: the volumes relating to 1945 and 1946 (III and IV, respectively) were published exchanged.⁴⁰ This proposed reinterpretation of his work can give rise to a new edition with due correction and the replacement on debate of the critic's positions.

Our attempt is not to advocate for Milliet nor the modernism promoted by him, but the recognition of the presence of a such restrained modernism. A position that he has expressed through habits and a kind of discourse proper to the criticism, the so-called “critical act”,⁴¹ in whose formation his contribution was decisive. From these elements, a much more arduous task is brought up: to reflect on the institutionalization of modernism in Brazil and the critical tradition in arts, as significant aspects of the process of Brazilian modernization.

however, a significant part of the collection was donated by former director but unofficially and without any formal registration. The list of works officially donated by Milliet includes the most diverse literature, but is radically minute (184 books) compared to his importance in establishing the collection (over 29,000 volumes only in the Art Section), and does not meet the references that the critic scores in his reviews, making it clear that the more substantial portion of his donation and acquisition under his auspices had not been mapped.

³⁸ *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. Org.: Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2004, pp. 195-243.

³⁹ São Paulo: Martins Fontes/Edusp, 1981/1982.

⁴⁰ After an initial suspicion of the mistake, we ordered all the works cited in each of the volumes seeking their date of release, we also compared the *Diário* to the found editions of the newspaper *O Estado de São Paulo* around 1945 and 1946, which gave us certainty about such a mistake, so far only pointed out by Prof. Regina Salgado Campos in the form of a remark posted in the bibliography of her selection of Milliet's Chronicles: *Sérgio Milliet*. (São Paulo: Global, 2006. [coleção Melhores Crônicas].)

⁴¹ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 26.



1

1 Sérgio Milliet. *Paisagem com Cavalos*, 1947.

Sartre e as artes: Tintoretto, o sequestrado de Veneza*

*Sartre and arts: Tintoretto, the Venice's sequestratto**

CARLA MARY S. OLIVEIRA**

Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba

Associate Professor at Paraíba Federal University's History Graduate Program

RESUMO Jean-Paul Sartre, filósofo e intelectual estruturalista francês morto em 1980, tinha um especial apreço pela Itália, e em suas viagens àquele país, principalmente quando visitava Veneza, deixava-se levar pelo encantamento que lhe causava a obra de Tintoretto, sobre quem um dia pretendeu escrever uma obra de fôlego que, contudo, nunca chegou a terminar. Este artigo trata justamente dos escritos fragmentados de Sartre sobre o pintor vênето, compreendendo-os como uma análise estética e fenomenológica que os aproxima dos escritos de Merleau-Ponty sobre Paul Cézanne e de Deleuze sobre Francis Bacon.

PALAVRAS-CHAVE Sartre; Tintoretto; écfrase; estética e filosofia.

ABSTRACT Jean-Paul Sartre, a French structuralist philosopher and intellectual who died in 1980, had a special appreciation for Italy, and on his travels to that country, especially when visiting Venice, he always let himself be carried away by the enchantment caused by the work of Tintoretto, on whom a day he meant to write an extensive work which, however, never got to finish. This article treats precisely the fragmentary writings of Sartre on the Venetian painter, understood it as an aesthetic and phenomenological analysis that approximates Sartre to the writings of Merleau-Ponty on Paul Cézanne and Deleuze on Francis Bacon.

KEYWORDS Sartre; Tintoretto; ecphrasis; aesthetics and philosophy.

* Palestra de abertura do V Seminário do Grupo de Estudos Sartre — Filosofia da Arte: “Só a realidade interessa”, evento realizado no Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, na cidade de Fortaleza, entre 12 e 15 de setembro de 2012. / *Opening lecture speech on V Workshop of Sartre's Studies Group, event entitled “Philosophy of Art: ‘Only reality interests’”, happened at Humanities Center from the Ceará State University, in Fortaleza, Brazil, between September 12 and 15, 2012.*

** Carla Mary S. de Oliveira é Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba. Líder do Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Sociedade no Mundo Ibérico (séculos XVI e XIX). / *Carla Mary S. de Oliveira is Professor at Paraíba Federal University's History Department and History Graduate Program. Since 2012 leads the Research Group “Arts, Culture and Society in the Iberian World (XVI-XIX centuries)”.*

“Venise et son peintre se regardent et ne se comprennent plus.”

Jean-Paul Sartre, *Le séquestré de Venise*

É sabido que Sartre tinha um declarado fascínio pela Itália, e Veneza talvez tenha sido sua paragem predileta na península, desde suas primeiras viagens ainda na década de 1930. Nela, passou uma grande temporada em 1951, depois de escrever *Saint Genet, comédien et martyr*, com o objetivo de preparar um livro com impressões de viagem focado na Itália, projeto abortado e que efetivamente resultou apenas no póstumo e fragmentado *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, lançado por sua filha em 1991. Daquele período, do qual ficou uma relação íntima com a Sereníssima,¹ surgiu também o breve ensaio “Veneza, da minha janela”, publicado originalmente numa edição de 1953 da revista *Verre* e que parece fazer parte de seu projeto inicial sobre as andanças pela Itália. Esse texto é quase que um aperitivo ofertado prazerosamente ao leitor em seu livro sobre Jacopo, o Tintoretto² (c. 1518-1594): com suas detalhadas observações, o filósofo estruturalista vai criando uma pulsante imagem da cidade e seus canais, vielas, praças e moradores, como que construindo um rico e detalhado mosaico que serve de introito e arruma o cenário para que se possa estar pronto para o deleite com a vida de seu ilustre *sequestrato*.

Já o ensaio sobre o artista vêneta foi publicado na *Temps Modernes* em fins de 1957, e sete anos depois teve acrescida a peculiar descrição sobre Veneza, numa edição da Gallimard. Isso tudo posto, vamos ao que nos interessa: ao olhar de Sartre sobre aquele homem impetuoso, virtuoso das tintas e pincéis, aprisionado por sua própria cidade, Tintoretto.

*

Se Veneza já foi vista como um museu de sua própria história,³ pois se pode quase que tocar o espectro do tempo e

¹ O nome oficial de Veneza, entre os séculos IX e XVIII, era Sereníssima República de Veneza. Mesmo após a invasão de Napoleão Bonaparte, em 1797, o adjetivo continuou a ser utilizado para designá-la, especialmente em textos literários.

² SARTRE, Jean-Paul. *O seqüestrado de Veneza, precedido por Veneza, de minha janela*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1964].

³ WITTMANN, Heiner. *Aesthetics in Sartre and Camus: the challenge of freedom*. Frankfurt an Main: Peter Lang Verlag, 2009, p. 62.

“Venise et son peintre se regardent et ne se comprennent plus”

Jean-Paul Sartre, *Le séquestré de Venise*

Is very known that Sartre had a self-declared fascination by Italy, and Venice perhaps was his favourite site in the peninsula, since his first trips on 1930's. In this town he stays during an extensive season in 1951, after he write *Saint Genet, comédien et martyr*. He has, at that moment, the strong purpose to collect material by a future book on travel impressions focusing Italy, an aborted project that only results on his posthumous and fragmented *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, released by his daughter in 1991. From that season, when sprouted his so personal relation with the Sereníssima,¹ also arise the essay *Venice, from my window*, published in a 1953 issue of *Verre* review and seems to be a part of his original project on Italian wanderings. This Sartre's paper is like an appetizer pleasantly offered to readers in his book about Jacopo, also known as Tintoretto² (c. 1518-1594): with his detailed observations, the structuralist philosopher creates a pulsating image of the city and its waterways, alleys, squares and inhabitants, building a rich and bright mosaic that introduces the scenario to prepare to the delight with the life of his illustrious *sequestrato*.

The essay on the Venetian artist, on the other hand, was published on *Temps Modernes* in late 1957, and seven years later was added by this peculiar description of Venice, in a book released by Gallimard. This all said, let's go to my main focus: Sartre's view on that fiery man, a painter and brushes virtuosi imprisoned for his own town, Tintoretto.

*

If Venice was once seen as its own history's museum,³ because it's almost possible to touch the

¹ Venice's official denomination was, between 9th and 18th centuries, Serenissima Repubblica di Venezia, and even after 1797 Napoleonic invasions, the adjective continues to designate the town, especially in literary texts and memory narratives.

² SARTRE, Jean-Paul. *O seqüestrado de Veneza, precedido por Veneza, de minha janela*. Translated by Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1964].

³ WITTMANN, Heiner. *Aesthetics in Sartre and Camus: the challenge of freedom*. Frankfurt an Main: Peter Lang Verlag, 2009, p. 62.

time spectrum and fell the scents of other eras when crossing each of its bridges or alleys, it's sure that one of its mainly *personages*, who lived on these narrow streets, waterways, galleries, palazzos and churches was Jacopo Comin, the dyer Battista Robusti's⁴ son, the boy who, aged only twelve, became an apprentice in the great Ticiano Vecellio's studio and there get be sacked by the vain master – seemingly by envy — in just one week.

This personal misfortune, which would have the power to destroy an entire life, just because it's still only in promise, is the first motto, the hank beginning from which Sartre tries entangling his reader: “A child on a blacklist, we don't see it every day”;⁵ says the philosopher. The personal tragedy of Jacopo and the eight years' gap in his biography creates the terrain so we can see him better about two obsessions that chase throughout his adult life, i.e., his position in the fragile social balance at the *cinquecento Serenissima*, and his works' reception by his contemporaries, something that should ensure his own fame and fortune and, thus, close the circle of his own existence.

The relation that Jean-Paul Sartre has built with this artist imprisoned by his own town almost seems a pictorial alter ego, almost in the same parameters that Maurice Merleau-Ponty linked himself to Paul Cézanne and Gilles Deleuze to Francis Bacon,⁶ a pattern that allowed to say, with a certain basis, that was precisely the uncommon, the peculiar, the deviant on these artists' personality and the turbulent emotions on theirs works that made this philosophers being interested by theirs biographies and artistic productions. Therefore,

sentir os aromas de outras eras quando se atravessa cada uma de suas pontes ou vielas, certamente uma das principais personagens de suas ruas estreitas, canais, galerias, palácios e igrejas é Jacopo Comin, filho do tintureiro Battista Robusti,⁴ o menino que aos doze anos tornou-se aprendiz no ateliê do grande Ticiano Vecellio e conseguiu ser de lá expulso pelo vaidoso mestre — segundo se conta, por inveja — em apenas uma semana.

Essa desgraça pessoal, que teria o poder de destruir uma vida inteira, justamente por ela ainda estar apenas em promessa, é o mote primeiro, o começo do novelo a partir do qual Sartre intenta enredar seu leitor: “Uma criança em uma lista negra, não vemos isso todos os dias”;⁵ ressalta o filósofo. A tragédia pessoal do pequeno Jacopo e o hiato de cerca de oito anos em sua biografia criam o terreno para que se possa percebê-lo melhor em relação a duas obsessões que o perseguiriam por toda a vida adulta, ou seja, sua posição no frágil equilíbrio social da Sereníssima quinhentista, e a recepção de suas obras por seus coetâneos, algo que deveria assegurar sua própria fama e fortuna e, assim, fechar o círculo de sua própria existência.

A relação que Jean-Paul Sartre estabeleceu com este artista prisioneiro de sua própria cidade chega a parecer quase que como um *alter ego* pictórico, praticamente nos mesmos parâmetros em que Maurice Merleau-Ponty se ligou a Paul Cézanne e Gilles Deleuze a Francis Bacon,⁶ já que se pode dizer, com alguma certeza, que foi justamente o incomum, o peculiar, o desviante na personalidade destes artistas e a carga de turbulentas emoções de suas obras que fizeram com que estes filósofos se interessassem por suas biografias e suas produções artísticas. Portanto, a visão de Sartre sobre o pintor vêneta não é única, quando se fala disso

⁴ The real surname of Tintoretto, “Comin” — “cumin”, the spice — was only cleared a few years ago by Miguel Falomir, the Museo del Prado curator: this discover became public only on the retrospective of the Venetian artist at the Madrid museum in 2007. The nickname “Robusti”, long regarded as the surname of the artist, was inherited from his father, who in his turn received it for his “robust” manner when defending Padua gates against imperial troops who tried to take the Venetian city during one of the Cambrai League War battles (1509-1516).

⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, p. 24.

⁶ VEZON, Sophie Astier. Sartre et la peinture. *Sens Public*, Paris, jan. 2009, p. 18. See also: MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. In: _____. O olho e o espírito. Translated by Maria Ermantina Pereira & Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 121-142; DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

⁴ O sobrenome real de Tintoretto, “Comin” — “cominho”, a especiaria, em português —, só foi esclarecido há alguns anos, por Miguel Falomir, curador do Museo del Prado: tal descoberta se tornou pública apenas na ocasião da retrospectiva do artista vêneta naquele museu madrileno em 2007. A alcunha “Robusti”, durante muito tempo tida como o sobrenome do artista, foi herdada de seu pai, que por sua vez a recebeu por ter defendido os portões de Pádua de maneira significativamente “robusta” contra as tropas imperiais que tentaram tomar a cidade vêneta durante uma das batalhas da Guerra da Liga de Cambrai (1509-1516).

⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, p. 24.

⁶ VEZON, Sophie Astier. Sartre et la peinture. *Sens Public*, Paris, jan. 2009, p. 18. Ver também: MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: _____. O olho e o espírito. Tradução de Maria Ermantina Pereira & Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 121-142; DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

na prosa francesa, e se insere numa tradição que nela pode ser encontrada já no século XIX, a da *écfrase*.

Contudo, se à primeira vista parece que Sartre seguirá a tradição de Émile Zola ou Marcel Proust, construindo uma narrativa em que a substância da escrita quase que aprisiona o leitor, transmutando a palavra em coisa e a coisa em palavra, ele a ultrapassa: em meio à *écfrase* rigorosa, o filósofo consegue introduzir reflexões espontâneas, surgidas de suas perambulações na Sereníssima, simplesmente por ele estar ali e se colocar à frente dos quadros de Tintoretto, pisando o mesmo chão que ele percorreu, entrando nos mesmos salões que ele frequentou. É justamente por meio dessas perambulações que o francês chega a uma visão do artista como consciência torturada de sua própria época e de seu ambiente: Tintoretto forçou as regras de seu tempo, isto é fato, e Sartre constantemente o destaca, por meio de diversos acontecimentos da vida do artista.⁷ Só que na Veneza quinhentista, com sua rede de posições sociais tão delicadamente costurada, se punia exemplarmente os desvios da norma estabelecida em sua aristocrática legislação.⁸

A relação de Jacopo com a fama e a recepção de suas obras, o impacto delas e do comportamento do próprio artista ao disputar contratos e encomendas em sua cidade demonstram, não só para Sartre como também para diversos *connaisseurs* no campo da História da Arte — como Roberto Longhi, por exemplo — que o pintor se tornara “il gran capitano dell’industria pittorica”⁹ de Veneza.

E é justamente por inovar nos processos produtivos de sua arte que Jacopo intervém nas normas internas da Sereníssima, forçando e elasticando as tensões, provocando constantemente seus concidadãos com artifícios e estratégias que poderiam hoje ser considerados, no mínimo, ardilosos, para não se usar termos mais pesados e comprometedores. E é essa transgressão, esse mal-estar a perscrutar e se insinuar das sombras, sempre a

the Sartre’s vision about the Venetian painter isn’t the only one in French prose, and was inserted in a tradition that can be found on that field since Nineteenth Century, the *ekphrasis*.

However, if in a first approaching seems that Sartre will follow the Émile Zola’s or Marcel Proust’s tradition, making a narrative where the writing substance almost imprisons the reader, transmuting the word in thing and the thing in word, indeed he exceeds these two: with a rigorous *ekphrasis*, the philosopher attain to introduce spontaneous reflections, emerged from his *Serenissima* wanderings, only because he was there and put himself facing Tintoretto’s works, standing at the same floor that the painter walked on, entering the same halls that Jacopo attended. It’s precisely by these wanderings that the French writer achieves to a vision of this artist as a tortured consciousness of his own era and ambience: Tintoretto has forced the rules of his time, that’s a fact, and Sartre always point this, noting through many events on the painter’s life.⁷ But in the *cinquecento* Venice, with its social network with precisely defined positions, a deviant behaviour was exemplarily punished by a so aristocratic legislation.⁸

The relation of Jacopo with fame and his works reception, its impacts and also his manners when compete for contracts and orders in his own town shows, not only to Sartre but also for many connoisseurs on art History — as Roberto Longhi, for example — that the painter became “il gran capitano dell’industria pittorica”⁹ in Venice.

It’s precisely because he innovates his artistic production processes that Jacopo intervenes into internal Serenissima rules, forcing and pull off the tensions, constantly provoking his co-citizens with artifices and stratagems that today can be viewed, at least, as a cunning behaviour, only to

⁷ RUTIGLIANO, Stefania. The Tintoretto effect: Longhi, Sartre, Bernhard. *Between*, Roma, vol. 1, no 1, mai. 2011, p. 2.

⁸ Para uma visão mais detalhada sobre as características sociais, econômicas, culturais e políticas da elite veneziana, ver *Veneza e Amsterdã*, de Peter Burke, que trata de aspectos interessantes da estrutura social da Sereníssima entre 1580 e 1720. BURKE, Peter. *Veneza e Amsterdã*: um estudo das elites do século XVII. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Brasiliense, 1991 [1990].

⁹ LONGHI, Roberto. Viatico per cinque secoli di pittura veneziana. In: _____. *Di Cimabue a Morandi*: saggi di storia dela pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini. Milão: Mondadori, 1997 [1946], p. 656.

⁷ RUTIGLIANO, Stefania. The Tintoretto effect: Longhi, Sartre, Bernhard. *Between*, Rome, vol. 1, no 1, may 2011, p. 2.

⁸ For a more detailed view on Venetian elite’s social, economic, cultural and political characteristics, see the book from Peter Burke treating on these cities on 17th century, focusing his analysis on Serenissima’s interesting aspects of its social structure between 1580 and 1720. BURKE, Peter. *Venice and Amsterdam*: a study of seventeenth century élites. London: Temple Smith, 1974.

⁹ LONGHI, Roberto. Viatico per cinque secoli di pittura veneziana. In: _____. *Di Cimabue a Morandi*: saggi di storia dela pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini. Milano: Mondadori, 1997 [1946], p. 656.

don't use more heavy and pledged terms. Is this transgression, this malaise to peer and creep from the shadows, always whispering from the dark water that flows by in the *calli* of the *cittá dei Dogi*, this transgression seems to fascinate Sartre, seems to move him right to the Tintoretto paintings.

Indeed, the original Sartre's project on a book analysing Tintoretto's life and works and his relations with his own city and time never was completed. Heiner Wittmann points that the French intellectual idealized a great essay about the Venetian painter, with the aim to demonstrate how, instead the acid critics of his contemporaries, a man with an angry and rowdy personality can stand true to himself and created works that was, with no doubt, full of innovation in his own era.¹⁰

Thus, today it's possible to trace an unpretentious chronology of Sartre's writings on Tintoretto, and this chronology demonstrates, according to Stefania Rutigliano, how this theme was so precious to the structuralist philosopher who, between one and another work, mostly devoted to political¹¹ or philosophical matters, always find some time to return his look into the images blossom out from the troubled Jacopo's brushes.¹²

The first Sartre's critical notes on Tintoretto, systematically written, emerged in 1951, in fragments and annotations to *La Reine Albemarle*, and were released only in 1991 edition. The more accomplished text of *Le séquestré de Venise* appears in 1957, as I've already noted early in this paper. In 1966 appears *Saint Georges et il Drago*, while *Saint Marc et son double* appears only posthumously, in 1981, in an *Obliques* magazine dossier. Before that, some very brief notes appeared in his writings of late 1930's and World War II, especially in *L'imaginaire*, released in 1940.

In these texts, repeatedly Sartre concentrates its focus on those elements of Tintoretto's art that, in his understanding, show exactly the concept that the Venetian painter introjects about the Art making itself, and he projected, oversized, on their own works, as an exaggeration that reached a plateau such becomes possible to see clearly, just through such images, indicative signals of the increasingly conflicted relationship between the artist and the city that he considers as his own property, all of

sussurrar de dentro da água escura que serpenteia pelos *calli* da *cittá dei Dogi*, é ela que parece fascinar Sartre, que parece movê-lo em direção às pinturas de Tintoretto.

Na verdade, o que parece ter sido o projeto de Sartre para a análise de Tintoretto e de sua obra, bem como da relação do artista com sua própria cidade e seu tempo, jamais se completou. Para Heiner Wittmann, o intelectual francês teria idealizado uma obra de fôlego sobre o pintor, a fim de demonstrar como, apesar da ácida crítica de seus coetâneos, um indivíduo de personalidade difícil e conflituosa pôde manter-se fiel a si mesmo e criar obras que eram, indubitavelmente, plenas de novidade para sua própria época.¹⁰

Assim, hoje é possível traçar uma despreziosa cronologia dos escritos de Sartre sobre Tintoretto, cronologia esta que demonstra, para Stefania Rutigliano, o quanto o tema era caro ao filósofo estruturalista, que no intervalo entre trabalhos dedicados a questões políticas¹¹ e filosóficas voltava, sempre que podia, a debruçar-se sobre as imagens surgidas dos pincéis do atribulado Jacopo.¹²

As primeiras notas críticas sartreanas sobre Tintoretto escritas de forma sistemática surgem em 1951, nos fragmentos e anotações de *La Reine Albemarle*, e foram divulgadas somente na edição de 1991. Já o texto mais encorpado de *Le séquestré de Venise* vem a público em 1957, como já disse. Em 1966, sai *Saint Georges et il drago*, enquanto *Saint Marc et son double* só aparece postumamente, em 1981, num dossiê da revista *Obliques*. Antes disso, notas muito breves aparecem em seus escritos de fins da década de 1930 e do período da Segunda Guerra, especialmente em *O imaginário*, de 1940.

Nestes textos, repetidamente, Sartre concentra seu foco naqueles elementos da arte de Tintoretto que, em seu entendimento, demonstram exatamente o conceito que o pintor vêneto introjetara a respeito do próprio fazer artístico, e que se projetava, ao ser superdimensionado, sobre suas próprias obras, num exagero que chegava a um patamar tal que se tornava possível perceber claramente, por meio de tais imagens, os sinais indicativos da relação cada vez mais conflituosa entre o artista e a cidade que ele mesmo considerava como toda sua.

¹⁰ WITTMANN, Heiner. *Op. cit.*, p. 62.

¹¹ *Les communistes et la paix*, for example, was written in 1952.

¹² RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, pp. 1-2.

¹⁰ WITTMANN, Heiner. *Op. cit.*, p. 62.

¹¹ *Les communistes et la paix*, por exemplo, foi escrito em 1952.

¹² RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, pp. 1-2.

Não é por acaso que Sartre chegou a ser considerado como um dos escritores franceses do século XX cuja prosa tinha um *approach* extremamente visual, sensorio mesmo, seguindo a vertente aberta por Marcel Proust e o aroma de suas *madeleines* rememoradas da infância. Para Catharine Brosman, ao analisar as diversas visadas presentes na obra de Sartre, essa característica sensorial da escrita do filósofo não se trata somente de uma determinada maneira de “transpor efeitos pictóricos e técnicas” para a prosa, mas sim de um modo de abordar tais elementos fenomenologicamente.¹³

Antes de adentrar especificamente as visões sartreanas acerca de Tintoretto, contudo, penso ser pertinente buscar na tradição da História da Arte italiana algumas opiniões interessantes acerca do *sequestratto*. Durante o século XX, diversos historiadores e críticos da península especializados na arte do *cinquecento* fizeram comentários marcantes sobre Jacopo, embora não tenha surgido nenhuma obra de peso sobre o artista. Roberto Longhi, por exemplo, quase uma instituição quando se fala de História da Arte na Itália entre as décadas de 1930 e 1970, ano de sua morte — autor tão essencial quanto Giulio Carlo Argan, Ernst Gombrich ou Erwin Panofsky para tal campo de estudos — simplesmente repete o *insight* de Carlo Ridolfi, primeiro biógrafo de Jacopo. Se para este autor do século XVII o artista vêneta trazia “il disegno di Michel Angelo, e il colorito de Titiano”,¹⁴ Longhi se agarra a este mote e categoricamente afirma que a questão quanto ao pintor residia no fato de ele “ser demasiado artista, como desenhista e como colorista”, dono de “imenso engenho e fecundidade prodigiosa, cujo erro foi ter proposto a fusão do desenho de Michelangelo com o colorido de Ticiano”.¹⁵ Ora, esta indefinição entre estilos tão pessoais de dois grandes mestres, sendo que um deles quase lhe tirou do caminho das artes, pessoalmente, ainda na tenra infância, demonstra bem a complexidade de Jacopo e de sua arte: ser tão grande quanto um e outro e, no entanto, ser atrapalhado justamente por isso?! Se

their *calli*, bridges, waterways, churches and *piazze*.

It's not a mere accident that Sartre came to be regarded as one of the Twentieth century French writers whose prose had an extremely visual approach, even sensory, following the open shed by Marcel Proust and his *madeleine's* aroma recollected from their childhood. To Catharine Brosman, analysing the various approaches presents in Sartre's work, points this sensory characteristic of the philosopher's writing it's not only a certain way to “transpose painterly effects and techniques into writing”, but really an approaching to such elements in a phenomenological way.¹³

Before treating specifically the Sartre's visions about Tintoretto, however, I think is relevant must seek in Italian Art History tradition some interesting opinions about the *sequestratto*. During the Twentieth century, many historians and critics of the Italian peninsula skilled in the Cinquecento's art made remarkable comments about Jacopo, although hasn't arisen any definitive work treating on the Venetian painter. Roberto Longhi, for example, almost an institution when the matter is Art History and Critics in Italy between 1930's and 1970's, the year of his death — so essential as scholars as Giulio Carlo Argan, Ernst Gombrich or Erwin Panofsky for that academic research field — simply repeats Carlo Ridolfi's insights, the first Jacopo's biographer. If to this seventeenth century biographer the brilliant Venetian artist brought “il disegno di Michel Angelo, e il colorito de Titiano”,¹⁴ Longhi clings to this motto and categorically states that the question about the painter lays in the fact that he “be too much artistic, also as a designer and as a colourist”, owner of an “immense ingenuity and prodigious fecundity, whose mistake was proposed to merge Michelangelo drawing with Titian colours”.¹⁵ However, this blurring between so personal styles of these two great masters, and one of which personally nearly

¹³ BROSMAN, Catharine Savage. Seeing through the other: modes of vision in Sartre. *South Central Review*, College Station, Texas — EUA, vol. 4, no 4, 1987, p. 61.

¹⁴ RIDOLFI, Carlo. *Delle maraviglie dell'arte, ovvero dele vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato, descritte dal cavalier Carlo Ridolfi. Parte Seconda*. In Venetia: presso Gio. Battista Sgava, MDCXLVIII [1648], p. 6. Disponível em: <<http://books.google.com/>>. Acesso em: 27 abr. 2012.

¹⁵ LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1980], p. 108.

¹³ BROSMAN, Catharine Savage. Seeing through the other: modes of vision in Sartre. *South Central Review*, College Station, Texas — USA, vol. 4, no 4, 1987, p. 61.

¹⁴ RIDOLFI, Carlo. *Delle maraviglie dell'arte, ovvero dele vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato, descritte dal cavalier Carlo Ridolfi. Parte Seconda*. In Venetia: presso Gio. Battista Sgava, MDCXLVIII [1648], p. 6. Available at: <<http://books.google.com/>>. Accessed in: Apr. 27, 2012.

¹⁵ LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. Translated by Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1980], p. 108.

almost took Jacopo himself out of the way of the arts, still in his first childhood, demonstrates the complexity of this man and his art: be so great as these two masters but, however, be hindered rightfully for this! If we stay only with Longhi analysis, who's reinforced and gives a new meaning to the Ridolfi's Seventeenth-century text, we remain unsure why such a convergence of artistic virtuosity and technical qualities have become a hindrance to Jacopo's art. The danger is to stay loose, hovered in the air as the St. Mark who saves the slave: suspended from all, and worse, with no chance to understand the missing details.

On the other hand, Argan clarifies things a little bit more, and let us closest to the specific characteristics of Tintoretto's painting. For him, for example, the merger between Michelangelo and Titian "certainly never been in the intentions of the artist, that never was eclectic".¹⁶ Moreover, the art historian explains that the dynamism of the Venetian's work lies much more in the gesture and the way of painting, instead exactly in "the attitudes of movement of the figures",¹⁷ i.e., Tintoretto needs "to note something that doesn't appears before his eyes, but that is there and vanishes, not as *things*, but as *images of the mind*".¹⁸ Indeed, seems to me that's precisely this characteristic of Jacopo's art that arouses Sartre's interest: the Venetian master always was representing the invisible and unreal, since "le tableau doit être conçu comme une chose matérielle visitée de temps à autre [...] par un irréel qui est précisément l'objet peint".¹⁹ Thus, for Sartre, the artwork, in its materiality, according to Sophie Vezon, becomes something of secondary importance when compared to the unreal object that it allows to be glimpsed.²⁰

Synthesizing, it's possible to say that the strangeness of Sartre to the Tintoretto's work perhaps has contributed, in a certain way, to the construction of one of his most intriguing concepts, the *analogon*.²¹

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. Vol. 3: de Michelangelo ao Futurismo. Translated by Wilma de Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1968], p. 194.

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 195.

¹⁸ Underlines by the author. ARGAN, Giulio Carlo, *Op. cit.*, p. 195.

¹⁹ SARTRE apud VEZON, Sophie Astier. *Op. cit.*, p. 8.

²⁰ VEZON, Sophie Astier. *Op. cit.*, p. 8.

²¹ According to Sartre, to the imaginary process can happens, it's required the occurrence of *analogon*, a perceptual equivalence. And this equivalence can be achieved through

ficarmos somente com esta análise de Longhi, ressignificando o texto seiscentista de Ridolfi, permanecemos sem saber ao certo o porquê de tal convergência de virtuosidade artística e qualidades técnicas ter se tornado um empecilho para a arte de Jacopo. Pairamos soltos no ar como o São Marcos que salva o escravo: suspensos de tudo, e pior, sem compreender o detalhe.

Já Argan esclarece um pouco mais as coisas, e nos deixa mais íntimos das características específicas da pintura de Tintoretto. Para ele, por exemplo, a fusão entre Michelangelo e Ticiano "seguramente jamais esteve nos propósitos do artista, que de forma alguma era eclético".¹⁶ Mais ainda, o historiador da Arte esclarece que o dinamismo da obra do vêneto reside muito mais no gesto, na forma de pintar, do que exatamente "nas atitudes de movimento das figuras",¹⁷ ou seja, Tintoretto tem necessidade de "anotar algo que não está diante dos olhos, mas que aparece e se desvanece: não *coisas*, mas *imagens da mente*".¹⁸ Nesse sentido, me parece ser justamente esta característica da arte de Jacopo que desperta o interesse de Sartre: o vêneto está sempre a representar o invisível e irreal, já que "o quadro se faz conhecido como uma coisa material visitada de tempos em tempos [...] por uma irrealidade que é precisamente o objeto pintado".¹⁹ Desse modo, a obra de arte para Sartre, em sua materialidade, segundo Sophie Vezon, se torna algo de segunda importância, se comparada ao objeto irreal que ela permite que se vislumbre.²⁰

Em síntese, pode-se afirmar que o estranhamento de Sartre em relação à obra de Tintoretto pode ter contribuído, de alguma forma, para a construção de um de seus conceitos mais instigantes, o de *analogon*.²¹ Ora, o que importa aí é que seguindo

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. Vol. 3: de Michelangelo ao Futurismo. Tradução de Wilma de Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1968], p. 194.

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 195.

¹⁸ Grifos do autor. ARGAN, Giulio Carlo, *Op. cit.*, p. 195.

¹⁹ O texto original: "le tableau doit être conçu comme une chose matérielle visitée de temps à autre [...] par un irréel qui est précisément l'objet peint" (SARTRE apud VEZON, 2009, p. 8).

²⁰ VEZON, Sophie Astier. *Op. cit.*, p. 8.

²¹ Segundo Sartre, para que o processo imaginário se dê é necessária a ocorrência do *analogon*, uma equivalência perceptiva. E essa equivalência pode se dar por meio de uma pintura, uma fotografia, um desenho, ou mesmo a imagem mental que se constrói quando se pensa em alguém ou algo. Por meio do processo imaginário, o *analogon* perde seu sentido próprio e assume o sentido do objeto que ele representa. Esse processo, contudo, não é uma ilusão. Em algum nível a fotografia de um parente deixa de ser apenas uma imagem sobre o papel e, em vez disso, torna-se o próprio parente ausente. Em seguida, surge a tendência de

esta percepção da arte, que presentifica e quase materializa algo que está para além da imagem apresentada, Sartre coloca a possibilidade de transcendência da própria obra de arte, de seu *ad plures ire*.²² Recorrentemente, ao desenvolver a ideia de *analogon*, Sartre inclusive alude a obras do artista vêneto, como em *O que é a Literatura?*, quando descreve a gigantesca tela *La Crocifissione*:

Este rasgo amarelo de céu acima do Gólgota, Tintoretto não o escolheu para significar a angústia, nem mesmo para a provocar; ele é angústia e céu amarelo ao mesmo tempo. Não um céu de angústia, nem um céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se converteu em rasgo amarelo do céu e que por ele está submersa e emplastrada pelas qualidades próprias das coisas, por sua impermeabilidade, por sua extensão, sua permanência cega, sua exterioridade e a infinidade de relações que mantém com as outras coisas, que significa que não são mais de todo legíveis, é como um imenso esforço em vão, sempre parado a meio caminho entre o céu e a terra, para expressar e que sua natureza o proíbe de fazer.²³

[Fig. 1]

Tintoretto recebeu por esta obra 250 ducados e obteve prestígio significativo entre seus contemporâneos, como se pode comprovar pelas numerosas gravuras reproduzindo a pintura que passaram a circular depois de sua finalização, tanto na península itálica como no restante da Europa. Para sua execução, o artista realizou diversos desenhos preparatórios e também fez um amplo esboço na tela definitiva, como se descobriu em recentes restaurações da obra. O centro da cena está ocupado pelo

atribuir os sentimentos que se tem em relação a este parente para sua própria foto. Assim, um *analogon* pode assumir novas qualidades, com base na própria intenção do sujeito quanto a ele. A esse respeito, ver: SARTRE, Jean Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996 [1940].

²² Literalmente, “ir para mais além”.

²³ O texto original: “Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l’a pas choisie pour signifier l’angoisse, ni non plus pour la provoquer; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d’angoisse, ni ciel angoissé; c’est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu’elles entretiennent avec les autres choses; c’est-à-dire qu’elles n’est plus du tout lisible, c’est comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre, pour exprimer e que leur nature leur défend d’exprimer” (SARTRE, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948, p. 14).

However, what matters here is that following this art perception, which makes present and almost embodies something that is beyond the image presented, Sartre raises the possibility of the artwork transcendence, of its *ad plures ire*.²² Recurrently, when was developing the idea of *analogon*, Sartre also alludes to the Venetian’s works, as in *Qu’est-ce que la littérature?* (1948), when he describes the giant canvas *La Crocifissione*:

Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l’a pas choisie pour signifier l’angoisse, ni non plus pour la provoquer; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d’angoisse, ni ciel angoissé; c’est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu’elles entretiennent avec les autres choses; c’est-à-dire qu’elles n’est plus du tout lisible, c’est comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre, pour exprimer e que leur nature leur défend d’exprimer.²³

[Fig. 1]

Tintoretto has received 250 ducats for this work and obtained significant reputation among his contemporaries, as evidenced by the numerous engravings reproducing the painting that began to circulate after its completion, both in the Italian peninsula and the rest of Europe. For its planning, he has made several preparatory drawings and also a broad outline in the final screen, as was discovered in recent canvas restorations.

a painting, a photograph, a drawing, or even the mental image that is built when we thinking of someone or something. Through the imaginary process, the *analogon* loses its own sense and takes the meaning of the object that it’s representing. This process, however, is not an illusion. At some level a photograph of a relative is no longer just an image printing on a paper fold and, instead, becomes the absentee parent himself. Then, the tendency to assign the sentiments that you have regarding to this relative to your own photo appears. Thus, one *analogon* can assume new qualities on the basis of the own subject intention about him. For more deep discussions on this matter, see: SARTRE, Jean-Paul. *L’Imaginaire: psychologie phénoménologique de l’imagination*. Paris: Gallimard, 1940.

²² Literally, “go beyond”.

²³ SARTRE, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948, p. 14.

The scene's centre is occupied by the Christ, whose silhouette stands in front of a leaden sky that portends the coming storm. Under Jesus appears a heterogeneous group of mourners, which surrounds the cross basis, among which appears standing out in the first level, John, the Virgin Mary and Mary Magdalene. To the left and below the cross, crouching near some stone blocks, roman soldiers roll the dice to decide who will get Jesus' clothes. Despite the chaotic appearance, it's possible to draw many imaginary radial lines from the crucified halo, and on these lines is organized throughout the composition and, consequently, all the human figures distribution. With a parsimonious use of *chiaroscuro*,²⁴ the volumes of groups of soldiers and Christ himself are detached, remembering Michelangelo's pictorial solutions, as well the brilliance highlights of colours, predominantly the red.²⁵

Sophie Vezon clarifies the quality scope perceived in Sartre's conception of artworks pictorial language, the *analogon* basic idea:

Le peintre ne peint donc que du sens, et non une signification cachée derrière les toiles ; le sens s'est incarné dans la toile, le sens est une signification qui s'est faite chose. La peinture sera donc un signe sans signifié, ou encore une signification close sur elle-même. Cette nouvelle conception sartrienne sonne comme une revanche de la matérialité de l'image sur la négativité de l'imaginaire. En effet, le sens devient immanent au phénomène, qui se retrouve comme "habité"; il ne s'agit plus d'un être inaccessible et transcendant. Si tout est toujours déjà dit dans l'apparition du phénomène, alors chaque fois que nous contemplons une peinture, nous nous trouvons dans une attitude phénoménologique, nous voyons le sens dans l'apparence, l'être dans le phénomène. En d'autres termes, la matière de la forme est désormais plus importante que la forme de la matière.²⁶

But Sartre also says that "[...] l'objet imaginé

²⁴ "It is understood, in painting and sculpture, as the relief obtained by graded relationship of light and shadow; that can be gradually and slightly smoky; in half an ink or stain with immediate passing tones" (my translation. ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 439).

²⁵ RYNCK, Patrick de. *Cómo leer la pintura*: entender y disfrutar los grandes maestros, de Duccio a Goya. Spanish translation by Jordi Beltrán. Buenos Aires: Random House/ Electa, 2005, pp. 202-203.

²⁶ VEZON, Sophie Astier, *Op. cit.*, pp. 10-11

Cristo, cuja silhueta se destaca à frente de um céu plúmbeo que prenuncia a tempestade que se aproxima. Sob Jesus aparece um grupo heterogêneo de enlutados, que envolve a base da cruz, entre os quais se destacam João, a Virgem Maria e Maria Madalena. À esquerda e abaixo da cruz, agachados junto a alguns blocos de pedra, soldados lançam os dados para decidir quem ficará com as roupas de Jesus. Apesar da aparência caótica da pintura, é possível traçar linhas radiais imaginárias a partir da auréola do crucificado, e sobre estas linhas se organiza toda a composição e, conseqüentemente, a distribuição das figuras. Com o emprego parcimonioso do *chiaroscuro*,²⁴ se sobressaem os volumes dos grupos de soldados e do próprio Cristo, lembrando as soluções pictóricas de Michelangelo, bem como se destaca o brilho das cores, predominantemente do vermelho.²⁵

Sophie Vezon esclarece o alcance do tipo de qualidade percebido na concepção sartriana acerca da linguagem pictórica das obras de arte, base da ideia de *analogon*:

O pintor não pinta senão o sentido, não uma significação por trás das telas, o sentido é encarnado na pintura, o sentido é uma significação que se faz coisa. A pintura será um signo sem significado, ou então uma significação fechada em si mesma. Esta nova concepção sartriana soa como uma revanche da materialidade da imagem sobre a negatividade do imaginário. Na verdade, o sentido se torna imanente ao fenômeno, que se encontra "habitado"; é mais do que um ser inacessível e transcendente. Se tudo é sempre dito na aparição do fenômeno, então cada vez que contemplamos uma pintura, somos colocados numa atitude fenomenológica, vemos sentido na aparência, o ser no próprio fenômeno. Em outras palavras, a matéria da forma é doravante mais importante do que a forma da matéria.²⁶

²⁴ "Entende-se, em pintura e escultura, o relevo obtido pela relação graduada de luz e sombra; pode ser *esfumado* se gradual e leve; em *meia tinta* ou em *mancha* se com passagem imediata de tons" (ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 439).

²⁵ RYNCK, Patrick de. *Cómo leer la pintura*: entender y disfrutar los grandes maestros, de Duccio a Goya. Tradução de Jordi Beltrán. Buenos Aires: Random House/ Electa, 2005, pp. 202-203.

²⁶ O texto original: "Le peintre ne peint donc que du sens, et non une signification cachée derrière les toiles; le sens s'est incarné dans la toile, le sens est une signification qui s'est faite chose. La peinture sera donc un signe sans signifié, ou encore une signification close sur elle-même. Cette nouvelle conception sartrienne sonne comme une revanche de la matérialité de l'image sur la négativité de l'imaginaire. En effet, le sens devient immanent au phénomène, qui se retrouve comme 'habité'; il ne s'agit plus d'un être inaccessible et transcendant. Si tout est toujours déjà dit dans l'apparition du phénomène, alors chaque fois que nous contemplons une peinture, nous nous trouvons dans une attitude phéno-

Mas Sartre também diz que “o objeto imaginado ou afeto é um ‘objeto irreal’, que não pode exercer uma ação causal”.²⁷ Como se concilia, nesse sentido, este aparente paradoxo? Em *Saint Marc et son double*, de 1981, o filósofo se debruça sobre as relações entre o artista e sua cidade: na descrição de *San Marco libera lo Schiavo*, fica clara a compreensão das pinturas de Jacopo como o principal meio de se perceber o novo *approach* do artista no que se refere à representação do espaço. O escândalo provocado pela imagem criada para a Scuola Grande di San Rocco, para Sartre, foi provocado pela visão de um santo que, quebrando todas as convenções, cai de ponta-cabeça do céu para interceder em favor de um escravo e livrá-lo do martírio.²⁸ No entendimento de Stefania Rutigliano, a pintura em questão negava a usual organização do mundo concreto, que explicava a hierarquia de valores sagrados na ordem profana das coisas compartilhadas pela nobreza e pelos artistas.²⁹

É justamente aí que se situa a imediata indignação dos encomendantes de Tintoretto para esta tela, pois a imagem entregue pelo ateliê do artista não estava de acordo com aquela que vinha descrita no contrato. A reação dos membros da Scuola, que entendem a intenção da imagem construída por Tintoretto, demonstra como lhes desagradou o turbilhão da cena, densa e confusa, assinalando não só a intensidade da relação entre Jacopo e seu público, mas também as ameaças subjacentes a uma arte que supera os limites e as acomodações das ordens sociais. Sartre se incomoda pelo fato de o então jovem pintor de cerca de 30 anos esperar a participação do espectador, acompanhando o movimento da cena, concebendo a percepção do público como parte da obra. Nas palavras do intelectual francês, sua “[...] pintura era uma escola da visão”.³⁰

[Fig. 2]

ménologique, nous voyons le sens dans l'apparence, l'être dans le phénomène. En d'autres termes, la matière de la forme est désormais plus importante que la forme de la matière” (VEZON, Sophie Astier, *Op. cit.*, pp. 10-11).

²⁷ O texto original: “[...] l'objet imaginé ou l'affect est un ‘objet irreal’ qui ne peut exercer d'action causale” (SAINT-MARTIN, Fernande. *Le sens du langage visuel: essai de sémantique visuelle psychanalytique*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 232).

²⁸ SARTRE, Jean-Paul. Saint Marc et son double. *Obliques*, Paris, n. 24/25, 1981, pp. 171-202.

²⁹ RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, p. 4.

³⁰ O texto original: “[...] La peinture fut une école de vision” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 190).

ou l'affect est un ‘objet irreal’ qui ne peut exercer d'action causale”.²⁷ How do can be reconciled this sense, this apparent paradox? In *Saint Marc et son double*, released just after his death, the philosopher focuses on the relationship between the artist and his city: the description of *San Marco libera lo Schiavo*, there's a clear understanding of Jacopo's paintings as the main path to perceive the new artist's approach to what means the space representation. The scandal over the image done to adorn the Scuola Grande di San Rocco, for Sartre, was provoked by the sight of a saint who, breaking all conventions, upside down falls from heaven to intercede on a slave behalf and free him from martyrdom.²⁸ To Stefania Rutigliano, this painting denied the usual organization of real world, explaining the hierarchy of sacred values in the profane order of things shared by the nobility and the artists.²⁹

It's precisely here that the immediate outrage from Tintoretto's commissioners for this canvas, because the image delivered by the artist's studio wasn't in accordance with the scene described in the contract. The reaction of the Scuola members, who understand the intent of the image constructed by Tintoretto, demonstrates how they disliked the turmoil of the scene, dense and confusing, noting not only the intensity of the relationship between Jacopo and his audience, but also the underlying threats to a art that surpasses the limits and accommodation of social orders. Sartre bothered by the fact that the then young painter about 30 years waiting for the spectator participation, watching the movement of the scene, conceiving the public perception as an important part of the work. In the French intellectual words, “[...] La peinture [de Tintoret] fut une école de vision”.³⁰

[Fig. 2]

These Sartre impressions, posthumously published in *Obliques* journal in 1981, now can be considered as part of his youth writings. In those writings Sartre realizes that one of Jacopo's main achievements was the invention of observer's participation in what he defines as a constant “image

²⁷ SAINT-MARTIN, Fernande. *Le sens du langage visuel: essai de sémantique visuelle psychanalytique*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 232.

²⁸ SARTRE, Jean-Paul. Saint Marc et son double. *Obliques*, Paris, no 24/25, 1981, pp. 171-202.

²⁹ RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, p. 4.

³⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 190.

resurrection”:³¹

Il est vrai qu'il fait entrer le public dans ses tableaux. Mais ce n'est pas à la façon du prestidigitateur qui prie un spectateur de monter sur la scène. Il ne veut pas convaincre et moins encore duper en soulignant les composantes réelles de la fiction: il montre une image et nous oblige à l'approfondir en nous affectant de déterminations imaginaires — c'est-à-dire: en développant les composantes fictives de nos perceptions réelles.³²

Is not possible to forget that Jacopo was formed and produced his first works under the direct influence of Mannerism, a style that may be more characterized by the expression forms' multiplicity and vague “manners” than exactly a certain uniformity by their artists. The Tintoretto's art was essentially a rupture work: his images are opposed to the practice of his competitors and contemporaries. To Giulio Carlo Argan, “Tintoretto is not intended to reconstruct a historical fact, but to represent it to produce certain effects on the mind of the observer”, which counts to him “is not a historical veracity, but the feeling authenticity aroused by representation”.³³ It's possible even understand, as the baroque critics usually says, that “degli effetti nascono i affetti”:³⁴ in fact, I think Jacopo anticipated for his works, since the beginning, a result that only the next century artists consciously desired to arouse to their audience.

Another Tintoretto's painting about Sartre was greatly interested was *San Giorgio et il Drago*, painted in 1558. To this work the French intellectual devoted an entire paper, published in 1966,³⁵ when he's yet alive, and was republished in the next decade. The characters in the scene are presented in a seeming disorganized scheme, as in *La Crocifissione*, but in fact they're distributed from various diagonals, which gives an extremely theatrical movement to the whole set. The main theme of the picture, the slaying of the dragon by the holy lance-knight, is presented in the background, and

Estas impressões de Sartre, publicadas postumamente na revista *Obliques*, em 1981, hoje podem ser consideradas como parte de seus escritos da juventude. Nelas, Sartre se apercebe de que um dos principais feitos de Jacopo foi inventar a participação do público naquilo que definiu como uma constante “ressurreição da imagem”:³¹

É verdade que ele traz o público para suas pinturas. Mas não da maneira como um prestidigitador pede a um espectador que suba ao palco. Ele não quer convencer e menos ainda enganar sobre os verdadeiros componentes da ficção: ele nos mostra uma imagem e nos obriga a aprofundar-nos em nossas próprias determinações imaginárias – ou seja: através do desenvolvimento dos componentes fictícios de nossas percepções reais.³²

Não devemos esquecer que Jacopo se formou e produziu suas primeiras obras sob a influência direta do Maneirismo, escola que pode ser caracterizada mais pela multiplicidade de formas de expressão e indefinição de estilo do que exatamente por uma uniformidade por parte de seus artistas. A arte de Tintoretto é essencialmente uma arte de ruptura: as imagens que produz contrapõem-se à prática de seus concorrentes e coetâneos. Para Giulio Carlo Argan, “Tintoretto não se propõe a reconstruir um fato histórico, mas a representá-lo de modo a produzir determinados efeitos no ânimo de quem observa”; o que conta para ele “não é a verdade histórica, e sim a autenticidade do sentimento suscitado pela representação”.³³ E se poderia mesmo dizer, como os críticos barrocos, que “degli effetti nascono i affetti”:³⁴ penso que Jacopo antecipava para suas obras, desde o começo, um resultado que apenas os artistas do século seguinte conscientemente desejavam provocar.

Outra pintura de Tintoretto que interessou sobremaneira a Sartre foi *San Giorgio et il drago*, de 1558. A ela o francês dedicou

³¹ RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, p. 4.

³² SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 197.

³³ ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 195.

³⁴ “From the effects born the affects”, an Italian adage commonly used to refer to reactions raised by art in the Eighteenth Century.

³⁵ See: SARTRE, Jean-Paul. *Saint Georges et le dragon. L'Art*, Aix-en-Provence, no 30, 1966, pp. 35-50.

³¹ RUTIGLIANO, Stefania. *Op. cit.*, p. 4.

³² O texto original: “Il est vrai qu'il fait entrer le public dans ses tableaux. Mais ce n'est pas à la façon du prestidigitateur qui prie un spectateur de monter sur la scène. Il ne veut pas convaincre et moins encore duper en soulignant les composantes réelles de la fiction: il montre une image et nous oblige à l'approfondir en nous affectant de déterminations imaginaires — c'est-à-dire: en développant les composantes fictives de nos perceptions réelles” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 197).

³³ ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 195.

³⁴ “Dos efeitos nascem os afetos”, máxima italiana utilizada comumente para referir-se às reações suscitadas pela arte no setecentos.

um *paper* inteiro, editado ainda em vida, em 1966,³⁵ e republicado na década seguinte. As personagens da cena são, aparentemente, apresentadas de forma desorganizada, assim como em *La Crocifissione*, mas na verdade estão distribuídas a partir de diagonais, o que confere um movimento extremamente teatral ao conjunto todo. O tema principal da imagem, a morte do dragão pela lança do santo-cavaleiro, é retratada em segundo plano, e o observador só o percebe se procurar o ponto de onde veio a donzela, vítima desesperada que quase busca saltar do primeiro plano da representação, apavorada pela violência e apetite do réptil gigantesco. Entre ela e o cavaleiro, o corpo inerte de um homem, morto pelo monstro. O observador é, assim, instado a ter consciência de sua própria responsabilidade em relação à obra de arte: deve analisar a imagem com atenção, incorporando, portanto, o sistema de referência espacial imaginado pelo artista para a construção cênica que está à sua frente.³⁶

No entendimento de Sartre, o que Jacopo busca enfatizar é justamente a ficção, e não a realidade. E é neste sentido que o artista vêneta cultiva a inovação perspéctica aperfeiçoada pelos florentinos do século anterior, posto que “ele explora nossos recursos e nos torna seus auxiliares. Mas nunca confundiu o real com o imaginário”.³⁷ *San Giorgio et il drago* seria, portanto, um desses exercícios teatrais em que a cena abusa dos efeitos proporcionados pela perspectiva, lhe conferindo maior dramaticidade. A pintura transcende os limites da tela, pois “[...] a verdadeira altura e largura do tecido fornecem aos personagens imaginários suas dimensões fictícias”.³⁸ É justamente a partir desta característica intrínseca ao processo criativo de Jacopo que Sartre mensura a excentricidade do artista: “ele pretende remodelar a Criação a partir da espessura de suas telas e do espaço infinito que elas delimitam”.³⁹

[Fig. 3]

³⁵ Ver: SARTRE, Jean-Paul. Saint Georges et le dragon. *L'Art*, Aix-en-Provence, no 30, 1966, pp. 35-50.

³⁶ RUTIGLIANO, Stefania, *Op. cit.*, p. 4.

³⁷ O texto original: “Il a exploité nos ressources et fait de nous ses auxiliaires. Mais il n'a jamais confondu le réel et l'imaginaire” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 197).

³⁸ O texto original: “[...] la hauteur et la largeur vraies de la toile fournissent aux personnages imaginaires leurs dimensions fictives” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 193).

³⁹ O texto original: “Il prétend remodeler la Création dans l'épaisseur de ses toiles et que l'espace infini s'y rencontre” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 196).

the observer only perceives him if looks to the point where came the maiden, a desperate victim who seeks to jump foreground from the canvas, terrified by the violence and furious appetite of the gigantic reptile. Between her and the knight, the dead body of a man, killed by the monster. The observer is, in that way, urged to be aware of their own responsibility for the work of art: the image must be analysed carefully, incorporating the spatial reference system imagined by the artist to the scenic construction that he's facing as a spectator.³⁶

In Sartre understanding, which Jacopo seeks to emphasize is just fiction, not reality. It's in this sense the Venetian artist cultivates perspectival innovation improved by Florentines in the previous century, whereas “Il a exploité nos ressources et fait de nous ses auxiliaires. Mais il n'a jamais confondu le réel et l'imaginaire”.³⁷ *San Giorgio et il Drago*, therefore, would be one of those theatrical exercises in which the scene abuses the effects provided by the perspective, giving a greater drama to all the stage. The painting transcends the canvases boundaries, because “[...] la hauteur et la largeur vraies de la toile fournissent aux personnages imaginaires leurs dimensions fictives”.³⁸ It's precisely from this intrinsic characteristic of Jacopo's creative process that Sartre measures the artist's eccentricity: “Il prétend remodeler la Création dans l'épaisseur de ses toiles et que l'espace infini s'y rencontre”.³⁹

[Fig. 3]

It's so interesting to note, in *San Giorgio et il Drago*, as the same way in *La Crocifissione*, the sky also opens a slot for yellow tones, where the viewer can identify an ethereal figure observing the outcome of the dramatic scene. Again the leaden clouds, this time heaviness, open itself to transcendence. This confluence between the heavenly and earthly planes also appears in more than one of Jacopo's paintings: perhaps the most iconic of them is *L'Ultima Cena*, one of his last works that marks the climax of the pictorial resources created by the artist during his longevous career. The theatrical approach of the scene is so evident; the *chiaroscuro* becomes the element that subtly highlights the different characters, all of them arranged on a line that follows the left edge of the painting

³⁶ RUTIGLIANO, Stefania, *Op. cit.*, p. 4.

³⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 197.

³⁸ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 193.

³⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 196.

to the vanishing point to the right, almost diagonally, with the detail that the main character, Jesus, is not represented in the geometric centre of the scene. The dual lamp that illuminates the room, hanging over the table, also allows the viewer to perceive the ethereal, angelic figures that populate the canvas top.

[Fig. 4]

Sartre wandering from one to another Jacopo's images, without a planned intention to establish a chronological order in his analysis about them. He describes the paintings as he faced each one, emerging ahead of his rambling through Venice's *calli* and waterways. "Tintoretto is a modern set designer",⁴⁰ he says. And as St. Mark is the Serenissima's great patron, here, there, everywhere and whenever he speaks about the city or Jacopo's paintings, Sartre stumbles with the evangelist and the Venetian artist's interpretations of significant events in the saint's hagiography. When referring to *Trafugamento del corpo di San Marco*, for example, what strikes his attention is the "lightning, storm and terrified infidels' getaway".⁴¹ Originally conceived as part of a pendant⁴² alongside *Ritrovamento del corpo di San Marco* and *San Marco salva un Saraceno durante un Naufragio*, the *Trafugamento* should cover one of Chapter Hall's walls in the Scuola Grande di San Rocco. On the canvas, the piazza with an arches gallery delimiting that space, remembering similar Venice sites, but the scene in thesis happened in Alexandria, the city where the evangelist's body have been rescued by Serenissima citizens in 829 a. D.

[Fig. 5]

These details don't really interest Sartre. What excites him is the fact that the paintings shows, in his understanding, the whirlwind of emotions that characterized Tintoretto's personality: "He has something of an agonized"⁴³; "he knows that the whole city condemns his procedures";⁴⁴ "he's

É interessante notar que em *San Giorgio et il drago*, tal como em *La Crocifissione*, o céu também se abre num rasgo de tons amarelos, onde o espectador pode identificar uma figura etérea a observar o desfecho da cena dramática. Novamente as nuvens plúmbeas, desta vez menos carregadas, se abrem para a transcendência. Essa confluência entre os planos celeste e terreno, aliás, aparece em mais de uma das pinturas de Jacopo: talvez a mais emblemática delas seja *L'Ultima Cena*, uma de suas derradeiras obras e que marca o apogeu dos recursos pictóricos criados pelo artista durante sua longa carreira. A teatralidade da cena é evidente, o *chiaroscuro* se torna o elemento que sutilmente destaca as diversas personagens, organizadas sobre uma linha que segue da extremidade esquerda da pintura até o ponto de fuga à direita, quase que em diagonal, com o detalhe de que a principal personagem, Jesus, não está representada no centro geométrico da cena. O candeeiro duplo que ilumina a sala, suspenso sobre a mesa, permite ao espectador que perceba também as figuras etéreas, angelicais, que povoam a parte superior da tela.

[Fig. 4]

Sartre passeia por entre as imagens criadas por Jacopo, sem se preocupar em estabelecer uma ordem cronológica em sua análise sobre elas. Ele as descreve à medida que surgem à sua frente nas perambulações por Veneza. "Tintoretto é um encenador moderno",⁴⁰ diz ele. E como São Marcos é o grande patrono da Serenissima, aqui e acolá, sempre que volta a falar da cidade ou das pinturas de Jacopo, esbarra com o evangelista e com as interpretações do artista vêneta acerca de eventos significativos na hagiografia do santo. Ao referir-se ao *Trafugamento del corpo di San Marco*, por exemplo, o que lhe chama a atenção são os "raios, tempestade e fuga de infieis aterrorizados".⁴¹ Originalmente concebida como parte de um *pendant*,⁴² ao lado de *Ritrovamento del corpo di San Marco* e de *San Marco salva un Saraceno durante un Naufragio*, deveria cobrir uma das paredes da Sala Capitulare da Scuola Grande di San Rocco. Na tela, a *piazza* com uma galeria de arcos a lhe delimitar lembra locais semelhantes da própria Veneza, mas a cena se desenrola em Alexandria, cidade

⁴⁰ SARTRE, Jean-Paul. *A rainha Albemarle ou o último turista: fragmentos*. Text defined and noted by Arlette Elkaïm-Sartre. Translated by Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Globo, 2009 [1991], p. 93.

⁴¹ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 82.

⁴² Term that refers, in the field of History and Art Criticism, two or more aesthetic objects — usually paintings or sculptures — designed to be enjoyed together in the same space.

⁴³ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 27.

⁴⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 35.

⁴⁰ SARTRE, Jean-Paul. *A rainha Albemarle ou o último turista: fragmentos*. Texto estabelecido e anotado por Arlette Elkaïm-Sartre. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Globo, 2009 [1991], p. 93.

⁴¹ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 82.

⁴² Termo que se refere, no campo da História e da Crítica de Arte, a dois ou mais objetos estéticos — normalmente pinturas ou esculturas — concebidos para serem apreciados em conjunto, num mesmo espaço.

de onde o corpo do evangelista teria sido resgatado por cidadãos da Sereníssima em 829.

[Fig. 5]

Esses detalhes não interessam a Sartre. O que lhe instiga é o fato de a pintura mostrar, em seu entendimento, o turbilhão de emoções que caracterizava a personalidade de Tintoretto: “Tem um não sei quê de agoniado”;⁴³ “sabe que toda a cidade condena seus procedimentos”;⁴⁴ “é brilhante, e sabe disso, quer, portanto, ganhar de todos”;⁴⁵ “esse trovão só soltará raios molhados”...⁴⁶ Sartre vai fazendo estas colocações à medida que relata ao leitor as artimanhas que Jacopo utilizava para vencer seus concorrentes nos grandes contratos das irmandades e confrarias de Veneza. O artista doa quadros, entrega trabalhos finalizados no lugar de esboços, cria uma linha de produção de “semicópias” em seu ateliê. Nascido na brumosa região entre os *cittadini* e os *popolani*,⁴⁷ Jacopo parece ter lutado a vida inteira para deixar para trás essa obscuridade social que trazia de berço. É esse o aspecto a que, volta e meia, Sartre retorna quando fala de seu *sequestratto* e que, no contexto das condições objetivas de sobrevivência do artista, parece ter sido o motor da constante busca de Jacopo pela superação de seus rivais. O estigma de ser praticamente um *outsider* em sua própria cidade o fez perder escrúpulos, lhe permitiu construir estratégias pouco louváveis e a exercer táticas pouco honestas a fim de atingir seu intento:

Chances precisas e limitadas, um destino traçado de antemão, legível, um futuro entreaberto, prisioneiro de uma transparência, pequeno buquê preciso demais dentro do cristal de um peso de papéis, isso acaba com os sonhos: só queremos o que podemos. Essa moderação cria os loucos de pedra, suscita as ambições mais arrebatadas, que têm vida curta: a ambição de Jacopo apareceu de

brilliant, and knows it and so wants, either, win all his rivals”;⁴⁵ “This thunder only loose wet rays”...⁴⁶ Sartre makes these statements while relates to the reader the tricks that Jacopo used to beat his competitors in the great contracts of Venice’s brotherhoods and confraternities. The artist donates paintings, delivering finished jobs instead of sketches, creates a production line of “semi-copies” in his studio. Born in the hazy area between *cittadini* and *popolani*,⁴⁷ Jacopo seems to struggle his whole life to leave behind this social darkness brought from his cradle. This is the aspect that, over and over again, returns when Sartre talks about his *sequestratto* who, in the context of his objective survival conditions as an artist, seems to have been the engine that drives Jacopo’s constantly seeking by overcoming their rivals. The stigma of being almost an outsider in his own city made him lose scruples and allowed to build some unworthy strategies and unfair tactics to pursue his goals:

Precise and limited chances, a stroke of fate beforehand, readable, one ajar future, prisoner of transparency, small bouquet too accurate to within a crystal paperweight, it ends with dreams: we only want what we can. This moderation creates the stone’s crazy, raises the most rapt ambitions, which have a short life: the Jacopo’s ambition suddenly appeared, armed with its virulence and its forms, it’s identical to that narrow sliver of light, the possible.⁴⁸

But there’s something else that instigates Sartre. He sees something in Tintoretto’s images, and it was so different. These images disturb the philosopher, since 1930’s and 1940’s: already in *Qu’est-ce que la littérature?* he launched, in a timidly and so

⁴³ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 27.

⁴⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 35.

⁴⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 39.

⁴⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 45.

⁴⁷ Os *cittadini* compunham o equivalente à classe média na sociedade da Veneza quinhentista, enquanto os *popolani* eram os trabalhadores em geral, especialmente os artesãos. Os mestres e supervisores de oficinas, em qualquer ofício, eram considerados já como *cittadini*, mas apenas como seus integrantes de uma extração social mais baixa e sem grande *status*. Como o pai de Jacopo tinha sua própria tinturaria e empregava aprendizes e artífices, formalmente pertencia aos *cittadini*, mas na prática sua condição econômica, relativamente humilde, estava mais próxima dos *popolani* (HAHN, Robert. Tintoretto: the alter ego of Venice. The Yale Review, New Haven, Connecticut — EUA, vol. 96, no 1, jan. 2008, p. 81).

⁴⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 39.

⁴⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 45.

⁴⁷ The *cittadini* was the equivalent of middle class society in the sixteenth century Venice, while *popolani* were workers in general, especially the artisans. The masters and supervisors of workshops in any craft were already considered as *cittadini*, but only as its members from a lower social background and without a great status. As the father of Jacopo own its dyeing and employed apprentices and journeymen, formally he belongs to *cittadini*, but in practice their relatively lowly economic status was closer to *popolani* (HAHN, Robert. Tintoretto: the alter ego of Venice. The Yale Review, New Haven, Connecticut — USA, vol. 96, no 1, jan. 2008, p. 81).

⁴⁸ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, pp. 40-41.

rough way, his main thesis about the Venetian painter. Sartre pointed that Tintoretto materialized his emotions in his paints, making them almost tangible objects. This is clear in the description of the yellow torn sky and the immanent anguish turned a palpable thing in *La Crocifissione*. The same occurs when Sartre sets his sights on *San Giorgio et il Drago*: he affirms that everything that could be ostensibly religious in the scene was replaced with a theatricality that shows, in fact, the brunt of forces between mankind and the supernatural powers that, despite individuals willingness, lead them to extreme and dramatic moments in which themselves have so little to do than hold to their own humanity.⁴⁹

It's only in one of his posthumous texts, *Saint Marc et son double*, that Sartre seems to complete his synthesis about Jacopo. “Le peinture n'a d'autre objet que la matière”,⁵⁰ he says. To Sartre, in the world created by the Venetian painter matter was a deified and recalcitrant force, which made it virtually indestructible, like gravity or the forces between subatomic particles: underlies everything, undermining all the visible and invisible, including hierarchies, differences and distinctions defined by the individuals' material identity.

According to Sartre, through his works Tintoretto manifested his own social vision, his Christian materialism, all these things on his own terms.⁵¹ In fact, this is a very compelling vision, that takes the Tintoretto's work to a more philosophical and religious level than just pictorial. Following this line of thought, perhaps it's possible to ask whether Jacopo would be aware of it, of this materiality present in his works. Personally, I think not: suppose such philosophical rationalization in the artistic creation act puts whoever does so by attributing qualities to the work of others who lived in another time, in a marshy ground of assumptions.

Undoubtedly Jacopo was an outsider in his own city, a man who was constantly in interests' conflicts with his neighbours. With a troubled personality, his paintings and modus operandi fleeing normal patterns were the exception in

repente, armada, com sua virulência e suas formas, ela é idêntica a essa estreita nesga de luz, o possível.⁴⁸

Mas existe algo a mais que instiga Sartre. Ele vê nas imagens criadas por Tintoretto algo de diferente. As imagens o perturbam, e isso desde as décadas de 1930-1940: já em *O que é a Literatura?* ele lançou, de forma pouco explícita, sua principal tese acerca do pintor vêneta, a de que sua pintura materializava as emoções, tornando-as praticamente objetos palpáveis. Isso fica claro na descrição do céu rasgado de amarelo e na angústia imanente, tornada coisa em *La Crocifissione*. O mesmo ocorre quando lança seu olhar sobre *San Giorgio et il drago*: Sartre sustenta que tudo que poderia ser ostensivamente religioso na cena foi substituído por uma teatralidade em que se encenava, na verdade, o embate de forças entre o gênero humano e as potências sobrenaturais que, a despeito da vontade dos indivíduos, os levam a momentos extremos e dramáticos em que eles próprios têm pouco a fazer, senão agarrar-se à sua humanidade.⁴⁹

É num de seus textos póstumos, *Saint Marc et son double*, que parece se completar a síntese de Sartre acerca de Jacopo. “A pintura não tem outro objeto senão a matéria”,⁵⁰ diz ele. Para Sartre, no mundo criado pelo pintor vêneta a matéria era uma força deificada e recalcitrante, o que a tornava praticamente indestrutível, assim como a força da gravidade ou as forças existentes entre partículas subatômicas: subjacente a tudo, a tudo minando, no campo do visível e do invisível, incluindo aí as hierarquias, diferenças e distinções estabelecidas pela identidade material dos indivíduos.

Segundo Sartre, por meio de suas obras Tintoretto manifestava sua visão social, seu materialismo cristão, em seus próprios termos.⁵¹ Trata-se de uma visão bem contundente, que leva a obra de Tintoretto a um patamar mais filosófico e religioso do que apenas pictórico, isso é verdade. É possível indagar se Jacopo teria consciência disso, dessa materialidade presente em suas obras. Pessoalmente, creio que não: supor tamanha racionalização filosófica no ato de criação artística coloca quem assim o

⁴⁸ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, pp. 40-41.

⁴⁹ GOLDBERG, Jonathan. *Conversions: around Tintoretto. The Massachusetts Review*, Amherst, Massachusetts — EUA, vol. 49, no 1/2, 2008, p. 182.

⁵⁰ O texto original: “Le peinture n'a d'autre objet que la matière” (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 176).

⁵¹ GOLDBERG, Jonathan. *Op. cit.*, p. 182.

⁴⁹ GOLDBERG, Jonathan. *Conversions: around Tintoretto. The Massachusetts Review*, Amherst, Massachusetts — USA, vol. 49, no 1/2, 2008, p. 182.

⁵⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 176.

⁵¹ GOLDBERG, Jonathan. *Op. cit.*, p. 182.

faz, atribuindo qualidades ao trabalho de outrem que viveu em outro tempo, no terreno pantanoso das suposições.

Um dado incontestável é o de que Jacopo era um *outsider* em sua própria cidade, que constantemente estava em conflito de interesses com seus coetâneos. De personalidade atribulada, suas pinturas e *modus operandi* fugiam dos padrões, eram a exceção na Veneza quinhentista. Não era à toa que seus quadros repugnavam os encomendantes ou os espectadores de seu tempo: estavam sempre cheios de “radicalismos” e “virtudes desmistificantes”,⁵² nas palavras de Sartre. Aliás, as qualidades das pinturas de Tintoretto estão tão à frente de seu tempo, que até Gilles Deleuze, para encontrar paralelo delas com a obra de outro artista, só pode fazê-lo comparando Jacopo a outro *outsider*, nascido pouco antes da morte do mestre veneziano, Caravaggio, o pária de todos os párias dentre os artistas italianos da Idade Moderna:

Tintoretto e Caravaggio substituem o fundo branco de giz ou de gesso, que preparava o quadro, por um fundo sombrio marrom-vermelho; sobre esse fundo, eles colocam as sombras mais espessas, pintando diretamente e degradando no sentido das sombras. O quadro muda de estatuto, as coisas surgem do plano de fundo, as cores brotam do fundo comum que testemunha sua natureza obscura, as figuras definem-se pelo seu reconhecimento mais do que pelo seu contorno. Contudo, isso não acontece em oposição à luz, mas, ao contrário, em virtude do novo regime de luz.⁵³

A essa forma diferente pela qual Tintoretto trabalha com a luz se soma, a meu ver, a questão da materialidade identificada por Sartre, a de que ele nos mostra um desequilíbrio e uma fabilidade corporal em suas personagens, fabilidade decorrente de padrões estéticos criados a partir do momento em que a gravidade e a suspensão são os sinais de uma condição demasiado fraca e demasiado humana: “A gravidade é um sinal, uma mostra de nossas fraquezas mais humanas”,⁵⁴ afirma Sartre. Até mesmo as nuvens, escuras e pesadas, ficam presas numa materialidade que as puxa para baixo, agravando a sensação de angústia, como em *La Crocifissione* ou em *Trafugamento del corpo di San Marco*, por exemplo. Para Sophie Vezon, ao analisar *San Giorgio et il drago*,

⁵² SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, p. 73.

⁵³ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papirus, 2011 [1988], p. 61.

⁵⁴ O texto original: “La pesanteur est signe; c’est un abrégé de nos faiblesses trop humaines” (SARTRE, 1981, p. 179).

the sixteenth century Venice. No wonder that his paintings repelled the orderers or viewers of his time: they were always full of “radicalism” and “demystify virtues”,⁵² as Sartre says. Indeed, the qualities of Tintoretto’s paintings are so far ahead of its time that even Gilles Deleuze, to find a parallel with the work of another artist, can only do it by comparing Jacopo to another outsider, born shortly before the death of the Venetian master: Caravaggio, the pariah of all pariahs among Italian painters in the Modern age:

Tintoretto and Caravaggio replace the chalk or gypsum white background, which usually prepared the canvas, for a dark brown-red background; on this one, both of them put the thicker shadows, painting directly and degrading towards the shadows. The picture status changes, things arise from the background, the colours sprout from the common fund that witness its obscure nature, the figures are defined for recognition rather than by its contour. However this doesn’t happen as opposed to the light, but *au contraire*, because the new regime of light.⁵³

To this different way in which Tintoretto works with light can be added, in my point of view, the materiality question identified by Sartre: a materiality that shows an instability and unreliable body in their characters, a fail due to aesthetic patterns created from the time when the gravity and suspension are the signs of too weak and too human condition: “La pesanteur est signe; c’est un abrégé de nos faiblesses trop humaines”,⁵⁴ points Sartre. Even the dark and heavy clouds become trapped in a materiality that pulls them down, worsens the anguish sense, as in *La Crocifissione* or in *Trafugamento del corpo di San Marco*, for example. To Sophie Vezon, analyzing *San Giorgio et il Drago*, “Tintoret tente ici de résoudre la contradiction entre la succession des événements et la simultanéité des objets dans l’espace, en provoquant une compression de temps”⁵⁵ a detail also identified by Sartre himself.⁵⁶

[Fig. 6]

⁵² SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2005, p. 73.

⁵³ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Translated by Luiz B. L. Orlandi. 6th ed. Campinas: Papirus, 2011 [1988], p. 61.

⁵⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1981, p. 179.

⁵⁵ VEZON, Sophie Astier. *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁶ See: SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1966.

Tintoretto's personality and painting complexity, both of them side by side in his internal turbulence, his eternal dispute with Titian, all seems to contribute to the artist's himself sabotage. And that was precisely what happened, as Sartre points out:

For over half a century, Tintoretto, the Mole, slips through a maze of walls stained glory; up to his fifty-eight, this nocturnal animal is cornered by reflectors, blinded by the relentless another celebrity. When that brightness fades, Jacopo Robusti is too old to pretend to be dead. He persists in surviving the bully; but will not gain anything by it. The skill of Titian was to build two contradictory functions and be an employee of the court maintaining the independence of a small employer; this happy situation is not often found in history. In any case, we are so far from it with Tintoretto, who bet everything on a single number.⁵⁷

The mole-man, the taciturn that everyone could raise their aversion to unfair behaviour in arts market; the man so panicked to the point of only once time left Venice to deliver a work in Padua,⁵⁸ attending a personal requirement of his client; the man with agoraphobia who enclosure himself in his studio in a frenzied production, he's a wretched one to Sartre:

Tintoretto mourned for Venice and for the world; but when he died, no one mourned for him and then the silence fell, hypocritically pious hands covered his canvases with tissues.⁵⁹

[Fig. 7]

Tintoretto and Venice lived in constant antinomy, each one seeking to supplant the other. From this struggle, the city trying to restrain him with their rules, the artist trying to break these chains, there seems to me the origin of restlessness that we can see on Tintoretto's images, and that's it what caused such great fascination in Jean-Paul Sartre. Both the city and the artist were equally capricious, and the turmoil in which they lived seems to have crystallized in Tintoretto's canvases so many times. Just enough to understand it is to enter the Sala del Consiglio Magior, in the Doges'

⁵⁷ SARTRE, Jean-Paul, *Op. cit.*, 2005, p. 68.

⁵⁸ Padua is only about 40 km from Venice.

⁵⁹ SARTRE, Jean-Paul, *Op. cit.*, 2005, p. 68.

Tintoretto "tenta resolver a contradição entre a sequência de eventos e simultaneidade de objetos no espaço por meio de uma compressão do tempo",⁵⁵ característica também identificada pelo próprio Sartre.⁵⁶

[Fig. 6]

A complexidade, tanto da personalidade como da pintura de Tintoretto, a turbulência de sua personalidade, sua eterna disputa com Ticiano, tudo pareceria contribuir para que o artista sabotasse a si mesmo. E foi justamente isso que aconteceu, como Sartre destaca:

Durante mais de meio século, Tintoretto, a Toupeira, escapole por um labirinto de muros manchados de glória; até cinquenta e oito anos, esse animal noturno é encurralado pelos refletores, cegado pela implacável celebridade de Outro. Quando esse brilho se apaga, Jacopo Robusti está bastante velho para se fazer de morto. Obs-tina-se em sobreviver ao tirano; mas não ganhará nada com isso. A destreza de Ticiano foi a de acumular duas funções contraditórias e de se fazer empregado da corte mantendo a independência de um pequeno patrão; essa feliz conjuntura não será encontrada com frequência na história. Em todo caso, estamos bem longe disso com Tintoretto, que apostou tudo em um único número.⁵⁷

O homem-toupeira, o taciturno que de todos conseguia angariar aversão por seu comportamento desleal no mercado das artes; o homem tomado pelo pânico, a ponto de só ter deixado Veneza uma única vez, para entregar uma encomenda em Pádua,⁵⁸ por exigência pessoal de seu cliente; o homem com agorafobia que se enclausurava em seu ateliê, em frenética produção, ele é um desgraçado para Sartre:

Tintoretto ficou de luto por Veneza e por um mundo; mas, quando morreu, ninguém ficou de luto por ele e depois o silêncio se fez, mãos hipocritamente piedosas cobriram suas telas com crepe.⁵⁹

[Fig. 7]

⁵⁵ O texto original: "Tintoret tente ici de résoudre la contradiction entre la succession des événements et la simultanéité des objets dans l'espace, en provoquant une compression de temps" (VEZON, Sophie Astier. *Op. cit.*, p. 13).

⁵⁶ Ver: SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 1966.

⁵⁷ SARTRE, Jean-Paul, *Op. cit.*, 2005, p. 68.

⁵⁸ Pádua fica apenas a cerca de 40 quilômetros de Veneza.

⁵⁹ SARTRE, Jean-Paul, *Op. cit.*, 2005, p. 68.

Tintoretto e Veneza viveram em constante antinomia, cada um buscando suplantar o outro. Desse embate, a cidade tentando contê-lo com suas regras, o artista tentando romper tais grilhões, daí me parece ter nascido a inquietação que podemos perceber em suas telas, e que tanto fascinou Jean-Paul Sartre. Tanto a cidade quanto o artista eram igualmente caprichosos, e o turbilhão em que viviam parece ter se cristalizado por meio das telas de Tintoretto em inúmeras oportunidades. Basta entrar na Sala del Magior Consiglio, no Palácio dos Doges, e observar *Il Paradiso*, um dos últimos trabalhos que executou, com a ajuda de seus filhos e do restante de seu ateliê: lá está o turbilhão que oprimia Jacopo, a hierarquia social rígida da Sereníssima,⁶⁰ onde cada indivíduo tinha seu nicho bem definido e do qual dependia a harmonia de toda a cidade — ou do cosmo, numa interessante metáfora — mas onde está também a sua possibilidade de salvação...

Palace, and watch *Il Paradiso*, one of the last works that Jacopo performed with the help of his sons and his studio workers: there's the whirlwind that oppressed the artist, the rigid social hierarchy that rules Serenissima,⁶⁰ where each individual had their well-defined niche and which depended on the harmony of the whole city — or the cosmos, an interesting metaphor — but where also remains the possibility of their salvation...

⁶⁰ Sartre ressalta este objetivo de *Il Paradiso em La Reine Albemarle* (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 115).

⁶⁰ Sartre emphasizes this goal of *Il Paradiso at La Reine Albemarle* (SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.*, 2009, p. 115).



1

1 Tintoretto. *La Crocifissione*, 1565.

2 Tintoretto. *San Marco libera lo schiavo*, 1547-1548.

2





3



5

4



3 Tintoretto. *San Giorgio et il drago*, 1558.

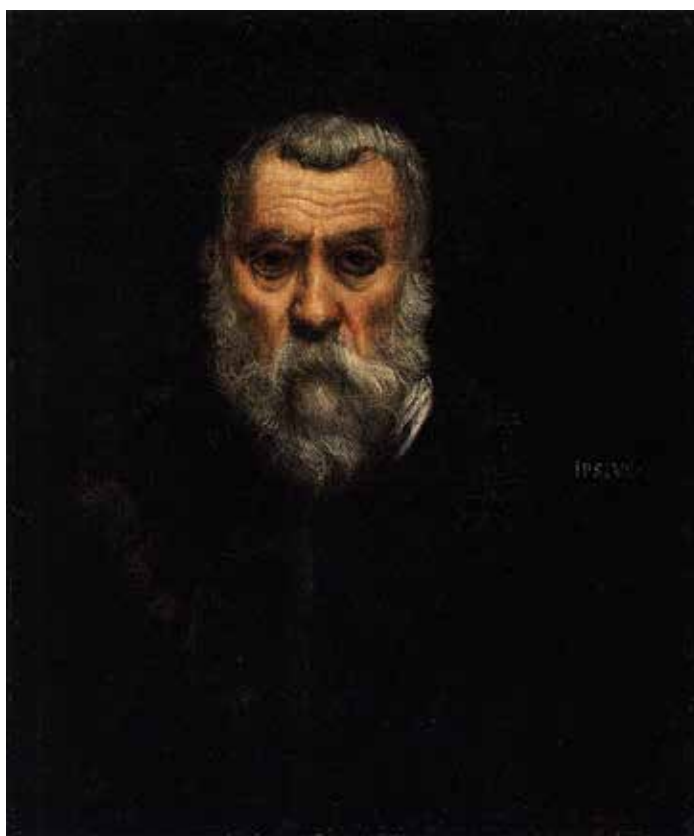
4 Tintoretto. *L'Ultima Cena*, 1592-1594.

5 Tintoretto. *Trafugamento del corpo di San Marco*, 1562-1565.

6 Tintoretto. *Autorretrato [aos 70 anos]*, 1588.

7 Tintoretto e seu ateliê. *Il Paradiso*, 1588-1592.

6



7



As pinturas de Silvestro Silvestri na Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, Cemitério da Lapa (Porto, Portugal)

Les peintures de Silvestro Silvestri dans la Chapelle-Tombeau de António Martins Fernandes Guimarães, Cimetière de Lapa (Porto, Portugal)

EVA M. MESQUITA CORDEIRO

Mestre em Arte, Património e Teorias do Restauro, FLUL

Maitre en Art, Patrimoine et Théories restauratives, FLUL

TERESA CAMPOS DOS SANTOS

Mestre em História da Arte Portuguesa, FLUP

Maitre en Histoire de l'Art Portugaise, FLUP

RESUMO O presente artigo pretende divulgar a análise e o estudo efetuados das pinturas de autoria de Silvestro Silvestri (1859-1925) da capela-jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, erigida no Cemitério da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa (Porto, Portugal). Estas composições, provavelmente únicas no panorama cemiterial português, representam cenas da Paixão de Cristo, num registro que cruza as referências bizantinas com as lições do design industrial do início do século XX. Por meio deste texto, pretendemos ainda recuperar as ligações históricas que unem a Irmandade da Lapa, a sua Igreja e o seu Cemitério, ao Brasil e às suas famílias.

PALAVRAS-CHAVE Brasil; Lapa; Silvestro Silvestri.

RÉSUMÉ Cet article a l'intention de publier l'analyse et l'étude faits sur les peintures de Silvestro Silvestri (1859-1925) dans la chapelle-tombeau de António Martins Fernandes Guimarães, érigée dans le Cimetière de la Vénérable Confrérie de Notre Dame de Lapa (Porto, Portugal). Ces productions, probablement uniques dans le panorama de l'art chez les cimetières au Portugal, elles représentent des scènes de la Passion du Christ, dans un registre qui mélange les références byzantines et les leçons du design industriel du début du XXème siècle. Tout au long de ce texte, nous voulons encore récupérer les liaisons historiques qui rassemblent la Confrérie de Lapa, son église et son cimetière, au Brésil et ses familles.

MOTS-CLÉS Brésil; Lapa; Silvestro Silvestri.

1. Irmandade de Nossa Senhora da Lapa: alguns apontamentos históricos¹

A origem da Venerável Irmandade da Lapa está intimamente ligada à vinda para Portugal, em 1753, do padre Ângelo Siqueira [Fig. 1], natural de São Paulo, Brasil, e responsável pela decisão de erguer, na cidade do Porto, uma igreja à Nossa Senhora da Lapa. O presbítero brasileiro desembarcou em Lisboa em 15 de janeiro de 1753, tendo-se estabelecido na cidade do Porto cerca de um ano mais tarde, em 1754.² Durante sua estada, o missionário pregou em diversas igrejas do Porto e arredores, assistindo sempre à multiplicação de seus fiéis e seguidores. Nos seus sermões, o pregador fazia acompanhar-se sempre de uma pequena imagem de Nossa Senhora da Lapa, “igual a outras que deixara no Brasil”.³

A devoção à padroeira da Lapa terá feito com que, desde o primeiro momento, o reverendo padre recolhesse esmolas para, com a fé dos crentes, erigir um templo à santa de sua devoção. Escolhido o local, deu-se início à construção em 7 de janeiro de 1755, e poucos dias depois o padre Siqueira já recebia numa pequena divisão crentes, sobretudo marginais, que ali se confessavam em busca do perdão divino. Daí o fato de o pequeno santuário ficar conhecido como Capela de Nossa Senhora da Lapa das Confissões [Fig. 2].

Cerca de dois anos mais tarde, em 1757, iniciava-se a edificação de uma igreja, maior e com melhores condições, que serviria para substituir a pequena e modesta Capela da Lapa. Para tal, era necessário reunir fundos e oficializar esta irmandade. Assim, “um grupo de quase duas dezenas de leigos resolve partir em socorro do fundador, requerendo ao bispo provisão de ereção canônica da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, concedida em 23 de junho e com estatutos confirmados em 5 de julho de 1757.”⁴ Os estatutos determinaram que o cargo honorário de diretor fosse conferido vitaliciamente ao fundador,

¹ A História da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa já foi, em diferentes vertentes, estudada pelo reconhecido investigador e historiador português Prof. Doutor Francisco Ribeiro da Silva, pelo que remetemos para a consulta de alguma da sua vasta bibliografia.

² SILVA, Francisco Ribeiro. “Os primórdios da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa”. *O Tripeiro*, Porto, 7ª Série, Ano XVII, no 5, 1998, p. 130.

³ SILVA, Francisco Ribeiro. “Os primórdios da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa”. *Op. cit.*, p. 130.

⁴ SILVA, Francisco Ribeiro. “Os primórdios da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa”. *Op. cit.*

1. La Confrérie de Notre Dame de Lapa: quelques indications historiques¹

L'origine de la Vénérable Confrérie de Lapa est intimement liée à l'arrivée au Portugal, en 1753, du Prêtre Ângelo Siqueira, [Fig. 1] brésilien (São Paulo), responsable de la décision d'ériger, à Porto, une église consacrée à Notre Dame de Lapa. Le prêtre brésilien débarqua à Lisbonne le 15 janvier 1753, et il s'installa à Porto un an plus tard, en 1754.² Pendant son séjour le Missionnaire prêcha dans plusieurs églises de la ville de Porto et ses alentours, en voyant la multiplication des croyants et des fidèles. Au long de ses sermons, le prédicateur se faisait toujours accompagner d'une petite image de Notre Dame de Lapa “en tout identique à celles qu'il laissa au Brésil”.³

La dévotion à la patronne de Lapa determina, dès le premier moment, que le Prêtre demanda l'aumône pour réussir à édifier une église à la Sainte de son dévouement. Après avoir choisi l'endroit, la construction commença le 7 janvier 1755, et quelques jours après le Prêtre Siqueira recevait déjà, dans un petit compartiment, des croyants, surtout des marginaux qui s'avouaient coupables et qui cherchaient le pardon de Dieu. C'est pourquoi ce petit sanctuaire est devenu connu comme la Chapelle de Notre Dame de Lapa des Confessions. [Fig. 2]

Deux années plus tard, en 1757, on commençait l'édification d'une église plus grande en ayant de très bonnes conditions et qui remplaçait la petite et modeste Chapelle de Lapa. Ainsi, il fallait des ressources et il fallait aussi officialiser cette Confrérie. Donc “un groupe de deux dizaines de laïcs se lance en secours du Fondateur en demandant à l'Evêque l'autorisation canonique de mettre en pied la Confrérie de Notre Dame de Lapa, qui sera accordé le 23 juin et les status confirmés le 5 juillet 1757.”⁴ Les status déterminèrent que la fonction

¹ L'Histoire de la Vénérable Confrérie de Notre Dame de Lapa a été déjà étudiée, de différentes perspectives, par l'investigateur et historien portugais assez reconnu, le Professeur Francisco Ribeiro da Silva, c'est pourquoi nous proposons la consulte de son ample bibliographie.

² SILVA, Francisco Ribeiro. “Os primórdios da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa.” *O Tripeiro*, Porto, 7ª Série, Ano XVII, no 5, 1998, p. 130.

³ SILVA, Francisco Ribeiro. “Os primórdios da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa.” *Op. cit.*, p. 130.

⁴ SILVA, Francisco Ribeiro. “Os primórdios da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa.” *Op. cit.*

honoraire de Directeur devrait être conférée à vie au Fondateur, Prêtre Ângelo Siqueira.

Le lien historique entre la Confrérie de Lapa et le Brésil⁵ dépasse la figure de son Fondateur. En vrai, comme le cœur du Roi Pedro IV de Portugal/Pedro I du Brésil⁶ repose dans l'église de Lapa le lien entre les deux pays devient un lien intime et de partage historique et sentimental, favorisé par les familles brésiliennes qui, pendant le XIX^{ème} siècle, confièrent à la Confrérie l'éducation de leurs enfants, en les inscrivant au Séminaire-Colège de la Confrérie de Lapa, déjà disparu.⁷ De façon à ne pas laisser mourir ce lien-là, nous vous montrons d'autres notes de l'histoire de la Confrérie; cette fois-ci nous parlerons de son cimetière où sont enterrées quelques personnalités et quelques familles d'origine brésilienne.

2. Le Cimetière de la Confrérie de Notre Dame de Lapa⁸

2.1 L'origine ou le contexte de son développement

En 1798, l'Eglise de Lapa était le lieu d'enterrement de ses Frères et de ses bienfaiteurs. Mais, en 1833, le Roi Pedro IV signa l'autorisation, demandée par la Confrérie, de la construction du Cimetière Privé de la Confrérie de Lapa.

Au début, l'objectif de ce cimetière était provisoire et il était en rapport avec le très

padre Ângelo Siqueira.

O elo histórico entre a Irmandade da Lapa e o Brasil⁵ estende-se para lá da figura do seu fundador. Na realidade, o fato de o coração do rei Dom Pedro IV de Portugal, Dom Pedro I do Brasil,⁶ repousar na Igreja da Lapa torna a relação entre os dois países uma relação estreita e de partilha histórica e sentimental, fomentada pelas famílias brasileiras que, durante o século XIX, confiaram à Irmandade a educação de seus filhos, matriculando-os no extinto Seminário-Colégio da Irmandade da Lapa.⁷ Para que esta ligação nunca esmoreça, aqui damos conta de mais alguns dados da história da Irmandade, desta feita do seu cemitério que, de resto, também alberga algumas personalidades e famílias de origem brasileira.

2. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa⁸

2.1 Origem ou contexto do seu surgimento

Em 1798, a Igreja da Lapa servia de local de sepultamento para os seus Irmãos e benfeitores. Porém, em 1833, Dom Pedro IV assinou, a pedido da Irmandade, uma portaria que autorizava a construção do Cemitério Privativo da Irmandade da Lapa.

Numa fase inicial, o propósito deste cemitério era provisório e estava relacionado com a vaga de falecimentos causados pela epidemia de cólera e pelos confrontos ocorridos durante o Cerco do Porto. No entanto, o Presidente da Mesa da Irmandade, João da Silva Ribeiro [Fig. 3], pretendeu, desde o primeiro momento, fazer “hum decente Cemiterio para os nossos Irmãos”.⁹ Três

⁵ SILVA, Francisco Ribeiro da. “Brasil, Brasileiros e Irmandades/Ordens Terceiras Portuenses.” In: *Os Brasileiros de Torna-Viagem*. Lisboa: CNCDP, 2000, pp. 135-147.

⁶ SILVA, Francisco Ribeiro. “D. Pedro IV e a Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa da cidade do Porto.” In: *D. Pedro, Imperador do Brasil, Rei de Portugal. Do Absolutismo ao Liberalismo, Actas do Congresso Internacional*. Porto, [s. n.], 2001, pp. 253-282.

⁷ Cf. SILVA, Francisco Ribeiro. “O Seminário-Colégio da Irmandade da Lapa e as ideias pedagógicas dos inícios de oitocentos.” *Revista da Faculdade de Letras – História*, Porto, III Série, vol. I, 2000.

⁸ Afin d'approfondir la connaissance à propos du Cimetière de la Vénérable Confrérie de Notre Dame de Lapa, nous proposons la consulte de QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista: O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*. (Thèse de diplôme universitaire en Histoire de l'Art), (Professeur Agostinho Rui Marques de Araújo), Faculté des Lettres de l'Université du Porto, Porto, 1997.

⁵ SILVA, Francisco Ribeiro da. “Brasil, Brasileiros e Irmandades/Ordens Terceiras Portuenses.” In: *Os Brasileiros de Torna-Viagem*. Lisboa: CNCDP, 2000, pp. 135-147.

⁶ SILVA, Francisco Ribeiro. “D. Pedro IV e a Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa da cidade do Porto.” In: *D. Pedro, Imperador do Brasil, Rei de Portugal. Do Absolutismo ao Liberalismo, Actas do Congresso Internacional*. Porto, [s. n.], 2001, pp. 253-282.

⁷ Cf. SILVA, Francisco Ribeiro. “O Seminário-Colégio da Irmandade da Lapa e as ideias pedagógicas dos inícios de oitocentos.” *Revista da Faculdade de Letras – História*, Porto, III Série, vol. I, 2000.

⁸ Para aprofundar o conhecimento sobre o Cemitério da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, aconselhamos a consulta de QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista: O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*. (Tese de Mestrado em História da Arte), (Prof. Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1997.

⁹ “Proponho para que se faça hum decente Cemiterio para os nossos Irmãos.” – parte da inscrição que coroa o retrato de João da Silva Ribeiro, pertencente à

anos mais tarde, em 13 de maio de 1836, é aprovado o risco do cemitério, apresentado previamente pelo próprio Presidente da Mesa, João Ribeiro.¹⁰

Segundo Francisco Queiroz, as formas artísticas do Cemitério da Lapa¹¹ “estão cerca de 10 a 15 anos adiantadas em relação aos restantes cemitérios da cidade do Porto, [...]” e, talvez seja por isso, o cemitério português “com maior número de capelas monumentais”.¹² As obras do cemitério prolongaram-se por diversos anos,¹³ também pela importância que a Mesa atribuía ao seu cemitério, onde “os muito notáveis [...] erigiram os seus monumentos funerários. Entre estes, contavam-se muitos *brasileiros*. Aliás, a Irmandade era muito acarinhada junto da comunidade portuguesa no Brasil”.¹⁴

2.2 A capela-jazigo de António Martins Fernandes Guimarães [Fig. 4]

Capela-Jazigo nº 12, 1ª Divisão, Secção Lateral

2.2.1 O proprietário

António Martins Fernandes Guimarães (1800-1873) adquiriu, em 28 de abril de 1860, à Irmandade da Lapa, um terreno para a construção da sua capela-jazigo. No contrato de concessão do terreno, António Guimarães assinou o documento juntamente com sua segunda mulher, Maria Máxima Bernardino França. No entanto, é crível que a construção funerária tenha sido feita para sepultar sua primeira esposa, Inês Emília Ramos Guimarães.¹⁵

Inês Guimarães (1833-1859) era filha de Manuel Francisco

coleção retratos da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa (Cf. Fig. 3).

¹⁰ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. I. *Op. cit.*, p. 10.

¹¹ “[Madame Rattazzi] Voltando de novo a referir-se ao Porto escreve: “O cemitério da Lapa, o mais importante do Porto, é formosíssimo e muito espaçoso. Cada túmulo está piedosamente ornado, desde o mais opulento até ao mais humilde” (Madame Rattazzi – *Portugal de Relance*, 1881.” PEREZ, Gustavo d’Ávila. “O Porto e Madame Rattazzi.” *O Tripeiro*, VI Série, Ano I, No 2, fevereiro de 1961, p. 44.

¹² QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. I. *Op. cit.*, p. 23.

¹³ “28-1860: Inaugura-se com a solenidade habitual o Cemitério da Ordem da Lapa.” “Efemérides portuenses – abril.” *O Tripeiro*, VI Série, Ano XI, No 4, abril de 1971, p. 118.

¹⁴ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. I. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. II. *Op. cit.*, p. 8.

grand nombre de morts en conséquence de l’épidémie de choléra et aussi à cause des confrontations arrivées pendant le “Cercle d’occupation de la ville du Porto”. Pourtant, le Président de la Table de la Confrérie, João da Silva Ribeiro, [Fig. 3] voulut faire, dès le début, “un Cimetière digne pour ses Frères”.⁹ Trois ans plus tard, le 13 mai 1836, l’esquisse du cimetière est approuvé et il est présenté par le Président, lui-même, João Ribeiro.¹⁰

Selon Francisco Queiroz, les formes artistiques du Cimetière de Lapa¹¹ “sont 10 ou 15 années en avant par rapport aux autres cimetières de la ville de Porto, [...]” et peut-être à cause de cela, le cimetière portugais “où il y a le plus grand nombre de chapelles monumentales”.¹² Les œuvres du cimetière ont été prolongées par plusieurs années¹³ grâce à l’importance que la Table de la Confrérie lui attribuait, où “les plus notables [...] érigèrent leurs monuments funéraires. Parmi ceux-là, il y avait beaucoup de *brésiliens*. Au-delà, la confrérie était très aimée par la communauté portu-

⁹ “Proponho para que se faça hum decente Cemiterio para os nossos Irmãos.” – cette phrase c’est un morceau de l’inscription qui couronne le portrait de João da Silva Ribeiro, qui appartient à la collection de portraits de la Vénérable Confrérie de Notre Dame de Lapa (Cf. Fig. 3).

¹⁰ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. I. *Op. cit.*, p. 10.

¹¹ [Madame Rattazzi] En se référant, une fois de plus, à la ville de Porto, elle écrit: “Le Cimetière de Lapa, le plus importante du Porto, il est assez beau et très amples. Chaque tombeau est orné d’une façon très miséricordieuse, dès le plus riche jusqu’au plus modeste” (Madame Rattazzi – *Portugal de Relance*, 1881. PEREZ, Gustavo d’Ávila. “O Porto e Madame Rattazzi.” *O Tripeiro*, VI Série, Ano I, No 2, fevereiro de 1961, p. 44.

¹² QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. I. *Op. cit.*, p. 23.

¹³ “28-1860: Le Cimetière de Lapa est inauguré avec la solennité habituelle.” “Efemérides portuenses – abril.” *O Tripeiro*, VI Série, Ano XI, No 4, abril de 1971, p. 118.

gaise au Brésil”¹⁴

2.2 La Chapelle-Tombeau de António Martins Fernandes Guimarães [Fig. 4]

La chapelle N° 12, 1^{er} Compartiment, Section latérale du Cimetière

2.2.1 Le propriétaire

António Martins Fernandes Guimarães (1800-1873) acueillit, le 28 avril 1860, à la Confrérie de Lapa, un terrain de façon à construire sa chapelle-tombeau. Il signa le contrat de concession du terrain avec sa deuxième épouse, Maria Máxima Bernardino França. Pourtant, on croit que la construction funéraire a été faite afin d’enterrer sa première femme, Inês Emília Ramos Guimarães.¹⁵

Inês Guimarães (1833-1859) était la fille de Manuel Francisco Ramos et de Maria Vitória de São José de Almeida e Vasconcelos Monteiro. Elle naquit en mars 1833, à Lourosa, Santa Maria da Feira, et elle est morte le 20 octobre 1859 à la commune de Vitória à Porto. Elle se maria, en 1849, aux seize années, avec António Martins Fernandes Guimarães qui en avait 49. Ils furent les parents de quatre enfants: Tomás, Manuel, Francisco e Adelaide Martins Ramos Guimarães.¹⁶

Inês, dans la Confrérie, elle est la Sœur n° 3601, sur l’*Index des Frères* que nous pouvons trouver chez l’Archive Historique de la Vénérable Confrérie de Notre Dame de Lapa.¹⁷ [Fig. 5] En tenant compte que les numéros 3200 font partie de l’*Index* pendant l’année de 1846, il nous semble que Inês Emília Ramos a été admise comme Sœur de la Confrérie en 1849 qui est l’année de son mariage avec António Martins Fernandes Guimarães, qui était Frère de la Confrérie depuis 1837.

“D. Iñez Emília Ramos” c’est comme ça qu’elle est référée dans le Livre 2 des Obits de l’Archive Historique de la Vénérable Confrérie de Notre Dame de Lapa,¹⁸ [Fig. 6] elle est décidée aux 26 ans, le 20 octobre 1859 dans la commune

Ramos e de Maria Vitória de São José de Almeida e Vasconcelos Monteiro. Nasceu em março de 1833, em Lourosa, Santa Maria da Feira, e faleceu na freguesia da Vitória, na cidade do Porto, em 20 de outubro de 1859. Casou em 1849 aos dezasseis anos de idade, com António Martins Fernandes Guimarães, de quarenta e nove anos, e de quem teve quatro filhos: Tomás, Manuel, Francisco e Adelaide Martins Ramos Guimarães.¹⁶

Inês é a Irmã número 3.601, como consta do *Index de Irmãos*, existente no Arquivo Histórico da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa¹⁷ [Fig. 5]. Tendo em conta que o número 3.200 deu entrada em 1846, parece-nos provável que Inês Emília Ramos tenha sido admitida como Irmã em 1849, ano do seu casamento com António Martins Fernandes Guimarães, Irmão desde 1837.

“D. Iñez Emília Ramos”, como é referida no Livro 2º d’Óbitos do Arquivo Histórico da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa¹⁸ [Fig. 6], faleceu com apenas vinte e seis anos de idade, em 20 de outubro de 1859 na freguesia da Vitória, da cidade do Porto.

António Martins Fernandes Guimarães nasceu em Mascotelos, Guimarães, em 8 de abril de 1800,¹⁹ tendo ingressado na Irmandade em 30 de novembro de 1837, com o número 2.194 – “António Martins Fernandes Guimarães. Negociante, morador na rua das Hortas, entrou para N. I. [Nossa Irmandade] em 30 de Novembro de 1837”²⁰ [Fig. 7]. António Guimarães pagou 2\$000 de “entrada”, 2\$400 de “remissão” e \$400 de “esmola”.

Aos sessenta anos de idade, em 3 de maio de 1860, tornou a casar, desta feita com Maria Máxima Bernardino França (c. 1801-1871), também casada em segundas núpcias.²¹ Maria França ingressou na Irmandade em 1838, com o número 2.499 – “D. Maria Máxima Bernardina fª [filha] da N. I. [Nossa Irmã] D. Anna Augusta Soares, moradora na Travessa da Fábrica, entrou para a N. I. [Nossa Irmandade] em 28 de Novº de 1838”²² [Fig. 8]. Maria França pagou 2\$000 de “entrada”, 2\$400 de “remis-

¹⁴ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. I. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. II. *Op. cit.*, p. 8.

¹⁶ On a cherché l’information chez www.geneall.net.

¹⁷ *Index des Frères*, Archive Historique de la Vénérable Confrérie de Notre Dame de Lapa (A.H.V.C.N.D.L.).

¹⁸ *Livre 2º des Obits*, f. 71, no 2166, 22, A.H.V.C.N.D.L.

¹⁶ Informação retirada do sítio www.geneall.net.

¹⁷ *Index de Irmãos*, Arquivo Histórico da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa (A.H.V.I.N.S.L.).

¹⁸ *Livre 2º d’Óbitos*, f. 71, no 2.166, 22, A.H.V.I.N.S.L.

¹⁹ Informação retirada do sítio www.geneall.net.

²⁰ *Livre de entradas I (14/04/1794 a 09/03/1846)*, f. 313, no 2.194, A.H.V.I.N.S.L.

²¹ Informação retirada do sítio www.geneall.net.

²² *Livre de entradas I (14/04/1794 a 09/03/1846)*, f. 357, no 2.499, A.H.V.I.N.S.L.

são” e \$400 de “esmola”. Maria França veio a falecer em 1871, com 70 anos, tendo sido sepultada na capela-jazigo nº 12, de seu marido, onde jazia, desde 1859, Inês, primeira mulher de António Guimarães:

“D. Maria Máxima Bernardino França N. C. I. [Nossa Cara Irmã] como consta do L^o 1^o das entradas f. 357 nº 2.499, idade 70 annos casada com o Sr. António Martins Fernandes Guimarães, morador na rua do Almada nº [...] faleceu no dia 20 de Fevereiro de 1871 e no dia 21 do mesmo mês e anno foi sepultada no Cemitério de baixo na Capella nº 12 pertencente a seu marido.”²³ [Fig. 9]

António Guimarães faleceu cerca de três anos mais tarde, em 1873, aos 73 anos de idade:

“António Martins Fernandes Guimarães N. C. I. [Nosso Caro Irmão] como consta do L. [Livro] 1^o das entradas f. 313, sob o número 2.194, idade 73 annos, viúvo, profissão Negociante morador na rua do Almada nº 89, natural de Guimarães; faleceu a 10 de Dezembro de 1873, e no dia 11 do mesmo mez e anno foi sepultado no nosso Cemitério de baixo, na Capella Nº 12. L^o [Livro] das Missas f. [...]”²⁴ [Fig. 10]

2.2.2 Características arquitetônicas

A capela-jazigo de António Martins Fernandes Guimarães apresenta-se como uma “capela em granito, de grande volumetria, com janelas. Compromisso ascético entre neogótico e neoclássico”.²⁵ A análise de Francisco Queiroz adianta, ainda, que é desconhecida a autoria do monumento funerário. O investigador classifica o portão do jazigo como um portão de ferro forjado *tipo A*, tipologia “[...] constituída sempre por dois batentes, cada um com varões cilíndricos simples que se prolongam verticalmente desde a base. Na base, existe um pequeno varão entre cada um dos maiores, que remata em ponta de lança”.²⁶

Os portões do *tipo A* são geométricos, austeros e mais largos do que elevados, como testemunha a secção lateral do Cemitério da Irmandade da Lapa, cujas capelas-jazigo transmitem

²³ Livro 2^o d'Óbitos, f. 184, no 1.395, 91, A.H.V.I.N.S.L.

²⁴ Livro 2^o d'Óbitos, f. 241, no 60, A.H.V.I.N.S.L.

²⁵ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. II. *Op. cit.*, p. 8.

²⁶ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. I. *Op. cit.*, p. 117.

de Vitória, à Porto.

António Martins Fernandes Guimarães, il est né à Mascotelos, à Guimarães, le 8 avril 1800,¹⁹ et il a été admis comme Frère de la Confrérie le 30 novembre 1837, sous le nº 2194 — “António Martins Fernandes Guimarães. Négociant, il habitait la rue des Hortas, il entra dans [Notre Confrérie] le 30 novembre 1837.”²⁰ [Fig. 7] Il paya 2\$000 d’“admission”, 2\$400 de “pardon” et \$400 d’“aumône”.

A 60 ans, le 3 mai 1860, il se marie pour la deuxième fois, avec Maria Máxima Bernardino França (c. 1801-1871), elle aussi en se mariant pour la deuxième fois.²¹ Maria França participe à la Confrérie dès 1838, sous le nº 2499 — “D. Maria Máxima Bernardina f^a [fille] de N. S. [Notre Sœur] D. Anna Augusta Soares qui habitait la Travessa da Fábrica, elle participa à N. C. [Notre Confrérie] le 28 novembre 1838.”²² [Fig. 8] Maria França paya 2\$000 d’“admission”, 2\$400 de “pardon” et \$400 d’“aumône”. Maria França, décédée en 1871, à 70 ans, elle a été enterrée dans la chapelle-tombeau nº 12, propriété de son mari, où gésissait, depuis 1859, Inês, la première femme de António Guimarães:

D. Maria Máxima Bernardino França N. C. S. [Notre Chère Sœur] comme il circule sur le Livre 1^{er} des admissions f. 357 nº 2499, âgée de 70 années mariée avec António Martins Fernandes Guimarães, qui habite rue do Almada, nº [...] elle est décédée le 20 février 1871 et, de 21 du même mois et de la même année a été enterrée dans la Cimetière dans la Chapelle nº 12 qui appartenait à son mari.²³ [Fig. 9]

António Guimarães, il est mort trois ans plus tard, en 1873, âgé de 73 ans:

António Martins Fernandes Guimarães N. C. F. [Notre Chère Frère] comme on peut lire sur le L. [Livre] nº 1 des entrées f. 313, sous le nº 2194, âgé de 73 ans, veuf, commerçant ; il habitait la rue du Almada nº 89, et il est né à Guimarães; il est mort le 10 décembre 1873, et il est enterré le 11 décembre 1873 dans notre Cimetière en bas, dans la Chapelle

¹⁹ On a cherché l’information chez www.geneall.net.

²⁰ Livre des admissions I (14/04/1794 a 09/03/1846), f. 313, no 2194, A.H.V.C.N.D.L.

²¹ On a cherché l’information chez www.geneall.net.

²² Livre des admissions I (14/04/1794 a 09/03/1846), f. 357, no 2499, A.H.V.C.N.D.L.

²³ Livre 2^o des Obits, f. 184, no 1395, 91, A.H.V.C.N.D.L.

Nº 12. Lº [Livre] des Messes f. [...]²⁴ [Fig. 10]

2.2.2 Caractéristiques architectoniques

La chapelle-tombeu de António Martins Fernandes Guimarães, elle est une “chapelle en granit, volumineuse, avec des fenêtres. Elle illustre le compromis ascétique entre le néo-gothique et le néo-classique”.²⁵ L’analyse faite par Francisco Queiroz avance, encore, qu’il s’agit d’un monument dont l’auteur est inconnu. L’investigateur classifie le portail du tombeau comme un portail en fer forgé, *type A*, typologie “[...] constituée toujours par deux marteaux, en ayant chacun d’eux des perches circulaires simples qui se prolongraient verticalement dès la base. Dans la base il y a un petit perche parmi les plus grands, qui termine en point de pique.”²⁶

Les portails du *type A*, ils sont géométriques, austères et ils sont plus grands en largeur qu’en hauteur; la section latérale du Cimetière de la Confrérie de Lapa en donne témoin, dont les chapelles-tombeu transmettent un grand équilibre en ce qui concerne sa simplicité structurelle et décorative. Ce qui en fait preuve c’est la recherche du même compromis entre “un néo-gothique pas décoratif et un néo-classique austère, résistant”,²⁷ un compromis réfléchi aussi sur les portails semblables à celui de la chapelle-tombeu de Manuel José da Cruz Magalhães (Chapelle-Tombeu Nº 17, 1º Département, Section latérale). Une autre caractéristique appartenant au *type A*, donc, commun à la chapelle-tombeu de António Martins Fernandes Guimarães, c’est le goût par l’inscription insculpé avec le nom du propriétaire et la date d’acquisition/construction de la chapelle, dans ces cas, 1860.²⁸

²⁴ *Livre 2º des Obits*, f. 241, no 60, A.H.V.C.N.D.L.

²⁵ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. II. *Op. cit.*, p. 8.

²⁶ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*, vol. I. *Op. cit.*, p. 117.

²⁷ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal: Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. Thèse de diplôme universitaire en Histoire de l’Art, (Professeur Agostinho Rui Marques de Araújo), Faculté des Lettres de l’Université du Porto, 2002, vol. I, tomo II, p. 196.

²⁸ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*, vol. I, tomo II. *Op. cit.*,

uma grande harmonia no que respeita à sua simplicidade estrutural e decorativa. Prova disso é a busca do mesmo compromisso entre “um neogótico não decorativo e um neoclássico austero resistente”,²⁷ também refletido em portões como o da capela-jazigo de Manuel José da Cruz Magalhães (Capela-Jazigo Nº 17, 1ª Divisão, Secção Lateral). Uma outra característica comum ao *tipo A* e, portanto, à capela-jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, é o gosto pela inscrição insculpida com o nome do proprietário e a data de aquisição/construção da capela, neste caso, 1860.²⁸

Interiormente, a capela-jazigo segue, uma vez mais, o esquema de organização da tipologia em que se insere, pois as lápides encontram-se direcionadas para o portal, deixando, assim, livres as paredes laterais destinadas a receber azulejaria e estuque. A ornamentação, que atualmente decora a capela-jazigo sob estudo, terá sido produzida já no início do século XX, tendo tido como autor Silvestro Silvestri (1859-1925), cuja obra analisaremos a seguir.

2.2.3 As pinturas de Silvestro Silvestri²⁹

2.2.3.1 Notas biográficas

Silvestro Silvestri (1859-1925) nasceu em Spoleto, Itália, em 1859. Estudou no “Régio Istituto di Belle Arti di Roma” e na “Scuola dei Museo Artístico Industrial”. Como estudante, foi merecendo algumas menções honrosas e prêmios, nomeadamente pelos seus trabalhos em aquarela.³⁰ Em 1879, recebeu o diploma

²⁷ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal: Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. (Tese de Doutoramento em História da Arte), (Prof. Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo) Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002, vol. I, tomo II, p. 196.

²⁸ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*, vol. I, tomo II. *Op. cit.*, p. 196.

²⁹ Para aprofundar o conhecimento sobre Silvestro Silvestri, sugerimos a consulta de CARDANO, Nicolette. *Considerazioni e materiali per uno studio su Silvestro Silvestri*. Spoleto: Edizioni del’ Accademia Spoletina, 1987; e de LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*. (Dissertação de Mestrado em História da Arte), (Prof. Doutor António Cardoso Pinheiro de Carvalho), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1998.

³⁰ “Nesta escola recebe uma menção honrosa no concurso de 1876/77 com uma aquarela e vence o primeiro prêmio em 1877/78 com uma aquarela de um prato e vaso em maiolica, em estilo do séc. XVI.” LOBO, Maria Natália de Magalhães

do “Istituto di Belle Arti”, mudando-se de Roma para Nápoles e para Spoleto.³¹ Após algumas encomendas e trabalhos com lugar em solo italiano,³² Silvestri viajou, aos trinta anos de idade, para Portugal, com o objetivo de ocupar o cargo de professor de desenho ornamental na Escola Faria Guimarães. Silvestri terá lecionado a disciplina de desenho ornamental entre os anos letivos de 1918/1919 e 1924/1925, vindo a falecer em 19 de fevereiro de 1925, aos 66 anos de idade.³³

Paralelamente à atividade docente, Silvestri deixou, especialmente na cidade do Porto, uma produção artística de grande valor e merecedora de um estudo e análise apurados. Participou em certames e exposições, como a Exposição Industrial do Porto, de 1897, na secção especial de pintura decorativa. Os periódicos da época analisam a sua presença, elogiando a qualidade das suas pinturas e enaltecendo o “estilo pompeiano” dos seus trabalhos, característica que, como veremos adiante, se evidencia em outras obras, desde logo nas que ornamentam a capela-jazigo sob estudo.³⁴

Além das pinturas da capela-jazigo de António Martins Fernandes Guimarães (N.º 12, 1.ª Divisão, Secção Lateral – Cemitério da Lapa), Silvestri realizou uma série de trabalhos coligidos por Maria Natália M. M. Lobo,³⁵ e que seguidamente apresentamos em forma de tabela, para uma consulta mais eficaz.

Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLVIII.

³¹ LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLVIII.

³² “A ocasião para se fazer conhecer foi-lhe possibilitada através do concurso para o monumento a Garibaldi em 1882, lançado pelo Consiglio Comunale de Spoleto. Transfere-se para Roma em 1885 por ter recebido uma encomenda para uma série de pinturas na sala central do Aquário Romano.” LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLVIII.

³³ LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLIX.

³⁴ LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLIX.

³⁵ LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, pp. CCCLX e CCCLXI.

En ce qui concerne l'intérieur, la chapelle-tombeau suit, une fois de plus, le schéma de l'organisation de la typologie où elle s'insère, lorsque les plaques sont dirigées vers le portail, en libérant les mûres latéraux destinés à recevoir les carreaux vernissés et le stuc. L'ornementation qui, à présent, décore la chapelle-tombeau qu'on étudie, elle aura été produite au commencement du siècle, dont l'auteur fût Silvestro Silvestri (1859-1925) dont l'ouvrage on analysera à la suite.

2.2.3 Les peintures de *Silvestro Silvestri*²⁹

2.2.3.1 Quelques indications biographiques

Silvestro Silvestri (1859-1925), il est né à Spoleto en Italie, en 1859. Il étudia au “Régio Istituto di Belle Arti di Roma” et à “Scuola dei Museo Artistico Industrial”. Comme étudiant, il mérita des mentions honorables et des prix grâce, notamment, à ses aquarelles.³⁰ En 1879, il reçut le diplôme de l’“Istituto di Belle Arti” et il se changea de Rome à Nápoles et après à Spoleto.³¹ Après avoir fait quelques travaux en Italie,³² Silvestri, il voyagea, âgé de 30 ans, au Portugal afin d'occuper le charge de professeur de dessin ornamental à l'Escola Faria Guimarães. Silvestri aura enseigné cette matière-

p. 196.

²⁹ Afin d'approfondir la connaissance de Silvestro Silvestri, nous proposons la consulte de CARDANO, Nicolette. *Consideration e materiali per uno studio su Silvestro Silvestri*. Spoleto: Edizioni del' Accademia Spoletina, 1987; e de LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*. (Dissertação de Mestrado em História da Arte), (Prof. Doutor António Cardoso Pinheiro de Carvalho), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1998.

³⁰ “Dans cette école [il] reçoit une mention honorable au concours de 1876/77 grâce à une aquarelle et il gagne le 1er prix en 1877/78 avec une aquarelle d'un plat et d'un pot du style de la Renaissance.” LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLVIII.

³¹ LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLVIII.

³² “L'occasion d'être connu arrive à travers le concours pour ériger le monument de Garibaldi en 1882, qui a été promu par le Consiglio Comunale de Spoleto. Il part à Rome en 1885 car il reçut une commande de peintures à réaliser dans la salle central de l'Aquarium Romain.” LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLVIII.

là pendant les années scolaires — 1918/1919 et 1924/1925. Il est mort le 19 février 1925, âgé de 66 ans.³³

Au-delà de sa carrière d'enseignant, Silvestri laissa, surtout à Porto, une production artistique d'un très grand valeur qui mérite d'être étudiée et analysée d'une façon profonde. Il participa aux débats et expositions, comme l'Exposition Industrielle du Porto, 1897, dans la section spéciale de peinture décorative. Les périodiques de l'époque analysent sa présence en parlant, en termes élogieux, de la qualité de ses peintures et en élevant le "style pompéien" de ses travaux. Cette caractéristique, comme nous le prouvons en avant, s'impose à d'autres œuvres, notamment à celles qui ornent la chapelle-tombeau que nous venons d'étudier.³⁴

Au-delà des peintures de la chapelle-tombeau de António Martins Fernandes Guimarães (N^o 12, 1^{er} Compartiment, Section latérale, Cimetière de Lapa), Silvestri réalisa aussi un ensemble de travaux, compilé par Maria Natália M. M. Lobo,³⁵ et que nous présentons tout de suite sous forme de tableau pour que sa consultation soit plus efficace.

Silvestro Silvestri
Activité/Production Artistique au Portugal
Les peintures dans les Eglises et dans les Chapelles
Les Fresques de la Chapelle de la Notre Dame de la Conception, à Porto (1898)
Les peintures du plafond et des murs latéraux de la chapelle-majeur du Cimetière de Agramonte, à Porto (1910).
Le tableau de la Chapelle du Refuge des Âgés du Pinheiro Manso, à Porto.
Les peintures du plafond et des murs latéraux de la chapelle-tombeau de António Martins Fernandes Guimarães, Cimetière de Lapa, à Porto.
Les peintures des collections et chez les gens
Le fresque en représentant Jésus Christ à couronner la Vierge (résidence de José Martins Quelhas de Lima, à S. Mamede de Infesta).

³³ LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLIX.

³⁴ LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLX.

³⁵ LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, pp. CCCLX e CCCLXI.

Silvestro Silvestri
Atividade/Produção Artística em Portugal
Pinturas em Igrejas/Capelas
Afrescos da Capela de Nossa Senhora da Conceição, Porto (1898).
Pinturas do teto e paredes laterais da capela-mor do Cemitério de Agramonte, Porto (1910).
Painel da Capela do Asilo dos Velhinhos do Pinheiro Manso, Porto.
Pinturas do teto e paredes laterais da capela-jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, Cemitério da Lapa, Porto.
Pinturas em coleções/casas particulares
Quadro afresco representando Cristo a coroar a Virgem (residência de José Martins Quelhas de Lima, S. Mamede de Infesta).
Salão de Concertos da família Honório Lima (pinturas?), Porto.
Outras pinturas
Pintura da bandeira da Escola Industrial Faria Guimarães, Porto.
Desenho
Desenho do "painel" em azulejos, existente no exterior da Igreja da Ordem do Carmo, Porto.
Desenho dos "ex-libris" da Biblioteca Pública Municipal do Porto.
Ilustrações
Ilustração d' <i>Os Perfis Suaves</i> , de Júlio Brandão.
Colaboração
Colaboração na revista <i>Portugália</i> , entre 1899 e 1908.

2.2.3.2 Análise das pinturas da capela-jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, atribuídas a Silvestro Silvestri

A capela-jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, erigida no Cemitério da Lapa, é ornamentada, no interior, por pinturas que preenchem as suas paredes laterais, o seu nicho central e o seu teto. Estes trabalhos são posteriores à data de aquisição do terreno/construção da capela (1860) – possivelmente das primeiras décadas do século XX – criando, por isso, um interessante contraste entre a frieza e austeridade do monumento fúnebre e a cor e vivacidade das composições pictóricas. Os trabalhos em análise são de autoria do pintor Silvestro Silvestri e ilustram as influências "pompeianas" que já vimos serem-lhe, frequentemente, associadas, desde o seu tempo de estudante – "Em 1878, [Silvestri] apresenta também uma prova de ornato ao Istituto di Belle Arti. Tratava-se de um desenho para 'gabinetto da bagno' inspirado em motivos renascentistas e na pintura

pompeiana”.³⁶

Globalmente, as pinturas expressam um gosto bizantino representado pela profusão dos dourados. Os painéis laterais são, ainda, emoldurados por um conjunto de azulejos, contemporâneos às pinturas. A qualidade desta intervenção tem permitido que ela sobreviva até aos nossos dias, ainda que com algumas falhas. Porém, o valor destas pinturas é incontestável pois, segundo Francisco Queiroz, em “contexto cemiterial, deverão ser únicas em Portugal”.³⁷ Por essa razão, propomos a análise individualizada de cada painel, com o propósito de melhor expor suas características.

Teto da capela [Fig. 11]

“O teto apresenta decoração com papoilas dormideiras inseridas nos braços de uma grande cruz radiada”³⁸ — a frase de Francisco Queiroz sintetiza as principais características do teto, um conjunto ornamental que combina motivos geométricos e vegetalistas com apontamentos figurativos. A pintura do teto apresenta grande simetria, sendo definida por duas faixas que se entrecruzam e, ao centro, ostenta uma cruz radiada inserida numa espécie de “rosácea”. Desta cruz radiada partem quatro faixas largas de tons claros, subdivididas internamente por linhas que criam formas geométricas. Dentro destas molduras, desenvolvem-se motivos vegetalistas como as papoilas dormideiras,³⁹ associadas ao “sono eterno” (morte). O pintor soube tirar partido das folhagens, transmitindo uma sensação de dinamismo pelo modo como prolonga e sublinha as linhas curvilíneas e agitadas das ramagens.

Na perspetiva do observador, a faixa horizontal acrescenta ainda, de cada lado, um rosto de anjo, em tudo semelhante aos que coroam os céus dos painéis laterais. Entre as faixas descritas, encontramos a representação do céu estrelado, com incrustações,

³⁶ LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLVIII.

³⁷ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*, vol. I, tomo II. *Op. cit.* p. 197.

³⁸ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*, vol. I, tomo II. *Op. cit.* p. 197.

³⁹ Papoila dormideira – flor de onde se extrai o ópio e é, por isso, associada metafórica e iconograficamente ao “sono eterno” (morte).

Salon des Concerts de la famille de Honório Lima (peintures?), à Porto.
D'autres peintures
La peinture du drapeau de l'Ecole Industrielle Faria Guimarães, à Porto.
Les dessins
Le dessin du panneau à carreaux vernissés dans l'extérieur de l'Eglise de l'Ordre du Carmo, à Porto.
Le dessin des “ex-libris” de la Bibliothèque Publique Municipale du Porto.
Des illustrations
L'illustration de <i>Os Perfis Suaves</i> , de Júlio Brandão.
Collaboration
Collaboration à la revue <i>Portugália</i> , de 1899 à 1908.

2.2.3.2 L'analyse des peintures de la chapelle-tombeu de António Martins Fernandes Guimarães qui sont attribuées à Silvestro Silvestri

La chapelle-tombeu de António Martins Fernandes Guimarães, érigée dans le Cimetière de Lapa, elle est ornementée, à l'intérieur, par des peintures qui remplissent ses murs latéraux, son niche central et son plafond. Ces travaux, ils sont postérieures à la date de l'acquisition du terrain/construction de la chapelle (1860) — probablement, ils concernent les premières décades du XX^{ème} siècle — en créant, ainsi, un contraste très intéressant entre la froideur et l'austérité du monument funèbre et la couleur et la vivacité des compositions picturales. Les travaux sous analyse appartiennent au peintre Silvestro Silvestri et ils dénotent les influences “pompéiennes” qui lui sont fréquemment attribuées, il était encore un étudiant. — “En 1878, [Silvestri], il présente aussi une démonstration d'ornement à l'Istituto di Belle Arti. Il s'agissait d'un dessin pour le ‘gabinetto da bagno’, qui est inspiré des motifs renaissants et de la peinture pompéienne”.³⁶

Dans son ensemble, les peintures expriment un goût byzantin révélé par l'abondance de dorés. Les tableaux latéraux sont, encore, encadrés par une ensemble de carreaux vernissés contemporanis des peintures. La qualité de cette intervention permet qu'elle survive jusqu'à nos jours, malgré quelques défauts. Mais, la valeur des peintures est-elle indubitable donc, selon Francisco Queiroz, “dans le

³⁶ LOBO, Maria Natália de Magalhães Moreira. *O Ensino das Artes Aplicadas (ourivesaria e talha) na Escola Faria Guimarães de 1884 a 1948*, vol. II. *Op. cit.*, p. CCCLVIII.

contexte des cimetières, elles seront les seules qui existent au Portugal”.³⁷ A cause de ça, nous proposons l’analyse individuelle de chaque tableau pour qu’on puisse mieux énoncer leurs caractéristiques.

Le plafond de la Chapelle [Fig. 11]

“Le plafond présentent une ornementation de pavots somnifères insérés d’une croix rayonnée.”³⁸ — cette phrase de Francisco Queiroz, elle résume les principales caractéristiques du plafond, c’est-à-dire, un ensemble ornemental qui associe des motifs géométriques et végétaux avec des notes figuratives. La peinture du plafond dénote une très grande symétrie qui est définie par deux bandeaux en croix en étalant, au centre, une croix rayonnée insérée dans une sorte de “rosace”. En sortant de cette croix, il y a quatre bandeaux larges aux nuances légères, qui se divisent intérieurement, à travers des lignes qui créent de formes géométriques. Dans ces encadrements, ils se développent les motifs végétaux comme les pavots somnifères,³⁹ associés au “sommeil éternel” (la mort). Le peintre sut tirer parti des feuillages, en transmettant une sensation de dynamisme à cause du prolongement et du soulignement de lignes courbes et agitées des ramures.

Selon la perspective de l’observateur, le bandeau horizontal accroit, encore, de chaque côté, un visage d’un ange semblable à ceux qui couronnent les ciels des tableaux latéraux. Parmi les bandeaux décrits, nous trouvons la représentation du ciel étoilé, avec des incrustations, et les rayons de soleil qui émanent partout, tel comme il arrive dans les tableaux latéraux, ce qui nous rappelle la descente du Saint-Esprit — “Pentecôte”. Toute la composition est limitée par un frise en padron géométrique qui partage, avec la peinture central, les bleus, les roses pas tendres et le jaune vieilli, mais qui contraste avec elle par son rigueur géométrique et par sa linéarité.

³⁷ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*, vol. I, tomo II. *Op. cit.*, p. 197.

³⁸ QUEIROZ, José Francisco Ferreira. *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*, vol. I, tomo II. *Op. cit.*, p. 197.

³⁹ Pavot somnifère – c’est la fleur de laquelle on extrait l’opium, c’est pourquoi on l’identifie d’une façon métaphore et iconographique au “sommeil éternel” (la mort).

e dos raios solares que emanam em todas as direções, tal como acontece nos painéis laterais, o que nos faz recordar a descida do Espírito Santo — “Pentecostes”. Toda a composição descrita é delimitada por um friso de padrão geométrico que partilha com a pintura central os tons azuis, rosa escuro e amarelo envelhecido, mas que contrasta com esta pelo seu rigor geométrico e linearidade.

Os painéis laterais [Figs. 12 e 14]

O painel à direita do observador corresponde a uma pintura de maior formato que partilha com o painel à esquerda do observador não só a temática, como o fato de receber um enquadramento de azulejaria de composição semelhante — repetindo os motivos das figuras aladas, das papoilas domideiras e das cruces radiadas — e de ostentar uma cena ao ar livre, provavelmente no monte do Calvário, coroada por uma cabeça de anjo alada e radiada. As parencas entre as duas pinturas prolongam-se no que concerne à distribuição das personagens pelo espaço. Assim, em ambos os painéis encontramos quatro figuras à esquerda e quatro figuras à direita. Quanto às cabeças de anjo aladas, a sua disposição é também equilibrada, tanto em número, como em posição, direcionando o olhar do observador para o centro da pintura. Em ambos os painéis é evidente o padrão anatômico usado por Silvestri, o qual se define pela construção de figuras alongadas, cuidadosamente delineadas, de rostos pouco expressivos, com uma postura e gestualidade estáticas, mas calmas e suaves. Os panejamentos são tratados com grande cuidado, caindo de modo natural, moldando as formas corporais. Cada figura apresenta as mãos numa diferente posição, o que imprime movimento à composição.

Os três painéis da capela-jazigo

Os três painéis, que compõem o interior da capela, narram uma história cuja sequência iremos seguir nesta exposição começando, por isso, pela análise do painel à direita do observador, seguido do estudo do painel central e culminando na leitura do painel à esquerda do observador.

Painel lateral à direita do observador [Fig. 12]

O painel à direita do observador evoca a cena em que Verônica limpa o rosto de Cristo, enquanto ele carrega a cruz

até ao monte do Calvário, onde foi crucificado. O artista remete para este episódio sem o representar, lembrando-o apenas pela colocação, ao centro do painel, de um anjo que segura o lenço com o rosto de Cristo. As figuras aladas choram e olham com consternação e lamento o sofrimento de Cristo, simbolicamente exibido naquele lenço.

Painel central [Fig. 13]

A pintura central cobre o nicho em arco quebrado, de inspiração neogótica, e sugere a representação do episódio da crucificação. Nesta composição, encontramos uma combinação curiosa entre a pintura e a escultura, uma vez que o sentido global do conjunto só é compreendido se entendermos a cruz e a figura de Cristo esculpido como parte integrante da pintura. O painel apresenta grande harmonia cromática e simetria. A pintura é dominada por tons pastel, que contrastam com o brilho do fundo dourado. O painel expõe claras linhas de simetria, dispondo de ambos os lados dois anjos, que assumem precisamente a mesma posição corporal. As cores das vestes das figuras aladas contribuem, igualmente, para a harmonia da composição, dado que os anjos localizados à esquerda do observador apresentam panejamentos com tonalidades equivalentes às figuras aladas à direita do painel.

Painel à esquerda do observador [Fig. 14]

O painel à esquerda do observador segue-se à crucificação e, por isso, remete para a ressurreição de Cristo. O lençol-sudário depositado sobre a cruz corresponde ao lençol de “linho fino” com que normalmente eram embrulhados os cadáveres dos judeus para serem sepultados. Daí, um olhar mais atento nos revela que o pintor tratou com particular cuidado e atenção este pormenor da pintura, uma vez que o tecido apresenta no seu remate um padrão, que indica que se trata de um tecido rico e nobre. No geral, as figuras aladas olham com grande espanto e admiração aquele cenário que anunciava a ressurreição de Cristo. Há ainda que atentar para a marca exibida na zona inferior direita da pintura, a qual corresponde à assinatura de Silvestro Silvestri.

3. Nota conclusiva: qual a relação entre as pinturas e a capela?

Após a análise da capela-jazigo de António Martins Fer-

Les tableaux latéraux [Figs. 12 et 14]

Le tableau qui est à droite de l'observateur, il concerne une peinture d'une plus grande dimension qui partage, avec le tableau à gauche de l'observateur, pas seulement la thématique, mais aussi la composition semblable en carreaux vernissés — en répétant les motifs des figures ailées, des pavots, somnifères et des croix rayonnées — et de montrer une scène en plein air, probablement dans le mont Calvaire, couronnée d'une tête d'ange ailée et rayonnée. La ressemblance entre les deux peintures, elle se prolonge en ce qui concerne la distribution des personnages dans l'espace. Ainsi, les tableaux, les deux, ils ont quatre figures à droite. Quant aux têtes des anges ailés, sa disposition elle est aussi équilibrée, soit en nombre, soit en emplacement, en dirigeant le regard de l'observateur vers le centre de la peinture. L'ensemble des peintures met en évidence le modèle anathomique utilisé par Silvestri, c'est-à-dire, il est en évidence la construction de figures allongées, soigneusement délinées, aux visages peu expressifs dont la présence et les gestes ne sont pas dynamiques; ces figures-là, elles sont calmes et douces. L'habillement est bien soigné; les vêtements, ils vont bien et semblent naturels, en modelant les formes du corps. Chaque figure présente les mains en différentes positions ce qui imprime du mouvement à la composition.

Les trois tableaux de la chapelle-tombeau

Les trois tableaux, qui constituent l'intérieur de la chapelle, racontent une histoire dont la séquence nous suivrons en commençant, naturellement par l'analyse du tableau à droite de l'observateur, suivie de l'étude du tableau central, en terminant par la “lecture” du tableau à gauche de l'observateur.

Tableau latéral à droite de l'observateur [Fig. 12]

Le tableau à droite de l'observateur évoque la scène dans laquelle Véronique essuye la face du Christ, pendant qu'il porte la croix jusqu'au mont Calvaire, où il fut crucifié. L'artiste remet à cet épisode même sans le représenter, en le rappelant seulement à travers la mise en place, au centre du tableau, d'un ange qui tient le voile qui porte l'image du Christ. Les figures ailées pleurent et elles regardent avec chagrin et regret la souffrance du Christ, montrée symboliquement sur ce voile-là.

Le tableau central [Fig. 13]

La peinture centrale couvre le niche en arc brisé d'inspiration néo-gothique, en suggérant la représentation de l'épisode de la Crucifixion. Dans cette composition, nous trouvons une curieuse combinaison entre la peinture et la sculpture, car le sens global de l'ensemble il n'est que compris si nous entendons la croix et la figure du Christ sculptés comme une partie intégrante de la peinture. Ce tableau, il présente aussi une très grande harmonie chromatique. La peinture, elle est dominée par des couleurs pastel qui contrastent avec l'éclat du fond doré. Il présente encore des lignes claires de symétrie, en mettant, des deux côtés, deux anges qui ont, justement, la même expression corporelle. Les couleurs de l'habillement des figures ailées contribuent également à l'harmonie de la composition étant donné que les anges mis à gauche de l'observateur, ils présentent des habillements dont les couleurs sont équivalentes à celles des figures ailées à la droite du tableau.

Le tableau à gauche [Fig. 14]

Le tableau à gauche de l'observateur montre ce qui suit la Crucifixion c'est pourquoi il remet à la Résurrection du Christ. Le linceul du Christ/suaire mis sur la croix, il correspond au "toile de lin" avec lequel, généralement, les cadavres des juifs étaient ensevelis afin d'être enterrés. Donc, un regard plus attentif nous révèle que le peintre travailla avec un soin et une attention particuliers ce détail de la peinture, parce que le tissu présente dans son achèvement un dessin qui dénote sa richesse et sa noblesse. En général, les figures ailées regardent d'une façon étonnée ce décor annonçant la Résurrection du Christ. Il faut faire attention, encore, à la marque exposée dans la zone inférieure et à droite de la peinture qui correspond à la signature de Silvestro Silvestri.

3. Conclusion: Quel est le rapport entre les peintures et la chapelle?

Après l'analyse de la chapelle-tombeau de António Martins Fernandes Guimarães et de ses peintures, il y a une question qui persiste: **Quelle est le rapport entre les peintures et la chapelle qui les accueille?** En vrai si les tableaux s'adaptent à l'architecture du tombeau et ils ostentent des thématiques sacrées qui sont assorties au contexte des cimetières, la choix particulière des épisodes

nandes Guimarães e das suas pinturas, há uma pergunta que subsiste: **qual a relação entre estas pinturas e a capela que as alberga?** Na realidade, se os painéis se adaptam à arquitetura do jazigo e exibem temáticas sacras condizentes com o contexto cemiterial, a opção em particular pelos episódios descritos pode e deve ser equacionada. Na verdade, a "Paixão" representa, *grasso modo*, um percurso de sofrimento que culmina na "Crucificação", mas que encontra uma espécie de redenção com a ressurreição de Cristo. Com este percurso pode identificar-se quem abandona a vida terrena e, de certa forma, após um percurso de vida, mais ou menos marcado por momentos de dor (**Paixão**), atinge o fim da sua existência terrestre (**Crucificação**) para, posteriormente, ascender aos Céus e viver a Vida Eterna (**Ressurreição**).

Além disso, as composições são pontuadas pela presença de tecidos como o lenço de Verônica ou o lençol-sudário que envolveu Cristo morto, os quais constituem relíquias, ou seja, representações físicas da memória de algo ou de alguém. Esta mesma lógica repete-se em torno do indivíduo que parte e que deixa no plano térreo e material nada mais que objetos que preservam a sua memória e são, por isso, conservados como relíquias. A própria capela-jazigo, cuja primordial função é o acolhimento dos restos mortais dos falecidos, tem por base este princípio de respeito pela memória e de exposição do que resta do homem que partiu.

Assim, estas composições parecem-nos estar em plena harmonia com o contexto cemiterial e claramente enquadradas na capela-jazigo. Sendo, muito provavelmente, trabalhos produzidos já no século XX, torna-se interessante verificar como os temas sacros continuam a merecer atenção, mas a ser interpretados com uma técnica mais moderna, acompanhando as características do estilo da época, com a geometrização das figuras e do espaço, privilegiando as linhas simples e a depuração do cenário. Todavia, as cenas não perdem a sua força, nem as figuras o seu impacto. Embora não encontremos qualquer *pathos* de reminiscência barroca, a imponência das composições cumpre a sua função essencial: recordar o homem que, como escreveu o poeta português Soares de Passos, "Lembra-te Homem que és pó, e que dest'arte, // – Em pó, ou cêdo ou tarde, has de tornar-te".

décrits peut être et doit être discutée. En réalité, la “Passion” représente, *grosso modo*, un parcours de supplice qui culmine à la “Crucifixion”, mais qui trouve une sorte de rédemption avec la résurrection du Christ. A travers ce parcours, on peut identifier celui qui abandonne la vie et, d’une certaine façon, après un parcours marqué, plus au moins, par des moments douloureux (**Passion**), il arrive à la fin de sa vie (**Crucifixion**) pour, après, s’élever au ciel pour vivre la vie éternelle (**Résurrection**).

Au-delà, les compositions sont signalées par la présence de tissus comme le linceul de Véronique ou le linceul/suaire qui a enseveli Christ mort, les quels constituent des reliques, c’est-à-dire, des représentations physiques de la mémoire de quelque chose ou de quelqu’un. Cette logique, elle-même, se répète autour de l’individu qui “part” et qui ne laisse, au plan terrestre et matériel que des objets qui préservent sa mémoire et ils sont envisagés comme des reliques. La chapelle-tombeau, dont la fonction principale est celle d’accueillir les dépouilles mortelles, a comme fondement le respect par la mémoire de l’Homme qui est “parti”.

Ainsi, ces compositions, elles nous semblent d’accord avec le contexte des cimetières et elles sont nettement encadrées dans la chapelle-tombeau. Comme ces travaux ont été produits, certainement, au XX^{ème} siècle, il est intéressant de vérifier comment les thèmes sacrals, ils continuent à mériter notre attention, mais ils sont interprétés sous une technique plus moderne, en accompagnant les caractéristiques du style de l’époque — la géométrisation des figures et de l’espace — en relevant les lignes simples et la dépuración du décor. Mais les scènes ne perdent pas la force et les figures ne perdent pas son impact. Bien que nous ne trouvions pas aucun *pathos* de réminiscence baroque, la grandeur des compositions accomplit sa fonction essentielle: celle de remémorer l’Homme qui comme écrit le poète portugais, Soares de Passos, “Lembra-te Homem que és pó, e que dest’arte, // — Em pó, ou cedo ou tarde, has de tornar-te.” (“Rappelle-toi, Homme, tu es poudre et de cet art, // — Plus tôt ou plus tard tu deviendras poussière.”)



1



2



3

1 (autor desconhecido). *Retrato do reverendo padre Ângelo Sequeira.*

2 Frontispício da antiga Capela de Nossa Senhora da Lapa.

3 José Alves Ferreira Lima. *Retrato de João da Silva Ribeiro, 1841.*



4

5

	Idade	
Joaquim Ferreira e Mendes Guimarães	43873	43
José da Silva e Mendes Barbosa	43872	40
Maria Bragança da Silva Marques	43873	41
Luísa Constância Gomes	43871	40
Neto António de Sousa Basto (Com. de Bravilhon)	43876	44
José Maria e Américo Basto, 2 ^o de nome	43875	"
Luísa Brancagatta de Sá Basto, 1 ^o de nome	43876	"
Maria Ant. de Sousa Basto, 1 ^o de nome	43877	"
Maria Luísa de Sousa Basto, 2 ^o de nome	43876	47
Joaquim José de Sousa Basto (Com. de Bravilhon)	43877	"
Maria Luísa Basto	43875	41
Maria Luísa Basto	43875	"
Maria Luísa Basto	43877	"
cat. de gene		
Joaquim José de Sousa (c. 1849)	43875	"
Joaquim Brancagatta de Sousa	43876	44
José Brancagatta	43877	"
José Brancagatta	43875	"
José Brancagatta	43877	"

4 Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães.

5 Index de Irmãos da V.I.N.S.L.

22
 D. Ignor Emilia Ramos
 Que vive a sua q[ua]nto no L.º 2.º q. 4.º f.º 31.º
 Falleceu
 L.º das Misas q[ue]

6

2194
 Antonio Martins Fernandes
 Guimarães, segun[da]nte, morador na Rua das Hortas,
 Partiu para S. I. em 20 de Novembro de 1837.
 Rubico

7

2500
 D. Maria Maxima
 Maxima f.ª de S.ª D.ª D.ª Augusta Soares, mora-
 dora na Rua das Hortas, morreu em S. I. em 20 de Novembro de 1838
 Rubico

8

31
 D. Maria Maxima Bernardino Fernandes, f.ª de S.ª D.ª D.ª Augusta Soares, mora-
 dora na Rua das Hortas, morreu em S. I. em 20 de Novembro de 1838
 Rubico

9

6 Livro 2º d'Óbitos.

7 Livro de entradas de Irmãos I
 (14/04/1794 a 09/03/1846)

8 Livro de entradas de Irmãos I
 (14/04/1794 a 09/03/1846).

9 Livro 2º d'Óbitos.

10 Livro 2º d'Óbitos.

10

30
 Antonio Martins Fernandes Guimarães
 f.º de S.ª D.ª D.ª Augusta Soares, mora-
 dora na Rua das Hortas, morreu em S. I. em 20 de Novembro de 1838
 Rubico



11



14



13



12

11 Teto da Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães.

12 Painel lateral da Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, à direita do observador.

13 Painel central da Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães

14 Painel lateral da Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, à esquerda do observador..

A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP

The Nelson Rockefeller donation of 1946 at the Museum of Contemporary Art of the University of Sao Paulo

CAROLINA ROSSETTI DE TOLEDO

Mestre em Estética e História da Arte da USP do Programa de Pós-Graduação Interunidades

Master in Aesthetics and Art History Inter-Graduate Program USP

RESUMO O artigo investiga os bastidores da doação de 14 obras de arte, realizada pelo magnata americano Nelson Rockefeller ao antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo em novembro de 1946. Essa coleção, que hoje pertence ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, é de importância histórica, pois constituiu o acervo embrionário do primeiro museu de arte moderna do Brasil. Documentos resgatados dos arquivos do MoMA e do Rockefeller Archive Center indicam que os curadores responsáveis pela seleção foram Alfred Barr e Dorothy Miller, e suas escolhas refletem diretamente do cenário artístico do Pós-Guerra, resultando na inserção de dois polos artísticos distintos: “os novos americanos” e “os europeus no exílio”.

PALAVRAS-CHAVE Nelson Rockefeller; MAC USP; MAM SP; arte moderna no Pós-Guerra; relações culturais Brasil-Estados Unidos.

ABSTRACT The paper investigates the backstage donation of 14 works of art, held by American tycoon Nelson Rockefeller to the former Museum of Modern Art of São Paulo in November 1946. This collection, now belongs to the Museum of Contemporary Art, University of São Paulo, is of importance History, as it represents embryonic collection of first museum of modern art in Brazil. Documents rescued from the archives of MoMA and the Rockefeller Archive Center indicate that the trustees were responsible for selecting Alfred Barr and Dorothy Miller, and his choices directly reflect the artistic scene Postwar, resulting in the insertion of two distinct artistic poles: “the new American” and “Europeans in exile”.

KEYWORDS Nelson Rockefeller; MAC USP; MAM SP; post-war modern art; Brazil-US cultural relations.

Em novembro de 1946, dois curadores do Museu de Arte Moderna de Nova York receberam uma missão extraordinária. A ordem vinha de cima, diretamente do gabinete do magnata Nelson A. Rockefeller, e exigia presteza. Eles deveriam partir em uma maratona de compras e reunir, num curto fim de semana, 14 obras de arte que seriam apresentadas ao Brasil poucos dias depois. O conjunto tinha como objetivo mostrar o que a arte moderna tinha de melhor e ser representativo da multiplicidade e amplitude do pioneirismo cultural americano.¹ A doação das obras seria um gesto de amizade e generosidade de Rockefeller. Também demonstraria o comprometimento dos Estados Unidos em promover uma aproximação política e cultural com o Brasil no imediato Pós-Guerra. A tarefa foi encarregada a ninguém menos do que Alfred Barr, o primeiro e emblemático diretor do MoMA, e a Dorothy Miller, que iniciara carreira no museu como sua assistente pessoal e já se provava uma curadora brilhante.

Em 28 de novembro de 1946,² as obras doadas foram entregues oficialmente aos paulistas, na pessoa de Eduardo Kneese

¹ Foram conduzidos alguns estudos a respeito das doações Rockefeller, mas o intuito desses trabalhos foi mais de esclarecer o objetivo político, diplomático e econômico das doações no contexto do Pós-Guerra. Nesse sentido, são importantes os trabalhos de GUILBAUT, Serge. *Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948* em *ARS* Vol. 9 (2011), no 18, pp. 148-173; LIMA, Zueler. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II*. Rockefeller Archive Center Research Reports Online. 2010. Por outro lado, vários pesquisadores brasileiros já mencionaram as doações Rockefeller quando escreveram sobre a história do MAM SP e do MAC USP. Porém, em todos os trabalhos investigados, a história desta doação é tratada apenas pontualmente. Ver: AMARAL, Aracy (org.). *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, perfil de um acervo*. São Paulo: Technit, 1998; BARROS, Regina T. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*. Dissertação (Mestrado) — Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002; CHIARELLI, Tadeu (org.). *MAM inventário*. São Paulo: Lemos, 2002; FABRIS, Annateresa. “Um ‘Fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo” In: cat. exp. *MAM 60*. São Paulo: MAM SP, 2008, pp. 14-89; LOURENÇO, Maria C. F. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999; NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: Um museu para a metrópole*. São Paulo: USP, 2003. Tese (Mestrado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2003; Falta, portanto, um trabalho mais aprofundado que priorize a investigação sobre a coleção Rockefeller, sendo esse o objetivo central da presente pesquisa de mestrado *As Doações Nelson Rockefeller no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP*, de Carolina Rossetti de Toledo, aluna do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP.

² SMITH, [Carleton Sprague]. (carta) 28 de novembro de 1946, São Paulo [para] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo. 2f. Documento pertencente ao Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pasta Doações Nelson Rockefeller.

In November 1946, two curators of the Museum of Modern Art in New York received an extraordinary mission. The order came from the top, directly from the office of Nelson A. Rockefeller, and demanded haste. They should go on a shopping spree and gather, in a short weekend, 14 works of art that would be given to Brazil a few days later. The collection had the purpose of showing the best of Modern Art and be representative of the multiplicity and far-reach of America’s cultural leadership.¹ The donation of artworks would be a gesture of friendship and generosity from Rockefeller. It would also demonstrate the commitment of United States to promote a political and cultural alliance with Brazil in the immediate postwar era. The task was entrusted to nobody other than Alfred Barr, the emblematic first director of MoMA, and Dorothy Miller, who started her career at the museum as his personal assistant and had already

¹ Many studies were conducted regarding the Rockefeller donations, but the purpose of these works was to clarify the political, diplomatic and economic objective of the donations in the postwar context. In this sense, important studies are GUILBAUT, Serge. *Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948*. In: *ARS* Vol.9 (2011), no 18, pp. 148-173; LIMA, Zueler. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II*. Rockefeller Archive Center Research Reports Online. 2010. On the other hand, various Brazilian researchers have already mentioned the Rockefeller donations when writing about the foundation of MAM SP and MAC USP. However, in all these researches, the history of the donation is limited to a footnote. See: AMARAL, Aracy (org.). *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, perfil de um acervo*. São Paulo: Technit, 1998; BARROS, Regina T. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*. Master Degree dissertation — Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002; CHIARELLI, Tadeu (org.). *MAM inventário*. São Paulo: Lemos, 2002; FABRIS, Annateresa. *Um ‘Fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. In: *MAM 60*. São Paulo: MAM SP, 2008, pp. 14-89; LOURENÇO, Maria C. F. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999; NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: Um museu para a metrópole*. São Paulo: USP, 2003. Master Degree dissertation — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo of Universidade de São Paulo, 2003. Therefore, it is still lacking, a more in-depth research that prioritizes a detailed investigation about the Rockefeller collection. This is the central objective of the present research for a Master’s Degree entitled *As Doações Nelson Rockefeller no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP* conducted by Carolina Rossetti de Toledo, student of the Post-graduated program Interunidades em Estética e História da Arte at USP.

proven to be brilliant curator.

On November 28th 1946,² the artworks were officially delivered to Sao Paulo in the name of Eduardo Kneese de Mello, president of the Institute of Architects of Brazil. They should help materialize the foundation of the first museum of Modern Art in Brazil. In the words of Rockefeller's assistant, Carleton Sprague Smith, this collection was the "shot in the arm"³ that was needed to allow the accomplishment of the ancient modern dream, already discussed at length by the generation of artists engaged with the *Semana de 1922*. When the Museum of Modern Art of Sao Paulo opened in 1948, the Rockefeller donation became part of MAM's collection, finally being transferred to the Museum of Contemporary Art of the University of Sao Paulo USP in 1963, where it remains today.

Nelson Rockefeller landed in Rio de Janeiro, coincidentally or not, on the day of the proclamation of the Republic on November 15th 1946, with a speech of friendship and economic alliance. "I came to Brazil with the hope of contributing to the welfare of this country", he would say in an interview for Radio Roquette Pinto.⁴ During the two weeks he stayed in Rio and Sao Paulo, Rockefeller contacted the most important men of the aristocratic landowning elite, establishing the foundation for an agricultural project that he sought to develop in Brazil. Nelson had founded in the previous months an organization dedicated to the promotion of housing, education, health and agriculture of the Latin American populations: the American International Association for Economic and Social Development (AIA). His curiosity for the region increased between 1940 and 1945, when he was appointed by President Franklin Delano Roosevelt to take over the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA).

² SMITH, [Carleton Sprague]. (letter) November 28th 1946, São Paulo [to] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo. 2f. Document from the Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Folder Doações Nelson Rockefeller.

³ SMITH, [Carleton Sprague]. (letter) March 1st 1948, São Paulo [to] ROCKEFELLER, [Nelson], New York. 1f. Document from the Rockefeller Archive Center. Folder 1464, Box 148, RG 4, NAR Personal Documents, Museums, Rockefeller Family Archives.

⁴ "Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país", *Folha da Manhã*, São Paulo, Nov. 28th 1946, p. 3.

de Mello, presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil. Elas deveriam ajudar a concretizar a fundação do primeiro museu de arte moderna no Brasil. Nas palavras do adido de Rockefeller, Carleton Sprague Smith, essa coleção era a "injeção de ânimo"³ que faltava para deslanchar o antigo sonho moderno, já debatido à exaustão pela geração da *Semana de 1922*. Quando o Museu de Arte Moderna de São Paulo é inaugurado, em 1948, a doação de Rockefeller passa a integrar a coleção inicial do MAM, sendo transferida finalmente para o Museu de Arte Contemporânea da USP em 1963, onde permanece até hoje.

Nelson Rockefeller desembarcou no Rio de Janeiro, não por acaso, no dia da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1946, trazendo um discurso de aliança e aproximação econômica. "Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país", diria ele em uma entrevista para a Rádio Roquete Pinto.⁴ Durante as duas semanas que passou entre o Rio de Janeiro e São Paulo, Rockefeller fez contato com os homens mais importantes da elite fazendeira, estabelecendo o alicerce para o projeto de desenvolvimento agrícola que buscava lançar no Brasil. Nelson havia fundado, meses antes, uma organização voltada ao fomento da moradia, educação, saúde e agricultura dos povos latino-americanos: a Associação Internacional Americana para o Desenvolvimento Econômico e Social (AIA). Sua curiosidade pela região tinha amadurecido entre 1940 e 1945, quando foi apontado pelo presidente Franklin Delano Roosevelt para assumir o cargo do Escritório do Coordenador para os Assuntos Interamericanos (CIAA).

Como diretor do CIAA, seu objetivo era "desenvolver relações comerciais e culturais entre as repúblicas americanas", ampliar a simpatia pelos valores do Ocidente e "o espírito de cooperação entre as Américas no interesse da defesa do hemisfério". Ao longo dos anos 1940, o CIAA financiou a produção de filmes, programas de rádio, aquisições de livros, publicações de revistas, exposições de arte e expedições arqueológicas nos países latino-americanos. As ações desenvolvidas por essa agência são importantes para entender as doações Rockefeller. Vários

³ SMITH, [Carleton Sprague]. (carta) 1^o de março de 1948, São Paulo [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York. 1f. Documento pertencente ao Rockefeller Archive Center. Folder 1464, Box 148, RG 4, NAR Personal Documents, Museums, Rockefeller Family Archives.

⁴ "Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país", *Folha da Manhã*, São Paulo, 28 nov. 1946, p. 3.

funcionários do CIAA vão trabalhar diretamente com o MoMA no planejamento de exposições itinerantes na América Latina. Alguns sendo transferidos definitivamente para o corpo do museu, como o curador René d'Harnoncourt, figura crucial para as doações de obras ao antigo MAM.

Temporariamente afastado da administração pública em 1946, Nelson deu continuidade a seus interesses na América Latina com a criação da AIA, entidade financiada pela fortuna pessoal da família Rockefeller. O objetivo central da visita de Nelson era, inquestionavelmente, de ordem econômica. Porém, sendo quem era — ex-presidente do MoMA e filho da família que detinha uma das mais importantes coleções de arte dos Estados Unidos — Nelson não poderia deixar de incluir entre as pautas prioritárias da viagem uma ambiciosa iniciativa cultural: a formação do primeiro museu de arte moderna do Brasil.

“Interessei-me também pelo problema de intercâmbio mais íntimo no campo da arte”,⁵ disse Nelson Rockefeller para a imprensa. “Tive o privilégio de, durante esta viagem, conversar com muitos homens de destaque tanto no Rio como em São Paulo e espero que no futuro nos aproximemos ainda mais a fim de defender a causa do gênio criador contemporâneo.” No mesmo dia, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou informe sobre a doação de Nelson e a efervescência que sua presença causou:

Há muito os artistas plásticos e os intelectuais paulistas vêm trabalhando no sentido de organizar uma sociedade com o fim de estimular o movimento artístico contemporâneo. Dessa campanha nasceu [...] a Fundação do Museu de Arte Moderna, ideia que teve grande repercussão nos nossos meios artísticos. [...] Aproveitando a presença entre nós do Sr. Nelson Rockefeller [...] um grupo de amadores e profissionais de arte promoveu ontem, com a presença daquele ilustre visitante, uma reunião na Biblioteca Municipal, com o intuito de estudar a criação do Museu de Arte Moderna em São Paulo. O professor Carleton Sprague Smith, delegado do Museu de Nova York, que veio com o Sr. Rockefeller, expôs os métodos e a técnica de intercâmbio entre os museus norte-americanos, explicando como poderiam ser aplicados aqui aqueles métodos. *O Sr. Rockefeller trouxe alguns quadros como primeira contribuição e estímulo ao nosso futuro Museu.* A comissão encarregada dos trabalhos preliminares dessa obra ficou composta dos Srs. Assis Chateaubriand, Sérgio Milliet, Carlos Pinto

⁵ “Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país.” *Op. cit.*, p. 3.

As director of CIAA, his goal was “to develop trade and cultural relations between the American republics”, increase sympathy for the values of the West and “the spirit of cooperation between the Americas in the interests of the defense of the hemisphere”. Throughout the 1940s, CIAA funded the production of films, radio programs, purchase of books, magazine publications, exhibitions and archaeological expeditions in Latin American countries. The actions developed by this agency are important to understand the Rockefeller donations. Several employees of CIAA will work directly with the MoMA in planning circulating exhibitions in Latin America. Some of them definitely being transferred to the museum, as was the case of the curator René D’Harnoncourt, a crucial figure to understand the donations of works of art to MAM.

Temporarily removed from public administration in 1946, Nelson continued pursuing his interests in Latin America with the creation of AIA, an institution funded with the wealth of the Rockefeller family. The main objective of Nelson’s visit was, unquestionably, of an economic order. However, being who he was — the former president of MoMA and son of the family who owned one of the most important art collections in the United States — Nelson could not fail to include among the priority agendas of his trip an ambitious cultural initiative: the organization of the first museum of Modern Art in Brazil.

“I was interested in the problem of intimate exchange in the field of art”,⁵ said Nelson Rockefeller to the press. “I had the privilege, during this trip, to talk with many men of prominence both in Rio and in Sao Paulo and, hopefully, in the future we will become closer in order to defend the cause of the contemporary creative genius”. On the same day, the newspaper *O Estado de S. Paulo* published an article on Nelson’s donation and the effervescence that his presence stimulated:

There are a lot of artists and intellectuals in Sao Paulo that have been working towards organizing a society for the purpose of stimulating the contemporary art movement. From this campaign was born [...] the Foundation for the Museum of Modern Art, an idea that had great impact on our

⁵ “Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país.” *Op. cit.*, p. 3.

artistic circles. [...] With the presence among us of Mr. Nelson Rockefeller [...] a group of amateur and professional artists promoted yesterday, with the presence of the distinguished visitor, a meeting at the Municipal Library, with the aim of studying the creation of the Museum of Modern Art in Sao Paulo. Professor Carleton Sprague Smith, Chief of the Museum of New York, who came with Mr. Rockefeller, presented the methods and technique of exchange among American museums, explaining how they could be applied here. Mr. Rockefeller brought some paintings as a first contribution and encouragement to our future museum. The committee in charge of the preliminary work was composed by Mr. Assis Chateaubriand, Sérgio Milliet, Carlos Pinto Alves, Eduardo Kneese de Mello, Quirino da Silva and Rino Levi.⁶

In the years following his trip to Brazil, Nelson Rockefeller became an intimate correspondent of major figures of the arts in Brazil, exchanging sometimes weekly letters with Ciccillo Matarazzo and Yolanda Penteadó and frequent cordialities with Assis Chateaubriand and Pietro Maria Bardi. Although Ciccillo is not quoted by the newspaper clipping, he would be one of the most important partners of Nelson Rockefeller in the coming years because of the growing alliance between MoMA and MAM regarding the preparations for the first Sao Paulo Biennial. A very precise choice was made by Nelson's group to support Ciccillo's museum, of more modern temperament, rather than the development of Chateaubriand, whose collection had a more broad historical scope than MoMA's mission.

However, in November 1946, Nelson and Ciccillo still did not correspond and Rockefeller's key contacts in the cultural arena were the Sao Paulo architects associated with the Institute of Architects of Brazil, specifically Eduardo Kneese de Mello and Rino Levi, because of the work done for exhibition *Brazil Builds* in 1943; as well as the director of the Municipal Library of Sao Paulo, Sérgio Milliet. They were the main interlocutors of the Rockefeller delegation regarding the works that Nelson wanted to donate to Brazil. In Rio de Janeiro, contact had been previously established with Rodrigo Andrade de Mello Franco, director of the Office of the National Historical and Ar-

Alves, Eduardo Kneese de Mello, Quirino da Silva e Rino Levi.⁶

Nos anos após sua viagem ao Brasil, Nelson Rockefeller se tornaria correspondente íntimo de importantes figuras das artes no Brasil, trocando, por vezes, cartas semanais com Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó e cordialidades frequentes com Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi. Ainda que Ciccillo não seja citado pelo recorte de jornal, seria ele um dos mais importantes interlocutores de Nelson Rockefeller nos próximos anos, tendo em vista a aproximação crescente entre o MoMA e o MAM em torno dos preparativos para a primeira Bienal de São Paulo. Uma escolha bastante precisa seria realizada pelo grupo próximo a Nelson de apoiar o museu de Ciccillo, de temperamento mais moderno, em vez do empreendimento de Chateaubriand, cujo acervo tinha um escopo histórico muito mais distante do projeto moderno do MoMA.

Porém, em novembro de 1946, Ciccillo e Nelson ainda não se correspondiam, e os principais contatos de Rockefeller na área cultural eram os arquitetos paulistanos ligados ao Instituto de Arquitetos do Brasil, especificamente Eduardo Kneese de Mello e Rino Levi, por causa do trabalho realizado para a exposição *Brazil Builds* de 1943; bem como o diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, Sérgio Milliet. Seriam eles os principais interlocutores da comitiva de Rockefeller para tratar das obras que Nelson queria presentear ao Brasil. Além disso, no Rio de Janeiro, contato havia sido estabelecido previamente com Rodrigo de Mello Franco Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Assim, no dia 19 de novembro, a coleção de Rockefeller foi entregue, curiosamente, primeiro para Rodrigo de Mello Franco Andrade, durante uma reunião de críticos e cronistas, realizada na sede do Instituto Brasil-Estados Unidos no Rio de Janeiro. Um jornalista de *O Globo* presente na cerimônia comentou a importância do evento, ressaltando Nelson como uma das forças propulsoras dos museus americanos e caracterizando a doação de obras como um gesto de amizade que “marca uma era nova na vida artística brasileira” constituindo o “primeiro acervo do primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil”. Como mostra a documentação coletada nos acervos do Rockefeller Archive Center,⁷ a intenção inicial de Nelson era compartilhar igualmente as 14

⁶ “A estada do Sr. Nelson Rockefeller em São Paulo”. *O Estado de S. Paulo*, Nov. 28th 1946, p. 8.

⁶ “A estada do sr. Nelson Rockefeller em São Paulo.” *Op. cit.*, p. 8 [grifo nosso].

⁷ Carta de Carleton Sprague Smith a Eduardo Kneese de Mello. *Op. cit.*

obras de 1946 entre os futuros MAMs do Rio e de São Paulo. Porém, a coleção jamais chegou à instituição carioca, até hoje não se sabe bem por quê. A primeira entrega das obras no Instituto Brasil-Estados Unidos no Rio parece ter sido parte de um *mis-en-scène* de Nelson Rockefeller, pois três dias depois ele realizou uma segunda cerimônia em São Paulo, na sede da Biblioteca Municipal, onde a coleção ficou guardada, sob a curadoria de Sérgio Milliet, até a fundação do antigo MAM.

Uma das primeiras cartas encontradas nos acervos brasileiros sobre a doação é uma correspondência de Nelson Rockefeller para Sérgio Milliet em 25 de novembro de 1946. Sérgio Milliet aparece como um interlocutor privilegiado de Nelson, para quem foi apresentado por meio de Carleton Sprague Smith. Milliet já tinha proximidade com a cultura americana. Em 1943, depois de uma temporada de pesquisa em Nova York, ele publicou o livro *A Pintura Norte-Americana*, em que tentava dar conta da produção de arte dos Estados Unidos do século XVIII ao XX. Na carta para Milliet, Nelson é compreensivo, diz entender a dimensão dos obstáculos enfrentados para “coordenar diferentes interesses” e “lidar com susceptibilidades”. Ele busca animar o colega brasileiro para que não desista do objetivo de fundar um museu em São Paulo, compartilhando sua experiência com o MoMA. “Em Nova York também tivemos dificuldades que, felizmente, se resolveram com o tempo.”⁸

A doação foi, antes de mais nada, uma ação de relações públicas, da qual Nelson se utilizou capciosamente para se aproximar da elite brasileira durante sua viagem. Rockefeller diz que seu intento ao doar as obras de arte era chamar atenção para os esforços de Milliet e servir como um veículo de divulgação da campanha por um museu de arte moderna no Brasil. “Não se deve infelizmente esquecer o papel importante da publicidade na vulgarização da arte. Minha ideia, oferecendo alguns objetos de arte ao Brasil, não é fundar uma coleção nem enriquecer uma coleção já existente, mas acelerar um *momentum* latente.”⁹ Esse comentário será discutido mais adiante em detalhes, mas ele demonstra uma sabedoria política adquirida por Rockefeller durante sua gestão no Escritório do Coordenador para Assuntos Interamericanos. Depois de inúmeras iniciativas culturais

tistic Heritage (SPHAN).

Therefore, on November 19th, the Rockefeller collection was delivered, curiously, first to Rodrigo Andrade de Mello Franco, during a meeting of critics and journalists held at the Institute Brazil-United States in Rio de Janeiro. A journalist from *O Globo* that was at the ceremony commented on the relevance of the event, highlighting Nelson as one of the driving forces of American museums and featuring the works donated as a gesture of friendship that marks a new era in Brazilian artistic life and constitutes the first collection of Museum of Modern Art in Brazil. As the documentation collected in the Rockefeller Archive Center⁷ shows, the original intention of Nelson was to equally divide the 14 artworks of 1946 between the future MAMs in Rio and Sao Paulo. However, the collection never reached the Rio institution, no one knows why until today. The first donation made at the Institute Brazil-United States in Rio seems to have been part of a *mis-en-scène* of Nelson Rockefeller, since he held a second ceremony in Sao Paulo three days later at the Municipal Library, where the collection was stored by the curator Sérgio Milliet until the foundation of MAM.

One of the first letters found in Brazilian archives regarding the donation is a correspondence from Nelson Rockefeller to Sérgio Milliet on November 25th 1946. Milliet appears as a privileged interlocutor of Nelson, to whom he was introduced by Carleton Sprague Smith. Milliet had familiarity with American culture. In 1943, after a research period in New York, he published the book *The American Painting*, in which he tried to contextualize American art from the Eighteenth to the Twentieth Century. In a letter to Milliet, Nelson is comprehensive. He says he understands the magnitude of the obstacles faced to “coordinate different interests” and “deal with susceptibilities”. He seeks to stimulate his Brazilian colleague not to give up the goal of founding a museum in Sao Paulo, sharing his experience with MoMA. “In New York we also had difficulties which fortunately were resolved with time”.⁸

The donation was, first and foremost, an act of

⁸ MILLIET, [Sérgio]. (carta) 25 de novembro de 1946, São Paulo [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York, *apud* AMARAL (1990).

⁹ ROCKEFELLER, [Nelson] (carta) 25 de novembro de 1946, São Paulo [para] MILLIET, [Sérgio], Nova York, *apud* AMARAL (1990).

⁷ Letter from Carleton Sprague Smith to Eduardo Kneese de Mello. *Op. cit.*

⁸ MILLIET, [Sérgio]. (letter) November 25th 1946, São Paulo [to] ROCKEFELLER, [Nelson], New York, *apud* AMARAL (1990).

public relations, which Nelson intelligently used to become close to the Brazilian elite during his trip. Rockefeller said his intent in donating the works of art was to draw attention to the efforts of Milliet and serve as a vehicle for the dissemination of a campaign for a museum of Modern Art in Brazil. “One should not forget unfortunately the important role of advertising in the vulgarization of art. My idea by offering some art objects to Brazil is not to found a collection or enhance an existing collection, but to accelerate a latent momentum”.⁹ This comment will be discussed later in detail, but it shows a political wisdom acquired by Rockefeller during his time at the Office of the Coordinator for Inter-American Affairs. After numerous unsuccessful cultural initiatives ahead of the CIAA, Rockefeller learned that the best way of presenting, without insulting the Latin American elite, was to offer a big enough gesture to make some noise, but small enough to not seem like a Yankee artifice. His generosity had to be calculated not to incite criticism.

This concern reappears in a letter of November 28th 1946 of Carleton Sprague Smith to Eduardo Kneese de Mello.

I should mention that the pictures should not be considered as ground stones for future collections, but rather a stimulus to contemporary art — and I suggest that they be used effectively to promote the establishment of museum societies, not only in Rio and Sao Paulo, but also perhaps in Belo Horizonte, Porto Alegre etc.¹⁰

The gift was formalized in a letter of Carleton Sprague Smith to the architect Eduardo Kneese de Mello. “I am happy to give to your hands, in the name of Mr. Rockefeller, thirteen gouaches, watercolors and oil paintings, as well as a mobile sculpture with steel blades”, Smith wrote to the president of the Institute of Architects of Brazil. The IAB was chosen as the legal guardian for the works, because it was an organization that met all

mal-sucedidas à frente do CIAA, Rockefeller aprenderia que a melhor forma de presentear, sem insultar, a elite latino-americana era oferecer um gesto grande o suficiente para fazer algum barulho, mas pequeno o bastante para não parecer estratégia de um colonizador ianque. Sua generosidade precisava ser calculada para não incitar críticas.

Essa preocupação reaparece em carta do dia 28 de novembro de 1946, de Carleton Sprague Smith para Eduardo Kneese de Mello.

Devo mencionar que os quadros não devem ser considerados demasiado como pedras de lançamento para coleções futuras, mas sobretudo estímulos à arte contemporânea — e sugiro que sejam usados efetivamente para promover o estabelecimento de sociedades de museu, não só no Rio e em São Paulo, como talvez também em Belo Horizonte, Porto Alegre, etc.¹⁰

O presente foi oficializado na carta de Carleton Sprague Smith para o arquiteto Eduardo Kneese de Mello. “Tenho muito prazer em passar-lhe às mãos, em nome do sr. Rockefeller, treze gouaches, aquarelas e pinturas a óleo, bem como uma escultura móvel de arame com lâminas de aço”, escreveu Smith para o presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil. O IAB foi escolhido como o guardião legal para as obras, pois era uma organização que preenchia os “requisitos de neutralidade e responsabilidade”.¹¹ Smith é insistente na questão de que as obras não devem ser entendidas como parte do patrimônio do IAB e, tão logo fosse possível, deveriam ser encaminhadas para os museus. O mais importante não eram as obras, e sim o impulso que elas poderiam dar para a montagem de equipamentos culturais no Brasil nos moldes do Museu de Arte de Nova York.

Como foi mencionado em diversas ocasiões, estas obras de arte contemporânea deverão ser doadas mais tarde ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. O momento mais apropriado para a doação formal destes

⁹ ROCKEFELLER, [Nelson] (letter) November 25th 1946, São Paulo [to] MILLIET, [Sérgio], New York, *apud* AMARAL (1990).

¹⁰ SMITH, [Carleton Sprague]. (letter) November 28th 1946, São Paulo [to] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo. 2f. Document from the Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Folder: Doações Nelson Rockefeller.

¹⁰ SMITH, [Carleton Sprague]. (carta) 28 de novembro de 1946, São Paulo [para] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo. 2f. Documento pertencente ao Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pasta Doações Nelson Rockefeller.

¹¹ SMITH, [Carleton Sprague]. (carta) 30 de novembro de 1946, São Paulo [para] MILLIET, [Sérgio], São Paulo. 1f. Documento pertencente ao Arquivo Histórico da Biblioteca Mário de Andrade — SMC/PMSP.

trabalhos dependerá da rapidez com que os dois comitês formarem organizações estáveis, com planos concretos para a realização de exposições, sessões cinematográficas, quadro de membros, etc.¹²

Em carta para Sérgio Milliet, Carleton diz:

Como poderá verificar, esta situação é temporária, e esperamos que seus planos sejam elaborados rapidamente para que um programa ativo possa ser posto em prática e os quadros possam ser doados como foi estabelecido. [...] Foi um prazer encontrar com seu grupo e parece-me que este foi um ótimo começo, fundando uma organização que poderá ser de suma importância para o desenvolvimento cultural do hemisfério.¹³

A resposta de Kneese de Mello, confirmando o recebimento das obras, demorou dois meses, pois a sede do IAB mudou de endereço e a correspondência se desviou. “Peço para comunicar ao Sr. Rockefeller que [...] aceito com muito gosto e honra ser depositário dos quadros.”¹⁴ Segundo o arquiteto, a doação foi vista como um incentivo aos paulistas e cariocas, e o gesto de amizade “foi acolhido com grande simpatia”. Mello relata que a comissão nomeada na cerimônia de entrega das obras na Biblioteca Municipal estava “trabalhando ativamente e logo serão conhecidos os estatutos” do novo museu. “Devo-lhe dizer que a ideia da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo vem tomando vulto e acredito que sua concretização será breve.” Palpite infeliz o de Kneese de Mello, pois um hiato de mais de dois anos separaria a viagem de Rockefeller e a criação dos MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Já ciente da possível morosidade na organização dos museus, Carleton Sprague Smith sugere em 1946 que as obras sejam apresentadas para a sociedade numa exposição intitulada “*O que é a arte moderna?*”. O título da exposição remete ao livro de mesmo nome escrito por Alfred Barr em 1943. Barr trabalhou neste manuscrito com o intuito de produzir uma fer-

“requirements of neutrality and accountability”.¹¹ Smith is insistent on the point that the works should not be taken as part of the IAB collection and, as soon as possible, should be directed to the museums. The most important thing was not the works but the boost that they could give to the formation of cultural institutions in Brazil along the lines of the Museum of Modern Art in New York.

As mentioned on several occasions, these contemporary works of art will be donated later to the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and the Museum of Modern Art of Sao Paulo. The most appropriate time for the formal donation of these works will depend on the speed in which the two committees form stable organizations, with concrete plans for the realization of exhibitions, film screenings, membership etc.¹²

In a letter to Sérgio Milliet, Carleton says:

As you will see, this situation is temporary and we hope that your plans developed quickly so that an active program can be implemented and the paintings can be donated as established. [...] It was a pleasure to meet with your group and it seems to me that this was a great start, founding an organization that may be of utter importance to the cultural development of the hemisphere.¹³

An answer from Kneese de Mello confirming he received the works took two months, since the IAB headquarters changed address and the correspondence got rerouted. “Please communicate Mr. Rockefeller that [...] I accept with great pleasure and honor to be the guardian of the paintings”. According to the architect, the donation was seen as an incentive to Sao Paulo and Rio de Janeiro and the gesture of friendship “was received with great sympathy”.¹⁴ The committee appointed at the

¹¹ SMITH, [Carleton Sprague]. (letter) November 30th 1946, São Paulo [to] MILLIET, [Sérgio], São Paulo. 1f. Document from Arquivo Histórico da Biblioteca Mário de Andrade – SMC/PMSP.

¹² *Op. cit.*

¹³ SMITH, [Carleton Sprague]. (letter) November 30th 1946, São Paulo [to] MILLIET, [Sérgio], São Paulo. *Op. cit.*

¹⁴ MELLO, [Eduardo Kneese]. (letter) December 26th 1946, São Paulo [para] SMITH, [Carleton Sprague], Nova York. 1f. Document from the Rockefeller Archive Center. Collection Nelson A. Rockefeller. Group: Museum,

¹² *Op. cit.*

¹³ SMITH, [Carleton Sprague]. (carta) 30 de novembro de 1946, São Paulo [para] MILLIET, [Sérgio], São Paulo. *Op. cit.*

¹⁴ MELLO, [Eduardo Kneese]. (carta) 26 de dezembro de 1946, São Paulo [para] SMITH, [Carleton Sprague], Nova York. 1f. Documento pertencente ao Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller. Grupo: Museus, Série III 4L, Caixa 148, Pasta 1467.

handover ceremony of the works in the Municipal Library was “actively working and the museums new statutes will soon be known”, reported Kneese de Mello. “I must tell you that the idea of creating the Museum of Modern Art of Sao Paulo is taking shape and I believe that its implementation will come soon”. This was an unfortunate prediction of Kneese de Mello, since there was a two year gap separating the Rockefeller trip and the actual creation of MAMs Sao Paulo and Rio de Janeiro.

Already aware of the possible delay in the organization of the museums, Carleton Sprague Smith suggested in 1946 that the artworks were to be presented to society in an exhibition entitled *What is Modern Art?*. The exhibition’s name refers to the book with same title written by Alfred Barr in 1943. Barr worked in this manuscript in order to produce a didactic tool to approach the Modern Art and Abstraction. His goal was to translate some basic codes of the avant-garde for a general audience. The book was reprinted three times and sold 45,000 copies between 1946 and 1949.¹⁵ By suggesting an exhibition with this same title, Smith is referring to the tradition of the modern built by MoMA and effectively exported since 1929.

If, as is likely, things spread over a few months, it might be a good idea to organize an exhibition, to be titled: *What is modern painting*, featuring the original works that arrived from United States, to which would be added carefully chosen reproductions. We also agree with the current plan of exhibiting the works in the Municipal Library of Sao Paulo for a few weeks and then sending them to Rio.

Records indicate¹⁶ that, perhaps, the works were exhibited at the Art Section of the Municipal Library. However, no major repercussions in the press about this exhibition were found. If they were, in fact, exhibited in the library, it will have been the only time when the 14 works of art do-

ramenta didática de aproximação com a arte moderna e com a abstração. Seu objetivo era traduzir alguns códigos básicos da vanguarda para um público geral. O livro foi reeditado três vezes e vendeu 45 mil cópias apenas entre 1946 e 1949.¹⁵ Ao sugerir uma exposição de mesmo nome, Smith está se remetendo, portanto, a essa tradição do moderno construída pelo MoMA desde 1929 e que vinha sendo exportada de maneira eficaz.

Se, como é provável, as coisas se prolongarem por alguns meses, talvez fosse boa ideia organizar-se uma exposição, a ser intitulada: “O que é a pintura moderna?”, apresentando as obras originais chegadas dos Estados Unidos, às quais seriam acrescentadas reproduções cuidadosamente escolhidas. Também estamos de acordo com o plano atual, de expor as obras na Biblioteca Municipal de São Paulo por algumas semanas, enviando-as em seguida para exposição no Rio.

Há registro¹⁶ de que, talvez, as obras tenham sido expostas na Seção de Arte da Biblioteca Municipal. Contudo, não foi encontrada nenhuma repercussão maior na imprensa sobre esta exposição. Caso tenham sido, de fato, apresentadas na biblioteca, essa terá sido a única vez em que as 14 obras de arte doadas por Rockefeller foram expostas em conjunto. Possivelmente, a escultura de Calder *Yellow Plane* “ficou durante muito tempo instalada na sede do IAB em São Paulo”. Há ainda muitas lacunas sobre a trajetória destas obras do momento em que partiram das mãos de Rockefeller até o atual repositório, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

O sistema das artes no Pós-Guerra e a formação do acervo do MAM

A criação de um MAM no Brasil era um projeto já antigo da geração de modernistas da Semana de 1922, mas que só se efetivaria no contexto do Pós-Guerra. Para Serge Guilbaut, a criação de um museu em São Paulo nesse período “estava no centro de uma série de discursos que tinham relação com

Series: III 4L, Caixa 148, Folder 1467.

¹⁵ MALCOM, Gee. *Art Criticism since 1900*. New York: Manchester University Press, 1993, p. 153.

¹⁶ Interview with the artist Marcelo Grassmann to researcher João Spinelli, da ECA-USP, apud SPINELLI, João. “Sérgio Milliet, o idealizador de museus de arte moderna” In: *Sérgio Milliet – 100 anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial: ABCA, 2004, p. 54.

¹⁵ MALCOM, Gee. *Art Criticism since 1900*. Nova York: Manchester University Press, 1993, p. 153.

¹⁶ Depoimento do artista Marcelo Grassmann ao pesquisador João Spinelli, da ECA-USP, apud SPINELLI, João. “Sérgio Milliet, o idealizador de museus de arte moderna” In: *Sérgio Milliet — 100 anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial: ABCA, 2004, p. 54.

a política internacional e com as lutas nacionais pelo poder”.¹⁷ A disseminação das noções de “moderno” e “abstrato” na arte se tornaria crucial para os interesses dos Estados Unidos no jogo cultural que caracterizou a Guerra Fria. O individualismo e a liberdade na arte moderna seriam argumentos importantes para fazer frente ao comunismo e a uma arte atrelada à preocupação do engajamento do artista na sociedade. Nesse cenário, o Brasil se destacava como um país importante para os americanos, explica Guilbaut:

Os Estados Unidos concentravam suas atenções especificamente no Brasil para a entrada da cultura moderna porque este era o único país de língua não hispânica, além de ser o único Estado que não estava envolvido em discussões e disputas interamericanas. O Brasil — este gigante da economia em potencial tornou-se então o principal alvo, o prêmio mais cobiçado de uma disputa cultural durante o período da reorganização global do Ocidente. [...] Desde o fim da guerra, Nelson Rockefeller encorajava o Brasil a se abrir aos valores modernos e a desenvolver uma democracia liberal; e, para tanto, ele estava preparado a ajudar ativamente aqueles que se lançassem em tal empreendimento.¹⁸

Nos anos 1940, a arte assumia um caráter eminentemente político e, nesse contexto, a doação Rockefeller encarnava o discurso da arte moderna como símbolo da democracia. Por isso, vale olhar para as outras forças envolvidas na formação do acervo inicial do MAM. Em 1946, começava a se formar uma importante coleção de 71 pinturas modernas italianas. Essas obras foram adquiridas por ajudantes de Francisco Matarazzo Sobrinho “comprometidos com o Regime Fascista e sua política pública de divulgação da arte moderna italiana”.¹⁹ É razoável imaginar que os adidos de Rockefeller no CIAA e no MoMA estavam suficientemente informados sobre o sistema das artes da Europa e o movimento de disseminação das tendências do Novecento italiano.

A coleção de obras italianas de Ciccillo Matarazzo foi composta por pinturas que resgatam valores da tradição da arte ocidental e se pautam por uma figuração que retoma valores clássicos e certa noção de realismo, denominada de “Retorno

nated by Rockefeller were shown all together. Possibly the Calder sculpture *Yellow Plane* was installed in the entrance hall of IAB in Sao Paulo for a long time. There are still many gaps on the story of these works from the moment they left Rockefeller’s hand to their current home, the Museum of Contemporary Art of University of Sao Paulo.

Postwar art system and the formation of MAM’s collection

The creation of a MAM in Brazil was a long-standing project of the modern artists from Semana de 1922, but would only be realized in a Post-War context. For Serge Guilbaut, the creation of a museum in Sao Paulo in this period “was at the center of a series of narratives that were related to international politics and national power struggles”.¹⁷ The spread “modern” and “abstract” notions in art would become crucial to U.S. interests in the cultural game that characterized the Cold War. Individualism and freedom in Modern Art would be important arguments to counter communism and the idea of art associated to artist’s engagement with social issues. In this scenario, Brazil stood out as an important country for Americans, Guilbaut explains:

United States focused their attention specifically in Brazil for the entry of modern culture because this was the only non-Spanish-speaking country, and was the only state not involved in inter-American discussions and disputes. Brazil — this potential economic giant — became the main target, the most coveted prize of a cultural dispute during the global reorganization of the West. [...] Since the end of the war, Nelson Rockefeller encouraged Brazil to open up to modern values and to develop a liberal democracy; and, therefore, he was prepared to actively help those who should dedicate themselves in such an enterprise.¹⁸

In the 1940s, art was eminently political and, in this context, the Rockefeller donation embodied a narrative of Modern Art as symbol of democracy. In this sense, it is worth looking at other forces involved in the formation of the initial collection of MAM. In 1946 an important collection of 71 Italian modern paintings began to be formed. These works were acquired by Francisco Mata-

¹⁷ GUILBAUT, 2011, p. 152.

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ MAGALHÃES, Ana. *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entre-guerras*. São Paulo: MAC USP, 2013, p. 11.

¹⁷ GUILBAUT, 2011, p. 152.

¹⁸ *Op. cit.*

razzo Sobrinho's assistants committed with the Fascist regime and its policy to propagate modern Italian art.¹⁹ It is reasonable to imagine that the assistants of Rockefeller at CIAA and MoMA were sufficiently informed about the system of the arts of Europe and the movement to spread trends of the Italian Novecento.

A collection of Italian works acquired by Cicillo Matarazzo was formed by paintings that recover traditional values of Western art, and are guided by a figuration that incorporates classical aspects of realism, a movement called Return to Order. On the other hand, the works brought by Nelson Rockefeller to Brazil were not associated with this model, though they do not symbolize a cohesive modernism. They were 14 examples that precisely represent the diversity of modernism, from Expressionist exercises by Chagall, the Surrealism of Ernst and Masson, the Afro-American social painting of Lawrence or Calder and Léger's Abstractionism. The unifying aspect of this collection is not aesthetic, but geographical. All works donated are from artists who were actively living and working in the United State in 1946. The underlying context of the Rockefeller donation indicates a net of interwoven forces between the Modern Art defend by the Allies and cultural expressions supported by Fascist regimes. In Brazil, both aspects would converge in a unique way towards the formation of the first collection of the Museum of Modern Art of Sao Paulo.

The first document found in MoMA Archives that mentions the donation to Brazil refers to a trip made by René d'Harnoncourt, curator of the museum, to Latin America. From December 1944 and March 1945, René made an expedition through Mexico, Argentina, Chile, Peru and Brazil to establish contacts and institutional partnerships with members of the cultural elite of these countries on behalf of the MoMA. The most interesting letter in the series of correspondence about the journey of d'Harnoncourt is a list of seven topics entitled Outline of Things Possible to do in Brazil by the Museum of Modern Art. The memorandum is not signed and is part of an internal strategic discussion at MoMA. A pencil mark indicates that the document was sent to Nelson Rockefeller. In the

à Ordem". Por outro lado, as obras trazidas por Nelson Rockefeller ao Brasil não se associavam a esse modelo, ainda que de maneira nenhuma simbolizavam um modernismo coeso. Eram 14 exemplares que representam justamente a diversidade do moderno, podendo passar por exercícios expressionistas de Chagall, o surrealismo de Ernst e Masson, a pintura social negra de Lawrence ou o abstracionismo de Calder e Léger. O fio condutor desta coleção não é estético, mas geográfico. Todas as obras doadas são de artistas que em 1946 estavam morando e ativamente trabalhando nos Estados Unidos. Nos bastidores da doação Rockefeller existia, portanto, um imbricado jogo de forças entre a arte moderna defendida pelos Aliados e as expressões culturais apoiadas pelo regime fascista. No Brasil, ambas as vertentes vão confluir, de maneira singular, para a formação do primeiro acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O primeiro documento encontrado nos arquivos do MoMA que menciona a doação ao Brasil se refere a uma viagem realizada por René d'Harnoncourt, então curador do museu, para a América Latina. Entre dezembro de 1944 e março de 1945, René realizou uma expedição pelo México, Argentina, Chile, Peru e Brasil para estabelecer contatos e parcerias institucionais com membros da elite cultural destes países em nome do MoMA. A carta mais interessante da série sobre a viagem de d'Harnoncourt é uma lista de sete tópicos intitulada "Esboço de Coisas Possíveis a Serem Realizadas no Brasil pelo Museu de Arte Moderna". O memorando não é assinado e faz parte de uma discussão interna e estratégica do MoMA. Uma marcação a lápis indica que o documento foi enviado para ciência de Nelson Rockefeller. No texto, é discutida a viabilidade do envio de exposições de arte moderna ao Brasil e iniciativas para facilitar a presença de artistas brasileiros em Nova York, como havia sido feito anteriormente com *Brazil Builds*. O item mais relevante está no sexto comentário do memorando:

Nelson falou em dar várias pinturas para o Museu do Rio e para o incipiente Museu de Arte Moderna em São Paulo. Isso será visto de maneira positiva, tenho certeza, mas como é um precedente precisa passar por uma cuidadosa consideração. Deve ser um presente pessoal ou institucional? Qual deve ser a nossa política futura?²⁰

¹⁹ MAGALHÃES, Ana. *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: MAC USP, 2013, p. 11.

²⁰ Possible outline of things to do in Brazil for The Museum of Modern Art. Documento pertencente ao Arquivo do MoMA. Coleção René d'Harnoncourt, Série II, Pasta 28.

Esse questionamento fornece uma janela importante para o pano de fundo que norteou a doação. O memorando toca num ponto sensível. Temia-se que o presente de Rockefeller pudesse, de alguma forma, ferir as sensibilidades dos brasileiros e mais atrapalhar do que ajudar a causa da aliança cultural e política com o país. Havia uma preocupação grande em não estimular críticas anti-imperialistas com a doação e, assim, implodir todo o trabalho de aproximação sendo realizado desde os anos 1940 com as atividades de Nelson à frente do CIAA. O cuidado cirúrgico no contato com os brasileiros tinha como base outro alerta registrado por d'Harnoncourt no retorno da viagem à América Latina em 1945:

Já que a atitude defensiva de muitos latino-americanos em relação aos Estados Unidos é baseada no medo de perder sua identidade cultural sob a pressão da influência dos Estados Unidos, introduzida particularmente pelos filmes e revistas, nosso programa deve enfatizar que nós não consideramos as relações culturais como um veículo de imposição da nossa cultura ou mesmo apresentá-la como um modelo para eles, mas como meio de dar a eles instrumentos para construir suas próprias características culturais. Devemos deixá-los saber que nós percebemos que, de um ponto de vista egoísta, só podemos ganhar com as realizações culturais latino-americanas se elas não forem cópias de nossos próprios esforços, mas contribuirão com algo original para a civilização como um todo.²¹

O direcionamento de d'Harnoncourt balizou as ações da equipe envolvida na doação de 1946. Tanto as correspondências trocadas por Carleton Sprague Smith com Eduardo Kneese de Mello quanto declarações feitas por Nelson à imprensa brasileira, têm o cuidado de descrever as obras “não como pedras de fundação para coleções futuras”,²² mas tão somente “estímulos” para a promoção de museus modernos no Brasil. A decisão de tratar a doação como obras provenientes da coleção particular de um generoso Rockefeller foi, ao que parece, um subterfúgio diplomático. A documentação existente nos arquivos indica que as pinturas e esculturas doadas nunca fizeram parte da coleção privada de Nelson, exceto dois Légers. Na realidade, elas foram adquiridas por Alfred Barr e Dorothy Miller com o intuito

text, discussion is made relating to the feasibility of deploying Modern Art exhibitions to Brazil and initiatives to assist Brazilian artists in New York, as had been done previously with *Brazil Builds*. The most important item is the sixth comment of the memorandum:

Nelson spoke of giving several paintings to the Museum of Rio and the incipient Museum of Modern Art in Sao Paulo. This will be seen in a positive way, I'm sure, but since it is a precedent it must undergo careful consideration. Must the gift be personal or institutional? What should be our future policy?²⁰

This question provides an important glimpse to the background that guided the donation. The memo strikes a nerve. It was feared that the Rockefeller gift could, somehow, hurt the sensibilities of the Brazilians and disturb, rather the help, the cause of cultural and political alliance with the country. There was great concern in order not to stimulate anti-imperialist criticism with the donation and thus implode all the work of alliance being conducted since 1940, with activities of Nelson ahead of the CIAA. The surgically designed rules of engagement with the Brazilian elite were based on a warning made by d'Harnoncourt in his return from the Latin American trip in 1945:

Since the defensive attitude of many Latin American toward the United States is based on a fear of losing their cultural identity under the pressure of United States influence, introduced particularly through the movies and magazines, our program should stress the fact that we do not consider cultural relations as a vehicle of imposing our culture or even of presenting it as a model to them, but as means of giving them the tools for building up their own characteristic cultural forms. We should let them know that we realize that from an egoistic point of view, we can only gain from Latin American cultural achievements if they are not copies of our endeavors but contribute something original to civilization as a whole.²¹

²⁰ Possible outline of things to do in Brazil for The Museum of Modern Art. Document from René d'Harnoncourt Papers, II. 28. The Museum of Modern Art Archives, New York.

²¹ D'HARNONCOURT, [René]. (letter) April 2nd 1945, New York [to] CLARK, [Stephen], Nova York. 1f. Docu-

²¹ D'HARNONCOURT, [René]. (carta) 2 de abril de 1945, Nova York [para] CLARK, [Stephen], Nova York. 1f. Documento pertencente ao Arquivo do MoMA. Coleção René d'Harnoncourt, Série II, Pasta 28.

²² Carta de Carleton Sprague Smith a Eduardo Kneese de Mello. *Op. cit.*

D'Harnoncourt's guideline framed the actions of the team involved in the 1946 donation. Letters exchanged by Carleton Sprague Smith to Eduardo Kneese de Mello and statements made by Nelson to the Brazilian press are careful to describe the artworks not as stones to the foundation for future collections",²² but only "stimulus" for the promotion of modern museums in Brazil. The decision to treat the donation as part of the private collection of a generous Mr. Rockefeller was, apparently, a diplomatic subterfuge. The existing documentation indicates that the donated paintings and sculpture were never part of Nelson's private collection, except the two Légers. In fact, they were acquired by Alfred Barr and Dorothy Miller with the specific purpose of being sent to Brazil and should represent the most advanced Modern Art in vogue in the United States.

MoMA, the galleries and the donation

On November 13th 1946, Alfred Barr wrote a letter informing Nelson Rockefeller of the artworks acquired for Brazil.²³ Barr had been fired of his post as director in 1943, after a confrontation with MoMA's Board of Trustees. For years, Barr suffered from mental exhaustion, delaying the delivery of articles for museum catalogs and refusing to meet deadlines. Barr was replaced by James Soby at the head of the Department of Painting

ment from René d'Harnoncourt Papers, II. 28. The Museum of Modern Art Archives, New York.

²² Letter from Carleton Sprague Smith to Eduardo Kneese de Mello. *Op. cit.*

²³ Unsigned letter to Nelson Rockefeller, Nov 13th 1946. Collection NAR. Group: Museums. Series: II 4 L. Box: 148. Folder 1964. Although the version of the letter to Nelson Rockefeller found in the files is not signed, the authorship of Alfred Barr can be recovered by means of two other documents. Firstly, the letter of Carleton Sprague Smith to Eduardo Kneese de Mello, of November 28th 1946, says that Alfred Barr, who helped in the selection of material, suggested the following distribution of works. A second document that proves Barr's participation in the selection is a telegram sent from Brazil by Nelson Rockefeller to thank Alfred Barr's involvement in this choice of works sent to São Paulo. *The telegram reads: Alfred H. Barr Jr. Museum of Modern Art/ Can't tell you how much I appreciate all you and Dorothy accomplished in connection with de paintings (stop) You certainly did a wonderful job in getting together this collection on such short notice (stop) Making a tremendous hit here and we are happy to report good progress. Regards, Nelson.* Telegram from Nelson Rockefeller to Alfred Barr. Alfred H. Barr, Jr. Papers [AAA: 1.192: 1594]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

específico de serem enviadas ao Brasil como a representação da mais contemporânea arte moderna em voga nos Estados Unidos.

O MoMA, as galerias e a doação

Em 13 de novembro de 1946, Alfred Barr escreveu uma carta informando Nelson Rockefeller sobre as obras adquiridas para o Brasil.²³ Barr tinha sido demitido do cargo de diretor em 1943 depois de um embate irrevogável com a diretoria do museu. Havia anos Barr sofria de exaustão e esgotamento mental, atrasando a entrega de artigos para catálogos e se recusando a cumprir prazos. Barr foi substituído por James Soby na chefia do departamento de Pintura e Escultura com a premissa de que teria mais tempo para se concentrar na escrita sobre a história da arte moderna e terminar um grande livro sobre Henri Matisse que vinha preparando havia anos. Ele permaneceu próximo à instituição, mantendo um escritório dentro do museu e assumindo o cargo de diretor de aquisições. Mesmo após sua demissão, o relacionamento de Nelson Rockefeller e Alfred Barr permaneceria uma amizade de trocas mútuas e admiração. Barr sempre tinha se mostrado um observador tenaz e continuaria a assessorar Nelson Rockefeller na escolha de obras para sua coleção particular, além de desempenhar outras atividades pontuais para os Rockefeller. A escolha das obras doadas ao Brasil foi uma destas encomendas especiais.

A compra das 13 pinturas e uma escultura foi realizada às pressas em uma investida de Alfred Barr e Dorothy Miller pelo circuito de galerias de Nova York. Dorothy Miller era a curadora do MoMA, responsável pelas exposições *Americans*, série iniciada

²³ Carta não assinada para Nelson Rockefeller, 13 nov. 1946. Coleção NAR. Grupo: Museus. Série: II 4 L. Caixa: 148. Folder 1964. Ainda que a versão da carta para Nelson, encontrada nos Arquivos Rockefeller não esteja assinada, a autoria de Alfred Barr pode ser recuperada por meio de dois outros documentos. Em primeiro lugar, a carta de Carleton Sprague Smith a Eduardo Kneese de Mello, de 28 de novembro de 1946, diz que "Alfred Barr, quem ajudou na seleção do material, sugeriu a seguinte distribuição das obras". Um segundo documento que comprova a participação de Barr na seleção é um telegrama enviado do Brasil por Nelson Rockefeller para Alfred Barr agradecendo o envolvimento deste na escolha das obras enviadas a São Paulo. No documento, lê-se: *Alfred H. Barr Jr. Museum of Modern Art/ Can't tell you how much I appreciate all you and Dorothy accomplished in connection with de paintings (stop) You certainly did a wonderful job in getting together this collection on such short notice (stop) Making a tremendous hit here and we are happy to report good progress. Regards, Nelson.* Telegrama de Nelson Rockefeller para Alfred Barr. Alfred H. Barr, Jr. Papers. Correspondence — Nelson Rockefeller AHB [AAA: 1.192: 1594]. Arquivo do MoMA.

em 1942 com o intuito de apresentar, anualmente, novos nomes da arte moderna do país. Miller tinha profundo conhecimento do estoque disponível nas galerias de Midtown Manhattan e bom relacionamento com todos os vendedores. Não por acaso, muitos artistas presentes nas suas mostras do MoMA estão refletidos na doação brasileira. Em poucos dias, Barr e Miller reuniram a coleção, pinçando os melhores trabalhos disponíveis nos acervos das galerias Downtown de Edith Halpert, Pierre Matisse Gallery, American Artists Association de Herman Baron, a galeria de Samuel Kootz e Art of This Century de Peggy Guggenheim,²⁴ todas localizadas em um raio de três quadras de distância do MoMA, já instalado, a essa altura, na Rua 53.

É importante ter em mente que, quando Barr e Miller realizam as aquisições, eles estão confrontados com um contexto privilegiado de florescimento do mercado artístico nova-iorquino. De certa forma, a pujança cultural de Nova York em meados da década de 1940 está refletida na qualidade desta coleção reunida em tão pouco tempo. Diante de uma Europa estraçalhada, o eixo econômico do mundo se movia em direção aos Estados Unidos. Os americanos chegavam à década de 1940 com uma nova musculatura econômica e se transformavam nos principais compradores de objetos de arte do Ocidente. Levantamento de Serge Guilbaut demonstra esse crescimento exponencial do mercado de arte em Nova York:

O “boom da arte” seguiu o “boom da economia”. De repente, o país parecia ter desenvolvido um apetite insaciável pelas artes [...] O número de galerias em Nova York cresceu de 40, no começo da guerra, para 150 em 1946 [...] A arte se tornava uma *commodity* e a galeria um supermercado.²⁵

“Devo dizer que tanto Dorothy quanto eu gostamos muito de fazer essas compras. Se tivéssemos mais tempo, a seleção poderia ter sido melhor. Contudo, em minha opinião, todos os trabalhos são de boa qualidade, alguns deles de excepcional qualidade”, confessou Barr a Nelson.²⁶ Ao todo, o dinheiro in-

²⁴ É possível que outras galerias tenham sido incluídas nesta aquisição, mas só foi possível encontrar recibos de venda, catálogos e registros associando as obras da doação a essas galerias.

²⁵ GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of modern art abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Chicago; London; The University of Chicago, 1984, pp. 91-92.

²⁶ *Dear Nelson, [...] The works are, as you wished, all by younger artists ranging in age from*

and Sculpture with the excuse he would have more time to focus on writing about Modern Art and to finish a book about Henri Matisse that he had spent years preparing. He remained close to the institution, maintaining an office inside the museum and took the job of Director of Acquisitions. Even after his resignation, the relationship of Nelson Rockefeller and Alfred Barr remained a close friendship of mutual exchanges and admiration. Barr had always shown to have a keen eye for talent and would continue to advise Nelson Rockefeller in the acquisition of artworks for his private collection, in addition to performing other activities for the Rockefellers. The selection of artworks for Brazil was one of these special tasks.

The purchase of 13 paintings and one sculpture was made hastily in a visit by Alfred Barr and Dorothy Miller to the New York gallery circuit. Dorothy Miller was the curator of MoMA responsible for the exhibitions *Americans*, a series that started in 1942 with the objective of annually launching new names of American Modern Art. Miller had extensive knowledge of the stock available in Midtown Manhattan galleries and good relationships with all gallery owners. Not surprisingly, many artists featured in the exhibitions at MoMA organized by Miller are included in the Brazilian donation. In a few days, Barr and Miller gathered the collection, fishing out the best works available in the collections of Edith Halpert’s Downtown Gallery, Pierre Matisse Gallery, American Artists Association of Herman Baron, the Samuel Kootz Gallery, and Peggy Guggenheim’s Art of This Century,²⁴ all located within a three blocks radius from MoMA, at this point already located at 53rd Street.

It is important to keep in mind that when Barr and Miller made the acquisitions they were faced with a privileged context of a flourishing New York art market. In a way, the cultural strength of New York in the mid-1940s is reflected in the quality of this collection, put together in such a short time. Europe was in decay and the global economic center was moving towards United States. Americans emerged in the 1940s with a new economic musculature and became the main buyers of art objects in the Western world. Serge

²⁴ It is possible that other galleries were involved in these acquisitions, however, it was only possible to find sale receipts, catalogues and other records associating the Works of art to the galleries listed above.

Guilbaut exemplifies the exponential growth of the art market in New York:

The “art boom” followed the “economic boom”. All of the sudden the country seemed to have developed an insatiable appetite for the arts [...] The number of art galleries in New York grew from 40 at the beginning of the war to 150 in 1946 [...] Art became a commodity and the gallery a supermarket.²⁵

“Let me say that both Dorothy and I greatly enjoyed making these purchases. If we had more time, the selection might have been better. [...] In my opinion all the works are of good quality, some of them of exceptional quality”, confessed Barr to Nelson.²⁶ Altogether, the money invested in this collection accounted for U.S. \$ 7.422, values of 1946.²⁷ No doubt a residual sum in comparison to the magnitude of Rockefeller’s fortune, but still a generous gift. Interestingly, the most expensive painting, *Stantard Bearer* by Robert Gwathmey, is from a little known artist in Brazil. Attached to the letter, Barr added a description of works with a list of prices, paintings, biographies of the artists and an instruction manual written by d’Harnoncourt of how to assemble the Calder mobile. The information should help Nelson’s assistants, in particular Carleton Sprague Smith, in the dialogue with the Brazilians. “You and Carleton will work out on the spot just how you want to use this material”, Barr said. His suggestion, however, was to divide

²⁵ GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of modern art abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Chicago; London; The University of Chicago, 1984, pp. 91-92.

²⁶ *Dear Nelson, [...] The works are, as you wished, all by younger artists ranging in age from Jacob Lawrence who is 29 to the oldest, Calder, who is 48. Most of them are in their 30's. Georg Grosz, if you include him among the Americans, is older. The works by Europeans living in this country were all done in the United States with the exception of the Chagall. (Your two Légers, I think, were done here in 1938). [...] In my opinion all the works are of good quality, some of them of exceptional quality. You and Carleton will work out on the spot just how you want to use this material. Let me say that both Dorothy and I greatly enjoyed making these purchases. If we had more time, the selection might have been better and certainly the biographies, etc., more complete. Good luck to you.* (Unsigned letter to Nelson Rockefeller, Nov 13th 1946. Collection: NAR. Group: Museums. Series: II 4 L. Box: 148. Folder 1964. Rockefeller Archive Center).

²⁷ List entitled “Paintings for Brazil”. Alfred H. Barr, Jr. Papers. [2176; 60]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

vestido nesta coleção contabilizou US\$ 7.422 dólares, em valores de 1946.²⁷ Uma soma residual para uma fortuna da magnitude de Rockefeller, sem dúvida, mas ainda assim um presente generoso. Curiosamente, o quadro mais caro, *Stantard Bearer*, de Robert Gwathmey, é de um artista ainda pouco conhecido e prestigiado no Brasil. Anexo à carta, Barr montou um descritivo sobre as obras, com lista de preços, fotos, biografias dos artistas e um manual de instruções redigido por d’Harnoncourt de como montar o móbile de Calder. As informações deveriam assessorar a comitiva de Nelson, em particular Carleton Sprague Smith, na interlocução com os brasileiros. “Você e Carleton vão resolver no local exatamente como querem usar esse material”, disse Barr. Sua sugestão, contudo, era dividir as obras entre o Rio e São Paulo da seguinte maneira:

São Paulo ficaria com *Women of the Circus* [Mulher de Circo] (1946), de Byron Browne [Fig. 1]; *Yellow Plane* [Plano Amarelo], sem data, de Alexander Calder [Fig. 2]; *Bestiality Marches On* [A Bestialidade Avança] (1933), de Georg Grosz [Fig. 3]; *In the night* [Na Noite] (1943), de Morris Graves [Fig. 4]; uma *Composition* [Composição] (1938), de Fernand Léger [Fig. 5]; *Germination* [Germinação] (1942), de André Masson [Fig. 6]; e *Spring* [Primavera] (1938), de Marc Chagall [Fig. 7].

O Rio de Janeiro seria presenteado com *Antelope Mountain* [Montanha Antílope] (1946), de Everett Spruce; *Standard Bearer* [O Porta-estandarte] (1946), de Robert Gwathmey; *Lecture on Architecture* [Aula de Arquitetura] (1946), de Jacob Lawrence [Fig. 8]; *Forest of Chimneys* [Floresta de Chaminés] (1945), de Arthur Osver [Fig. 9]; a segunda *Composição* (1938), de Léger; *Ocean for Birds* [Oceano para Pássaros] (1945), de Yves Tanguy; e *Picture for Young People* [Quadro para Jovens] (1943), de Max Ernst [Fig. 10].

Jacob Lawrence who is 29 to the oldest, Calder, who is 48. Most of them are in their 30's. Georg Grosz, if you include him among the Americans, is older. The works by Europeans living in this country were all done in the United States with the exception of the Chagall. (Your two Légers, I think, were done here in 1938). [...] In my opinion all the works are of good quality, some of them of exceptional quality. You and Carleton will work out on the spot just how you want to use this material. Let me say that both Dorothy and I greatly enjoyed making these purchases. If we had a had more time the selection might have been better and certainly the biographies, etc., more complete. Good luck to you. (Carta não assinada para Nelson Rockefeller, 13 nov. 1946. Coleção NAR. Grupo: Museus. Série: II 4 L. Caixa: 148. Folder 1964. Rockefeller Archive Center).

²⁷ Lista de compra intitulada “Paintings for Brazil”. Coleção AHB. 2176 F-60. Arquivo do MoMA.

Os novos americanos e os europeus no exílio

Uma análise mais detalhada desse conjunto de obras sugere que a doação Rockefeller de 1946 pode ser dividida em dois grandes grupos principais: “os novos americanos” e os “europeus no exílio”. Esses dois polos artísticos refletem o contexto histórico, mas também as características curatoriais das duas pessoas responsáveis pelas aquisições. Enquanto a carreira de Dorothy Miller era marcada pela promoção de novos nomes na arte americana, Alfred Barr tinha como referência principal a geração anterior das vanguardas históricas da Europa. A elegante mistura dessas duas tendências, e personalidades, resultou em uma coleção ímpar, cujo valor artístico e histórico é imensurável.

A doação é de extrema importância, pois além de compor o acervo embrionário do primeiro museu moderno do país, é testemunho cristalino da mudança do cenário artístico em meados da década de 1940. A história dessa doação mostra como a narrativa impulsionada pelo MoMA foi capaz de apropriar-se da produção da vanguarda europeia e reivindicá-la para seu próprio território, emoldurando-a sob o discurso da arte universal, libertária e democrática.

Em 1946, o mundo se recuperava do evento mais traumático do século XX. A guerra teve reverberações em todas as esferas da vida e impactou, de maneira decisiva, o sistema das artes do Ocidente. A fuga de intelectuais e artistas da Europa fortaleceu o papel cultural de Nova York em oposição a Paris. Metade das obras doadas por Rockefeller seria, não por acaso, de europeus exilados: Marc Chagall, Fernand Léger, Max Ernst, Georg Grosz, André Masson e Yves Tanguy. Em carta para Rockefeller, Alfred Barr ressalta que todas as obras, exceto o guache de Chagall, “foram realizadas nos Estados Unidos”. O local de produção era importante, pois estabelecia hierarquia e reafirmava a posição hegemônica recém-conquistada pelos americanos na topografia da arte. A arte moderna serviu como poderoso instrumento da diplomacia e, assim, a doação Rockefeller foi um episódio emblemático do *status quo* cultural do Pós-Guerra.

A designação “artistas exilados”, usada aqui para caracterizar um dos grupos presentes na doação Rockefeller, faz referência direta a uma exposição organizada pela galeria Pierre Matisse. Em março de 1942, o filho de Henri Matisse montou *Artists in Exile*. A mostra foi singular, não apenas pelas obras apresentadas, mas, sobretudo, devido ao momento político e ao caráter simbólico da exposição. No auge do maior conflito armado do século XX,

the work between Rio and Sao Paulo as follows:

Sao Paulo would receive *Women of the Circus* (1946), Byron Browne [Fig. 1]; *Yellow Plane*, undated, Alexander Calder [Fig. 2]; *Bestiality Marches On* (1933) by Georg Grosz [Fig. 3]; *In the night* (1943) Morris Graves [Fig. 4]; a *Composition* (1938) by Fernand Léger [Fig. 5]; *Germination* (1942) by André Masson [Fig. 6]; and *Spring* (1938) by Marc Chagall [Fig. 7].

Rio de Janeiro would be presented with *Antelope Mountain* (1946) Everett Spruce; *Standard Bearer* (1946) Robert Gwathmey; *Lecture on Architecture* (1946) Jacob Lawrence [Fig. 8]; *Forest of Chimneys* (1945) Arthur Osver [Fig. 9]; the second *Composition* (1938) by Léger; *Ocean for Birds* (1945) by Yves Tanguy; and *Picture for Young People* (1943) by Max Ernst [Fig. 10].

New Americans and Europeans in Exile

A more detailed analysis suggests that the 1946 Rockefeller donation can be divided into two main groups: the “new Americans” and the “Europeans in Exile”. These two artistic groups reflect the historical context of the postwar era, but also the curatorial characteristics of the two people responsible for the acquisitions. While Dorothy Miller’s career was marked by the promotion of new names in American Art, Alfred Barr had as main reference the previous generation European avant-gardes. The elegant combination of these two trends, and personalities, resulted in an unparalleled collection, of immeasurable artistic and historical value.

The donation is of utmost importance, because as well as forming the original collection of the first modern museum in the country, it is a clear testimony of the changing art scene in the mid-1940s. The story of this donation shows how the narrative driven by MoMA was able to appropriate the production of European avant-garde, framing it with the narrative of a universal, libertarian and democratic art form.

In 1946 the world was recovering from the most traumatic event of the 20th Century. The war had reverberations in all aspects of life and impacted the art system of the West in a decisive way. The flight of intellectuals and artists from Europe strengthened the cultural role of New York, as opposed to Paris. Half of the works donated by Rockefeller were from, not coincidentally, exiled Eu-

ropeans: Marc Chagall, Fernand Léger, Max Ernst, Georg Grosz, André Masson and Yves Tanguy. In a letter to Rockefeller, Alfred Barr points out that all works except the Chagall gouache “were made in the United States”. The place of production was important because it established hierarchy and reaffirmed the hegemonic position recently conquered by the Americans in the global topography of art. Modern Art served as a powerful instrument of diplomacy and the Rockefeller donation was an emblematic episode of the postwar cultural *status quo*.

The designation “exiled artists” used here to characterize one of the groups in the Rockefeller donation makes direct reference to an exhibition organized by the Pierre Matisse Gallery. In March 1942, the son of Henri Matisse organized *Artists in Exile*. The exhibition was unique, not only because of the works presented, but mainly due to the political situation and the symbolic nature of the exhibition. In the midst of the largest armed conflict of the 20th Century, Pierre Matisse’s relationships with major European artists were able to unite under one roof men who hated each other intellectually and personally.

Despite their different artistic proposals — sometimes directly conflicting — the 14 European painters were presented to the New York audience as a cohesive group. Among them were Roberto Matta, Ossip Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger, André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Pavel Tchelitchew, Kurt Seligmann, and Eugene Berman.

About the exhibition, Pierre Matisse recalled:

I get all these people to the studio for the Artists in Exile show and while the photographer fixed the camera, all these people who hated each other were walking around trying not to greet one another. Breton didn’t like Mondrian, Léger didn’t like Chagall, Chagall and Ernst didn’t like each other. They all wound up in the picture next to the one they liked the least.²⁸

As Pierre Matisse’s statement suggests, artists

os relacionamentos de Pierre Matisse com os principais artistas europeus do momento foram capazes de unir, sob um mesmo teto, homens que se odiavam intelectual e pessoalmente.

Apesar de desenvolverem propostas artísticas divergentes — e por vezes diretamente conflitantes — os 14 pintores europeus foram apresentados ao público nova-iorquino como um conjunto coeso. Entre eles, estavam Roberto Matta Echaurren, Ossip Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger, André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Pavel Tchelitchew, Kurt Seligmann e Eugene Berman.

Sobre a exposição, Pierre Matisse relembrou:

Eu reúno todas essas pessoas no estúdio para a exposição *Artists in Exile* e, enquanto o fotógrafo arruma a câmera, todas essas pessoas que se odiavam estavam andando de um lado para o outro, tentando não se cumprimentar. Breton não gostava de Mondrian, Léger não gostava de Chagall, Chagall e Ernst não gostavam um do outro. Eles todos acabaram na fotografia do lado de quem menos gostavam.²⁸

Como o relato de Pierre Matisse sugere, os artistas carimbados como “o grupo de exilados” não representavam, sob nenhum aspecto, uma escola ou movimento coeso. Porém, na tentativa de construir um discurso sobre esta produção vinda da Europa, a exposição *Artists in Exile* buscava destacar o caráter “universal” da arte e a internacionalização da cultura Ocidental. Para isso, esses artistas de temperamentos e humores estéticos tão diferentes foram apresentados como um corpo coletivo. Juntos, eles eram a perseguida arte moderna europeia que buscava uma nova casa na América. O auxílio e a receptividade que os artistas europeus tiveram quando desembarcaram nos Estados Unidos muito se deve ao esforço de uma restrita elite intelectual em Nova York, da qual faziam parte Alfred Barr e o MoMA. Esse conjunto de artistas exilados da Europa e transplantados para o seio do mercado de arte moderna em Nova York seria amplamente representado na doação Rockefeller com não menos

²⁸ WELD, Jacqueline. *Peggy: The Wayward Guggenheim*. Nova York: E.P. Dutton, 1986, p. 273. apud SEMERJIAN, Victor. *Artists in Exile: The Great Flight of Culture*. University of British Columbia, 1990.

²⁸ *I get all these people to the studio for the Artists in Exile show and while the photographer fixed the camera, all these people who hated each other were walking around trying not to greet one another. Breton didn’t like Mondrian, Léger didn’t like Chagall, Chagall and Ernst didn’t like each other. They all wound up in the picture next to the one they liked the least.* WELD, Jacqueline. *Peggy: The Wayward Guggenheim*. Nova York: E.P. Dutton, 1986, p. 273.

do que cinco obras de Marc Chagall, Max Ernst, Fernand Léger, André Masson e Yves Tanguy — todos presentes na foto de divulgação da exposição *Artists in Exile*.

Além dos europeus, a coleção continha sete obras de artistas americanos que começavam a ser prestigiados no MoMA e eram exibidos como representantes de uma nova e vigorosa arte moderna americana. Quando Barr escreve a Rockefeller para informá-lo sobre quais obras Nelson levaria ao Brasil dois dias depois, o curador justifica: “As obras americanas são, como você queria, todas de jovens artistas, variando da idade de Jacob Lawrence, que tem 29, até o mais velho, Calder, que tem 48. A maioria deles está em seus 30”. A promoção dos “novos” americanos foi, portanto, uma premissa dos articuladores dessa doação.

Alexander Calder, Jacob Lawrence, Everett Spruce, Morris Graves, Arthur Osver, Robert Gwathmey e Byron Browne. Vistos em retrospecto, nem todos esses nomes são familiares e alguns permanecem pouco estudados pela historiografia. Porém, em 1946, todos eles eram atores importantes de um esforço curatorial do MoMA, estimulado por algumas galerias em Manhattan, que visavam promover expoentes americanos no cenário internacional.

Uma característica marcante da seleção Rockefeller é sua diversidade. Enquanto Spruce se aproxima da pintura regionalista americana, Robert Gwathmey e Jacob Lawrence eram ligados ao sócio-realismo pictórico e à crítica social, ao passo que Byron Browne e Arthur Osver trabalhavam com os princípios do cubismo e da abstração formal, assim como Alexander Calder. A junção de artistas tão diferentes em coleções pensadas para um público estrangeiro sustentava o discurso da multiplicidade, livre-expressão e amplitude estética da arte moderna.

Se a presença da vanguarda europeia pode ser associada ao trabalho de Alfred Barr, o volume de artistas americanos jovens é sintomático de Dorothy Miller. Dorothy Miller trabalhou no MoMA durante quase 35 anos. Começou como assistente de Alfred Barr em 1935 e, pacientemente, ascendeu à hierarquia do museu até ser promovida a curadora sênior de coleções, cargo no qual se aposentou em 1969. A personalidade e vigor de Dorothy Miller deixariam sua marca para sempre na história do MoMA. Ela é, talvez, mais lembrada hoje pela destemida persistência com que promoveu o trabalho de novos artistas americanos em exposições pioneiras para o seu tempo. Em particular, destaca-

characterized as the “exiled group” did not represent, in any way, a school or united movement. However, in trying to build a narrative about the artistic production coming from Europe, the exhibition *Artists in Exile* sought to highlight the universal nature of art and the internationalization of Western culture. To do so, these artists of different aesthetic temperaments were presented as a collective body. Together they were the persecuted European Modern Art that searched for a new home in America. The help and receptivity that the European artists had when they arrived in the United States owes much to the efforts of a small intellectual elite in New York, which Alfred Barr and MoMA were part of. This group of artists exiled from Europe and transplanted into the heart of the Modern Art market in New York would be widely represented in Rockefeller donation with no less than five works of Marc Chagall, Max Ernst, Fernand Léger, André Masson and Yves Tanguy — all present in the publicity photo of the *Artists in Exile* exhibition.

Besides the Europeans, the collection contained seven works of American artists who had started to receive acknowledgment by MoMA and were shown as representatives of a new and vigorous American Modern Art. When Barr writes to Rockefeller to inform him about what works Nelson would be taking to Brazil two days later, the curator justified: “The works are, as you wished, all by younger artists ranging in age from Jacob Lawrence who is 29 to the oldest, Calder, who is 48. Most of them are in their 30’s”. The promotion of the “new Americans” was, therefore, a premise of the people responsible for the donation. Alexander Calder, Jacob Lawrence, Everett Spruce, Morris Graves, Arthur Osver, Robert Gwathmey and Byron Browne. Viewed in retrospect, not all of these names are familiar and some remain understudied by Art History. However, in 1946, they all were important actors in MoMA’s curatorial effort, stimulated by some galleries in Manhattan, to promote American artists in the international scene.

A striking feature of the Rockefeller selection is its diversity. While Spruce was associated to the American Regionalist painting, Jacob Lawrence and Robert Gwathmey were linked to Social-Realism, while Byron Browne and Arthur Osver worked with principles of Cubism and the formal Abstraction, as well as Alexander Calder. The reunion of artists so different in collections designed

for a foreign audience supported the narrative of multiplicity, free expression and broad aesthetic range of Modern Art.

If the presence of the European avant-garde can be linked to the work of Alfred Barr, the number of young American artists is symptomatic of Dorothy Miller. Dorothy Miller worked at MoMA for nearly 35 years. She started as Alfred Barr's assistant in 1935 and patiently ascended the hierarchy of the museum until promoted senior curator of collections, with which position she retired in 1969.²⁹ The personality and vigor of Dorothy Miller left its mark forever in the history of MoMA. She is perhaps best remembered today for the fearless persistence with which she promoted the work of American artists in pioneering new exhibitions for her time. In particular, we highlight a series of six exhibitions²⁹ entitled *Americans*, organized from 1942 to 1963. Unlike the large collective exhibitions where artists were represented by one or two works, these shows prioritized no more than 20 artists, each with a gallery entirely dedicated to their works. These exhibitions served as important showcases for the launch of new names including Everett Spruce and Morris Graves, included in the Rockefeller donation, and artists of Abstract Expressionism as Jackson Pollock and Mark Rothko in the 1950s.

In the catalog of the first edition of the series *Americans 1942 – 18 Artists from 9 States*, Dorothy Miller defines the conceptual structure of this work:

Americans 1942 is the first of a series of exhibitions which the Museum of Modern Art is planning and which will provide a continuing survey of the arts in the United States during the 1940's. [...] The number of the artist in the exhibition has been kept small in order that each might be represented by a group of works sufficient to give an indication of style and personality.³⁰

Dorothy's proposal aimed to create a definite space (and market) for the little-known artists in New York. Included in *Americans 1942*, Everett

²⁹ *Americans 1942 – 18 Artists from 9 States (1942)*, *Fourteen Americans (1946-1956)*, *Fifteen Americans (1952)*, *12 Americans (1955-1957)*, *The New American Painting (1957-1961)* e *Sixteen Americans (1959-1963)*.

³⁰ MILLER, Dorothy. *Americans 1942: 18 artists from 9 states*. Nova York: MoMA, 1942, p. 9.

-se a série de seis exposições²⁹ intitulada *Americans*, organizadas desde 1942 até 1963. Diferentemente das grandes coletivas em que artistas são representados por uma ou duas obras, essas exposições priorizavam não mais do que 20 artistas, cada um com uma galeria inteira só para suas obras. Elas serviram como importantes vitrines para o lançamento de novos nomes entre os quais Everett Spruce e Morris Graves, inseridos nas doações Rockefeller, e de artistas do Expressionismo Abstrato como Jackson Pollock e Mark Rothko nos anos 1950.

No catálogo da primeira edição da série *Americans 1942 – 18 Artists from 9 States*, Dorothy Miller define o pilar conceitual desse trabalho:

Americans 1942 é a primeira de uma série de exposições que o Museu de Arte Moderna de Nova York está planejando e que vai providenciar um levantamento contínuo das artes nos Estados Unidos durante os anos 1940. [...] O número de artistas desta exposição foi mantido pequeno a fim de que cada um possa ser representado por um grupo suficiente de trabalhos para dar um indicativo do estilo e personalidade.³⁰

A proposta de Dorothy tinha como objetivo criar definitivamente um espaço (e um mercado) para artistas pouco conhecidos em Nova York. Contemplados por *Americans 1942*, Everett Spruce e Morris Graves faziam parte do poleiro de Dorothy Miller e representavam, cada um à sua maneira, a diversidade da arte americana. Ao passo que Spruce era vinculado ao grupo de paisagistas texanos dedicados à representação do “grande interior americano”; Graves era vinculado ao grupo da Escola do Noroeste Americano, um movimento artístico dos arredores de Seattle que combinava elementos da estética asiática com preocupações do subconsciente humano transpostas em composições expressionistas.

Jacob Lawrence é o único artista de origem negra da

²⁹ *Americans 1942 – 18 Artists from 9 States (1942)*, *Fourteen Americans (1946-1956)*, *Fifteen Americans (1952)*, *12 Americans (1955-1957)*, *The New American Painting (1957-1961)* e *Sixteen Americans (1959-1963)*.

³⁰ *Americans 1942 is the first of a series of exhibitions which the Museum of Modern Art is planning and which will provide a continuing survey of the arts in the United States during the 1940's. (...) The number of the artist in the exhibition has been kept small in order that each might be represented by a group of works sufficient to give an indication of style and personality.* MILLER, Dorothy. *Americans 1942: 18 artists from 9 states*. Nova York: MoMA, 1942, p. 9.

coleção Rockefeller. Hoje ele é celebrado como um dos artistas afrodescendentes mais importantes da década de 1940. Em 1946, ele já era um fenômeno e ganhou os holofotes da cena artística principalmente via associação à galeria Downtown, de Edith Halpert. Em 1941, Halpert expôs a mais conhecida série de Lawrence, *A Migração do Negro*, catapultando o artista do Harlem para o centro do grande circuito da arte de Nova York. Depois daquela exposição na Downtown, as obras de Lawrence foram compradas pelos principais museus e coleções de arte dos Estados Unidos. Em 1944, ele seria o primeiro artista negro a ganhar uma exposição solo no MoMA. *Lecture on Architecture*, presente no acervo do MAC USP, faz parte de um rico período de produção, quando Jacob Lawrence estava no auge de sua maturidade artística e no completo domínio da linguagem visual criada por ele para expressar a vida e história da comunidade negra americana. Essa obra foi adquirida por Barr e Miller por US\$ 300 dólares da galeria de Edith Halpert, de acordo com um recibo de venda encontrado no Archives of American Art.³¹

Alexander Calder, assim como Lawrence, também era um artista com amplo trânsito no MoMA nessa época. Dos artistas americanos na coleção, Calder era, talvez, o que tinha maior proeminência internacional e seria um favorito de críticos brasileiros como Mario Pedrosa e Sérgio Milliet. Sua presença na doação é facilmente compreensível pela estatura internacional que Calder havia adquirido em meados de 1940. Para entender a escolha de um Byron Browne e Robert Gwathmey, por outro lado, é preciso olhar mais atentamente para o que estava acontecendo no meio artístico americano naquele ano. Esses artistas tinham sido inseridos, ao lado de Everett Spruce, na polêmica exposição *Advancing American Art*.

Em outubro de 1946, o governo americano organizou uma mostra com 117 exemplos da nova arte americana. O título da exposição traduzia, literalmente, o objetivo político da iniciativa. *Advancing American Art* circulou em Paris, Praga, Porto Príncipe e Havana. Organizada por J. LeRoy Davidson com dinheiro do Escritório de Informação Internacional e Assuntos Culturais, a exposição havia sido planejada para um roteiro muito mais amplo, mas foi cancelada depois de críticas aos ensejos comunistas dos artistas e teor estético das obras. A apresentação de uma arte moderna demais, abstrata demais e de nomes antes vistos

Spruce and Morris Graves were part of Dorothy Miller's group and represented, each in its own way, the diversity of American Art. While Spruce was linked to the Texan landscape artists dedicated to the representation of the Great American Scene; Graves was associated to the American Northwest School, an artistic movement from the surroundings of Seattle that combined elements of Asian aesthetic with principles of the subconscious transposed into expressionist compositions.

Jacob Lawrence is the only Afro-American artist in the Rockefeller collection. Today he is celebrated as one of the most important artists of African descent of the 1940s. In 1946, he was already a phenomenon and gained the spotlight of the art scene mainly through the association with the Edith Halpert's Downtown Gallery. In 1941, Halpert exhibited Lawrence's best known series, *The Migration of the Negro*, catapulting the artist from Harlem to the center of the New York art scene. After that exhibition in Downtown Gallery, Lawrence's works were purchased by major museums and art collectors in the United States. In 1944, he was the first black artist to win a solo exhibition at MoMA. The painting *Lecture on Architecture*, from the MAC USP, is part of a productive period when Jacob Lawrence was at the height of his artistic maturity and in complete domain of the visual language he created to express the life and history of the Afro-American community. This work was acquired by Barr and Miller for \$ 300 dollars at Edith Halpert's gallery, according to a receipt found in the Archives of American Art.³¹

Alexander Calder, like Lawrence, was also an artist with a lot of influence in MoMA. Of the American artists in the collection, Calder was perhaps the one with greater international prominence and was a favorite of Brazilian critics like Mario Pedrosa and Sérgio Milliet. His presence in the donation is easily understood by the international stature that Calder had acquired in the mid-1940s. In order to understand the choice of a Byron Browne and Robert Gwathmey on the other hand, we must look more closely at what was happening on the American art world that year. These artists had been placed next to the Everett Spruce, in the controversial exhibition *Advancing American Art*.

³¹ Downtown Gallery records, 1824-1974. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³¹ Downtown Gallery records, 1824-1974. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

In October 1946, the U.S. government organized an exhibition of 117 examples of new American Modern Art. The exhibition's title translated literally the political objective of the initiative. *Advancing American Art* traveled to Paris, Prague, Havana and Port-au-Prince. Organized by J. LeRoy Davidson with money from the Office of International Information and Cultural Affairs, the exhibition had been planned for a much larger itinerary, but was canceled after criticism about the communist aspirations of some of the artists and the aesthetic content of the art work. The exhibition of an art too modern, too abstract and of artists whose names were only seen in select circuits — such as New York galleries, private collections and MoMA — was one of the reasons behind the immense failure of the exhibition. According to the historian Margaret Lynne Ausfeld, the significance of *Advancing American Art* is more associated to the response it generated than to the artworks themselves. “The controversy was only related to art because art itself had become a political topic in the 1930s and 1940s”.³²

We will not go further into details of this fascinating exhibition, but to recall its history is important to understand the status of Everett Spruce, Byron Browne and Robert Gwathmey in the art scene in 1946. There was such a competitive market for the works of these artists in a way that would never repeat itself in the following years. Their names were on the rise, as well as galleries which sold their works. This, in part, explains why they were included in the donation to Brazil.

Conclusion

Despite the crucial relevance of the Rockefeller donation and unquestionable caliber of artists included in the collection, it is an almost forgotten chapter in the Art History in Brazil. Through this article, an attempt was made to show an overview of the historical background leading to the selection of artworks, demonstrating how the hastily assembled gift of Nelson Rockefeller complemented his much wider economic and political agenda. Through the documentation available in the archives of MAC USP, MoMA and the Rockefeller

apenas em circuitos seletos — galerias nova-iorquinas, coleções privadas e o MoMA — teria sido um dos motivos por trás do fracasso retumbante da mostra. Segundo interpreta a historiadora Margareth Lynne Ausfeld, o significado de *Advancing American Art* se dá mais pela resposta que gerou do que pela seleção de obras em si. “A controvérsia só foi relacionada com arte porque a própria arte tinha se tornado um tópico político nos anos 1930 e 1940.”³²

Não cabe aqui entrar nos detalhes desta fascinante exposição, mas recuperar sua história é importante para entender o *status* de Everett Spruce, Byron Browne e Robert Gwathmey no cenário da arte em 1946. Havia um mercado aquecido para as obras destes artistas como nunca mais se repetiria nos próximos anos. Seus nomes estavam em nítida ascensão, assim como as galerias que comercializavam suas obras, o que faz entender melhor sua inserção da doação ao Brasil.

Considerações finais

Apesar da imensa relevância da doação Rockefeller e do calibre inquestionável dos artistas contemplados na coleção, esse é um capítulo quase esquecido da historiografia da arte brasileira. Por meio deste artigo, procurou-se pincelar o contexto histórico que envolveu a seleção das obras, mostrando como o presente de Nelson Rockefeller, reunido às pressas, vem para subsidiar uma agenda mais ampla de cunho mais econômico e político. Por meio da documentação disponível nos arquivos do MAC USP, do MoMA e do Rockefeller Archive Center, foi possível identificar Alfred Barr e Dorothy Miller como os curadores responsáveis pela compra das 14 obras enviadas ao Brasil, ficando claro como cada curador deixou sua marca no conjunto reunido. Por fim, procura-se ressaltar que a proposital diversidade estética da coleção subsidia um discurso sobre a universalidade e liberdade estética da arte moderna, tal qual defendida e chancelada pelas paredes do MoMA.

Não se sabe, ao certo, a capilaridade que essas 14 obras tiveram, se tiveram, entre artistas, críticos e intelectuais brasileiros. A bibliografia existente sobre a doação não indica que as obras tenham sido expostas, conjuntamente, para um público amplo

³² AUSFELD, M. L.; MECKLENBURG, V. *Advancing American art: politics and aesthetic in the State Department Exhibition 1946-48*. Montgomery: Montgomery Museum of Fine Arts, 1984, p. 13.

³² AUSFELD, M. L.; MECKLENBURG, V. *Advancing American art: politics and aesthetic in the State Department Exhibition 1946-48*. Montgomery: Montgomery Museum of Fine Arts, 1984, p. 13.

no ano de sua chegada ao Brasil. Sabe-se que talvez tenham sido apresentadas em uma solenidade na Biblioteca Municipal e expostas momentaneamente na Seção de Arte,³³ um dos primeiros espaços públicos para a apreciação de arte moderna no Brasil. Há um melhor registro da repercussão de duas das obras específicas — o móbile de Calder e a composição de Léger — que foram incluídas por Leon Dégand na exposição inaugural do MAM, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, tendo contribuído para a acalorada discussão entre a arte abstrata e a figuração, que pautou o debate artístico no Brasil por boa parte da década de 1940. A inclusão do Calder e do Léger na mostra seminal do MAM atesta, novamente, para a importância histórica dessa doação. Ainda não foi feito um trabalho significativo de documentação sobre a repercussão dessas obras no Brasil, tampouco foi realizada uma análise crítica sobre o impacto que a doação Rockefeller teve nas discussões estéticas sobre arte e modernismo realizadas no Brasil dos anos 1940 e 1950. Uma mais ampla investigação neste sentido ainda se faz necessária.

Archive Center, it was possible to identify Alfred Barr and Dorothy Miller as the curators responsible for the purchase of 14 works sent to Brazil. It is clear how each curator has left his and her mark in the selection. Finally, it was possible to highlight how the aesthetic diversity of the collection subsidizes a narrative of universality and aesthetic freedom of Modern Art, as it was defended by the walls of MoMA.

No one knows for sure what was the capillarity of these 14 artworks among Brazilian artists, critics and intellectuals. The existing literature about the donation does not indicate that the works were exhibited together to a broad audience in the year of their arrival to Brazil. It is known that they may have been presented in a ceremony at the Municipal Library and briefly exposed in Art Section,³³ one of the first public spaces for the appreciation of Modern Art in Brazil. There is a better record of the impact of two specific works — the Calder mobile and the composition of Léger — that were included by Leon Dégand in the inaugural exhibition of the MAM, *Figurativismo ao Abstracionismo*, thus having contributed directly to the heated discussion between Abstract art and Figurative art, which dominated the artistic debate in Brazil for much of the 1940s. The inclusion of Calder and Léger in the seminal exhibition at MAM attests once more to the historical importance of this donation. There has not been conducted significant work of documentation about the impact of these artworks in Brazil nor a critical analysis of the impact that the Rockefeller donation had to the aesthetic discussions about art and modernism that took place in Brazil from 1940 to 1950. A broader research in this topic is still pending.

³³ GONÇALVES, Lisbeth R. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992, p. 81.

³³ GONÇALVES, Lisbeth R. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992, p. 81.



1



2



3



4

1 Byron Browne. *Women of the Circus* [Mulher de Circo], 1946.

2 Alexander Calder. *Yellow Plane* [Plano Amarelo ou Móbile Amarelo, Preto, Vermelho e Branco], sem data.

3 Georg Grosz. *Bestiality Marches On* [A Bestialidade Avança], 1933.

4 Morris Graves. *In the night* [Na Noite]. 1943.



5



7



6

5 Fernand Léger. *Composition* [Composição], 1938.

6 André Masson. *Germination* [Germination], 1942.

7 Marc Chagall. *Spring* [Primavera], 1938.



8

8 Jacob Lawrence. *Lecture on Architecture* [Aula de Arquitetura], 1946.

9

9 Arthur Osver. *Forest of Chimneys* [Floresta de Chaminés], 1945.



10 Max Ernst. *Picture for Young People* [Quadro para Jovens], 1943.

10



O Sermão da Montanha e O Martírio de São Sebastião: pinturas de Eugênio de Proença Sigaud em Jacarezinho-PR, nos anos de 1950

The Sermon on the Mountain and The Martyrdom of Saint Sebastian: paintings by Eugênio de Proença Sigaud in Jacarezinho in the 1950's

LUCIANA DE FÁTIMA MARINHO EVANGELISTA

Mestre em História Social pela Universidade de Londrina — UEL

MA in Social History at Universidade de Londrina – UEL

RESUMO Nos anos 1950, Eugênio de Proença Sigaud é convidado para pintar o interior da Catedral Diocesana de Jacarezinho (PR). O encomendador é seu irmão, então bispo na localidade, Dom Geraldo de Proença Sigaud. Esse encontro é, no mínimo, intrigante, afinal as concepções filosóficas de um eram completamente avessas às do outro. Eugênio Sigaud, enquanto comunista e ateu, fazia da arte expressão de suas visões de mundo; Dom Geraldo, por sua vez, era da ala conservadora da Igreja e levantou a bandeira anticomunista e antiagrarreformista ao longo de toda a sua atuação clerical. Dessa parceria paradoxal resultaram 600 m² de arte mural nas quais identificamos, por exemplo, a figura de Karl Marx. Sendo assim, selecionamos dois painéis da igreja para construirmos uma narrativa neste artigo acerca das ousadas pinceladas de Eugênio Sigaud em Jacarezinho.

PALAVRAS-CHAVE Arte Marxista; Catedral Diocesana de Jacarezinho (PR); Pintura Mural.

ABSTRACT In the 1950's, Eugênio de Proença Sigaud is invited to paint the interior of the Catedral Diocesana de Jacarezinho – PR. Commissioned by his brother, then bishop in the locality, Dom Geraldo de Proença Sigaud. This meeting is, to say the least, striking. After all, the philosophical outlook of one was completely opposed to the other. Eugênio Sigaud, whilst communist and atheist, made from art his worldview; Dom Geraldo, on his side, belonged to the conservative wing of the Church and raised the anticomunista and antiagrarianreformist flag all along his clerical activity. From this paradoxical partnership resulted 600 m² of mural art in which we identify, for example, the figure of Karl Marx. Thus, we selected two panels of the Church to construct a narrative in this article about the daring brushstrokes of Eugênio Sigaud in Jacarezinho.

KEYWORDS Marxist Art; Catedral Diocesana de Jacarezinho/PR; Mural Painting.

* Luciana de Fátima Marinho Evangelista é Mestre em História Social pela Universidade de Londrina-UEL, Bolsista CAPES (2012). Atualmente faz parte do quadro de docentes do Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em História da Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP. / MA in Social History at Universidade de Londrina – UEL, Scholarship CAPES (2012). With experience in college teaching. Presently faculty member of the Post-Graduation Programme *Lato Sensu* in History at Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP.

Eugênio de Proença Sigaud era um artista descendente de nobres famílias europeias: Proença e Sigaud. Nasceu no Estado do Rio de Janeiro, mas passou a infância e a adolescência em Minas Gerais. Depois, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes e foi aluno de Modesto Brocos. Fez parte do Núcleo Bernardelli e do Grupo Portinari. Um pintor comunista, tanto que fez exposições pelo Partido Comunista e recebeu diversos prêmios por seu trabalho. De família católica, decidiu ser ateu. Entendia a arte como expressão política. Ficou conhecido como o pintor dos operários, pois a poesia de sua pintura sempre esteve calcada no suor do simples, na figura do trabalhador brasileiro.

Eugênio Sigaud foi considerado como da Segunda Geração de artistas de Arte Moderna no Brasil, como Volpi, Rebolo, Graciano, Guignard e Campofiorito, independentemente de estar vivo e ter pintado nos anos anteriores. Estes “não fizeram parte do grupo revolucionário que lutaria contra os princípios acadêmicos por uma renovação formal radical”¹. A especificidade dessa geração moderna é a de que, tendo como pano de fundo o fim da República Velha e a crise de 1929, o contexto histórico que tais artistas vivenciaram foi um período de preocupações sociais e econômicas em todo o mundo. Isso repercutiu na arte. Ao contrário dos modernistas dos anos 1920 do século passado e seus salões com tertúlias de literatos e artistas viajantes, os artistas dos anos 1930 — ou Segunda Geração —, de modo geral, não tinham como preocupação a ruptura, a academia ou a linguagem formal renovada. A problemática das massas era, pois, grande temática para a qual eles voltaram sua energia criadora, ou seja, “a pintura social está por toda a parte: no Brasil, na Argentina, nos Estados Unidos e no México, de onde vem o impulso maior de inspiração para toda a América; na Europa, com o fascismo, pintura social-nazista; ou na URSS, stalinista”².

A principal característica artística desse período, portanto, concentrava-se na preocupação com o ser humano e com o contexto social dos anos 1930 no Brasil. É característica desse momento histórico, com a crise de 1929 e a subida de Vargas ao poder, a desestabilização financeira de famílias tradicionalmente afortunadas. No entanto, sem a promoção de

Eugênio Sigaud was an architect-painter descendant of noble European families: Proença and Sigaud. Born in the State of Rio de Janeiro, he spent his childhood and adolescence in Minas Gerais. He then joined the *Escola Nacional de Belas Artes* and was a disciple of Modesto Brocos. He was part of the *Núcleo Bernardelli* and *Grupo Portinari*, was considered a member of the 2nd Generation of Modern Art in Brazil. A Communist artist, he even had exhibitions for the Communist Party and received many awards for his work. From Catholic upbringing, he decided to be an atheist. He understood art as political expression. He was known as the workers’ painter, because the poetry of his painting had always been grounded in the simple daily life of Brazilian workers.

He was considered as belonging to the Second Generation of artists of Modern Art in Brazil, irrespective of, as Volpi, Rebolo, Graciano, Guignard, Campofiorito, being alive and having painted for many years, as “they didn’t take part in the revolutionary group which would fight against academic principles, aiming at a radical formal renovation”¹. The uniqueness of this modern generation is that, having as its background the vanishing *República Velha* and the crisis of 1929, the historical context in which such artists lived through as a period of worldwide economic and social concerns. This affected the arts. Contrary to modernists of the 20’s of the last century and their literally salons, traveling artists, the 30’s artists – or Second Generation –, broadly speaking, were not concerned with rupture, the academic or the renovated formal language. The problematic of the masses was, therefore, the great theme for which they applied their creative energy, thus, “social painting is everywhere: in Brazil, in Argentina, in the United States and Mexico, whence the greatest impulse comes as inspiration for the whole America; in Europe, with Fascism, nazi-social painting; or in stalinist USSR”².

The main artistic characteristic of the period, therefore, centered in the preoccupation with the human being and with the 1930’s social context in Brazil. It’s characteristic of this historical moment, with the crisis of 1929 and the rise of Vargas to

¹ AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 137.

² AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, p. 135.

¹ AMARAL, Aracy. *Tropic of Capricorn*: articles and essays (1980-2005) – Vol.: Modernism, modern art and the compromise with the place. São Paulo: Ed. 34, 2006. P. 137.

² AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, p. 135.

power, the financial destabilization of traditionally wealthy families. However, without the promoting of a renovated social reality, as expected by some militants, politicians and intellectuals, the hallmark of this period, in compensation, was “a state paternalism, apparent in relation to the working classes, to which rights, until then deferred, were granted”³. From their productions, we realize that Sigaud painter was not immune to this historical setting and his painting throughout his career, expresses this perception, especially as an artist that questioned the structure and condition of life of the workers.

In view of this brief clarification about the painter, the reader cannot but ask: What paths led Eugênio Sigaud to Jacarezinho? Sigaud painter was the brother of a bishop, Dom Geraldo de Proença Sigaud, who had the leadership of the Diocese Jacarezinense in the 1940s, a diocese that was benefiting from the laurels of coffee growing and materialized this wealth in the construction of large Catholics buildings, such as churches, schools, seminaries and the Bishop’s Palace.

If, at first, the family tie alleviates the strangeness of an atheist out of Rio de Janeiro to create sacred paintings in Jacarezinho, if we take a long look at Dom Geraldo, the strangeness only increases. Dom Geraldo de Proença Sigaud became nationally known by co-founding, along with Plínio Corrêa de Oliveira the TFP — Tradition, Family and Property - a civil society organization, inspired by the philosophy of St. Augustine, anticommunist and anti agrarian reformist, and by his work as Archbishop of Diamantina (1961-1980), owing to his deeds during the military regime in Brazil and in the Second Vatican Council. For Dom Geraldo Communism was just a satanic cult, led by incendiary demagogues. Let there be no doubts between the different choices of each in the face of political and philosophical issues.

Despite disharmony between the two, in fact, it is quite understandable that both Dom Geraldo and Eugênio Sigaud supported this alliance. In the bishop’s view, it would mean the consecration of the temple to have paintings by Eugênio Sigaud, because the construction of the Cathedral is the material symbol of a project based on the neochristianity⁴ in Jacarezinho. In other words,

uma realidade social renovada, como era esperado por alguns militantes, políticos ou intelectuais, a marca desse período, em compensação, foi “um paternalismo por parte do Estado, evidente na relação com as classes trabalhadoras, às quais se outorgou direitos merecidos, até então postergados”³. Baseado nas suas produções, percebemos que o Sigaud pintor não ficou imune a esse cenário histórico, e sua pintura, durante toda a sua carreira, expressa essa percepção, sobretudo enquanto artista que questionava a estrutura e a condição de vida dos operários.

Diante desse breve esclarecimento sobre o artista, dificilmente o leitor não tenha se perguntado: quais caminhos o levaram a Jacarezinho? Pois bem: Eugênio Sigaud era irmão de um bispo, Dom Geraldo de Proença Sigaud, que assumiu a liderança da Diocese Jacarezinense nos anos 1940, uma diocese que vivenciava os louros da cafeicultura e materializava essa riqueza na construção de grandes prédios católicos, tais como escolas, seminários, igrejas e o Palácio do Bispo.

Se, em um primeiro momento, o laço familiar ameniza o estranhamento de um ateu ter saído do Rio de Janeiro para realizar pinturas sacras em Jacarezinho, ao lançarmos um olhar demorado a Dom Geraldo, o estranhamento só tende a aumentar. Dom Geraldo de Proença Sigaud ficou nacionalmente conhecido, primeiro, por cofundar, ao lado de Plínio Corrêa, a TFP (Tradição, Família e Propriedade), uma organização civil, inspirada na filosofia de Santo Agostinho, anticomunista e antiagrorreformista; e, segundo, por sua atuação conservadora enquanto Arcebispo de Diamantina (1961-1980) em razão de suas ações durante o Regime Militar no Brasil e no Concílio Vaticano II. Para Dom Geraldo, o Comunismo não passava de uma seita satânica, liderada por incendiários demagogos. Não tenhamos dúvidas, dessa maneira, das divergências entre os irmãos diante das escolhas político-filosóficas de cada um deles.

Apesar das desarmonias entre ambos, na verdade, é bastante compreensível que tanto Dom Geraldo quanto Eugênio Sigaud investissem nessa aliança. Na óptica do bispo, significaria a consagração do templo ter pinturas de autoria do irmão, até porque a catedral era o símbolo material de um projeto fundamentado na neocristandade⁴ em Jacarezinho, ou seja, de uma ambição

³ AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, p. 125.

⁴ SILVA JÚNIOR, Alfredo Moreira. *Catolicismo, poder e tradição: um estudo sobre as ações do conservadorismo brasileiro durante o Bispado de D. Geraldo Sigaud em Jacarezinho (1947-1961)*. Orientador: Eduardo Bastos de Albuquerque. Dissertação.

³ AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, p. 125.

⁴ SILVA JÚNIOR, Alfredo Moreira. *Catholicism, power and*

do clero em retomar o poder católico vivenciado nos séculos que precederam à República brasileira. Além do interesse político-ideológico, o período de convivência poderia ser oportuno para trazer o irmão ateu para a conversão. Em contrapartida, para o pintor significou a concretização de dois ideais: realizar obra artística acessível à população, de cunho político-social, em pleno marco da concentração do poder local (econômico, religioso, cultural...), além de desenvolver a decoração mural. A arte mural era uma proposta de rompimento com o individualismo da pintura de cavalete, foi uma técnica que proporcionou barateamento e popularização da arte. Sobre esse recurso, Eugênio Sigaud, em suas declarações à imprensa do meio artístico, defendia entusiasmadamente a prática mural, expunha seu inconformismo com a não adesão dos brasileiros a ela e declarava sua admiração pelos muralistas mexicanos, principalmente Siqueiros, Orozco e Rivera.

De tais vicissitudes, interesses e negociações, resultaram 600 m² de arte mural, sendo 43 painéis mais as decorações em arabesco dispostos ao longo de todo o templo. Há nas pinturas a presença de símbolos religiosos ou não, como a representação do pão e do vinho, além de pés de café, açúcar, algodão e da árvore araucária, que fazem referência aos recursos econômicos da época. Especificamente nos painéis, usa e abusa de metáforas, pois seu trabalho guarda a particularidade de trazer os próprios cidadãos para representar as personagens bíblicas. Por exemplo, identificamos coroinhas, o prefeito, pedreiros, freiras, entre outros moradores, neles representados junto a famosas e polêmicas personalidades, como Marx, Lênin e o Papa Pio XII.

Para este artigo, selecionamos dois painéis pintados na catedral, são eles: *O Sermão da Montanha* [Fig. 1] e *O Martírio de São Sebastião* [Fig. 2]. O primeiro está na capela secundária da direita, enquanto o segundo está na capela secundária da esquerda. Esclarecemos ao leitor que a catedral tem sua base arquitetônica em formato de cruz; portanto, há uma capela principal e outras duas secundárias.

Para construirmos nossa narrativa, questionamo-nos até onde os murais possibilitam decifrar as intenções do pintor, suas inquietudes e seus paradoxos⁵ em cada pincelada da pintura.

tação (Mestrado em História) – Pós-graduação em História, UNESP, Assis. 2006.

⁵ Michael Baxandall ao se referir às intenções, não quer remeter a estados psicológicos reais ou particulares do artista, mas ao exercício de relacionar a obra em si e suas circunstâncias. O historiador parte do princípio de que todo ator social ou objeto histórico tem uma inclinação para o futuro, um propósito, uma

of the Catholic clergy's ambition of resuming the power which they enjoyed during centuries before the Brazilian Republic. Besides the political and ideological interest, the period of being together would be appropriate to bring the atheist brother to conversion. In contrast, for Eugênio Sigaud it meant the fulfillment of two ideals: to make art-work accessible to the population of a political-social framework in the full concentration of its political, economic, cultural and religious power in the city, besides developing mural decoration. Wall art was a means to break with the individualism of easel painting and a technique that provided a cheapening and popularizing of art. On this feature, Eugênio Sigaud, in his statements to the artistic press, passionately defended the wall practice, demonstrating his nonconformity and noncompliance of Brazilians to it and declared his admiration for Mexican muralists, mainly Siqueiros, Orozco and Rivera.

From these vicissitudes, interests and negotiations resulted 600 square meters of mural art in encaustic, 44 panels plus arabesque decorations arranged throughout the temple, there are still some religious symbols or not, such as the representation of the bread and wine, coffee and cotton plants, sugar cane and the Araucaria tree that refers to the economic resources of the period. Specifically on the panels, Eugênio Sigaud uses and abuses of metaphors. For his work bears the distinction of bringing Jacarezinho's own townsmen to represent the biblical characters, for example, one can identify altar boys, the mayor, masons, nuns and other residents represented near famous and controversial figures like Marx, Lenin and Pope Pius XII.

For this paper, we selected two panels painted in the Cathedral, which are: The Sermon on the Mount and the Martyrdom of St. Sebastian. The first is in the secondary chapel on the right, while the second is on the left side chapel. We make it clear to the reader that the cathedral has its base in the architectural shape of a cross, so there is a main chapel and two secondary ones.

To construct our narrative, we asked ourselves: how far the murals allow to decipher the inten-

tradition: a study on the actions of Brazilian conservatism during the bishopric of D. Geraldo Sigaud in Jacarezinho (1947-1961). Tutor: Eduardo Bastos de Albuquerque. Dissertation (MA History) – Post-Graduation in History, UNESP, Assis. 2006.

tions of the artist, his concerns, his paradoxes⁵, his intentions in his brush strokes on each mural.

We do not have the ability to decipher all the cultural codes present in the temple, for we are faced with the limitations imposed by time and the puzzles of human nature. It is by the complexity of such a response that the researcher's concerns on the sources show. To analyze the work of Eugênio Sigaud, our explanation is based on information about the artist's world and his historic and cultural relations. This narrative option is based on Baxandall⁶, more specifically when he defines that "the meaning and accuracy of what we say in inferential criticism depends on the interplay between the words we use and the artwork we see."⁷, therefore knowledge about a work of art does not happen in a vacuum, because the permanent reference framework is studied and it is from this that the researcher needs to produce a sense, a text.

We believe that this may explain a painting from dealing with external information of the artist's mental and psychological universe or what the painting itself can say, and also about the period in which it was produced, the culture and sociability of the time, their customs, food habits etc... And yet, from our perception of the remains, the fragments of reality, artistic and historical studies and the artistic production of Eugênio's murals in the cathedral itself. This option presumes that, to work with an image it's necessary and fundamental to consider the cultural factors involved in the drafting of a work. This is not a revival of the theory of *tabula rasa* in any way, but to understand that there is no cognitive or reflexive baggage imposed by culture and acquired by individuals uniformly.

In the case of our artist, for example, the professional experience is a determinant of paramount importance, because "in all ages, painters developed specific visual abilities and skills of the pro-

Não contamos com a possibilidade de decifrar todos os códigos culturais presentes no templo por nos depararmos com os limites impostos pelo tempo e pelos enigmas da natureza humana. É pela complexidade de tal resposta que se apresentam as inquietações da pesquisadora diante das fontes. Para analisar a obra de Eugênio Sigaud, nossa explicação é baseada em informações sobre o mundo do artista e suas relações histórico-culturais. Essa opção de narrativa se pauta em Baxandall,⁶ mais especificamente quando define que "o sentido e a exatidão do que dizemos numa crítica inferencial dependem da reciprocidade entre as palavras que usamos e a obra de arte que observamos"⁷. Portanto, o conhecimento acerca de uma obra de arte não se dá num vazio, pois a referência permanente é o quadro estudado, é dele que o pesquisador precisa partir para produzir um sentido, um texto.

Consideramos que se pode explicar uma pintura com base também nas informações externas ao universo mental e psicológico do artista, ou seja, a própria pintura pode dizer sobre si. Mas também sobre ela dizem o período em que foi produzida, a cultura e a sociabilidade da época, seus costumes, hábitos alimentares etc.; e ainda, baseado na nossa percepção dos vestígios, os fragmentos da realidade, estudos históricos ou artísticos e a produção artística de Sigaud nos murais da catedral propriamente. Essa opção parte do princípio de que, para trabalhar com uma imagem é necessário e fundamental considerar os condicionantes culturais envolvidos no processo de elaboração de uma obra. Não se trata de uma retomada da teoria da *tabula rasa*, de modo algum, mas sim de entender que não há uma bagagem cognitiva ou reflexiva imposta pela cultura e adquirida pelos indivíduos uniformemente.

No caso do nosso artista, por exemplo, a experiência profissional é um fator condicionante de primordial relevância, pois "em todas as épocas, os pintores desenvolveram capacidades e aptidões visuais específicas da profissão e, naturalmente, esses modos particulares de ver têm grande influência na pintura que produzem"⁸. Em outros termos, as capacidades e aptidões pro-

intencionalidade. Nesse sentido, constrói uma narrativa baseado em um diálogo entre as evidências presentes na obra artística e o universo social do seu autor.

⁶ Em seu estudo sobre o retábulo *O batismo de Cristo*, de Piero della Francesca, pintado por volta de 1450.

⁷ BAXANDALL, Michael. *Op. cit.*, p. 164.

⁸ BAXANDALL, Michael. *Op. cit.*, p. 159.

⁵ Michael Baxandall when alluding to intentions, does not want to refer to real or private psychological states belonging to the artist, but to the exercise of relating the work itself and its circumstances. The historian starts from the principle that every social actor or historic object has a leaning to the future, a purpose, an intentionality. In this sense, a narrative is constructed from a dialogue between the present evidence in the artistic work and the author's social universe.

⁶ In his study about the altar piece. *The Baptism of Christ* by Piero della Francesca, painted c. 1450.

⁷ BAXANDALL, Michael. *Op. cit.*, p. 164.

fissionais de Eugênio Sigaud não se restringem ao que é inato a ele, mas a uma amálgama entre sua potencialidade cognitiva e suas interações culturais específicas; portanto, quanto mais nos enveredarmos pelo universo artístico, dominando conceitos, categorias e técnicas, melhor será nossa capacidade de interpretação de uma obra de arte.

Feitas estas considerações, voltemos aos painéis. *O Sermão da Montanha* é uma pintura representativa de uma passagem bíblica, de mesmo nome, presente no evangelho de Mateus, cap. 5, versículos 1 a 48,⁹ o primeiro livro do Novo Testamento. Na versão bíblica, o Sermão da Montanha demonstra o olhar e as orientações de Cristo para os oprimidos. Bem-aventurados são os injustiçados, os famintos, aqueles que choram, os pacificadores, os puros de coração... Antes de explorarmos as analogias entre o sermão bíblico e o sermão pintado, faremos uma discussão voltada a este último.

O mural *O Sermão da Montanha* é, provavelmente, um dos mais polêmicos da Igreja para aqueles que concebem estar ali retratado Karl Marx, aquele que, ao lado de Engels, decretou a morte da religião e da Igreja, já que seriam as religiões, para o materialismo dialético, a excrescência da história. Se o alto clero da Igreja Católica no Brasil tomou conhecimento da existência desse painel na Catedral de Jacarezinho, não sabemos, mas é possível que os conflitos já existentes entre os dois irmãos tenham se acirrado em razão dessas figuras representantes do marxismo expostas nos murais.

Não temos evidências fabricadas por Eugênio Sigaud de que as presenças de Marx e Lênin sejam confirmadas. Encontramos, entretanto, essa constatação no plano do imaginário local e em uma reportagem, *Por quem os sinos dobram*.¹⁰ Nela, o jornalista Roberto Nicolato corrobora a presença de Karl Marx e Lênin ao lado do próprio pintor. O artigo revela ainda outras metáforas: o Jesus do *Sermão da Montanha* é caracterizado por um pedreiro, que se chamava Ernani, e há também a presença de Waldetaro, um jacarezinhense que Eugênio Sigaud escolheu como ajudante por ter descoberto, nele, dons artísticos.

Seriam, desse modo, as personagens destacadas [Fig. 1]:

⁹ BÍBLIA. Português. *Bíblia*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

¹⁰ NICOLATO, Roberto. "Por quem os sinos dobram: Pintor de temáticas sociais, Sigaud retratou numa visão bíblica personagens de Jacarezinho". *Jornal Gazeta do Povo*. Curitiba, domingo, 18 de junho de 2000, pág. 5.

fession and, of course, these particular ways of seeing have great influence on their painting."⁸ In other words, the professional skills of Sigaud are not restricted to what is innate in the painter, but an amalgam of his cognitive potential and his specific cultural interactions, so the more we indulge in the art world, dominating concepts, categories and techniques, the better our ability to interpret a work of art.

Given these considerations, let us return to the panels. The Sermon on the Mount is a painting representative of a biblical passage, under the same name present in the Gospel of Matthew (5, 1-48⁹), the first book of the New Testament. In the biblical version the Sermon on the Mount demonstrates the look and guidance of Christ for the oppressed. Blissful are the wronged, the hungry, those who weep, the peacemakers, the pure of heart... Before we explore the analogies between the biblical Sermon and the Sermon painted, we will have a discussion on the last one.

Sigaud's Sermon on the Mount is probably one of the most controversial panels of the church for those who conceive Karl Marx pictured next to Engels, decreed the death of religion and of the Church. On this account religions would be, to dialectical materialism, the outgrowth of history. If the high clergy of the Catholic Church in Brazil noted the existence of this wall-painting in the cathedral of Jacarezinho, we don't know, but it is possible that the existing conflicts between the two brothers might have been strained because of these figures representatives of Marxism exposed in murals. We have no evidence fabricated by Eugênio Sigaud concerning the presence of Marx and Lenin. We found, however, this finding in terms of the local imagination and in a report in *Gazeta do Povo* newspaper (1999), entitled "*For whom the bells toll*"¹⁰. In it, the journalist Roberto Nicolato corroborates the presence of Karl Marx and Lenin beside that of Eugênio Sigaud himself. It also reveals other metaphors: the Jesus of the Sermon on the Mount is characterized by a stonemason named

⁸ BAXANDALL, Michael. *Op. cit.*, p. 159.

⁹ BÍBLIA. Português. *Bíblia*. Translated by Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

¹⁰ NICOLATO, Roberto. "For whom the bell tolls: Painter of social themes, Sigaud portrayed townfolk from Jacarezinho in a biblical vision". *Jornal Gazeta do Povo*. Curitiba, Sunday, 06/18/2000, p. 05.

Ernani and the presence of helper Waldetaro, a jacarezinense whom Eugênio picked as a work hand when he saw his artistic gifts.

Thus would be the highlighted characters [figure one]: Karl Marx — popular with the beard, lighter skin than most other characters represented in the painting, which would indicate a European analyzing a tropical society. Lenin — also with lighter skin, and yet, with his long chin that resembles a goatee, his baldness and salient features. And, lastly, Sigaud. Such a sequence would indicate a possible political position of the artist: Marxist-Leninist. This view was widespread at the time, because, when discussing Brazilian Marxism from a cultural / intellectual standpoint it indicates how Marxists acted, including the artistic representation of Brazil. The author describes that “the Marxism that lands and takes shape in Brazil, mainly from the 1940s, fits neatly in ‘Marxism-Leninism’ developed since Stalin”¹¹ (p. 461).

Precisely in the 1940’s, in the very month of October 1945, Sigaud, as a member of the Portinari Group, along with Burle Marx, Augusto Rodrigues, Bruno Giorgi, Pancetti, Campofiorito, Santa Rosa, Ubi Bava, Heitor dos Prazeres, Jordão de Oliveira, Aldo Bonadei, Percy Deane, Mário Zanini, among others, participated in the Plastic Artists Exhibition for the Communist Party, headed by Portinari, at Brazil’s Student House in favor of the electoral struggle that would have Luis Carlos Prestes as one of the competitors, as presented by a biography of the painter by Luis F. Gonçalves.¹²

Sigaud’s art was never naive or uncommitted, one finds thoughts made by the painter in 1978 to the art critic Frederico Moraes in the book “Núcleo Bernadelli: Brazilian art in the 30s and 40s”:

In a testimony he gave me, he said: “I am a communist. Engineer, have always dealt with workers, which explains the choice of my themes. Always aware of the social role of art. I was always involved in political activity. In my view, all art serves political interests. The freedom of creation, however, is critical. Before, in 1972, he had stated: “My paint-

Karl Marx — com a popular barba, pele mais clara que a maioria das demais personagens representadas na pintura, o que indicaria um europeu analisando uma sociedade tropical; Lênin — igualmente com a pele mais clara e ainda com o queixo prolongado e traços que lembram um cavanhaque e, por fim, calvície, características marcantes da figura de Lênin; e por último, Sigaud. Tal sequência indicaria a concepção marxista-leninista do pintor. Essa postura foi muito difundida na época, pois, ao discutir o marxismo brasileiro pelo viés cultural/intelectual, aponta como os marxistas agiam, inclusive na representação artística no Brasil. O autor descreve que “o marxismo que desembarca e toma forma no Brasil, principalmente a partir dos anos 1940, enquadra-se nitidamente no “marxismo-leninismo” desenvolvido com Stálin”.¹¹

Em outubro de 1945, Eugênio Sigaud, quando integrante do Grupo Portinari, com Burle Marx, Augusto Rodrigues, Bruno Giorgi, Pancetti, Campofiorito, Santa Rosa, Ubi Bava, Heitor dos Prazeres, Jordão de Oliveira, Aldo Bonadei, Percy Deane, Mário Zanini, entre outros, participou da Exposição Artistas Plásticos ao Partido Comunista, encabeçada por Portinari, na Casa do Estudante do Brasil, a favor da luta eleitoral que teria Luís Carlos Prestes como um dos concorrentes, conforme apresenta o autor de uma biografia do pintor, Luís F. Gonçalves.¹²

A arte de Sigaud nunca foi ingênua ou descompromissada, encontramos ponderações feitas pelo pintor, em 1978, ao crítico de arte Frederico Moraes, remontadas no livro *Núcleo Bernadelli: a arte brasileira nos anos 30 e 40*:

Em depoimento que me deu, afirmou: “Sou comunista. Engenheiro, sempre lidei com operários, o que explica a escolha dos meus temas. Sempre tive consciência do papel social da arte. Sempre fiz política. A meu ver, toda arte serve aos interesses políticos. A liberdade de criação, porém, é fundamental”. Antes, em 1972, já declarara: “minha pintura nunca foi um ato gratuito, nem mesmo minha arquitetura. É, antes de tudo, uma atitude consciente e firme, uma finalidade com objetivos artísticos, políticos e sociais. Celebro com ela, especialmente, a magnitude e a grandeza do trabalho humilde do operário, este trabalhador anônimo em todos

¹¹ RUBIM, Antônio Albino Canelas. “Marxism, Culture and Intellectuals in Brazil.” IN: MORAES, João Quartim de. (org). *History of Marxism in Brazil: Theories and interpretations*. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2007. p. 461.

¹² GONÇALVES, Luís Felipe. *Sigaud: Worker’s Painter*. Rio de Janeiro: Edibrás, 1981.

¹¹ RUBIM, Antônio Albino Canelas. “Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil.” IN: MORAES, João Quartim de. (org). *História do Marxismo no Brasil: Teorias e interpretações*. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2007, p. 461.

¹² GONÇALVES, Luís Felipe. *Sigaud: o pintor dos operários*. Rio de Janeiro: Edibrás, 1981.

os setores da grandeza da Pátria”¹³.

Nesses pronunciamentos, o pintor ainda se assume comunista no fim da década de 1970 e ressalta que sua arte é a manifestação dessa posição política e que está voltada para o homem do trabalho, o trabalhador humilde e explorado pelo capitalismo. Em suas palavras, seu ofício consistia em uma arte socialista. É importante destacar essas declarações, porque por meio delas Sigaud se mostra adepto do pensamento comunista mesmo após as denúncias de práticas repressivas, intolerantes e abusivas do poder stalinista na URSS, mesmo com a denúncia de Kruchev no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, a qual teve grande repercussão internacional, o que levou à descrença no comunismo e ao seu abandono por muitos militantes e simpatizantes dessas ideias.¹⁴ No entanto, nada disso fez o artista recuar nos seus ideais.

Sigaud ainda declara a Frederico de Moraes ser a liberdade de criação um fator fundamental para o trabalho artístico. Apesar de sua reivindicação, seguramente, Dom Geraldo, ciente do cunho político exacerbado do trabalho do irmão, acompanhou o desenvolvimento da encomenda artística para a catedral de sua diocese. A obra artística na catedral, dessa maneira, é fruto de uma profunda negociação entre os irmãos Sigaud. Sendo assim, de um lado, temos aquele que encomenda uma pintura, e do outro, aquele que a executa, ambos eram sujeitos inquietos e que se preocupavam com as questões sociais. Todavia, pensavam em tais questões, conforme pontuamos anteriormente, baseados em concepções muito distintas: Geraldo se pautava no cristianismo enquanto Eugênio Sigaud se inspirava no marxismo.

Para muitos pensadores, seria, na ideologia alemã, o nascimento do Materialismo Histórico, corrente de pensamento que defendia a reviravolta do sistema hegeliano, ou idealista, já que os primeiros defendiam ser o homem, com suas produções materiais (num movimento dialético), o ponto de partida da História: é o homem e suas condições materiais de vida, e não a ideia, como propunha Hegel. Segundo Sérgio Paulo Rouanet,¹⁵ Marx é um herdeiro direto da tradição do Iluminismo Clássico. Ou seja,

ing was never a gratuitous act, not even my architecture. It is, first and foremost, a conscious and firm attitude, aiming at artistic, political and social goals. I especially celebrate with it the magnitude and greatness of the humble toil of the worker, this anonymous worker, in all sectors of the greatness of the Fatherland (Morais, 1982, p. 89).¹³

In these last quotes, the painter still assumes to be communist in the late 70s and emphasizes that his art is a manifestation of this political position, it is art focused on the man's work, the humble employee exploited by capitalism. In his own words, his *metier* would consist in a socialist art. It's important to highlight it because it shows that Sigaud was a supporter of communist thought even after allegations of repressive practices, intolerant and abusive power in Stalinist USSR. Khrushchev's complaint at the Twentieth Congress of the Communist Party of the Soviet Union had great international repercussion - which led to disbelief in communism and consequent abandonment by many members and supporters of these ideas¹⁴. However, Sigaud did not retreat in his ideal.

Another consideration to be made regarding Sigaud's declaration for Frederico Moraes is his claim on freedom to create, a key factor in the artwork. We may assume that Dom Geraldo was fully aware of this brother's artistic and political project. Dom Geraldo probably took care to follow the creation of these exalted pictures. Which point to a deep compromise between the brothers. Thus we have, on the one hand, one who orders a painting (the bishop) and, on the other, the one performing it, both brothers were restless and worried about social issues. However, they thought on these issues, as we pointed out earlier, from very different conceptions: Geraldo's were based in Christianity, while Eugênio Sigaud was inspired by Marxism.

For many thinkers, the birth of Historical Materialism would be in the German Ideology, a current of thought that advocated the reversal of the Hegelian system, or idealistic, as man, they argued, with his material productions (in a dialectical movement), is the starting point of history: the man and his material conditions of life, not

¹³ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro. Pinakothek, 1982, p. 89.

¹⁴ RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Op. cit.*

¹⁵ ROUANET, Sérgio Paulo. “Religião: Esquecimento da Política?” In: NOVAES, Adauto (org). *O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

¹³ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: Brazilian art in the 30's and 40's*. Rio de Janeiro. Pinakothek, 1982. P. 89.

¹⁴ RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Op. cit.*

the idea, as proposed by Hegel. According to Sérgio Paulo Rouanet¹⁵, Marx is a direct heir of the tradition of the classic Enlightenment; i.e. how to the Illuminati, ecclesiastical obscurantism kept the people, tyrannically, in a state of intellectual minority and unable to think or act politically; religion would, therefore, within the meaning of Marx, be the opium of the people, because it softens and comforts the oppressed against the atrocities committed by human perversity sustained by the social structure in which inequality prevails. While narcotic, religion, when softening the “world’s pain”, also prevents the individual from perceiving being oppressed and questioning/transforming social reality. Thus, Marx rejects the Freudian view that religion would be a necessary illusion for socializing — since Freud saw it as a curb for human violence.

Obviously all these criticisms directed at religion resulted in a reactionary movement. As Ivan Manoel alert:

You do not play with impunity the story! When a twenty century old institution, as is the case of the Catholic Church, followed by millions of loyal and respected even by his enemies and opponents, when such an institution announces its doctrine, and more, when it develops a broad political action worldwide to consolidate these doctrinal precepts, it drags immeasurable forces, causes power games and unleashes entanglements that it cannot always control or even predict their results¹⁶.

It was a true sociopolitical upheaval with its “immeasurable strength”, caused by the Vatican Curia, since the nineteenth century, when it pronounced its rejection of the consolidation of capitalist society in the modern world - this rejection being steeped in an undisguised longing for the Medieval World - as well as reaction to rationalism and liberal ideals, emphasizing the centrality in the person of the pope and condemnation of capitalism and communism¹⁷. With this brief his-

como para iluministas, o obscurantismo eclesiástico manteve o povo, de forma tirânica, em estado de minoridade intelectual e sem condições para pensar ou agir politicamente; a religião seria, portanto, na acepção de Marx, o ópio do povo, porque ela ameniza e consola o oprimido ante as atrocidades cometidas pela perversidade humana sustentada na estrutura social em que vigora a desigualdade. Sob o aspecto de narcótico, a religião, ao aliviar das “dores do mundo”, também impede que o indivíduo se perceba na qualidade de oprimido e questione/transforme a realidade social. Dessa forma, Marx repele a visão freudiana de que a religião seria uma ilusão necessária para o convívio — posto que Freud a via como um freio da violência humana.

Evidentemente, todas essas críticas direcionadas à religião resultaram num movimento reacionário. Inclusive, conforme alerta Manoel:

Não se brinca impunemente com a história! Quando uma instituição de idade vinte vezes secular, como é o caso da Igreja católica, seguida por milhões de fiéis e respeitada até pelos seus inimigos e adversários, quando uma instituição como essa anuncia a sua doutrina, e mais, quando desenvolve uma vasta ação política em âmbito mundial para consolidar esses preceitos doutrinários, ela arrasta consigo forças incomensuráveis, provoca jogos de poder e desencadeia envoltimentos que nem sempre pode controlar, sequer prever os resultados.¹⁶

Pois foi um verdadeiro abalo sociopolítico que, com sua “força incomensurável”, a Cúria do Vaticano provocou, a partir do século XIX, ao pronunciar sua rejeição à consolidação da sociedade capitalista no Mundo Moderno, rejeição esta mergulhada em um indisfarçável saudosismo do Mundo Medieval, como também reação ao racionalismo e aos ideais liberais, enfatizando o centralismo na pessoa do papa e a condenação do capitalismo e do comunismo.¹⁷ Com esta breve historicização, é inegável que fosse uma atitude altamente provocativa, por parte do pintor,

¹⁵ ROUANET, Sérgio Paulo. “Religion: Political Forgetfulness?” IN: NOVAES, Adauto (org). *The political forgetfulness*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

¹⁶ MANOEL, Ivan. *History’s Pendulum: time and eternity in Catholic thought (1800-1960)*. Maringá-PR: Eduem, 2004. p. 133.

¹⁷ To discuss the philosophy of history of the Catholicism, Ivan Manoel, in the book *History’s Pendulum: time and eternity in Catholic thought(1800-1960)*, investigates the

¹⁶ MANOEL, Ivan. *O Pêndulo da história: tempo e eternidade no pensamento católico (1800-1960)*. Maringá-PR: Eduem, 2004, p. 133.

¹⁷ Para discutir a filosofia da história do catolicismo, Ivan Manoel, no livro *O Pêndulo da História: tempo e Eternidade no pensamento católico (1800-1960)*, percorre a fase da Igreja Católica entre o pontificado de Pio VII (1800-1823), na consolidação da doutrina conservadora e restauradora da Igreja, e o pontificado de João XXIII (1958-1963), quando se estabeleceu uma “nova autocompreensão da Igreja”, ensejando movimentos como a Teologia da Libertação, tão atuante, principalmente em alguns países da América Latina.

retratar Karl Marx na Catedral Jacarezinhense, denunciando, assim, o quanto reivindicou ao seu irmão a liberdade de criação.

Na pintura *O Sermão da Montanha*, por um olhar desatento, Jesus estaria instruindo seus fiéis. Todavia, quando demoramos nossa atenção no quadro, criamos questionamentos, podemos trazer à tona outras possibilidades de interpretação. Como as personagens se relacionam entre si e com o próprio Cristo? Quais provocações estão intrínsecas ao jogo de luz e sombra, à disposição dos corpos, às escolhas cromáticas e às sutilezas expressas em cada gesto, nos olhares e posturas? Uma variedade inesgotável de histórias, intenções e marcas do inconsciente é apresentada na construção artística de um pintor. A consciência dessa dimensão inatingível da Arte não anula, contudo, o interesse em obtermos uma relação de “intimidade” com o quadro, pelo contrário.

Eugênio Sigaud demonstra um grande domínio do desenho e da cor nesse painel. Ele consegue dar profundidade à pintura com a representação de um horizonte ao fundo. Cria um paradoxo e homenageia a humanidade com a grandeza das formas humanas nos primeiros planos do quadro, ao passo que faz referência à imensidão que rodeia a existência humana. Jesus Cristo ganha destaque no conjunto da obra, mesmo não estando precisamente no centro da imagem. Ele está sobre um monte, ocupando, portanto, uma posição elevada, com os braços abertos, pés e mãos grandes, corpo musculoso, como exaltação ao trabalho. A predominância do branco nas vestes de Jesus faz analogia à paz e à pureza, as quais são ressaltadas pelo semblante do carpinteiro ou, neste caso, pedreiro Ernani. Se num olhar exclusivo ao Cristo não há nada de insidioso, quando o situamos no conjunto da obra, percebemos algumas críticas intrínsecas. Eugênio Sigaud criou um círculo de pessoas em torno de Cristo, círculo este de que o observador chega a participar, pois é inacabado, ou seja, no fundo da pintura temos o horizonte e a presença humana, que aumenta progressivamente até chegar aos primeiros planos e, porque não, até chegar fora da pintura, com os homens em tamanho real. Aliás, Jesus está posicionado por completo em direção ao espectador, numa clara demonstração de interação. O mesmo não se repete sob os limites da moldura. As figuras apresentadas, apesar de estarem em torno de Jesus, não necessariamente dialogam com ele na composição da imagem. À direita, vemos no próprio círculo uma roda de homens conversando entre si e de costas para o carpinteiro/pedreiro. Há um afrodescendente sentado em primeiro plano,

toricization, it is undeniable that it was a highly provocative attitude by the painter, portraying Karl Marx in the Cathedral Jacarezinhense, denouncing, thus, how much he claimed his creative freedom from his brother.

The Sermon on the Mount painted by an inattentive gaze presents Jesus instructing his faithful. However, when we look longer at the picture, questionings are raised, we can bring to the surface other possibilities of interpretation. How do the characters relate to each other and with Christ himself? Which provocations are intrinsic to the play of light and shadow, the arrangement of bodies, chromatic choices and the subtleties expressed in every gesture, gaze and postures? An inexhaustible variety of histories, intentions and records of the unconsciousness is presented in a painter's artistic construction. The consciousness of this unattainable dimension in Art does not deny, however, the interest one might obtain in an intimate relation with the picture, on the contrary.

Eugênio Sigaud shows great mastery of drawing and color in this panel. He can give depth to the painting with the representation of a horizon in the background. He creates a paradox, honors humanity with the greatness of the human form in early plans of the picture, all the while referring to the immensity that surrounds human existence. Jesus Christ is emphasized throughout the mural although not being, precisely, in the center of the image. He is on a hill, thus occupying an elevated position with open arms. Big feet and hands, muscular body, as a call to work. The predominance of white in the garments of Jesus makes an analogy to peace and purity, which are highlighted by the countenance of the carpenter or, in this case, mason Ernani. If looking exclusively at the same there is nothing insidious, when we situate it in the body of work, some critics perceived some intrinsic criticism. Eugênio Sigaud created a circle of people around Christ in which the observer takes part because it is unfinished, i.e., in the background of the picture we have the horizon and the human presence, which increase progressively until

period of the Catholic Church between the Papacy of Pio VII (1800-1823), in the consolidation of the conservative and restored doctrine, and the Papacy of John XXIII (1958-1963), when a “new selfunderstanding of the Church” was established, occasioning such movements as Liberty Theology, so active mainly in some Latin America countries.

reaching the first plans and, why not, outside of the picture, with men in full size. Indeed, Jesus is completely positioned toward the viewer, a clear demonstration of interaction. The same is not repeated within the limits of the frame. The figures shown, despite being around Jesus, not necessarily converse with him in the composition of the image. On the right, we see in the circle a group of men talking to each other with their back to the carpenter/mason. There is an afrodescendant in the foreground, left panel, looking upwards aloof. Marx, Lenin and Eugênio Sigaud are clearly directing their gaze at the population instead of looking at Jesus Christ.

Karl Marx, in turn, is not the biggest nor the most central representation. His posture is that of the observer of the scenario consisted in the Sermon on the Mount. Marx is even face to face with Waldetaro. Interestingly, both the helper and the young man sitting in front of Waldetaro, in a first impression, demonstrate to devote attention to Jesus. However, if we take Marx as a starting point to construct a narrative, we can say that Waldetaro turns completely to Marx, while the other youth is in an ambiguous position, we cannot ensure to whom he devotes his attention - Marx or Jesus? Yet, Waldetaro is in an upright posture, distinct from José Adão's humpy position. The pupil of Eugênio Sigaud receives special lighting, unlike any other figure of the image, which appears to be a tribute of the painter to his assistant as overlapping the Sermon on the Mount to the narrative of Waldetaro's encounter with communist ideas. We have the impression that the artist sees him as someone distinct of their community, even by the golden garments which give us the impression of wealth, not necessarily in its economic sense, is undoubted. On daily work, in the capacity of a master, Eugênio Sigaud must have shared much more than artistic techniques with the helper, because his work pervaded political activism.

Moreover, the highlighted presence of prominent afrodescendants in the panel must also have caused estrangement in the population of the 1950s, in Jacarezinho. Previous research¹⁸ on mapping

à esquerda do painel, que olha distraidamente para cima. Marx, Lênin e Eugênio Sigaud claramente se direcionam à população em vez de olharem para Jesus Cristo.

Karl Marx, por sua vez, não é a maior e nem a mais central representação. Sua postura é a de observador do cenário constituído no Sermão da Montanha. Marx, inclusive, está de frente para Waldetaro. O interessante é que tanto o ajudante de Eugênio Sigaud quanto o jovem sentado à sua frente, numa primeira impressão, demonstram devotar atenção a Jesus. No entanto, se assumirmos Marx como ponto de partida para a construção de uma narrativa, podemos dizer que Waldetaro se volta por completo a Marx, enquanto o outro jovem está numa posição ambígua. Não conseguimos assegurar para quem ele dedica sua atenção — a Marx ou a Jesus? Já Waldetaro está numa postura ereta, distinta da de José Adão, corcunda. O discípulo de Eugênio Sigaud recebe uma iluminação especial, diferente da de qualquer outra figura da imagem, o que aparenta ser uma homenagem do pintor a seu assistente, como se sobrepusesse ao Sermão da Montanha a narrativa do encontro de Waldetaro com as ideias comunistas. Temos a impressão de que o artista o vê mesmo como alguém distinto das acepções de sua comunidade, até pelas vestes douradas que nos passam a impressão de riqueza, não no seu sentido necessariamente econômico, é indubitável. No convívio diário de trabalho, na condição de mestre, Eugênio Sigaud deve ter compartilhado muito mais do que técnicas artísticas com o ajudante, até porque seu trabalho perpassava a militância política.

Ademais, a presença de destaque de afrodescendentes no painel também deve ter causado estranhamento na população dos anos 1950, em Jacarezinho. Em pesquisa anterior¹⁸ de mapeamento sobre os painéis, encontramos por meio de fonte oral outro personagem representado em *O Sermão da Montanha*, de Sigaud: José Adão, o afrodescendente com um cajado na mão. José Adão era um cidadão de fé fervorosa; mesmo dependente de seu cajado, andava pelos sítios e fazendas da localidade para ensinar o catecismo às crianças. Talvez Eugênio Sigaud tenha se impressionado com a dedicação religiosa desse cristão; assim, dedicou-lhe os primeiros planos de sua pintura, visto que, de

¹⁸ This article is the outcome of the MA dissertation on The Artist and the Town: Eugênio de Proença Sigaud in Jacarezinho (1954-57), done with the Post-Graduation Programme in Social History at UEL, under guidance of Prof^a. Dra. Zueleide Casagrande de Paula.

¹⁸ Este artigo é fruto da dissertação de mestrado, defendida em *O artista e a cidade: Eugênio de Proença Sigaud em Jacarezinho (1954-1957)*, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em História Social da UEL, sob orientação da Prof^a. Dra. Zueleide Casagrande de Paula.

certa forma, sintetizava a interiorização dos preceitos éticos e morais apregoados pelo Sermão da Montanha bíblico.

Notemos: o texto religioso, em linhas gerais, não trata de questões sociais, mas de questões espirituais. Coloca-se além das perspectivas mundanas e não coaduna, por exemplo, com a teologia da libertação, ao rejeitar as necessidades imediatas da humanidade e o clamor pela justiça diante de um mundo em crise social, econômica, política etc. A mansidão e a humildade são valores apregoados pelo Cristo, a felicidade não é para ser desfrutada neste mundo, apenas no transcendental. A doutrina é para todos que se reconhecem como pobres de espírito, desse modo, apenas aos resignados diante do divino; aqueles que se reconhecem como pecadores contarão com a misericórdia divina e, bem-aventurados, terão o Reino dos Céus. E aqueles que têm sede e fome, basta olharem os lírios dos campos e as aves dos céus, pois se nada falta a estes que nem trabalham e nem fiam, ao homem de fé também não faltará.

É certo que Eugênio Sigaud não costumava expressar alegria e felicidade nos semblantes humanos, a seriedade e a rudez são algumas de suas marcas. Mesmo assim, no conjunto da obra *O Sermão da Montanha*, José Adão é o mais sisudo em comparação a outras pessoas; e intriga nossa percepção a escolha cromática para a construção desse afrodescendente: a coloração de seu traje mistura-se com a matiz de sua pele, ou seja, há a exclusividade da cor marrom, embora em diferentes tonalidades, de modo a ressaltar sua condição social indissociável de sua origem étnica. Por desconhecermos, entre outras coisas, a idade de José Adão em 1956, data na qual foi finalizada a pintura, fica uma incógnita do quão enraizada sua trajetória de vida estava no regime escravocrata em nosso país. Embora seja tácito esse pressuposto, uma vez que em Jacarezinho experimentou-se a herança da escravidão com a economia cafeeira em vigor, há na cidade uma capela construída pelos próprios ex-escravos quando do seu impedimento de entrarem em outras igrejas da localidade, apesar do fim da escravatura. Conhecemos muito pouco sobre José Adão, mas sua postura corcunda, em contraste com indumentária dourada do altivo Waldetaro, provoca-nos a sensação de sofrimento, dor e piedade. Ao contrário dos demais, esse afrodescendente está em movimento, caminha em direção a Cristo como se, com o caminhar, buscasse um atenuante à sua condição de vida. Assim, o artista evoca para o interior do templo uma das facetas mais repugnantes da história brasileira: a escravidão. Murmúrios,

panels, we found through the oral source other character depicted in *The Sermon on the Mount*: Jose Adão, the afrodescendant with a staff in his hand. Jose Adão was a citizen of fervent faith, ever dependent on his staff, walked the ranches and farms of the locality to teach catechism to children. Eugênio Sigaud may have been impressed by the religious dedication of this Christian; thus dedicated to him the first plans of his painting, since somehow it epitomized the internalization of ethical and moral precepts preached by the biblical *Sermon on the Mount*.

Notice: the religious text, in general, does not deal in social issues, but in spiritual matters. It's placed beyond worldly perspectives and is not consistent, for example, with liberation theology, rejecting the immediate needs of humanity and the cry for justice face a world in social, economic and political crisis, etc. Meekness and humility are the values proclaimed by Christ, happiness is not to be enjoyed in this world, only in the transcendental. The doctrine is for all who recognize themselves as poor in spirit, so, just to the resigned to the divine; those who recognize themselves as sinners will have divine mercy; and, blessed, will have the Kingdom of Heaven. And those who hunger and thirst, just look at the lilies of the field and the birds of the heavens, for if nothing is lacking to those who neither work nor spin, to the man of faith nothing shall lack.

Admittedly Eugênio Sigaud did not use to express joy, happiness in human faces, seriousness and rudeness are some of his traits. Even so, overall, in the *Sermon on the Mount*, Jose Adão is the most stern in comparison to others, and it intrigues our perception the chromatic choice to build this afrodescendant: the coloring costume blends with the hue of his skin, ie, there is the exclusive brown color, although in different shades, so as to highlight his social condition inseparable from his ethnic origin. Because we don't know, among other things, the age of Jose Adão in 1956, the date on which the painting was completed, is a mystery of how ingrained his life story was rooted in the slave regime in our country. Despite this tacit assumption, since the inheritance of slavery experience in Jacarezinho in the coffee economy in place, so that there is a chapel in the city built by the former slaves as they were prevented from entering the other churches in the town, despite the end of slavery. We know very little about

Jose Adão, but his hunched posture, in contrast to the gold dress of proud Waldetaro, causes us to feel pain, suffering, and piety. Unlike the others, this afrodescendant is moving toward Christ as if, walking, he were seeking mitigation for his condition of life. Thus, the artist evokes into the temple one of the most disgusting aspects of Brazilian history: slavery. Murmurs, bewilderment and admiration must have occurred at the time when the townspeople encountered such dedication to blacks in this pictorial production.

Reconciling the biblical narrative with what we see on the panel and know about Eugênio Sigaud and his universe, we infer a further critique of the artist: would he not be representing the distance between the doctrine of the sermon and the reception of men, more specifically the inhabitants of Jacarezinho represented by distracted men or oblivious to the word of Christ? Would not the painter be arguing that Marx's philosophy is closer to man when it puts Marx ahead of the population in the first plans for the picture, while Jesus is on a mountain? Thus, we believe that, no matter how discreet the representation in painting, Karl Marx is not a merely decorative figure. In all of the painting, it is suggested that the German philosopher is as important as Jesus. Eugênio Sigaud transgresses and proves his militancy in presenting Marxism as an alternative to men who renounce Christianity, indeed to make the sequence Marx/Lenin/Sigaud the artist presents himself as the protector of communist ideas in the town, the townspeople observe Marx. But, behind him, conveying Marxist thought, is Eugênio Sigaud himself.

We found insubordination and insults at the Church by Eugênio Sigaud in the Sermon on the Mount. In contrast, when comparing them with the panel *The Martyrdom of St. Sebastian*, the unattainable in an artistic work is reaffirmed.

San Sebastian is the patron saint of the town of Jacarezinho and there is a secondary chapel dedicated to him in the cathedral. It was a Roman soldier who converted to Christianity and became known by assuming his belief to the emperor, a courageous act that resulted in his death. In artistic production, Sigaud focuses its energy in the illustration of the trunk, giving prominence to the saint's vertebrae. One detail that caught our attention was the use of the shoe as social distinction: the soldiers and figures are always well dressed, while those with simpler robes are always barefoot.

espantos e admiração devem ter ocorrido na época, quando os cidadãos se depararam com tamanha dedicação aos negros nessa produção pictórica.

Conciliando a narrativa bíblica com o que vemos no painel e sabemos de Eugênio Sigaud e seu universo, inferimos mais um crítica ao artista: não estaria ele representando a distância entre a doutrina do sermão e a recepção dos homens, mais especificamente dos habitantes de Jacarezinho, quando representa homens distraídos ou alheios à palavra de Cristo? Não estaria o pintor defendendo que a filosofia de Marx está mais próxima do homem, quando posiciona Marx à frente da população dos primeiros planos, ao passo que Jesus está sobre uma montanha? Dessa forma, acreditamos que, por mais discreta que seja a representação na pintura, Karl Marx não é uma figura meramente decorativa. Na totalidade da pintura, está engendrado que o filósofo alemão é tão principal quanto Jesus. Eugênio Sigaud transgride e nos comprova sua militância ao apresentar o Marxismo como uma alternativa aos homens que renunciassem ao Cristianismo. Aliás, ao fabricar a sequência Marx/Lênin/Sigaud, o artista se apresenta como o difusor das ideias comunistas na localidade; os moradores da cidade observam a Marx, mas quem está por trás dele, isto é, quem divulga o pensamento marxista, é o próprio Eugênio Sigaud.

Encontramos insubordinação e afrontas à Igreja na obra *O Sermão da Montanha*, de Eugênio Sigaud. Em contrapartida, ao confrontá-la com o painel *O Martírio de São Sebastião*, o inatingível de uma obra artística nos é reafirmado.

São Sebastião é o santo padroeiro da cidade de Jacarezinho, e há na catedral uma capela secundária a ele dedicada. Foi um soldado romano que se converteu ao Cristianismo e ficou conhecido por assumir ao imperador sua crença, ato de coragem que acarretou sua morte. Na produção artística, Sigaud concentra sua energia na ilustração do tronco, dando destaque às vértebras da coluna do santo. Um detalhe que nos chamou a atenção foi o uso de sapatos como distinção social: os soldados e as figuras bem trajadas estão sempre calçadas, enquanto aquelas com vestes mais simples, não. As expressões de indiferença, facial e corporal, de alguns personagens demonstram como tais atos eram naturais na Antiguidade, sendo aceitos por seus agentes sociais, com exceção dos próximos aos martirizados, que, nesse painel, encontramos em primeiro plano, à direita do observador. Há uma dedicação maior do pintor ao plano de fundo da obra, que

é totalmente preenchido com detalhes e objetos que nos dão a ideia de multidão em torno daquele ato, ou seja, o martírio como ato assistido por diversos indivíduos, de diferentes classes sociais.

Não temos muitas informações sobre quais cidadãos teria Eugênio Sigaud escolhido para compor esta obra artística. Isto limita bastante a construção de um sentido acerca da arte em questão, embora constatem a delicadeza e a minúcia do artista em detalhar cada gesto cotidiano nessa criação. Seria um famoso galã de Jacarezinho o homem com veste marrom, à direita e de costas para o espectador, em que Sigaud não poupa suas pinceladas para representar as nádegas, os músculos das pernas e as costas largas? Teria ele se reconhecido na imagem? De qualquer forma, a sensualidade está posta nessa composição. As outras representações, em sua maioria, estão de frente para o espectador, assim as pessoas poderiam se perceber e se reconhecer nos seus gestos característicos ou particularidades físicas como quem se vê em um espelho. Ao fundo do painel, vemos um edifício, mas a ação do tempo e a consequente degradação da pintura não nos permitem precisar se seria um templo, parte de uma cidade ou apenas uma casa.

No entanto, o mais intrigante de *O Martírio de São Sebastião* está no que descobrimos com a reportagem “*Por quem os sinos do- bram*”: foi o filho do pintor, Eduardo Tassano Sigaud, quem serviu de modelo para o retrato de São Sebastião Martirizado. Até onde sabemos, a maioria dos personagens representados nas paredes da Catedral de Jacarezinho é formada pelos próprios cidadãos. No mais, identificamos o Papa Pio XII, o então bispo de Londrina (PR), seu irmão Dom Geraldo, além dos já mencionados Marx e Lênin e o próprio Eugênio Sigaud. Cada escolha do pintor vem acompanhada de uma metáfora, de uma crítica. Decidir fazer de seu filho um santo nos causa grande estranhamento; essa opção põe em xeque qualquer estereótipo de marxista ateu que poderíamos atribuir a Eugênio Sigaud. O artista admiraria São Sebastião, o santo guerreiro? Que relações haveria entre a personalidade do filho e o santo? Foi uma homenagem ao filho, talvez interpretado como um homem destemido?

Sabemos da posição de Eugênio Sigaud, filosoficamente avessa à Igreja, mas como este homem percebia os heróis da Igreja? Em que medida se encontrava o ateísmo de Eugênio Sigaud? Não sabemos ao certo quais as intenções do pintor no olhar que lança para São Sebastião ou para outros mártires da Igreja — e incluímos nesse rol o próprio Jesus —, pois o pintor

The facial and body expressions of some of the characters demonstrate how such acts were natural in antiquity, being accepted by its social agents as an exception to the next martyred, that in this panel we find in the foreground to the right of the observer. There is a greater dedication of the painter to the background of the work, which is completely filled with details and objects that give us the idea of a crowd around that act, i.e. martyrdom as an act witnessed by several individuals from different social classes.

We do not have much information about which citizens Eugênio Sigaud would have chosen to create this artwork. This greatly limits the construction of a sense about the art in question, although we find delicacy and minuteness of detail in the artist creating this everyday gesture. Would it be a famous beau from Jacarezinho in a brown vest to the backright of the viewer, in which Sigaud doesn't spare his brush strokes to represent the buttocks, leg muscles and broad shoulders? Would he recognize the image? Anyway, sensuality is put in this composition. Other representations, mostly, are facing the viewer, so people could understand and recognize in their characteristic gestures or physical particularities, as one who finds himself in front of a mirror. Panel bottom, we see a building, but the action of time and the consequent degradation of paint don't allow us to indicate whether it was a temple, part of a city or just a house.

However, the most intriguing of *The Martyrdom of Saint Sebastian* is what we found in the article “*For Whom the Bell Tolls*”: it was the son of the painter, Eduardo Tassano Sigaud, who served as the model for the portrait of St. Sebastian Martyred. As far as we know, most of the characters depicted on the walls of the Cathedral are themselves citizens of Jacarezinho. Besides, we identified Pope Pius XII, the then Bishop of Londrina (PR), his brother Dom Geraldo, besides those already mentioned Marx and Lenin and Eugênio Sigaud himself. Each choice of the painter comes with a metaphor, a critique. To decide to make his child a saint causes us to wonder, this option puts into question any stereotype Marxist atheist we might attribute to Eugênio Sigaud. Would the artist admire San Sebastian, the holy warrior? What relationships would there be between the personality of the child and the saint? Was it a tribute to his son, perhaps interpreted as a fearless man?

We know Eugênio's position to be philosophi-

cally averse to the church, but how did this man view the heroes of the Church? To what extent was atheism found in Eugênio Sigaud? We do not know for sure what the intentions of the painter in the regard he casts at San Sebastian or other martyrs of the Church — and in this list Jesus himself is included — as the painter couldn't cast them in a religious atmosphere, but perhaps assumed as remarkable men. Incidentally, in a poem written in 1931, Eugênio Sigaud indicates his re-readings and appropriations both of Marxism and the divine when he reveals:

Dead want to be buried
Leaning my head on his folded arms
I do not want Liturgies nor candles, nor Symbols of
any Religion
I consider Man the true and supreme God
Although conscious atheist

Only after my death will it become public
Everything I wrote, drew or painted if they believe it
worthy
However, I do not consider breaking this desire if
prematurely publicity be given of any of
these manifestations

All my achievement is a tribute to
My Mixed race.

Rio de Janeiro, January 7, 1931¹⁹

To Eugênio Sigaud therefore Man was God himself and what was most sacred in humanity was the sweat of simple. Even having noble ancestry, belonging to a religious family, being the brother of an ultraconservative bishop, Eugênio Sigaud transgresses and opts for atheism, communism and by bringing in his painting especially the man in his poverty, in his simplicity, in his work and miscegenation, as he represented in the paintings of the Cathedral and addressed in this poem of 1931. A man who has big feet and hands because it is by his own feet and hands that he builds his history.

The paintings inside the Cathedral are of an

¹⁹ SIGAUD, Eugênio de Proença APUD: GONÇALVES, Luís Felipe. *Sigaud: Worker's Painter*. Rio de Janeiro: Edibrás, 1981. p. 73.

poderia não revesti-los de uma atmosfera sacra, mas talvez os assumisse como homens notáveis. Aliás, em um poema escrito em 1931, Eugênio Sigaud dá sinais de suas releituras e apropriações tanto do Marxismo quanto do divino ao revelar:

Morto quero ser sepultado
Apoiando minha cabeça sobre os braços cruzados
Não quero Liturgias, nem velas, Nem Símbolos de
Religião alguma
Considero o Homem o verdadeiro e supremo Deus
Embora seja ateu consciente

Só após minha morte será dado a público tudo
quanto escrevi, desenhei ou pintei, se julgarem
digno disso
Contudo, não considero rompimento deste desejo
se prematuramente for dada publicidade de quaisquer
dessas manifestações

Toda minha realização é em homenagem à
Minha raça Mestiça.

Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1931¹⁹

Para Eugênio Sigaud, portanto, o Homem era o próprio Deus, e o que havia de mais sagrado na humanidade era o suor do simples. Mesmo tendo uma ascendência nobre, pertencendo a uma família religiosa, sendo irmão de um bispo ultraconservador, o artista transgride e opta pelo ateísmo, pelo comunismo e por trazer na sua pintura, sobretudo, o homem na sua pobreza, na sua simplicidade, no seu trabalho e na mestiçagem, como representou nas pinturas da catedral e já abordava nesse poema de 1931. Um homem que tem pés e mãos grandes, porque é por seus próprios pés e suas próprias mãos que constrói sua história.

As pinturas no interior da Catedral de Jacarezinho são de uma dualidade incrível. É possível elaborar um sentido para as representações artísticas, fundamentado nas narrativas bíblicas que justificam a criação de cada painel. Da mesma maneira, quando levantamos informações sobre as analogias que o pintor

¹⁹ SIGAUD, Eugênio de Proença, apud GONÇALVES, Luís Felipe. *Sigaud: o pintor dos operários*. Rio de Janeiro: Edibrás, 1981, p. 73.

estabeleceu com a cidade e com sua concepção de arte, é uma mensagem artística completamente diferente que nos salta aos olhos. O culto ao homem trabalhador e a crítica social são as principais temáticas que conduzem as pinceladas de Sigaud. Não nos esqueçamos, contudo, de que como encomenda, as pinturas tinham uma narrativa religiosa atravessada aos interesses do artista. Portanto, as pinturas não são simplesmente duais, são de uma dualidade indissociável. É do paradoxo que elas nascem, ganham forma pelos encontros e desencontros dos irmãos Sigaud.

Os olhares da população em geral e o do próprio bispo para essa crítica social se perderam no tempo. Presumimos, todavia, que a população poderia desconfiar e se intrigar com a personalidade e as convicções político-filosóficas do artista, mas ela venerava Dom Geraldo. Fora o irmão do prestigioso bispo que executara aquela obra, era pelas pinceladas desse importante pintor, renomado nacionalmente, que os cidadãos se viam representados. Provavelmente, a vaidade de se reconhecerem retratados naqueles murais desviasse a atenção ao grande destaque que Eugênio Sigaud deu aos negros, a exemplo de José Adão no painel do Sermão da Montanha. Talvez Dom Geraldo tenha se sentido lisonjeado pela homenagem que o irmão lhe fez ao retratá-lo rodeado de fiéis no painel principal do templo e, por isso, relevado (silenciosamente ou não) a representação de Karl Marx e Lênin.

Nesse sentido, ressaltamos que, para realizar esta análise, procuramos seguir a orientação de Baxandall, no modo como estabelece a inferência crítica em interpretação de pinturas, assim definida por ele:

O que tentamos explicar é o quadro conforme aparece numa descrição feita *com nossas palavras*, e essa mesma explicação faz parte de uma descrição mais ampla desse quadro, cujos termos, novamente, são de nossa escolha. Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e seus meios, conforme os inferimos a partir da observação da relação entre um objeto e algumas circunstâncias identificáveis. A análise se realiza em constante e ostensiva interação com o quadro.²⁰

Em outras palavras, não consistiu em uma interpretação que perpassasse o plano psicológico do artista e sim que reto-

amazing duality. It is possible to develop a sense for artistic representations grounded in biblical narratives that justify the creation of each panel. Likewise, when we raise information about the analogies that the painter established with the town and his art design, is a completely different artistic message that catches the eyes. The cult of the working man and social criticism are the main issues that lead to Sigaud's strokes. Let us not forget, however, that while ordering, the paintings had a religious narrative which crossed the interests of the artist. Therefore, the paintings are not simply dual, they are an inseparable duality. It is from the paradox that they are born and shaped from the comings and goings of the brothers Sigaud.

The looks of the general population and the bishop himself for this social criticism is lost in time. We assume, however, that the population might distrust the personality and political-philosophical convictions of the artist, but it worshipped Dom Geraldo. Was the brother of the prestigious bishop who had performed that work, it was by the brushstrokes of this important painter, renowned nationally, that the townspeople would be represented. Probably, the vanity of seeing themselves portrayed in those murals would divert attention from the great highlight that Eugênio Sigaud gave blacks following the example of José Adão in the panel of the Sermon on the Mount. Dom Geraldo may have felt flattered by the homage that his brother did to portray him surrounded by believers in the main panel of the temple and therefore accepted (silently or not) the representation of Karl Marx and Lenin.

Accordingly, we point out that for this analysis, we follow the guidance of Baxandall, in how he establishes critical inference in the interpretation of paintings, as defined by him:

What we try to explain is the picture as it appears in a description made with our words, and this same explanation is part of a broader description of this framework, the terms of which, again, are our choice. Explaining intention is not to tell what happened in the head of the painter, but prepare an analysis on its ends and its means, as inferred from the observation of the relationship between an object and some identifiable circumstances. The analysis is performed in constant and overt interaction with the picture^{21,20}

²⁰ BAXANDALL, Michael. *Op. cit.*, p. 162.

²⁰ BAXANDALL, Michael. *Op. cit.*, p. 162.

In other words, it didn't consist of an interpretation that pervaded the psychological level of the artist, rather the historical and individual aspects which support the understanding of the work of Sigaud, inducing his "thought path" and culminate in the painting itself, thus enabling to glimpse a historical understanding of the paintings, both individually as in the context in which they operate.

By way of conclusion, this article is a historical narrative about two paintings by Eugênio de Proença Sigaud in the municipality of Jacarezinho (PR). Specifically in the Sermon on the Mount panel, Eugênio Sigaud spared no strokes to make his criticism of the Church. However, it is with the The Martyrdom of Saint Sebastian panel that the painter demonstrates the complexity of the human personality. If Eugênio Sigaud was an atheist and communist, it was as he saw it. The meaning of Marx about the Catholic Church is not sufficient to satisfactorily understand the positioning of the painter. To this story must be added the Catholic influence that the painter received from family, especially his brother Dom Geraldo. Fruitful must have been the dialogues or confrontations between the brothers and still more intense during the years of living in Jacarezinho. Thus, in the paintings of the cathedral were materialized the artist's perception of the town and its artistic making, all reconciled to Dom Geraldo's religious commission. The work lies between the sacred and the profane. However, the narrative about the images does not reveal the experience lived by members of the clergy, the local community and of the artist at the time, but our understanding at the present time about the paintings of that time. Finally, we stress that the paintings of Eugênio de Proença Sigaud were considered, in 1990, Artistic Heritage of the State of Paraná. In the process of official recognition it was assessed that the Architectural value of the Cathedral was not relevant, so only the murals were listed, although Eugênio Sigaud made interventions in the architecture, originally designed by Benedito Calixto Netto.

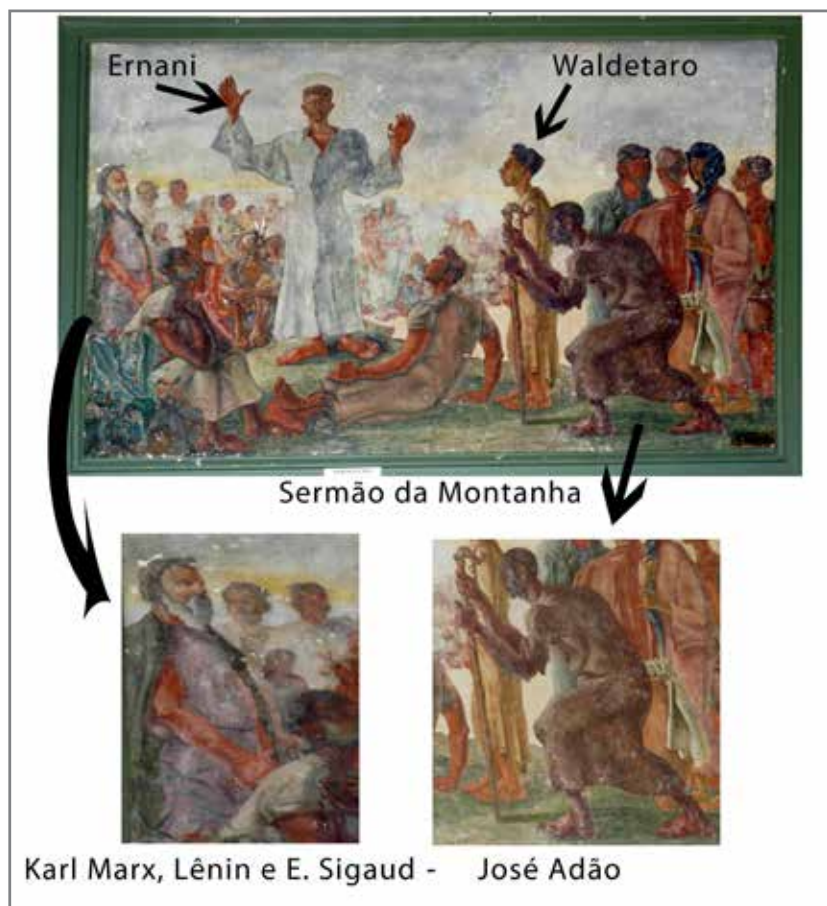
masse aspectos históricos e individuais que assistem ao entendimento da obra de Sigaud, que induzem a sua "trajetória do pensamento" e culminam na pintura em si, para, desse modo, poder vislumbrar uma compreensão histórica das pinturas, tanto individualmente como no contexto em que se inserem.

À guisa de uma (in)conclusão, este artigo consiste numa narrativa histórica sobre duas pinturas de Eugênio de Proença Sigaud no município de Jacarezinho (PR). Especificamente no painel *O Sermão da Montanha*, o artista não poupou pinceladas para fabricar suas críticas à Igreja; no entanto, é com o painel *O Martírio de São Sebastião* que o pintor demonstra o quão complexa é a personalidade humana. Se Eugênio Sigaud era ateu e comunista, era a seu modo. A acepção de Marx sobre a Igreja Católica não é suficiente para compreendermos satisfatoriamente o posicionamento do pintor. A essa história acrescenta-se, ainda, a influência católica que o pintor recebeu da família, sobretudo do irmão Dom Geraldo. Frutíferos deveriam ser os diálogos ou enfrentamentos entre os irmãos, e mais intensos durante os anos de convívio na cidade de Jacarezinho. Logo, nas pinturas da catedral, materializou-se a percepção do artista sobre a cidade e sobre seu fazer artístico, conciliando isso tudo à encomenda religiosa de Dom Geraldo. A obra encontra-se entre o sagrado e o profano. Contudo, a narrativa sobre as imagens não revela a experiência vivenciada pelos membros do clero, da comunidade local e do próprio artista na época, mas sim nossa compreensão nos tempos atuais a respeito das pinturas que representam aquele tempo. Por fim, pontuamos que as pinturas de Eugênio de Proença Sigaud foram consideradas, em 1990, Patrimônio Artístico do Estado do Paraná. No Processo de Tombamento foi avaliado que o valor arquitetônico da catedral não era relevante; portanto, somente os murais foram tombados, apesar de o artista também ter feito intervenções na arquitetura, inicialmente projetada por Benedito Calixto Netto.

Tradução:

Luciana de Fátima Marinho Evangelista

Márcio Gentil



1 Eugênio de Proença Sigaud. *O Sermão da Montanha*, 1956. (Edição de imagem Cely Kaori Hirata)

2 Eugênio de Proença Sigaud. *O Martírio de São Sebastião*, 1954.



Tradução comentada de “Descrição do torso de Belvedere em Roma”

An annotated translation of “Description of the Belvedere torso in Rome”

PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI

Professora adjunta do Departamento de Filosofia e do curso de Teoria, Crítica e História da Arte, da Universidade de Brasília

Associate professor of the Department of Philosophy and of course Theory, Criticism and Art History, University of Brasília

RESUMO Esta pequena apresentação visa introduzir a tradução comentada do texto de Johann Joachim Winckelmann, “Descrição do torso de Hércules em Belvedere”. Trata-se de um comentário à forma da construção do texto e, também, à relação traçada por Walter Benjamin entre esta descrição e a estrutura histórico-formal da alegoria.

PALAVRAS-CHAVE Alegoria; Winckelmann; descrição; torso.

ABSTRACT This presentation aims to introduce the translation to portuguese of the Johann Joachim Winckelmann’s text, “Description of the torso of Hercules in Belvedere”. This is a comment about to the form of text construction; and this presentation is also a review of the connexion proposed by Walter Benjamin between this text and the history and formal structure of allegory.

KEYWORDS Allegory, Winckelmann; description; torso.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
pedra, um desfigurado mármore, e nem já
resplandeceria mais como pele de fera.
Seus limites não transporia desmedida
como uma estrela; pois ali ponto não há
que não te mire. Força é mudares de vida.

(Rainer Maria Rilke, em tradução de Manuel Bandeira)

Uma moderna *ekphrasis*

A dificuldade de traduzir Winckelmann não se deve necessariamente à sutileza dos conceitos, como acontece em geral com pensadores alemães seus contemporâneos, mas ao estilo. Se esta pode parecer uma forma de simplificar a importância do autor, é o contrário o que constatamos. O estilo, a forma, é o projeto mesmo que o autor tenta levar adiante, o projeto de uma descrição não só perita, mas poética, capaz de fazer vir aos olhos dos modernos o cerne da Antiguidade, na tópica da *enargeia*. Não se trata, portanto, de investigar uma obra de arte apenas no que ela teria de histórico ou conceitual, dentro da nascente preocupação com o que viria a ser a disciplina *Kunstgeschichte*, nem somente de emular o antigo na tradição das preceptivas, das retóricas normativas adaptadas pelo século XVII, ou mesmo do Renascimento. Não só emular o antigo, mas também historicizá-lo à maneira moderna; não só tomá-lo como modelo, mas modelá-lo por uma linguagem capaz de fazer ver tanto sua relação intrínseca com a tradição da Arte, quanto com o Ideal. A *Beschreibung*, a descrição, o fazer ver pela palavra da velha *ekphrasis* latina, não é mais o exercício de retórica que põe em cena as qualidades do escritor ou orador de ficcionar o visível pelo legível: deve-se pôr em cena, diante dos olhos, o segredo da própria arte. “Toma meus olhos”, diz Nicômaco ao ignorante que tenta julgar Zêuzis, citação, por sua vez, tomada de empréstimo por Winckelmann em *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, [Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura – 1756]. Claro que o texto de Winckelmann é produto de um afastamento: se os latinos, e mesmo escritores como Alberti ou Vasari, ainda emulam pela palavra uma forma modelar indiscutível, originária, no século XVIII reflete-se sobre o que teria sido tal Idade do Ouro, qual seu tempo, até chegarmos, por este caminho, a uma cronologia, uma História da Arte em sentido estrito. O antiquarismo colecionista, os tesouros filológicos, a circulação de

Otherwise this stone would seem defaced
beneath the translucent cascade of the shoulders
and would not glisten like a wild beast's fur:
would not, from all the borders of itself,
burst like a star: for here there is no place
that does not see you. You must change your life.

(Rainer Maria Rilke, translated by Stephen Mitchell)

A modern *ekphrasis*

The difficulty in translating Winckelmann is not necessarily because of the subtlety of his ideas, as is generally the case with his contemporary German thinkers, but his style. If this statement seems to diminish Winckelmann's importance, that is the opposite of what we observe. The style, the form, is the very project that Winckelmann seeks to achieve, the project of a description not only expert in nature but poetical and capable of bringing before modern eyes the core of antiquity in the form of *enargeia*. Therefore, it is not a matter of investigating an artwork only with respect to its historical or conceptual content (within the novel parameters of what would later become the discipline of *Kunstgeschichte*) while emulating the traditions of one's predecessors (e.g., the Renaissance or the normative rhetoric of the 17th century). The goal was not only to emulate the past but also to historicize the past in the modern fashion, that is, not only to adopt the past as model but to model it through a language capable of revealing its intrinsic relation to the tradition of art and to the Ideal. The *Beschreibung*, the description, i.e., the act of making someone see implied by the old Latin term *ekphrasis*, was no longer the exercise in rhetoric that relied on the writer's or orator's ability to “fictionalize” the visible into the legible. Instead, what should be made visible was the very meaning of an artwork. “Take my eyes”, says Nicomachus to the ignoramus who attempts to judge Zeuxis, a citation that Winckelmann borrowed in *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [Thoughts on the imitation of Greek works in painting and sculpture] (1756). Clearly, Winckelmann's text is the product of departure. Whereas the Latin scholars (even eminent writers such as Alberti or Vasari) emulated artworks using words as an indisputable, primeval model form, in the 18th century, aesthetics entered a Golden Age that eventually produced, in retrospect, a history of

art in the strict sense. The collector's antiquarianism, the philological thesauruses, the circulation of engravings and collections, were characteristic phenomena of the 17th and 18th centuries. If such activities and documents reflect an understanding of antiquity as an monolith and individual artworks are no more than laconic entries on a long list, they also announce a certain historical erudition. Winckelmann, who contradicted the knowledge of Rome's antiquarians, wished to refine the collector's erudition. He wished to transform this documentary philology into a historical science in the modern sense.

However, there is another Winckelmann who still wants to make the idealized image of art speak through the written image, even if parts of the original were damaged, i.e., made historical not by virtue of their age (or not only) but by the temporality inscribed in the object, the painting, or the sculpture. In Winckelmann's natural metaphors, the original historicity is retained almost in its natural form. An incomplete torso is "like" an oak trunk, "like" a stone. The "like" in the comparison does not soften the metaphor. The image of the torso, the crafted object, is naturalized by the history that forced it to remain fragmentary. It resembles a beheaded oak whose branches were cut off or a stone disfigured by natural history. Like the pre-historical bones of art, the historicity of the carcass suffuses the allegorical element with a desperately sought-after transcendence:

Like the bare trunk of a grand old oak which has been felled and shorn of its branches and boughs, the statue of the hero sits, mangled and mutilated – head, legs, arms and the upper part of the breast gone.

The first glance will, perhaps, discover to you nothing more than a misshapen stone; but if you are able to penetrate into the mysteries of art, you will behold one of its miracles, if you contemplate this with a quiet eye. Then will Hercules appear to hero and the god will at once become visible in this stone.¹

Historicity is inscribed into matter by the artwork's fall into objectification, which transforms it into fragment that nonetheless is the entire form

gravuras e de coletâneas, processos correntes no século XVII e XVIII, se ainda veem a Antiguidade como um bloco originário para o qual as obras são nada mais que documentos lacônicos de uma longa listagem, já prenunciam uma erudição histórica. Há um Winckelmann, aquele que testemunha contra o saber dos antiquários de Roma, que quer refinar a erudição colecionista, que quer fazer, dessa filologia documental, ciência histórica em um sentido moderno.

Mas há um Winckelmann que ainda quer fazer falar, pela imagem escrita, a imagem da arte idealizada, mesmo que suas partes se tenham cindido, tornando-se históricas não em seu sentido arcaico (ou não apenas), mas pela própria temporalidade inscrita na coisa, na peça, na escultura em si mesma. Nas metáforas naturais de Winckelmann ainda remanesce uma historicidade originária, quase natural. O torso incompleto é "como" um tronco de carvalho, "como" uma pedra. O "como" da comparação não chega a abrandar a metáfora, a imagem do torso, tornado coisa, naturalizado pela própria história que o fez restar fragmento — um carvalho decepado cujos galhos foram cortados; uma pedra desfigurada pela história natural. Como a ossatura pré-histórica da própria arte, a historicidade do despojo torna a parte alegoria imanente de uma transcendência desesperadamente buscada:

Como um magnífico carvalho cortado e dos ramos e galhos despojado, do qual apenas a raiz permanece, assim, maltratada e mutilada, resta a imagem do herói – cabeça, braços e pernas, e o alto do peito, faltando-lhe.

À primeira visão, dirias descobrir nada mais que uma pedra desfigurada; mas, se considerasses o trabalho com um olhar calmo, ao penetrar nos segredos da arte, verias então uma maravilha. Aparecer-te-ia Hércules em meio a seus trabalhos, o herói e o deus ao mesmo tempo visíveis neste fragmento.¹

Historicidade inscrita na matéria pela queda da obra na coisalidade que a faz fragmento e que, entretanto, é o todo da forma tal qual nós a vemos. A queda, o tempo, são, então, intrínsecos à própria forma, à própria obra; e esta obra não é mais miragem de um sol proto-histórico, o que pedia a sua reconstituição, o reordenamento da *physis*, braços e pernas novos, remodelados. E sabemos que o autor fazia críticas ao restauro que reconstituía

¹ All citations this text in English are translation of Thos. Davidson, in *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 2, No. 3 (1868), pp. 197-189.

¹ Citação da nossa tradução a seguir. Todas as citações deste texto são da nossa tradução aqui proposta.

o todo, tais como os braços suavemente erguidos das figuras do grupo escultórico Laocoonte, ou as mãos do Apolo de Belvedere. O que vemos é coisa, e é o que temos de reconstituir não em sua materialidade intacta, mas em sua idealidade histórica imanente. É da atenção ao fragmento sem forma explícita, tal como pedra carcomida pelo tempo, sem completude, que o olhar amador pode fazer aparecer “Hércules em meio a seus trabalhos, o herói e o deus ao mesmo tempo visíveis neste fragmento”. É o olhar atento que escava, na coisa que remanesce à extinção, aquilo que a infla de uma vida completa, ideal e artística. E é pelo texto, pelos olhos letrados do amador, que se pode fazer ver a vida perdida nesta raiz decepada e desmembrada — é o texto que a faz falar, ou seja, que a faz imagem, a faz *Gemälde*. A articulação do corpo, arquitetônica, não deixa também de ser como o mar, em seu fluir e refluir de vagas que se devoram em um todo no qual cada uma das ondas, ou dos músculos, carrega o olhar para a indistinção total do movimento único do mar ou do torso.

Assim como, no movimento que eleva o mar, a superfície antes tranquila cresce em uma inquietação enevoadada em que ondas jogam entre si e se devoram ou são novamente impulsionadas, também aqui, um músculo, inflado suavemente e um pouco erguido, flui para o outro, e um terceiro entre eles parece intensificar todo o movimento, perdendo-se no conjunto e devorando também nosso olhar.

Não apenas a estrutura dos músculos, mas também a osatura desse edifício se desvela como segunda natureza, como os altos e baixos dos vales montanhosos, ou os meandros de um rio, aquele que banha Mileto. A coisa é natureza e é, ao mesmo tempo, arquitetura, construção histórica a ser desvendada. Apesar da reconstituição histórica que bordeja as análises de Winckelmann, o que se reconstitui não é a peça particular, em sua historicidade de documento de um determinado período formal, mas uma espécie de história natural originária.² O historiador, pode-se dizer, como os restauradores antigos, pensa na peça em si mesma, em sua particularidade, e nesta busca sua contex-

² Vale lembrar que foi Winckelmann quem propôs uma periodização ao que se entendia por “arte grega” como um bloco, tais como primitivo (*primitive*), elevado/sublime (*hohes/erhabene*), belo (*schöne*) e imitativo (*nachahmende*). Cf. VALADÃO DE MATOS, Cláudia. “A história da arte de Winckelmann e a emulação dos Antigos na obra de Antonio Canova”, In: MARQUES, Luiz (org.) *A construção da tradição*, São Paulo: Hedra, 2004.

as we perceive it. Therefore, the fall and time are intrinsic to the form and to the artwork. Such an artwork is no longer a mirage of an ancient sun, which begs for its reconstitution, the reordering of its *physis* in the form of new, remodeled arms and legs. Winckelmann criticized the practice of restoring damaged sculptures and making them whole, such as the gently raised arms in the figures of the Laocoön group or the Belvedere Apollo’s hands. What we perceive is the object, and we must reconstitute this object not in its intact materiality but in its immanent historical ideality. It is by focusing on the fragment that lacks explicit form, such as incomplete, time-worn stone, that the connoisseur’s eye can cause “Hercules amidst his labors, the hero and the god at one time visible in this fragment” to appear. This attentive eye “excavates” from the object that outlasts extinction that which blows full, ideal and artistic life into the object. Through the text and through the connoisseur’s learned eyes, the life that was lost from a beheaded and dismembered root can be made visible again. The text enables it to speak. That is, by transforming it into image, the text makes that torso *Gemälde*. The body’s articulation, its architectural aspect, also resembles the sea in the flow and reflow of waves that wholly devour themselves in a process in which each wave, or muscle, guides the eye to the total indistinctiveness of the single movement of the sea or the torso.

As in swelling movement of the sea the previously smooth surface sprouts with a vague unrest into rippling waves, whereof one swallows another and again throws it out and rolls it forward, so, with the same soft swell and ripple, does the one muscle pass into the other, and a third, which rises between them and seems to strengthen their movement, loses itself in the first, and our gaze is, as it were, swallowed up at the same time.

Not only the structure of muscles but also the bones of this edifice are revealed as a type of second nature, as the highs and lows of mountain valleys, or the curves bends of the river, the one that bathes Mileto. The object is nature and issimultaneously, at the same time, architecture, or a historical construction, that must to be unraveled interpreted. Despite the historical reconstitutions which is found across in Winckelmann’s analyses, what is reconstituted is not the a particular piece artwork,

in its documentary historicity of document from a given formal period, but a type of original natural history.² The historian, conceivably one might say, like similar to the ancient restorers, thinks about an artwork in itself, in its particularity, and there seeks its contextualization. In modern archaeology, missing limbs are no longer reconstituted in reality but virtually. A present-day historian finds in a mutilated torso several possible way to complete it, which would perhaps make it a Hercules with the hide of the Nemean lion or another hero. In contrast, Winckelmann removes from the torso's inflated architecture all of Hercules's feats. All Hercules are prefigured in the single stone, the original torso, monadically. The Hercules who overcame the swirling of the Achelous serpent-river, the hero who like the mountains upholds the skies of Atlas, the demigod whose sublime chest arc magnificently crushes the many-bodied giants – all these unfold before the attentive eye that penetrates the unwholesomeness of the object and repositions it in its full and multiple life. Out of the unwholesomeness, the narrator's eye reconstructs not a whole but a substantiality that is particular to Greece, not a sculpture but the *physis*, i.e., the lost luminosity of the torso's civilization of origin. The torso causes the attentive observer to halt before the sempiternal representation, the concept that arises “here”. Then, the view is shifted from this “here” to all of Greece, to the columns at the world's end tread on by the mutilated hero's missing feet.

At this moment my spirit traverses the remote regions of the earth through which Hercules passed, and I am borne to the boundaries of his toils, and even the monuments and pillars where his foot rested, by the sight of those thighs, of inexhaustible strength and god-like length, which have borne the hero over hundred lands, even to immortality. I was charmed when I looked at this body from behind, as a person who, after admiring the gor-

tualização. Na moderna arqueologia, não mais se reconstituem membros realmente, mas apenas virtualmente. Se um historiador atual encontra, no torso mutilado, as possíveis virtualidades da completude que fariam dele talvez um Hércules com a pele do leão Nemeia, ou mesmo um outro herói, Winckelmann retira da arquitetura inflada do torso todos os feitos de Hércules. Todos os Hércules estão prefigurados na pedra única, no torso original, à maneira de mônada. O Hércules que, em uma volta, vence as reviravoltas do rio-serpente Aqueloo; o herói que, como as montanhas, sustém o céu de Atlas; o semideus cujo arco sublime do peito esmaga, magnificamente, os gigantes de muitos corpos — todos como que se desdobram diante do olhar atento que penetra a incompletude da coisa e a repõe em sua vida plena e múltipla. Da incompletude, o olhar narrador reconstrói não um todo, mas uma substancialidade própria à Grécia; não uma escultura, mas a própria *physis*, a própria luminosidade perdida de uma civilização originária. O torso leva o que olha atentamente a estacar diante da representação sempiterna, do conceito que surge “aqui”, e então os olhos são levados deste “aqui” a toda a terra grega, às colunas do fim do mundo pisadas pelos pés ausentes do herói mutilado.

Nesse momento, meu espírito move-se pelas partes mais remotas do mundo; com Hércules, vou até os limites de suas fadigas e aos monumentos e colunas em que seus pés descansaram, levado pela visão da inesgotável energia das suas pernas de dimensões divinas, que sustentaram o herói por centenas de países e povos até a imortalidade. E me ponho a pensar nessas jornadas distantes, pois meu espírito recorda-se ao olhar seu dorso. Fiquei encantado, olhando este corpo pelas costas, como um homem que, após maravilhar-se diante do magnífico portal de um templo, não pode deixar de ver, completando seu cume, a abóbada, que novamente o põe admirado.

Tal como o olhar carregado pela flutuação do delineamento dos músculos, novamente aquele que mira, maravilha-se por sobre maravilhas, em um ir e vir das partes ao todo. Do flanco esquerdo (tão admirável, que faz o narrador estacar) ao dorso, cuja recordação o move por jornadas e viagens. Faz-se igual aos deuses esse homem que mira a pétrea miragem de um deus, na tópica sempre retomada de Safo, a partir da interpretação então corrente de Catulo. O narratório, o “tu” que “verias então uma maravilha”, põe-se pelo olhar que narra diante do divino, “*denn*

² It should be recalled that it was Winckelmann who proposed a periodization for what was an undifferentiated understanding of “Greek art”: primitive (*primitive*), higher/sublime (*hohe/erhabene*), beautiful (*schöne*) and imitative (*nachahmende*). Cf. VALADÃO DE MATOS, Cláudia. “A história da arte de Winckelmann e a emulação dos Antigos na obra de Antonio Canova” [Winckelmann's history of art and the emulation of the Ancients in the works of Antonio Canova]. In: MARQUES, Luiz (org.) *A construção da tradição* [The construction of tradition], São Paulo: Hedra, 2004.

das ist keine Stelle, die dich nicht sieht”, como escreve Rainer Maria Rilke. E o que mira é, por sua vez, medusado pelo admirável olhar ausente e, por isso mesmo, deslocalizado, todo olhos, do herói.

E há aquele Winckelmann, o que vai além da ficção retórica, o que pretende atingir a ciência daquilo que fez da Grécia essa miragem da origem. O Winckelmann mais, por assim dizer, avançado para os estudos da nascente História da Arte paradoxalmente é aquele que a nós tem algo de odioso em suas ilações sobre a constituição saudável dos gregos, sobre sua beleza ligada aos fluxos da natureza e do clima. Segundo Peter Szondi, Winckelmann se põe entre a tradição das preceptivas normativas do século XVII e a moderna filosofia da arte do século seguinte; autor extemporâneo por sua dupla visada, moderna e ainda “barroca”, como escreve Goethe, o que lhe macularia a clareza pela oscilação ambígua dos termos, pelo rebuscamento do texto,³ ilegível para um moderno. Se o Winckelmann historiador é aquele que empreende uma tentativa de pensar a arte em seu aspecto histórico ou mesmo “cultural”, atentemos para o início de suas *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, como é frio em construções metafóricas diante da descrição, no mesmo texto, da estrutura marinha, ossatura natural do pathos de Laocoonte.⁴ Para este primeiro Winckelmann, o que descreve a origem do bom gosto grego como produto do clima e da saúde, talvez valha o veredicto de Otto Maria Carpeaux, ao entendê-lo em sua *História Universal da Literatura* como aquele que inicia uma espécie de mito originário da cultura, no binômio perfeição nos indivíduos e religião da nação.⁵ Não é preciso muito mais para entender o desdobramento posterior

³ Cf. SÜSSEKIND, Pedro. “A Grécia de Winckelmann”, In: *Kriterion*, Belo Horizonte, vol. 49, n. 117, 2008.

⁴ “Szondi ressalta que as Reflexões se opõem à abstração das teorias normativas sobre a arte, ao oferecer uma interpretação concreta das esculturas, a partir da descrição e da consideração do contexto cultural, geográfico e climático em que surgiram. Nesse sentido, o escrito remete ao diálogo com artistas, com a atenção voltada para a prática e a técnica, em lugar da formulação de regras gerais abstratas.” SÜSSEKIND, *Op. cit.*

⁵ Escreve Carpeaux sobre Winckelmann: “ele transformou o sentido religioso em sentido estético, e essa secularização terá consequências enormes: ‘a síntese greco-alemã’ como base de uma cultura da perfeição universal, nos indivíduos, e de uma ‘religião da cultura’, na nação. A liberdade religiosa do alemão transformar-se-á em liberdade estético-científica, subsistindo, porém, a indiferença política”. In: *História da literatura Universal*. Vol. II. Brasília, Edições do Senado Federal, 2008, pp. 1252-53.

geous portal of a temple, is conducted to the top of it, where the vaulted roof, which he cannot see over, throws him anew into amazement.

Like the eye that follows the fluctuation in the outline of muscles, again, the observer beholds wonder after wonder in the interchange between the parts and the whole from the left flank (which is so admirable that it brings the narrator to a halt) to the back (the recollection of which recalls journeys). Echoing the well-known theme of Sappho, based on the then current interpretation of Catullus, this man who beholds the stony mirage of a god makes himself an equal of the gods. The recipient of the narrative, i.e., the “you” that “would see a wonder”, is led by the narrating eye before the divine: “*denn das ist keine Stelle, die dich nicht sieht*” [for this is no place, that sees you not] (Rilke). Subsequently, he who beholds is turned to stone by the admirable absent and thus delocalized by the stare (all eyes itself) of the hero.

There is another Winckelmann, who transcends rhetorical fiction in the intent to achieve the science of that which made Greece this mirage of the origin. Paradoxically, this Winckelmann, who is more inclined to study the emerging history of art, is the Winckelmann who implies something heinous about the healthy constitution of the Greeks and the manner in which their beauty was linked to natural and climatic flows. According to Szondi, Winckelmann stands between the 17th-century tradition of normative precepts and the 18th century’s modern art philosophy. He is an author outside of his time because of his double insight, modern yet “baroque” (Goethe), which would cloud his clarity as a result of the ambiguous oscillation of terms that convolutes the text³ and makes it illegible for a modern reader. If the historian Winckelmann attempts to conceive of art in its historical or cultural aspect, we should note the beginning of his *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. How cold it is in the metaphors that precede the description (in the same text) of the marine structure, i.e., the natural bone structure of Laocoön’s⁴

³ Cf. SÜSSEKIND, Pedro. “A Grécia de Winckelmann [Winckelmann’s Greece]”, In: *Kriterion*, Belo Horizonte, vol. 49, n. 117, 2008.

⁴ “Szondi emphasizes that the Thoughts are opposed to the abstraction of normative theories of art when they offer a concrete interpretation of the sculptures based on

pathos. Regarding this first Winckelmann, who described the origins of Greece's good taste as a product of climate and health, perhaps Carpeaux's verdict is valid. In the *Universal History of Literature*, Carpeaux describes Winckelmann as someone who initiated an original myth of culture that combined individual perfection and national religio.⁵ Little more is required to understand the later developments contained in this laicization of culture as health and perfection. The second Winckelmann, who strove to render visible through words the character of the internal tension found in the Laocoön sculpture group, was an epigone as a late poet who confronted a modern system and inhabited a position that was perhaps too ambiguous to forge new myths.

Figures of the leap

When considering the metaphors, the comparisons, or the rhetorical figures in Winckelmann, we may adopt the traditional view, which was well known to Winckelmann, of the ancient rhetoric treatises, such as *On the sublime*.⁶ As in Longinus, the oscillation between, on the one hand, the sublime that is naturally evoked by the mood and, on the other hand, the artifice of evoking the sublime by construction and art are superposed in the hands of the orator/artist: “for art is thus fulfilled, when it appears to belong to nature and, inversely, nature reaches its end when it involves art with-

the description and the consideration of the cultural, geographical and climatic context in which they were made. In this sense, the writings remit to the dialogue with artists, with attention turned to practice and technique, instead of the formulation of abstract general rules”. SÜSSEKIND, *Op. cit.*

⁵ Carpeaux writes on Winckelmann as follows: “he transformed religious meaning into aesthetical meaning, and this secularization has enormous consequences: ‘the Greek-German synthesis’ as basis of a culture of universal perfection, for individuals, and a ‘religion of culture’, for the nation. The German freedom of religion will turn into aesthetical-scientific freedom, remaining, however, the political indifference”. In: *História da literatura Universal [History of Universal Literature]*. Vol. II. Brasília, Edições do Senado Federal, 2008, pp. 1252-53.

⁶ For the relation between Winckelmann's descriptions and the sublime, see RUFINONI, Priscila Rossinetti, “Entre o sublime retórico e o sublime moderno: o Apolo de Winckelmann” [Between the rhetorical sublime and the modern sublime: Winckelmann's Apollo], In: *Revista de filosofia moderna e contemporânea [Modern and contemporary philosophy]*, Brasília, vol. 1, n. 2, Dec. 2013.

contido nessa laicização da cultura como saúde e perfeição. Já o segundo Winckelmann que quer fazer ver pela palavra a constituição mesma da tensão interna ao grupo escultórico Laocoonte, epigonal como um poeta tardio diante de um sistema moderno, talvez seja ambíguo demais para forjar novos mitos.

Figuras do salto

Ao pensar nas metáforas, nas comparações, ou mesmo nas figuras de construção de Winckelmann, podemos retomar a tradicional leitura, muito sua conhecida, das retóricas antigas, tal como a de *Do Sublime*.⁶ Como em Longino, a oscilação entre o sublime naturalmente evocado no ânimo e o artifício de evocá-lo por construção e arte se sobrepõem nas mãos do orador/artista: “pois a arte é então acabada, quando parece ser da natureza e, inversamente, a natureza atinge o fim quando envolve a arte sem que se veja”. A própria obra descrita é natureza concebida por artifício, na qual o fabuloso escultor dissimula a figura da elevação, na arquitrave de um monumento que se articula tal qual as montanhas, tal qual as ondas do mar. Em certo sentido, à fratura da obra descrita corresponde uma ruptura do texto, na dissimulação da arte, por meio dos saltos, das figuras antecipadoras, das fantasias que apontam para além daquilo que o próprio discurso pode promover. Lá, onde cessa o poder do poeta se inicia o espaço de desmedida ao qual se lança o artista; espaço, todavia, escavado pelo olhar que narra, pela *ekphrasis*. Lá, onde o narratário põe-se diante da obra as frases são quebradas, soltas, muitas vezes repetidas ou somadas; “as palavras sem conexão caem e, por assim dizer, se espalham na frente, quase se antecipando àquele que as pronuncia”,⁷ escreve o anônimo conhecido sob o nome de Longino. Em Winckelmann:

Como um magnífico carvalho cortado e dos ramos e galhos despojado, do qual apenas a raiz permanece, assim, maltratada e mutilada, resta a imagem do herói – cabeça, braços e pernas, e o alto do peito, faltando-lhe. [Kopf, Arme und Beine und das Oberste der Brust fehlen].

⁶ Sobre a relação das descrições de Winckelmann e o sublime, ver RUFINONI, Priscila Rossinetti, “Entre o sublime retórico e o sublime moderno: o Apolo de Winckelmann”, In: *Revista de filosofia moderna e contemporânea*, Brasília, vol. 1, n. 2, dez 2013.

⁷ Pseudo-LONGINO, *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

“Cabeças, braços e pernas”, a repetição novamente do conectivo “e”, “e o alto do peito”, recorrem, em vez de ao assíndeto prescrito pelo pseudo-Longino, a um polissíndeto, que cria também uma estrutura de acúmulo, enfatizando e antecipando o que o discurso formula (ou não pode formular de todo); a figura de sintaxe “fantasia”, para usar termo de Longino, ou seja, põe em imagem viva a incompletude algo disforme do torso. “Como um magnífico carvalho”, a alteração da construção, que já se inicia pelo comparativo, como se o orador fosse tomado de chofre pela paixão, pode ser vista como uma recorrência à figura do hipérbato, forma de fantasiar pelo texto, pois “trata-se da ordem das expressões ou dos pensamentos, perturbada na sequência natural, e algo como o caráter mais verdadeiro de uma paixão violenta”. E são também pensamentos soltos, acumulados, os que se sucedem na continuidade do texto, ao enumerar, sem ordem cronológica ou narrativa, os feitos heroicos vislumbrados na desmedida de um todo ausente:

O poder do ombro indica o quão fortes eram os braços que estrangularam o leão na montanha de Citéron; e a meu olho faz ver, por tais braços, como foi preso e expulso Cérbero. Suas coxas e joelhos precisam me dar a estrutura das pernas incansáveis, que perseguiram e alcançaram a corça com pés de bonze.

A mesma articulação de partes, de ossos e de músculos fixada nesta construção, aquela que vence Aqueloo, que esmaga gigantes, é a que mostra o ainda infante Hércules capaz de vencer o leão nas montanhas de Citéron e o Hércules maduro que explusa Cérbero. A enumeração de feitos, um após o outro, só amplia a desmedida do que se plasma na obra; e o desmebramento da narrativa, esgarçada em episódios soltos sem ordenação lógica ou cronológica, se faz ver pelo desmembramento do torso, ao mesmo tempo que o torso se dá aos olhos pelo fragmento da narração; é a estrutura articulada de ombros, pernas, joelhos e coxas, membro a membro, uma parte levando a se adivinhar a outra ausente, que desdobra cada um dos feitos. E o desmembramento da narrativa mostra, ainda, a impossibilidade de o poeta, na sua articulação temporal e textual, dar a ver a mesma arquitetura escultórica, cujo lintel erige o memorial para a grande alma grega. O *ágon* entre as artes, a comparação de Longino entre a poesia, a pintura e a escultura, então sutilmente inverte-se. Em Longino:

out being noticed”. The described artwork itself is nature conceived through artifice, with which the genial sculptor dissimulates the figure of elevation in the lintel of a monument that articulates itself as do mountains or ocean waves. In a sense, the fracture of the described work corresponds to a rupture in the text or in the dissimulation of art by means of leaps, anticipating figures, or fantasies that refer beyond that which discourse alone can argue. Where the poet’s power ends, the boundless space opens in which the artist leaps, a space, however, which is quarried by the narrating eye, i.e., by the *ekphrasis*. Where the narrator’s witness stands before the artwork, phrases are broken, loose, or often repeated or added together: “the disconnected words fall down and, so to speak, spread themselves ahead, almost anticipating the one who pronounces them”,⁷ writes Longinus. In Winckelmann, we read as follows:

Like the bare trunk of a grand old oak which has been felled and shorn of its branches and boughs, the statue of the hero sits, mangled and mutilated – head, [and] legs, arms and the upper part of the breast gone. [Kopf, Arme und Beine und das Oberste der Brust fehlen].

“Head, arms *and* legs”. Again, we note the repetition of the connective “and” (also in the phrase “*and the upper part of the breast gone*”) and observe the writer resort instead of to the asyndeton prescribed by Longinus to a polysyndeton, which extends the structure of accumulation while emphasizing and anticipating what the discourse formulates (or cannot formulate at all). The “fantasy” syntax figure, to use Longinus’s term, expresses in lively imagery the torso’s unshapely unwholesomeness. In the phrase, “*Like the bare trunk of a grand old oak*”, the change in the construct, which starts with a comparative (as if the orator is impassioned), can be viewed as resorting to a hyperbaton. This technique is a way using the text to fantasize because “it deals with the order of expressions or thoughts, perturbed in their natural sequence, and something like the more truthful character of a violent passion”. This figure can also express loose, accumulated thoughts, such as those that next appear in the text, when the heroic deeds, viewed in the

⁷ Pseudo-LONGINUS, *Do Sublime [On the sublime]*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

boundlessness of an absent whole, are enumerated without chronological or narrative order:

The might of the shoulder indicates to me how strong the arms must have been that strangled the lion upon Mount Cithaeron, and my eyes tries to give shape to those which bound and carried of Cerberus. His thighs and the remaining knee give me an idea of the legs which were never weary, and which pursued and caught the brazen-footed stag.

The articulations of limbs, bones, and muscles expressed in this construction are the same that vanquished Achelous, that crushed giants, and that are displayed by the infant Hercules (who could defeat the lion in the mountains of Cithaeron) and the mature Hercules (who takes Cerberus away). The enumeration of one deed after another amplifies the boundlessness of what is shaped in the artwork. Additionally, the dismemberment of the narrative, which is stretched into loose episodes without logical or chronological order, is rendered visible in the torso's dismemberment just as the torso was rendered visible by the fragment of narration. The articulate structure of shoulders, legs, knees, and thighs, presented limb by limb with one part causing speculation regarding another, absent part, unfolds at each accomplished feat. Moreover, the dismemberment of the narrative reveals the impossibility for the poet in his temporal and textual articulation to bring the same sculptural architecture into view whose lintel upholds the memorial to the great Greek soul. The *agon* between the arts, as in Longinus's comparison of poetry, painting and sculpture, is subtly inverted. In Longinus, we read as follows:

However, to he who writes that the defective Colossus is not superior to Polykleitos's Doryphoros, one may retort, among many arguments, that in art it is the extreme minutia that are admired, but in the works of nature it is the grand; and man is made, by his nature, for speech; in statues, one seeks similarity with man, and in speech, as already said, what surpasses the human.⁸

That is, if sculpture provides minutiae, only *logos* can account for the whole of the great. Thus, it is noteworthy how Winckelmann's construction,

Mas àquele que escreve que o Colosso defeituoso não é superior ao Doríforo de Policeto, pode-se retorquir, entre muitos argumentos, que na arte é a extrema minúcia que se admira, mas nas obras da natureza é o grande; e o homem é feito, por natureza, para os discursos; nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem e nos discursos, como já disse, o que ultrapassa o humano.⁸

Ou seja, se a escultura dá a minúcia, só o *logos* pode dar conta do todo em grande. É, assim, notável como a própria construção de Winckelmann, esgarçando o texto até os limites do discurso, inverte a tópica tão sua conhecida. Minúcia é a arte do poeta, incapaz de erigir a bela arquitecra única de todos os feitos do herói. A emulação do visível pelo legível, *antigraphai ten graphhein*, o ato de contrafazer o grafado tornando-o algo visível por uma ficção da palavra, faz por fim da imagem o que não se pode reproduzir no discurso, a não ser por uma fratura que expõe, em texto, a grandeza que o próprio texto não pode descrever.⁹

A Alegoria

Sabe-se que Winckelmann fazia muitas críticas à técnica alegorizadora dos fins do século XVI, notadamente na figura de Cesare Ripa e de sua *Iconologia*. A alegoria da *Iconologia* é uma sobredeterminação de signos, cuja decifração só pode ser levada a cabo a partir do texto que a acompanha e a determina. Ao contrário da alegoria como língua ideal própria à Antiguidade, na qual Winckelmann lê o princípio da clareza, da simplicidade e da graça cuja contenção evita o excesso, ou mesmo a mediação, a alegoria moderna tende ao misto, ao impuro, indecoroso, ao monstruoso. Tanto o primeiro capítulo, dividido em duas partes, quanto os dois últimos, X e XI, de *Versuch einer Allegorie [Ensaio sobre a alegoria, 1766]* contrapõem a alegoria dos modernos, mesmo que sejam as dos mestres Correggio e Mengs, às dos antigos, em um elenco erudito de exemplos. Imagem sensível das coisas, linguagem mais antiga que a dos signos arbitrários recebida pelos gregos dos egípcios, a alegoria em sua origem não é uma imagem legendada, na qual forma e conteúdo se espelham externamente: “cada signo, cada imagem alegórica deve conter as propriedades distintivas da coisa indicada, quanto mais simples

⁸ Pseudo-LONGINO, *Op. cit.*, p. 96.

⁹ Sobre a *ekphrasis*, ver HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. In: *Revista da USP*, São Paulo, n. 71, set.-nov. 2006.

⁸ Pseudo-LONGINUS, *Op. cit.*, p. 96.

a representação, mais o sentido será claro. Portanto, a alegoria deve ser inteligível por si mesma, sem necessidade de nenhuma inscrição interpretativa”.¹⁰ Já o modelo moderno é exemplificado pelo livro de Cesare Ripa. Embora o autor baseasse parte de sua erudição na emulação de autores de emblemas, suas figuras “fazem crer que ele [Ripa] não tinha a menor noção de estátuas, baixos-relevos, pedras gravadas, medalhas e outros monumentos antigos”. Ainda segundo Winckelmann, Ripa teria tentado expressar até mesmo um chulo provérbio italiano como “mijar em uma peneira” por meio de uma figura, para dizer que se criam problemas desnecessários. Ou seja, a reposição figurativa de um texto era própria a essa forma alegórica do século XVI, na qual se perdia tanto a clareza alegórica originária, quanto o sentido figurado do texto.¹¹

A alegoria de Winckelmann, no entender de Benjamin, é ainda uma reminiscência da noção renascentista da *sapientia veterum*, crença no “vínculo espiritual entre a verdade primitiva e a arte, entre a ciência intelectual e a arqueologia”.¹² Winckelmann fala mesmo em linguagem sagrada, mais próxima à natureza. É essa alegoria antiga, reelaborada por Correggio e Mengs e não as cenas edificantes e gesticulatórias do século XVI, que Winckelmann entende como o espaço possível de invenção no qual a arte plástica ombreia a poesia.¹³

Mas não é nesse sentido explícito, quase técnico, que Walter Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, vincula este texto sobre o torso de Belvedere ao procedimento alegórico. É pela leitura da historicidade imanente à coisa decaída, pelo desdobrar intrínseco ao objeto, historicidade da qual tanto os membros e a sua forma, como a eticidade substancial de sua finalidade “fluem a partir do que está presente, efetuando, por assim dizer, uma restauração súbita”. É exatamente a cisão que rebaixa a arte a uma “pedra desfigurada” o que permite reconstituir as majestáticas proezas do herói, ou as sublimes alturas do mundo antigo perdido. Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin escreve

¹⁰ WINCKELMANN, Johann Joachim. “Sur l’allégorie” In: WINCKELMANN *et alii*. *D’Allégorie ou Traités sur cette matière*. Trad. e ed. H Jansen. Paris: H. J. Hansen, An VII de la République Française, pp. 22-23.

¹¹ WINCKELMANN, *Op. cit.*, pp. 67-68.

¹² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 193-194.

¹³ Cf. VALADÃO DE MATTOS, Cláudia. “Winckelmann, a bela alegoria e a superação do *paragone* entre as artes”. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 29, jul./dez, 2011.

which stretches the text to the limits of discourse, inverts the topic so well-known to him. Minutiae are the art of the poet, who is incapable of erecting a unique, beautiful lintel for every heat feat. The emulation of the visible through the readable, *antigraphai ten graphen*, i.e., the act of counterfeiting “the graphed” by transforming it into something visible through a fiction of words, ends by transforming the image into what cannot be reproduced in discourse except for a fracture that exposes in text the greatness that the text itself cannot describe.⁹

Allegory

Winckelmann often criticized the allegorical technique of the late 16th century, notably that of Ripa and his *Iconology*. Allegory in the *Iconology* is an overdetermination of signs, the deciphering of which can only be performed using the text that accompanies and determines the allegory. Contrary to allegory as ideal language that is characteristic of antiquity, in which Winckelmann discerns the principle of clarity, simplicity, and grace and the restraint that avoids excess or mediation, modern allegory tends to be mixed, impure, unchaste, and monstrous. The first chapter, which is divided into two parts, and the final two chapters (X and XI) of *Versuch einer Allegorie [Essay on allegory]* (1766) contrast allegories by modern writers, including the masters Correggio and Mengs, with those of ancient ones using a collection of learned examples. Incorporating sensitive images of objects described in language substantially older than that of the arbitrary signs received by the Greeks from the Egyptian, allegory in its origin is not an image with legends and in which form and content are externally mirrored: “each sign, each allegoric image must contain the distinctive properties of the indicated object, the simpler the representation, the clearer the meaning will be. Therefore, allegory must be intelligible by itself, without the need for any interpretive inscription”.¹⁰ The modern model is exemplified by Ripa’s book. Although the author

⁹ On *ekphrasis*, see HANSEN, João Adolfo. “Categorias epdíticas da *ekphrasis*” [Demonstrative categories of *ekphrasis*]. In: *Revista da USP*, São Paulo, n. 71, set.-nov. 2006.

¹⁰ WINCKELMANN, Johann Joachim. “Sur l’allégorie” In: WINCKELMANN *et alii*. *D’Allégorie ou Traités sur cette matière*. Translated and edited by H. Jansen. Paris: H. J. Hansen, An VII de la République Française, pp. 22-23.

had based part of his erudite work on the emulation of emblem authors, his figures “make one believe that he [Ripa] did not have the slightest clue about statues, bas reliefs, engraved stones, medals and other ancient monuments”. However, according to Winckelmann, Ripa would have even tried to express a lowly Italian proverb such as “pissing on a sieve” with a figure to express that someone creates unnecessary problems. That is, the figurative replacement of a text was characteristic of the form of allegory during the 16th century, whereby not only the original allegoric clarity was lost but also the figurative meaning of the text.¹¹

For Benjamin, Winckelmann’s allegory retains an element of the Renaissance notion of *sapientia veterum*, the belief in a “spiritual link between primitive truth and art, between intellectual science and archaeology”.¹² Winckelmann writes of a sacred language that is closer to nature. This ancient form of allegory, which was revitalized by Correggio and Mengs (and not the edifying, gesticulatory scenes of the 16th century), is viewed by Winckelmann as the possible imaginary space in which plastic art rivals poetry.¹³

However, in the *Origin of the German baroque drama*, it is not in this explicit, nearly technical sense that Benjamin connects this text about the Belvedere torso to the allegoric procedure. Instead, it is through the view into the historicity that is immanent in the decayed object, i.e., through the unfolding that is intrinsic to the object, which is a historicity from which the limbs and their shape, like the substantial ethicality of their finality, “flow from what is present, performing, so to speak, a sudden restoration”. This division, which degrades the artwork into a “disfigured rock”, enables one to reconstitute the hero’s majestic feats or the sublime heights of the lost ancient world. In the *Origin of the German baroque drama*, Benjamin writes as follows:

At one stroke the profound vision of allegory transforms things and works into stirring writing.

¹¹ WINCKELMANN, *Op. cit.*, pp. 67-68.

¹² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão [Origin of the German Baroque Drama]*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 193-194.

¹³ Cf. VALADÃO DE MATTOS, Cláudia. “Winckelmann, a bela alegoria e a superação do paragone entre as artes” [Winckelmann, a beautiful allegory and a paragon of overcoming between the arts]. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 18, n 29, jul./dez., 2011.

sobre este texto:

[...] o olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita excitatória [erregende]. Winckelmann tem ainda esse olhar penetrante em sua Beschreibung des torso des Hercules em Belvedere zu Rom, quando inspeciona, num sentido totalmente anticlássico, pedaço por pedaço, membro por membro. Não é por acaso que isso ocorre em um torso. Na esfera da intenção alegórica a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o eidos se apaga, o símile se dissolve, o cosmo interior se resseca.¹⁴

A escrita excitatória procura arrancar de seu lugar o narratário, carregar seu olhar para o brilho perdido do fragmento, com uma linguagem necessariamente rica, ornada, sob o risco constante de ver apagar-se novamente o clarão da reconstituição súbita. Apesar da intenção de renovar o classicismo pela bela alegoria sem fraturas e mediações, o olhar narrador de Winckelmann só pode penetrar a peça em suas fissuras, só há como insuflá-la de um clarão divino por sua heterogeneidade histórica, por suas dessemelhanças; é porque o *eidos* simbólico imediato foi apagado pela desfiguração que o vislumbre pode fazer cintilar, em sua passagem fluida, a verdade. Não é em uma história externa à obra, na qual esta encontra seu lugar; não é em uma explicação da coisa tal qual na legenda da emblemática de Ripa, que Winckelmann localiza a tarefa última de sua “descrição”. Mas também não é na clareza imediata da emblemática das medalhas e baixos-relevos antigos. Descrever não é dar o lugar em um espaço histórico, elencando datas e fatos dos quais a obra poderia ser ilustração divina, mas ainda ilustração. Descrever, aqui, é fazer falar o próprio objeto, em sua arquitetura interna, cujo desdobramento pode fluir em ondas e pôr diante dos nossos olhos, móvel em sua estrutura estanque, tanto a origem histórica de que emerge, quanto a herança para a qual é signo e possibilidade, em uma constelação de pré e pós-história.

¹⁴ BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 198. Tradução levemente modificada. Versão original: BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauespiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 154.

Winckelmann still has this penetration of vision in the *Beschreibung des torso des Hercules em Belvedere zu Rom*: it is evident in the un-classical way he goes over it, part by part and limb by limb. It is no accident that the subject is a torso. In the field of allegorical intuition the image is a fragment, a rune. Its beauty as a symbol evaporates when the light of divine learning falls upon it. The false appearance of totality is extinguished. For the *eidos* disappears, the *simile* ceases to exist, and the cosmos it contained shrivels up.¹⁴

The arousing writing seeks to tear the reader from his or her place, to carry his or her gaze to the fragment's lost glitter with a necessarily rich, ornate language and under the constant risk of witnessing the flash of sudden reconstitution become dark once more. Despite the intention of renewing classicism through beautiful allegory, free of fractures and mediations, Winckelmann's narrating eye can only penetrate the piece through its fissures. It can only blow a divine light into the torso by using the historical heterogeneity of his perspective, that is, through its dissimilarities, because the immediate symbolic *eidos* has been effaced by the disfigurement that the glance can cause in its fluid passage and prevent the truth from sparkling. The artwork will not find its place in an external history. Winckelmann does not place the ultimate task of the artwork's "description" in an explanation of the object, such as the explanations found in Ripa's emblematic legends. However, this description is not found in the immediate clarity of the emblems of ancient medals and bas reliefs either. To describe is not to allocate to a certain historical space, for example, by listing dates and facts for which the artwork might be a divine illustration. However, description is illustration nonetheless. Here, to describe means to make the object itself speak in its internal architecture, whose unfolding may flow in waves and bring before our eyes, which are mobile within their contained structure, the historical origin of what emerges and the heritage for which what emerges is sign and possibility in a constellation of pre- and post-history.

¹⁴ BENJAMIN, *The Origin of the German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London/New York: Verso, 2003, p. 176. Original version: BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels [Origin of German Tragic Drama]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 154.

BESCHREIBUNG DES TORSO IM BELVEDERE ZU ROM

Ich teile hier eine Beschreibung des berühmten Torso im Belvedere mit, welcher insgemein der Torso vom Michelangelo genannt wird, weil dieser Künstler dieses Stück besonders hochgeschätzt und viel nach demselben studiert hat. Es ist eine verstümmelte Statue eines sitzenden Herkules, wie bekannt ist, und der Meister desselben ist Apollonius, des Nestors Sohn, von Athen. Diese Beschreibung geht nur auf das Ideal der Statue, sonderlich da sie idealisch ist, und ist ein Stück von einer ähnlichen Abbildung mehrerer Statuen.

Die erste Arbeit, an welche ich mich in Rom machte, war, die Statuen im Belvedere, nämlich den Apollo, den Laokoon, den sogenannten Antinous und diesen Torso, als das Vollkommenste der [bis auf uns gelangten] alten Bildhauerei, zu beschreiben. Die Vorstellung einer jeden Statue sollte zwei Teile haben: der erste in Absicht des Ideals, der andere nach der Kunst, und meine Meinung war, die Werke selbst von dem besten Künstler zeichnen und stechen zu lassen. Diese Unternehmung aber ging über mein Vermögen und würde auf dem Vorschub freigebiger Liebhaber beruhen; es ist daher dieser Entwurf, über welchen ich viel und lange gedacht habe, ungeendigt geblieben, und gegenwärtige Beschreibung selbst möchte noch die letzte Hand nötig haben.

Man sehe sie an als eine Probe von dem, was über ein so vollkommenes Werk der Kunst zu denken und zu sagen wäre, und als eine Anzeige von Untersuchung in der Kunst. Denn es ist nicht genug, zu sagen, daß etwas schön ist: man soll auch wissen, in welchem Grade und warum es schön sei. Dieses wissen die Antiquare in Rom nicht, wie mir diejenigen Zeugnis geben werden, die von ihnen geführt sind, und sehr wenige Künstler sind zur Einsicht des Hohen und Erhabenen in den Werken der Alten gelangt. Es wäre zu wünschen, daß sich jemand fände, dem die Umstände günstig sind, welcher eine Beschreibung der besten Statuen, wie sie zum Unterrichte junger Künstler und reisender Liebhaber unentbehrlich wäre, unternehmen und nach Würdigkeit ausführen könnte.

Ich führe dich jetzt zu dem so viel gerühmten und niemals genug gepriesenen Sturze eines Herkules, zu einem Werke, welches das vollkommenste in seiner Art und unter die höchsten Her-

DESCRIÇÃO DO TORSO DE BELVEDERE EM ROMA [1759]¹⁵

Apolônio, Torso de Belvedere, c. I a.C.

Compartilho aqui uma descrição do famoso torso em Belvedere, chamado por Michelangelo apenas de o torso [*insgemein der torso*], pois o artista valorizava esta peça e muito a estudou.¹⁶ Trata-se de uma mutilada escultura de Hércules sentado, como é bem sabido,¹⁷ e o mestre é o mesmo Apolônio, filho de Nestor, de Atenas.¹⁸ Esta descrição volta-se apenas ao Ideal desta estátua, uma vez que é idealista, e trata de uma peça modelo¹⁹ [*Abbildung*],

¹⁵ Para a tradução foram consultadas as seguintes edições do texto de WINCKELMANN, Johann Joachim. “Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom”. In: *Bibliothek des Schönen Wissenschaften und freyen Künste*. Herausgegeben von Christian Felix Weisse, Band 5, Leipzig, 1762, pp. 33-41; *Winckelmann's Werke, welcher die Schriften über die Nachahmung der Griechen, die kleinen Aufsätze, und die Anmerkungen über die Baukunst der Alten enthält*. Band 1. Dresden: Walthers, 1808, pp. 267- 276; *Werke: Einzig rechtmässige Originalausgabe*, Band 2, Stuttgart, Hoffmann, 1847, pp. 67-69; e, ainda, a edição em e-book *Schriften, Die Große eBook-Bibliothek der Weltliteratur*. Foram de grande utilidade, também, outras edições da obra de Winckelmann, principalmente *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wien: Phaidon, 1934, pertencente ao acervo de Eudoro de Sousa da Biblioteca Central da UnB. Agradeço as revisões e sutis sugestões de Marco Antonio Rodrigues.

¹⁶ Segundo Ulisse Aldrovandi, em *Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte per Ulisse Aldrovandi (sic)*, de 1562: “A man dritta di questa cappella è un torso grande di Hercole ignudo, assiso sopra un tronco del medesimo marmo: non ha testa, ne braccia, ne gambe. E' stato questo busto singularmente lodato da Michel'Angelo. Nella sua base ha queste lettere greche scritte. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ ΑΤΟΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ?”. In: *E-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350 – 1750, FONTES 29*, März, 2009. <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/704/>>, capturado em 1º de abril de 2014.

¹⁷ Atualmente, considera-se a hipótese de tratar-se de um Hércules provavelmente ligado ao ciclo dos trabalhos, pois porta a pele do leão de Nemeia, conforme a luta do primeiro dos doze trabalhos. Mas, vale frisar, trata-se apenas de uma hipótese, entre outras hipóteses, como as que veem na pele o padrão da pelagem da pantera, e não do leão, fazendo da figura um Dionísio, ou que veem no torso um ser da natureza, como Mársias. Há ainda a hipótese de tratar-se de Ajax, dentre outras. Cf. BROWMAN, Curtis. *Essays on the Philosophy and History of Art*, Vol. 1. New York/London: Continuum International Publishing Group, 2005, p. xiii; GAFTON, Anton; MOST, Glenn; SETTIS, Salvatore. *The classical tradition*, Harvard, 2010, p. 123.

¹⁸ Conforme inscrição na própria peça, datada do primeiro século a.C. Ver citação de Aldrovandi nestas notas.

¹⁹ Talvez a tradução mais literal fosse *representação*, ou mesmo *ilustração*, mas as evitamos pelo conteúdo interpretativo que carregam. Traduzimos, assim, *Abbildung* por modelo.

semelhante a outras.

O primeiro trabalho ao qual me dediquei em Roma foi descrever as estátuas em Belvedere, ou seja, o Apolo,²⁰ o Laoconte, o assim chamado Antínoo e este torso, como as mais perfeitas [que chegaram até nós] esculturas antigas. A apresentação de qualquer estátua deve ter duas partes: a primeira, voltada ao Ideal; a outra, à arte; e minha intenção era partir da própria obra desenhada e talhada pelos melhores artistas. Mas esta empresa, que deveria ser auxiliada por um conhecedor²¹ generoso, superou minhas faculdades; assim, este plano, sobre o qual tenho muito e muito tempo pensado, ainda permanece inconcluso e mesmo a descrição atual merece uma última mão.

Veja-se nesta tentativa o que se poderia pensar e dizer sobre as mais perfeitas obras artísticas, ou seja, um exemplo sobre uma investigação acerca da arte. Pois não é suficiente dizer que algo é belo, deve-se saber ainda em que medida e por que algo é belo. Esse não é o saber dos Antiquários de Roma,²² como vou testemunhar aqui, e poucos artistas tiveram a perspicácia para o elevado e o sublime das obras de arte antigas. Seria de se esperar que alguém, sob condições favoráveis, encontrasse uma forma de descrever as estátuas segundo o mérito, projeto indispensável para a formação de jovens artistas e de viajantes peritos.²³

Introduzirei agora a muito afamada e nunca suficientemente elogiada estátua mutilada de Hércules, obra das mais perfeitas em seu gênero e das mais elevadas criações da arte que

²⁰ Um esboço de tradução para esta descrição de Apolo foi publicado recentemente na *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*. Brasília, vol. 1, n. 2, dez. 2013.

²¹ Literalmente, amador, *Liebhhaber*. Para nós, o termo não recupera mais o sentido original, pois amador é o que não conhece cientificamente, ou seja, não conhece profissionalmente um assunto. Mas a inversão dos sentidos é interessante, pois o amador do século XVIII não era o profissional, o comerciante de antiquilhas, era mais do que isso, era o erudito entendedor, amador do objeto estudado. A tradução que talvez recuperasse o termo foi sugerida por Curtius Browman em sua versão para o inglês: *connoisseur*. É uma aproximação plausível, que repõe a significação original com um termo já em curso pelo menos desde 1790; mas, ao tomar o termo francês corrente, não se recupera, entretanto, a historicidade das noções de *amador*, *conhecedor* e *perito*, em formação no século XVIII e para as quais Winckelmann é figura central. Nossa opção também não é ideal pelo anacronismo que implica, mas pelo menos não reafirma o termo técnico. Cf. BROWMAN, *Op. cit.*, p. 122.

²² Sobre a relação de Winckelmann e os antiquários de Roma, cf. VALADÃO DE MATOS, Cláudia. "Winckelmann e o meio antiquário do seu tempo". In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Unicamp, n° 9, 2003.

²³ *Liebhhaber* novamente, vertemos por *perito* no mesmo sentido de *conhecedor*, *connoisseur*.

vorbringungen der Kunst zu zählen ist, von denen, welche bis auf unsere Zeiten gekommen sind. Wie aber werde ich dir denselben beschreiben, da er der schönsten und der bedeutendsten Teile der Natur beraubt ist! So wie von einer prächtigen Eiche, welche umgehauen und von Zweigen und Ästen entblößt worden, nur der Stamm allein übriggeblieben ist, ebenso gemißhandelt und verstümmelt sitzt das Bild des Helden; Kopf, Arme und Beine und das Oberste der Brust fehlen.

Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts als einen verunstalteten Stein entdecken; vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdann wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.

Da, wo die Dichter aufgehört haben, hat der Künstler angefangen. Jene schwiegen, sobald der Held unter die Götter aufgenommen und mit der Göttin der ewigen Jugend ist vermählt worden, dieser aber zeigt uns denselben in einer vergötterten Gestalt und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den großen Unternehmungen, die er vollbracht, behalten hat.

Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empörten und in den phlegräischen Feldern von ihm erlegt wurden, und zu gleicher Zeit stellen mir die sanften Züge dieser Umrisse, die das Gebäude des Leibes leicht gelenksam machen, die geschwinden Wendungen desselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgehen konnte.

In jedem Teile des Körpers offenbart sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen Tat, und man sieht, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Palastes, hier den Gebrauch, zu welcher Tat ein jedes Teil gedient hat.

Ich kann das wenige, was von der Schulter noch zu sehen ist, nicht betrachten, ohne mich zu erinnern, daß auf ihrer ausgebreiteten Stärke, wie auf zwei Gebirgen, die ganze Last der himmlischen Kreise geruht hat. Mit was für einer Großheit

wächst die Brust an, und wie prächtig ist die anhebende Rundung ihres Gewölbes! Eine solche Brust muß diejenige gewesen sein, auf welcher der Riese Antäus und der dreileibige Geryon erdrückt wurden. Keine Brust eines dreiund viermal gekrönten olympischen Siegers, keine Brust eines spartanischen Kriegers, von Helden geboren, muß sich so prächtig und erhoben gezeigt haben.

Fragt diejenigen, die das Schönste in der Natur der Sterblichen kennen, ob sie eine Seite gesehen haben, die mit der linken Seite zu vergleichen ist. Die Wirkung und Gegenwirkung ihrer Muskeln ist mit einem weislichen Maße von abwechselnder Regung und schneller Kraft wunderwürdig abgewogen, und der Leib mußte durch dieselbe zu allem, was er hat vollbringen wollen, tüchtig gemacht werden. So wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebligen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der anderen verschlungen und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird, ebenso sanft auf geschwellt und schwebend gezogen fließt hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.

Hier möchte ich stillestehen [stille stehen], um unseren Betrachtungen Raum zu geben, der Vorstellung ein immerwährendes Bild von dieser Seite einzudrücken, allein die hohen Schönheiten sind hier in einer unzertrennlichen Mitteilung. Was für ein Begriff erwächst zugleich hierher aus den Hüften, deren Festigkeit andeuten kann, daß der Held niemals gewankt und nie sich beugen müssen!

In diesem Augenblicke durchfährt mein Geist die entlegensten Gegenden der Welt, durch welche Herkules gezogen ist, und ich werde bis an die Grenzen seiner Mühseligkeiten und bis an die Denkmale und Säulen, wo sein Fuß ruhte, geführt durch den Anblick der Schenkel von unerschöpflicher Kraft und von einer den Gottheiten eigenen Länge, die den Held durch hundert Länder und Völker bis zur Unsterblichkeit getragen haben. Ich fing an, diese entfernten Züge zu überdenken, da mein Geist zurückgerufen wird durch einen Blick auf seinen Rücken. Ich wurde entzückt, da ich diesen Körper von hinten ansah, so wie ein Mensch, der nach Bewunderung des prächtigen Portals an einem Tempel auf die Höhe desselben geführt würde, wo ihn das Gewölbe desselben,

chegaram até nosso tempo. Mas como descrevê-la, se foi roubada das partes mais belas e significativas da Natureza! Como um magnífico carvalho cortado e dos ramos e galhos despojado, do qual apenas a raiz permanece, assim, maltratada e mutilada, resta a imagem do herói – cabeça, braços e pernas, e o alto do peito, faltando-lhe.

À primeira visão, dirias descobrir nada mais que uma pedra desfigurada; mas, se considerasses o trabalho com um olhar calmo, ao penetrar nos segredos da arte, verias então uma maravilha. Aparecer-te-ia Hércules em meio a seus trabalhos, o herói e o deus ao mesmo tempo visíveis neste fragmento.

Lá, onde os poetas estacaram, o artista começou. Aqueles silenciam, ao pôr o herói entre os deuses e junto à deusa da juventude com quem foi casado; este o mostra em uma figura divinizada e em um corpo quase imortal, mas que se manteve, entretanto, pela força e pela facilidade com que realizou grandes empresas.

Vejo o potente contorno do corpo,²⁴ a força invencível do conquistador de gigantes poderosos que se rebelaram contra os deuses e foram abatidos no Campo de Flegrus; ao mesmo tempo, o feito suave de tal delineamento, cuja construção torna a arquitetura corporal facilmente articulada,²⁵ põe diante de mim a investida ágil contra Aqueloo,²⁶ que, com todas as suas múltiplas metamorfoses, não pôde escapar das mãos do herói.

Em cada parte do corpo é revelado, como em uma pintura, o herói completo em um feito particular, e vê-se a qual dos feitos cada parte serviu, com a mesma justa intenção racional da

²⁴ *Leib*, no original. Enquanto *Körper*, usado também no texto, pode aproximar-se mais da noção de compleição, estrutura, *Leib* é o termo usado para o corpo quando cadáver. Em português, entretanto, seria tomar muita liberdade traduzir por “carne”.

²⁵ “*die das Gebäude des Leibes leicht gelenksam machen*”, o tradutor inglês citado traduz por *leveza e agilidade*, no que o acompanha Cláudia Valadão de Mattos, vertendo por *leve e móvel*, em sua pequena tradução deste trecho citada no artigo “Entre a escultura e o texto: Winckelmann e a questão da tradução” Revista *Phaos*, n. 5, 2005. Preferimos “facilmente articulada” para aludir à tópica da graça pela facilidade, comum às poéticas do século XVI, como em Vasari, para quem em Michelangelo há uma “facilíssima facilidade” de execução, sem a dureza e a aspereza de um desenho longamente trabalhado. Sobre a hipérbole vasariana da facilidade, ver MARQUES, Luís, notas a VASARI, Giorgio. *A Vida de Michelangelo*, Campinas: Unicamp, 2011, p. 210, nota 5 e p. 278, nota 101.

²⁶ Referência à divindade-rio, Aqueloo. Na disputa com Hércules, esse filho de Oceano e Tétis, para uns, ou do Sol e da Terra, para outros, toma várias formas, primeiro de serpente, depois de touro; touro cujos cornos o herói Hércules arranca como troféu.

construção de um palácio.

Não sou capaz de considerar o pedaço que ainda é visível do ombro, sem lembrar que descansava em sua força, suspenso como por uma cadeia de montanhas, todo o peso dos círculos celestes.²⁷ Com que grandeza cresce o peito, como é magnífica a curva que eleva seu arco! Tal peito deve ter sido aquele em que Anteu, o gigante, e Gerião de três corpos foram esmagados.²⁸ Nem o peito três ou quatro vezes campeão em Olímpia, nem o peito de um guerreiro de Esparta nascido de um herói, deve ter se mostrado tão magnífico e sublime.

Pergunte a quem conhece as coisas belas da natureza dos mortais, se já viu um flanco comparável ao da esquerda. A ação e a reação dos músculos foram maravilhosamente pesadas com medida sábia, alternando movimento e rápida força, e o corpo pôde tornar-se capaz de realizar todas as suas intenções pelos seus próprios meios. Assim como, no movimento que eleva o mar, a superfície antes tranquila cresce em uma inquietação enevoadada em que ondas jogam entre si e se devoram ou são novamente impulsionadas; também aqui, um músculo, inflado suavemente e um pouco erguido, flui para o outro, e um terceiro entre eles parece intensificar todo o movimento, perdendo-se no conjunto e devorando também nosso olhar.²⁹

Aqui gostaria de quedar-me, a fim de dar espaço às nossas considerações e gravar a representação da imagem sempiterna deste flanco; apenas as mais altas belezas estão aqui, inseparáveis de seu conteúdo. Que conceito surge aqui, a partir dos quadris, em sua força capaz de indicar que o herói nunca vacilou, nunca teve de se curvar!

²⁷ Winckelmann refere-se ao momento em que Hércules alivia Atlas do peso de sustentar o céu.

²⁸ Trata-se de Gerião, pastor de bois e rei da Eritia, possuidor de três cabeças e três torsos, cuja derrota constitui o décimo trabalho de Hércules.

²⁹ Esta passagem é comentada por Marco Aurélio Werle, em relação à metáfora do mar que reaparece ao descrever Laocoonte nas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura*. In: WERLE. “A alma e o mar: metáforas marinhas em território alemão”. Revista *Trans/formação*. Vol. 30, n. 1, Marília, 2007. Vale citar a versão de Werle proposta neste artigo, pelo ritmo marinho que o tradutor conseguiu imprimir ao trecho: “Assim como, junto ao movimento que se ergue no mar, a superfície antes calma cresce a partir de uma inquietação nebulosa nas ondas que brincam entre si e cada uma delas se entrelaça com uma outra ou é novamente impulsionada, da mesma maneira aqui um músculo, inflado de modo suave e um pouco suspenso, penetra num outro, e um terceiro, que se ergue entre os dois e parece intensificar o movimento de ambos, se perde no movimento arrastando igualmente o nosso olhar”.

welches er nicht übersehen kann, von neuem in Erstaunen setzt.

Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebirge dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannigfaltigen Reichtum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die lustigen Höhen derselben sich mit einem sanften Abhänge in gesenkte Täler verlieren, die hier sich schmälern und dort erweitern, so mannigfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäanders, krümmen, die weniger dem Gesichte als dem Gefühle offenbar werden.

Scheint es unbegreiflich, außer dem Haupte, in einem anderen Teil des Körpers eine denkende Kraft zu zeigen, so lernt hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist. Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmt scheint, ein Haupt, das mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Taten beschäftigt ist, und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebt, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden: es sammelt sich ein Ausfluß aus dem Gegenwärtigen und wirkt gleichsam eine plötzliche Ergänzung.

Die Macht der Schulter deutet mir an, wie stark die Arme gewesen, die den Löwen auf dem Gebirge Cithäron erwürgt, und mein Auge sucht sich diejenigen zu bilden, die den Cerberus gebunden und weggeführt haben. Seine Schenkel und das erhaltene Knie geben mir einen Begriff von den Beinen, die niemals ermüdet sind und den Hirsch mit Füßen von Erz verfolgt und erreicht haben.

Durch eine geheime Kunst aber wird der Geist durch alle Taten seiner Stärke bis zur Vollkommenheit seiner Seele geführt, und in diesem Sturze ist ein Denkmal derselben, welches ihm kein Dichter, die nur die Stärke seiner Arme besingen, errichtet: der Künstler hat sie übertroffen. Sein Bild des Helden gibt keinem Gedanken von Gewalttätigkeit und von ausgelassener Liebe Platz. In der Ruhe und Stille des Körpers offenbart sich der gesetzte große Geist, der Mann, welcher sich aus Liebe zur Gerechtigkeit den größten Gefährlichkeiten ausgesetzt, der den Ländern Sicherheit und den

Einwohnern Ruhe geschafft.

Diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllt, und die Gestalt ist bloß wie ein Gefäß derselben; ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Teile eingenommen und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben. Es ist nicht mehr der Körper, welcher annoch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat, es ist derjenige, der auf dem Berge Öta von den Schlacken der Menschlichkeit gereinigt worden, die sich von dem Ursprunge der Ähnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert.

So vollkommen hat weder der geliebte Hyllus noch die zärtliche Iole den Herkules gesehen; so lag er in den Armen der Hebe, der ewigen Jugend, und zog in sich einen unaufhörlichen Einfluß derselben. Von keiner sterblichen Speise und groben Teilen ist sein Leib ernährt; ihn erhält die Speise der Götter, und er scheint nur zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne angefüllt zu sein.

Oh, machte ich dieses Bild in der Größe und Schönheit sehen, in welcher es sich dem Verstande des Künstlers geoffenbart hat, um nur allein von dem Überreste sagen zu können, was er gedacht hat und wie ich denken sollte! Mein großes Glück nach dem seinigen würde sein, dieses Werk würdig zu beschreiben. Voller Betrübniß aber bleibe ich stehen, und so wie Psyche anfang, die Liebe zu beweinen, nachdem sie dieselbe kennengelernt, bejammere ich den unersetzlichen Schaden dieses Herkules, nachdem ich zur Einsicht der Schönheit desselben gelangt bin.

Die Kunst weint zugleich mit mir, denn das Werk, welches sie den größten Erfindungen des Witzes und Nachdenkens entgegensetzen und durch welches sie noch jetzt ihr Haupt wie in ihren goldenen Zeiten zu der größten Höhe menschlicher Achtung erheben könnte, dieses Werk, welches vielleicht das letzte ist, an welches sie ihre äußersten Kräfte gewendet hat, muß sie halb vernichtet und grausam gemißhandelt sehen. Wem wird hier nicht der Verlust so vieler hundert anderer Meisterstücke derselben zu Gemüte geführt! Aber die Kunst, welche uns weiter unterrichten will, ruft uns von diesen traurigen Überlegungen zurück und zeigt uns, wie viel noch aus dem Übriggebliebenen zu lernen ist und mit was für einem Auge es der Künstler ansehen müsse.

Nesse momento, meu espírito move-se pelas partes mais remotas do mundo com Hércules, vou até os limites de suas fadigas e aos monumentos e colunas em que seus pés descansaram, levado pela visão da inesgotável energia das suas pernas de dimensões divinas, que sustentaram o herói por centenas de países e povos até a imortalidade. E me ponho a pensar nessas jornadas distantes, pois meu espírito recorda-se ao olhar seu dorso. Fiquei encantado, olhando este corpo pelas costas, como um homem que, após maravilhar-se diante do magnífico portal de um templo, não pode deixar de ver, completando seu cume, a abóbada, que novamente o põe admirado.

E vejo aqui a mais nobre arquitetura dos ossos deste corpo, origem dos músculos e fundamento para sua posição e seu movimento, como o desvelamento de uma paisagem de altas montanhas, nas quais a natureza derramou as fortunas de suas múltiplas belezas. Assim como as alegres alturas desaparecem em um declive suave nos profundos vales, estreitam-se aqui, expandem-se ali, tão multiformes, magníficas e belas elevam-se também infladas colinas de músculos, muitas vezes com profundidades imperceptíveis, como o curso do Meandro,³⁰ em cujas curvas se revela menos a vista que o sentimento.

Se parece inconcebível mostrar o poder de pensar em outra parte do corpo exceto a cabeça, aqui se apreende que a mão de um mestre criador é capaz de dar espírito à matéria. Mostra-se para mim, ao delinear o dorso curvado por alta contemplação, uma cabeça, enlevada pela lembrança feliz de seus feitos assombrosos; e diante de meus olhos, a cabeça cheia de sabedoria e majestade se ergue, e juntam-se em meu pensamento os outros membros ausentes, que fluem a partir do que está presente, efetuando, por assim dizer, uma restauração súbita.

O poder do ombro indica o quão fortes eram os braços que estrangularam o leão na montanha de Citéron; e a meu olho faz ver como, por tais braços, foi preso e expulso Cérbero.³¹ Suas coxas e joelhos precisam me dar a estrutura das pernas incansáveis, que perseguiram e alcançaram a corça com pés de bronze.³²

³⁰ Trata-se do Rio Maeander ou Meandro (atualmente *Biyüük Menderes*) que nasce na Turquia, corre para o mar Egeu e banha a cidade de Mileto.

³¹ O jovem Hércules teria vencido um leão em Citéron, como prova de sua precocidade; quanto ao cão Cérbero, figura monstruosa e infernal de três cabeças. Hércules, em seu décimo trabalho, foi incumbido de expulsá-lo do próprio Hades.

³² Referência ao quarto trabalho de Hércules, no qual o herói persegue e alcança a corça de pés de bronze, ágil animal consagrado a Ártemis.

Por meio de uma arte secreta, entretanto, o espírito é levado por todos os feitos de sua força à perfeição de sua alma; e neste lintel³³ há um memorial a esta alma que não lhe erige nenhum poeta ao cantar apenas a força de seus braços: o artista supera a poesia. Sua imagem do herói não é um espaço para pensamentos de violência e para o mais exuberante dos amores. Na paz e na quietude desse corpo revela-se, fixado, o grande espírito, o homem que, por amor à justiça, se expôs aos maiores perigos, aquele que trouxe para sua terra e para os habitantes dela, pacificação e segurança.

Esta forma excelente e nobre de aperfeiçoar a natureza é, por assim dizer, envolta na imortalidade, e a figura é tal como um vaso: um espírito mais elevado parece ter tomado o lugar das parcelas mortais, ocupando seu bojo. E não é mais o corpo que até agora digladiava-se com monstros e inimigos da paz, é aquele que foi purgado no Monte Eta das impurezas da humanidade,³⁴ desta apartado por sua origem e semelhança com o pai dos deuses.

Nem o amado Hyllus, nem a terna Iole viram Hércules, pois ele estava nos braços de Hebe, a eterna juventude, atraindo para si o seu fluxo incessante.³⁵ Não são os pratos mortais ou os restos grosseiros que alimentam seu corpo, já que este recebe o alimento dos deuses, e parece apenas dele desfrutar, sem partilhá-lo totalmente, nem ser saciado.

Oh, poderia ver esta imagem em sua grandeza e beleza, tal qual se revelou ao entendimento do artista, mas só posso dizer dos vestígios o que o criador estava a pensar e o que devo, de minha parte, pensar! Minha grande felicidade seria, depois daquela do artista, ser digno de descrever este trabalho. Mas, cheio de tristeza, estaco; como Psychê começou a chorar por Amor após conhecê-lo, lamento os danos irreparáveis de Hércules, assim que alcanço a compreensão de sua beleza.

A arte chora junto a mim, pelo trabalho com o qual po-

³³ *Sturze*, arquitrave, lintel. Termo de origem arquitetônica, que reconduz o leitor às metáforas que tornam o torso um edifício ou um palácio.

³⁴ Referência à morte de Hércules, quando, infectado pela túnica que lhe presenteou uma de suas esposas, Dejanira, ao sentir a aproximação do fim, sobe ao Monte Eta e prepara sua própria pira funerária. Nesse ritual de passagem, o herói é então purificado de sua parte mortal por Zeus.

³⁵ Trecho de maravilhosa síntese, fragmentário e elíptico, mas no qual se completam as aventuras do herói: nem seu filho com Dejanira, mulher que, enganada, lhe causara a morte, nem uma de suas esposas, Iole, o viram, pois, após sua purificação no Monte Eta, Hércules deixa de ser mortal e casa-se com a deusa da juventude no Olimpo.

deria se contrapor³⁶ às maiores invenções da inteligência e da reflexão; por meio desta obra, a arte agora levantaria sua cabeça como na sua Idade do Ouro, para a grande e elevada consideração humana; este trabalho, talvez o último para o qual voltou suas forças extremas, deve a arte vê-lo assim semidestruído e cruelmente maltratado.³⁷ Que a perda de tantas outras obras-primas não faça o mesmo com o ânimo! Pois a arte, que quer nos instruir mais, chama-nos novamente desses pensamentos tristes para nos mostrar o quanto pode ser aprendido com os objetos remanescentes e com um olhar para o que deveria ser observado pelo artista.

Tradução e notas: Priscila Rossinetti Ruffinoni

Revisão: Erick Calbeiros de Lima

³⁶ A noção de oposição remete ao exercício de *ágon* retórico, ou mesmo do *paragone*, sugeridos nesta descrição em relação ao poeta, neste texto sempre superado pelo escultor, em uma inversão da tópica tal como aparece em *Do Sublime* do pseudo-Longino, tratado antigo muito conhecido no período pela tradução de Boileau, publicada em 1674. Winckelmann anotou este texto antigo com cuidado, tanto na versão de Boileau, quanto no original. Cf. HARTOG, François. “Fazer a viagem a Atenas: a recepção francesa de Johann Joachim Winckelmann”. In: *Os antigos, o passado e o presente*. Tradução José Otávio Guimarães *et alii*, Brasília, Editora UnB, 2003. A referência nos foi passada por Daniel Fernandes, atualmente mestrando em Teoria, Crítica e História da arte na UnB.

³⁷ Vale lembrar aqui o famoso desenho “O desespero do artista diante da grandeza das ruínas antigas” (1778-1880), de Johann Heinrich Füssli, no qual uma figura cobre o rosto, na tópica do melancólico, ao tocar o pé remanescente de um colosso antigo perdido.



1

2



1 Apolônio, *Torso de Belvedere*, c. I a.C.

2 Johann Heinrich Füssli, *O desespero do artista diante da grandeza das ruínas antigas*, 1778-1880.

Ékphrasis no Segundo Comentário de Lorenzo Ghiberti

Ekphrasis in Second Commentary from Lorenzo Ghiberti

LUIZ ARMANDO BAGOLIN*

Docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

Professor at the Institute for Brazilian Studies, University of São Paulo

RESUMO Este artigo visa identificar os usos de *ékphrasis* no Segundo Comentário atribuído a Lorenzo Ghiberti, particularmente nas micronarrativas que expõem as histórias do Velho Testamento na Segunda Porta do Batistério de Florença.

PALAVRAS-CHAVE Écfrase; descrição; louvor; relevos.

ABSTRACT This article aims to identify the uses of *ekphrasis* in the Second Commentary attributed to Lorenzo Ghiberti, particularly in micro-narratives that expose the stories of the Old Testament in the Second Gate of the Baptistery of Florence.

KEYWORDS *Ekphrasis*; description; praise; reliefs.

*Luiz Armando Bagolin é doutor em filosofia pela FFLCH/USP e docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde atua principalmente como pesquisador sobre doutrinas artísticas e retóricas dos séculos XV e XVI. / *Luiz Armando Bagolin, Ph.D. in FFLCH/USP and professor at the Institute for Brazilian Studies, University of São Paulo, where acts primarily as a researcher on artistic and rhetorical doctrines of the 15th and 16th centuries.*

Dos três comentários dirigidos por Lorenzo Ghiberti,¹ na recolha de autoridades antigas e modernas sobre as artes, o segundo comentário desenvolve cumulativamente uma história das artes de sua idade para a qual o momento principal é reservado à descrição pormenorizada de suas próprias obras, particularmente os relevos feitos para a Segunda Porta do Batistério de Florença. Não é esta história, todavia, linear, nem expressa documentalmente experiências de um sujeito empírico. Não se trata da história da arte moderna relativa às estéticas ou filosofias da arte que desde o século XVIII a preenchem argumentativamente como um de seus relativos desdobramentos. Os comentários aplicam emendas para a composição de um discurso feito no gênero epidítico ou demonstrativo pelo qual se expõe uma história que se move circularmente entre auges e decadências (como em Plínio, o Velho), sendo os artistas modernos propostos como êmulos dos antigos. Não operando uma mera miscelânea de partes soltas de uma obra incompleta — em todo caso merecedora de respeito, devido ao esforço ou às boas intenções de seu autor, “um artista não-literato” —, a descontinuidade efetuada por estas emendas nos comentários não é descontrolada, nem intuitiva, nem muito menos expressivista. Concernentes à narração, as emendas servem à especificação do destinatário que, por sua vez, contribui para a efetuação da verossimilhança e do decoro nos discursos que estão sendo expostos. Não é necessário, portanto, pensar numa autoria subjetivizada de Ghiberti, pois a sua memória não é psicológica. Constrói-se como autoridade textual ou compositiva a partir da recolha de *summaria facta*, “feitos resumidos” — às vezes, glosados, de trechos de várias autoridades, como Plínio, o Velho, Vitruvius, Al-Hazem, Roger Bacon, e outras —, acionando uma memória coletiva na transcrição. A sequência obtida pela colação de textos vários aciona mimeticamente o engenho destas autoridades nos muitos campos de prescrição que podem ser partilhados com os seus destinatários originários, em especial os das artes particulares. Os trechos são emendados porque são ementas ou matérias do comentário. Comentário — de *commentor*, isto é, pensar com ementas — especifica um gênero de escrito que cola argumentos para a meditação. *Commentarius* ou *commentarium* é também “livro de notas ou apontamentos ou memorial”. Quintiliano (10, 7, 30) refere-se ao termo “comen-

Of the three comments directed by Lorenzo Ghiberti¹ in the collection of ancient and modern authorities on arts, the second one develops cumulatively a history of the arts of his age to which the aulic moment is reserved to the detailed description of his works, *exempla* of the art of sculpture between the Florentines, particularly the reliefs made for the Baptistery of Florence Door. This story, however, is not linear; neither expresses experiences of an empirical subject documentary. It is not about the history of the modern art relative to the aesthetic or the philosophies of art which since the eighteenth century fill it argumentatively as one of its related developments. The commentaries put amendments on the composition of a speech made in epideictic or demonstrative genre by which is exposed a story that moves circularly between peaks and declines (as in Pliny the Elder), being the modern artists proposed as emulous of the old ones. Not operating a mere miscellany of loose pieces of an incomplete work — in any case worthy of respect, due to the effort or to the good intentions of its author, ‘a non-literate artist’ —, the discontinuity caused by these amendments to the commentaries is not uncontrolled, neither intuitive, much less expressivist. Concerning the narration, the amendments are aimed to specify the receiver who, in his turn, contributes to the effectuation of the verisimilitude and the decorum in the speeches that are being exposed. There is no need, therefore, to consider a subjectivized authorship of Ghiberti, because his memory is not psychological. It builds itself as textual or compositional authority from gathering *summaria facta*, ‘summarized feats’ — sometimes, glossed, of excerpts from various authorities such as Pliny the Elder, Vitruvius, Al-Hazem, Roger Bacon, and other —, operating a collective memory in the transcription. The sequence obtained by the collation of various texts mimetically set the ability of these authorities in the many areas of prescription that can be shared with its original receivers, especially those of particular arts. The sections are amended because they are annotations or subjects of the commentary. The commentary — from *commentori*, in other words, to think with

¹ Ghiberti, Lorenzo. *I Commentari*, a cura de Ottavio Morisani, Riccardo Ricciardi Editore, Napoli, 1947. Cf. Ghiberti, Lorenzo. *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, von Julius Von Schlosser, Im Verlag Von Julius Bard, Berlin, 1912.

¹ Ghiberti, Lorenzo. *I Commentari*, a cura de Ottavio Morisani, Riccardo Ricciardi Editore, Napoli, 1947. Cf. Ghiberti, Lorenzo. *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, von Julius Von Schlosser, Im Verlag Von Julius Bard, Berlin, 1912.

annotations — specifies a genre of writing that glue arguments for meditation: ‘*commentationis*’, reminds Cicero (*De Oratore*, 1, 50), is ‘meditation, study or careful consideration of a speech’. *Commentarius* or *commentarium* is also ‘notebook or annotations or memorial’. Quintilian (10, 7, 30) refers to the term ‘comment’ as ‘draft or speech sketch’. The parts that are exposed as issues of different sort are subjects of the commentary or, arranged in a sequential order, work by means of addition, amending arguments, summaries, explanations, annotations, doctrines, statements, definitions and life stories. In these amendments, the invention is related, in general, to a repetition exercise that, as re-editing the memory of authorities and places, serves to purposes of exposition, reminiscence, resume, praise — or to all of them. Cicero proposes (*De Oratore*, 1, 208) ‘the comment as collection or junction of things from the invention and from elocution places in order to establish the memory or the science of the done things’. Comment is ‘*forma exercitatio scripti alicui breviter ad usum anotata*’ (*De Oratore*, 1, 5), that is, ‘a briefly annotated form, an exercise of the other’s writing noted briefly for use’, being also *doctrinae vel artis expositivo*, ‘doctrine or art exposure’. As a distinction between the genres of commentaries, there is that on in which a non-reproduced text is explained, and there is the gloss, in which notes are apposed to a reproduced text, as on the commentary *Promissimus*, about Priscian: *Commentarius vel commentum dicitur liber continens sequentie et non littere expositionem, et dicitur glosa quase glosa, quia litteram plenarie exponit sicut lingua magistri* (‘Comment or commentary refer to a book that has sequence, and not letter, exposure; gloss, however, the one that has sequence and letter exposure, and it says as a gloss, because the letter is fully exposed, as well as the master’s language’). To Juan Luis Vives, Spanish rhetor from the early sixteenth — so after Ghiberti —, the commentary is one of the four genres of sentence that dedicates itself to explain the words (*De Ratione Dicendi*, IX).² Next to *paraphrasis*, that makes them dilate the proposition, and *epitome*, that makes them constrict, the *commentarii* explain in the same language, and *versio sive interpretatio*, that is, the version or the interpretation translate them regarding the meaning from one language to another. To Vives:

tário” como “rascunho ou projeto de discurso”. Os trechos que se expõem como assuntos de natureza distinta são matérias do comentário ou, dispostos numa ordem sequencial, operam por acrescentamentos, emendando sumários, resumos, glosas, notas, explicações, doutrinas, proposições, definições e histórias de vidas. Nessas emendas, a invenção relaciona-se, em geral, a um exercício de repetição que, ao reeditar a memória de autoridades e de lugares, serve a finalidades de natureza expositiva, rememorativa, resumitiva, de louvor — ou a todas elas. Como distinção para os gêneros do comentário, há aquele em que se explica um texto que não é reproduzido, e a glosa, em que se apõem notas a um texto que é reproduzido, como no comentário *Promissimus*, sobre Prisciano: *Commentarius vel commentum dicitur liber continens sequentie et non littere expositionem, et dicitur glosa quase glosa, quia litteram plenarie exponit sicut lingua magistri* (‘Comentário ou comento diz-se do livro que contém exposição de seqüência e não de letra; glosa, porém, a que contém exposição de seqüência e de letra, e diz-se glosa como se glossa, pois que expõe plenamente a letra, assim como a língua do mestre’). Para Juan Luis Vives, retor espanhol do início do século XVI — posterior a Ghiberti, portanto —, o comentário é um dos quatro gêneros da oração que se dedica a explicar as palavras (*De Ratione Dicendi*, IX).² Ao lado da *paraphrasis*, que as fazem dilatar a oração, e do *epitome*, que as fazem contrair, os *commentarii* as explicam na mesma língua, e a *versio sive interpretatio*, ou seja, a versão ou a interpretação, as traduzem quanto ao sentido de uma língua para outra. Para Vives:

[...] a interpretação de cada uma das palavras é uma glosa ou glosa-sema, nome tomado da língua como se uma língua mais obscura se expusesse de forma mais clara [...] Quando é mais extensa se trata de um escólio, nome tomado do exercício das escolas que consiste numa oração fácil e modesta, desnuda totalmente de todo adorno e aparato. Os comentários se denominam assim por comentar, que é dissertar; estes são de dois tipos: simples ou relativos a outra coisa. São relativos a outra coisa quando se estuda e se explica o sentido de qualquer autor; estes são breves e contraídos, porém se estendem se se trata de uma matéria proposta e o intérprete prova que pode aportar algo, como são quase todos os comentários a Aristóteles, a Hipócrates, a Galeno, ao mestre das sentenças. [...] Nos comentários mais breves há de se considerar não tanto o que se pensa como o que pensa aquele a quem se decidiu explicar.³

² VIVES, Juan Luis. *El Arte Retórica (De Ratione Dicendi)*, Anthropos Editorial, Barcelona, 1998.

² VIVES, Juan Luis. *El Arte Retórica (De Ratione Dicendi)*, Anthropos Editorial, Barcelona, 1998.

³ *Idem*, IX.

É necessário pensar ainda no início do segundo livro do *De Inventione*, no qual Cícero narra uma história da pintura de Helena, encomendada pelo povo de Crotona a Zêuxis.⁴ Para figurá-la, este elege cinco jovens, porque “acreditava que não poderia achar num só corpo as qualidades que buscava para representar a beleza ideal”. Cícero então compara este feito ao seu, emulando-o, pois ao escrever uma retórica coligindo escritos e preceitos de diversas autoridades sobre esta matéria, pôde eleger um número maior de modelos, de todos aqueles que escreveram sobre o ensino da retórica, diferentemente de Zêuxis, que recorreu apenas a modelos de uma única cidade e de uma mesma idade. Esta história é exemplar para a composição de escritos no gênero comentário uma vez que se constitui como um lugar-comum para retores, poetas, assim como para quem intenta escrever sobre as artes, elegendo e recolhendo matérias fornecidas pela invenção.

Em virtude disso, devemos pensar em Lorenzo Ghiberti como um nome que autoriza a composição de comentários nos quais se articulam regimes de gêneros retóricos de decoros e verossímeis na aplicação de uma combinatória de preceitos, como uma enunciação imitativa ativa por emendas de muitos discursos, ou seja, como *commentarius*. Não havendo história como instrumento de uma razão documental, as notícias que vão sendo narradas, particularmente nos trechos sobre os pintores e escultores florentinos e senenses do século XIII ao XV, não se positivam como uma evolução estilística para as artes que prenunciam um suposto *Renascimento*. Lembrando que este último termo também pertence à história recente, em seu lugar corre tópica concernente à *Fortuna*, reproposta por Boécio, entre outros, e figurada em desenho exemplar sobre pele de porco por Villard d’Honnecourt. A tópica situa os altos (as luzes) e os baixos (as trevas) que se alternam frequentemente em muitos tempos, sendo os intervalos entre ambos reservados às idades médias. Plínio, o Velho, a aplica, por exemplo, ao enumerar as várias olimpíadas nas quais competiram os artistas mais excelentes. Estas indicam os tempos em que a arte chega ao fim para, depois, novamente reviver: *cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI renixit, [...] — “depois, cessou a arte novamente, revivendo na centésima quinquagésima sexta olimpíada [...]”*.⁵ A mesma tópica reaparece posteriormente

[...] the interpretation of each of the words is one gloss or glosseme, name taken from the language as if a more obscure language exposes itself in a more clearly way [...] When it is more extensive it is a scholium, name taken from the exercise of the schools that consists in a easy and modest phrase, absolutely denuded by any adornment and apparatus. The commentaries are called so because of the comment, which is to dissertate; they are of two types: simple or relative to something else. They are relative to something else when what is studied and explained is the meaning of any author; these are brief and contracted, but they extend themselves if it is about a proposed matter and the interpreter proves that he can take something to a place, as are almost all the commentaries to Aristotle, to Hippocrates, to Galen, to the master of the sentences. [...] In the briefest commentaries it is necessary to consider not so much what the author thinks but what thinks that one to whom he decided to give an explanation.³

It is necessary to think also on the beginning of the second book of *De Inventione*, in which Cicero narrates a story of the painting of Helene ordered by the people of Zeuxis at Crotona,⁴ who, in order to figure it, elect five young men because ‘they believed that they could not find in one only body the qualities that they sought to represent the ideal beauty’. Cicero then compares that feat to his own, emulating it, because when he wrote a rhetoric by collecting writings and precepts from various authorities on this matter, he could elect a larger number of models, from all of those that wrote about the teaching of rhetoric, from his origins to the day he lived, unlike Zeuxis, who appealed only to models from one city and of the same age. That story is exemplar to the composition of writings in the commentary genre once it is constituted as a commonplace to rhetors, poets, as well to who intends to write about the arts, electing and collecting materials provided by the invention.

Due to this, we must think about Lorenzo Ghiberti as a name that authorizes the composition of commentaries in which are articulated systems of rhetorical genres of decorum and verisimilar on the application of a precepts combinatorial, like an imitative enunciation activated by the amendments of many speeches, that is, as *commentarius*. In the

⁴ CÍCERO, *La Invención Retórica (De Inventione)*, Editorial Gredos, Madrid, 1997, Libro II, pp. 197-199.

⁵ PLINE, l’Ancien. *Histoire Naturelle, Les Belles Lettres*, Paris, 1953, XXXIV, XIX, 52, p. 125.

³ *Idem*, IX.

⁴ CÍCERO: *La Invención Retórica (De Inventione)*, Editorial Gredos, Madrid 1997, II, pp. 197-199.

absence of a story as an instrument of a documentary reason, the news that are being narrated, particularly in the passages about the Florentine and the Senese painters and sculptors from the thirteenth century to the fifteenth, do not ascertain definitely as a stylistic evolution for the arts that anticipate a supposed *Renaissance*. Recalling that the latter term also belongs to the recent history, in its place proceeds a topic concerning to the *Fortuna*, reaffirmed by Boethius, among other, and figured in the exemplary drawing on pig skin by Villard d'Honnecourt. The topic establishes the ups (lights) and downs (darkness) that frequently alternate in many times, with the intervals between them being reserved to the Middle Ages. Pliny the Elder apply it, for instance, when enumerates the various Olympiads in which the most excellent artists competed. Those indicate the times when the art comes to the end to, then, revive again: *cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI reuixit*, [...] — ‘then, stopped the art again, reliving in the fifty-sixth hundredth Olympiad [...]’.⁵ The same topic reappears later in the discourses of Petrarch, Boccaccio, Policiano and other, investing the figure of Giotto as the personification of the paintings revival. In an epitaph written by Policiano that repropose in a shorthand way an eulogy from Boccaccio, Giotto brings back the painting that became extinct in Italy: *Ille ergo sum per quem pictura extincta reuixit*.⁶

For Ghiberti, in the same path opened by Petrarch, Boccaccio and Policiano, Giotto brought the ‘new art’, emulating the ‘ancient Greeks’ in their inventions as he left the ‘harshness’ of the ‘Greek art’ that was practiced in Italy in the time of his master Cimabue, in other words, that one subsequently designated by the history of art as ‘Byzantine’ or ‘Constantinopolitan’. In the *Second Commentary*, the emperor Constantine and Pope Sylvester are personifications of the decline of the arts in Italy, and its new beginning is credited to the figure of a boy Giotto, a shepherd, who from the field, *rus*, goes to town, *urbis*, led by Cimabue.⁷ But is essentially the figure of Giotto to operate the amplification of the ability and authorship as

nos discursos de Petrarca, Boccaccio, Policiano e outros, investindo a figura de Giotto como personificação da revivescência da pintura. Num epitáfio escrito por Policiano, que repropõe de maneira abreviada um elogio de Boccaccio, Giotto traz de volta a pintura que se tornou extinta na Itália: “*Ille ergo sum per quem pictura extincta reuixit*”.⁶

Para Ghiberti, na mesma tópica adotada por Petrarca, Boccaccio e Policiano, Giotto trouxe a “arte nova” e emulou os “antigos gregos” em suas invenções à medida que abandonou a “rudeza” da “arte grega”. No *Segundo Comentário*, o imperador Constantino e o papa Silvestre são personificações do declínio das artes na Itália, sendo o seu recomeço creditado à figura de Giotto menino, pastor de ovelhas, que do campo, *rus*, vai à cidade, *urbis*, conduzido por Cimabue.⁷ Mas é fundamentalmente a figura de Giotto a operar a amplificação do engenho e da autoria como tópicos concernentes ao gênero epidítico. Para Cícero, este gênero destina-se ao louvor ou à censura, caracterizando-se, no primeiro caso, pelo elogio a engenhos, habilidades, caracteres, lugares, obras e feitos que o orador imita em seu discurso. Especificamente, no gênero epidítico, e no que concerne à invenção, prescreve-se a emulação do modelo, pois aquilo que apenas é semelhante ao modelo imitado é, necessariamente, inferior a ele. Cabe, portanto, a Giotto, no plano do discurso, o papel de êmulo simultaneamente dos artistas modernos e dos antigos. No *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus* (*Sobre a Origem da Cidade de Florença e de Seus Famosos Cidadãos*), escrito por volta de 1400 por Filippo Villani,⁸ possivelmente uma das referências consultadas por Ghiberti, Cimabue personifica o recomeço da “pintura grega e latina errante” através de muitos séculos, enquanto Giotto passa a representar, por excelência, o êmulo dos antigos pintores. Diz Villani:

[...] *primus Iohannes, cui cognomento Cimabue dictum est, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscitia pueriliter discrepantem ad nature similitudinem quae lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocavit. [...] Post hunc, strata iam in novis nivibus via, Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit.*

⁵ PLINE, l'Ancien: *Histoire Naturelle, Les Belles Lettres*, Paris 1953, XXXIV, XIX, 52, p.125.

⁶ PANOFISKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Editorial Presença. Lisboa, 1960, p. 34.

⁷ GHI BERTI, *Op. cit.*, pp. 32-33.

⁶ PANOFISKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Editorial Presença. Lisboa, 1960, p. 34.

⁷ GHI BERTI, *Op. cit.*, pp. 32-33.

⁸ VILLANI, Philippi. *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus*, editio Giuliano Tanturli, Editrice Antenore, Padova, 1997.

[...] João, apelidado Cimabue, foi o primeiro a reevocar a antiga arte da pintura e a similitude da natureza que, devido à ignorância dos pintores, se tornara dissoluta e lasciva, afastando-se infantilmente da natureza. [...] Depois dele, com o caminho já preparado para novas coisas, Giotto, não só comparável aos pintores antigos pela fama, mas a eles até superior pela arte e pelo engenho, restituiria à pintura a sua pristina dignidade e seu grande renome.⁹

As histórias de Ghiberti fazem as artes e as doutrinas da pintura e da escultura avançarem cumulativamente até as produções do século XV, em que as obras feitas para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*, a *Porta do Paraíso*, é *exemplum* do ápice da emulação em relação à arte de outrora. Pertencendo ao gênero prosopográfico, vida, composta também por tópicos epidíticas, as micronarrativas expõem ações reais ou fictícias. Estas ações aparecem figuradas por meio dos três gêneros de narração que a *Retórica a Herênio*,¹⁰ conhecida no tempo, propõe para a constituição da causa na oratória forense: o primeiro trata diretamente da causa que é exposta; o segundo faz digressões; e o terceiro trata de pessoas ou feitos.

No *Segundo Comentário*, a causa constituída como feito a ser narrado é a história do que ocorreu com a pintura quando foi perseguida pelos iconoclastas, sendo este feito recomposto para a memória do destinatário, como na parte: “*Ebbe la idolatria grandissima persecuzione in modo tale, tutte le statue e le pitture furon disfatte e lacerate di tanta nobilità ed antica e perfetta dignità e così si consumaron colle statue e pitture e volumi e commentarii e lineamenti e regole [che] davano ammaestramento a tanta egregia e gentile arte*”; “*Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria [...]*” — “Foi a idolatria muitíssimo perseguida, de tal modo que todas as estátuas e pinturas foram desfeitas e laceradas em sua muita nobreza, antiga e perfeita dignidade, e assim se consumiram com as estátuas, e pinturas, e volumes, e comentários, e lineamentos, e regras que ensinavam uma arte numerosa, egrégia e gentil”; “Começou a arte da pintura a ressaltar na Etrúria”.¹¹ Para constituir a narração, o argumento do discurso é um feito fictício que poderia ter ocorrido, por exemplo, a história sobre o menino Giotto, desenhando uma ovelha do natural (“*il quale si ritraeva del naturale una pecora [...]*” — “que se tirava do natural uma ovelha [...]; *Idem, ibidem*).

⁹ *Idem*, XXVI, p. 411.

¹⁰ Pseudo-Cícero. *Retórica a Herênio*, Ed. Hedra, São Paulo, 2005.

¹¹ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 32.

topics concerning to the epideictic genre. For Cicero, this genre is intended to the praise or to the censure, being characterized, in the first case, by the praise of abilities, characters, places, works and deeds that the orator imitate in his speech. Specifically, in the epideictic genre, and in what regards to the invention, is prescribed the emulation of the model, because what is similar only to the emulated model is necessarily less than it. It ups to Giotto, therefore, on the level of discourse, the role of an emulator of, simultaneously, the modern and the ancient artists. In *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus* (“On the Origin of the City of Florence and of Its Famous Citizens”), written around 1400 by Filippo Villani,⁸ possibly one of the references consulted by Ghiberti, Cimabue personifies the new start of the ‘Greek and Latin wandering painting’ through many centuries, while Giotto becomes to represent, par excellence, the emulator of the old painters. Villani says:

[...] *primus Iohannes, cui cognomento Cimabue dictum est, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscitia pueriliter discrepantem ad nature similitudinem quase lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocavit. [...] Post hunc, strata iam in novis nivibus via, Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit.*

[...] John, surnamed Cimabue, was the first one to retrace the ancient art of painting and the similarity of nature that, due to the ignorance of the painters, had become dissolute and lascivious, getting childish away of the nature. [...] After him, with the path already prepared for new things, Giotto, not only compared to the ancient painters by the fame, but superior to them because of his art and his skill, would restore to the painting its pristine dignity and its renown.⁹

The Ghiberti’s stories make the arts and the doctrines of painting and sculpture, from the most complete destruction, advance cumulatively till the productions of the fifteenth, in which the works done for the *Second Door of the Florence Baptistery*, the *Paradise Door*, are *exemplum* of the apex of emulation in relation to the art of the past. Belonging to the prosopographical genre, life or *vita*, also

⁸ VILLANI, Philippi. *De Origine Civitatis Florentie et de Eiusdem Famosis Civibus*, edidit Giuliano Tanturli, Editrice Antenore, Padova, 1997.

⁹ *Idem*, XXVI, p. 411.

composed by topical epideictic, the micronarratives expose real or fictitious actions. These actions appear figured by means of the three narrative genres that the *Rhetoric for Herennius*,¹⁰ known at the time, proposes for the formation of the cause in forensic oratory: the first deals directly with the cause that is exposed; the second makes digressions; the third deals with people or deeds.

In the *Second Commentary*, the cause established as a done to be narrated is the story of what happened to the painting when it was persecuted by the iconoclasts, and this deed was recomposed to the receiver's memory, as in part:

Ebbe la idolatria grandissima persecuzione in modo tale, tutte le statue e le pitture furon disfatte e lacerate di tanta nobilità ed antica e perfetta dignità e così si consumaron colle statue e pitture e volumi e commentarii e lineamenti e regole [che] davano ammaestramento a tanta egregia e gentile arte; Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria [...].

Idolatry was greatly persecuted, so that all the statues and paintings were shattered and lacerated in its great nobility, ancient and perfect dignity, and so they were consumed with the statues, and paintings, and volumes, and commentaries, and traces, and rules that taught a large, egregious and kind art; The art of the painting began to stand out in Etruria.¹¹

To establish the narration, the argument of the speech is a fictitious made that could have happened, for example, the story about the boy Giotto drawing a sheep from the natural (*il quale si ritraeva del naturale una pecora [...]* — ‘which depicted from the natural a sheep [...]; *Idem, ibidem*). The story also mentions people who existed or could have existed, such as Giotto, Cimabue, Taddeo Gaddi etc. Along with the made are also figured, dramatizing them, ways of speaking of the characters: *Per nome io son chiamato Giotto: il mio padre à nome Bondoni e sta in questa casa che è apresso, dice* — ‘By name I am called Giotto, my father have the name of Bondoni, and he is in the house right there, he said’.¹² Further, occurs the superlative praise of the skill and art of the cited artificer, followed by a list or description of his works located in various places, what can be understood as relative to topography genre. At the

A narração refere ainda pessoas que existiram ou poderiam ter existido, como Giotto, Cimabue, Taddeo Gaddi etc. Junto aos feitos também são figurados, dramatizando-os, os modos de falar dos personagens: *“Per nome io son chiamato Giotto: il mio padre à nome Bondoni e sta in questa casa che è apresso, dice”* — “Por nome sou chamado Giotto, o meu pai tem por nome Bondone e está na casa logo ali, disse”.¹² Na sequência, se dá o elogio superlativo do engenho e da arte do referido artífice, seguido da enumeração ou descrição de suas obras situadas em vários lugares, o que pode ser entendido como relativo ao gênero topográfico. No início do inciso, Giotto e seu pai são apresentados como pessoas muito pobres, o que amplifica o elogio, conforme tópica achada, por exemplo, em Téon.¹³

As outras histórias sobre pintores e escultores, que sucedem à de Giotto, aplicam os mesmos preceitos: figuram a origem do artista ou como ele se iniciou em sua arte; louvam algum aspecto que seja distintivo em sua maneira de operar — por exemplo, a propósito de Maso: *“fu discepolo di Giotto: poche cose si trovano di lui che non sieno molto perfette. Abreviò molto l'arte della pittura”* — “foi discípulo de Giotto: poucas coisas se acham dele que não sejam muito perfeitas. Abreviou muito a arte da pintura”;¹⁴ depois enumeram ou descrevem as obras, assim como, alguma vez, o legado deixado aos pósteros, discípulos ou outros. Por exemplo, a propósito de Gusmin:

Fu grandissimo disegnatore e molto docile. Andavano i giovani, che avevano volontà d'apparare, a visitarlo pregandolo; esso umilissimamente li riceveva dando loro dotti ammaestramenti e mostrando loro moltissime misure e facendo loro molti esempli [...]

“Foi grandíssimo desenhador e muito dócil. Os jovens, que tinham vontade de aprender, iam visitá-lo, pedindo-lhe; este, humildemente os recebia, dando-lhes doudas doutrinas e mostrando-lhes muitíssimas medidas e fazendo-lhes muitos exemplos [...]”¹⁵ Como o que é narrado se faz costumeiramente por sentenças breves que expõem ações ou declarações também breves atribuídas a um personagem determinado, os comentários assemelham-se, quanto

¹² *Idem, ibidem*.

¹³ Téon, Hermógenes, Aftonio. *Ejercicios de Retórica*, Editorial Gredos, Madrid, 1991, p. 127: “é digno de louvor também quem procedendo de uma família humilde, se converteu em alguém importante, como Sócrates, filho de Fenárete, parteira, e de Sofronisco, o escultor”.

¹⁴ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁵ *Idem*, p. 40.

¹⁰ Pseudo-Cícero: *Retórica a Herênio*, Ed. Hedra, São Paulo 2005.

¹¹ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 32.

¹² *Idem, ibidem*.

ao gênero, às *chría*.¹⁶

As narrativas nos *Comentários* subdividem-se entre as histórias dos pintores e as dos escultores. A causa, já referida, é a destruição das imagens e o começo da “maneira grega”, segundo Ghiberti, na qual excede Cimabue. Depois, são expostas as vidas de Giotto, Stefano, Gaddi, Maso, Bonamico, Cavallini, Orcagna, Lorenzetti, Simone Martini, Barna, Duccio, até o inciso 15; e a partir do 16, de escultores como Andrea Pisano, Gusmin de Colônia, e chega-se ao inciso 18, com as anotações de Teofrasto, Epicuro e outros gregos, para o louvor das artes. No inciso 19, a memória da *persona* Ghiberti é acionada com os mesmos lugares-comuns: ele vai a Pesaro, depois volta a Florença e participa do certame da figuração da história sacra nas quatro tábuas de latão; são citadas autoridades da escultura de diversos lugares compondo a emulação: “*Furono combattitori questi: Filippo di ser Brunellesco, Simone da Colle, Nicolò d’Arezzo, Jacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; fumo sei a fare detta prova*” — “Foram os seguintes combatentes: *Filippo di ser Brunellescho, Simone da Colle, Nicolò d’Arezzo, Jacopo della Quercia, de Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; fomos seis a fazer esta prova*”;¹⁷ a vitória no certame é novamente uma afirmação do engenho e da arte: “*Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti e da tutti quelli [che] si provorono meco*” — “Foi-me concedida a palma da vitória por todos os peritos e por todos aqueles que competiram comigo”.¹⁸

No final do inciso 20 descreve-se uma cornalina antiga como muito perfeita, que Ghiberti, por encomenda, emenda a um peçolo. Compõe-se mais uma emulação, desta vez, com uma autoridade antiga personificada como o escultor grego Pirgotilo ou como Policleto. Nos incisos 21 e 22 são arroladas outras obras e encomendas, particularmente a encomenda da segunda porta para o Batistério de Florença, evidenciando que a escultura imita tópicas narrativas da Bíblia. No inciso 23 especificam-se aos destinatários a brevidade e o fim expositivo do discurso, dispen-

¹⁶ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, p. 105: Uma *chría* é uma declaração ou ação breve atribuída certamente a um personagem determinado ou que é equivalente a alguém determinado e em estreita relação com ela há a sentença e o *apomnemoneuma*, pois toda sentença breve atribuída a um personagem dá lugar a uma *chría* e o *apomnemoneuma* é uma ação ou dito útil para a vida.

¹⁷ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁸ *Idem, Ibidem.*

beginning of the proposition, Giotto and his father are presented as very poor people, what amplifies the praise according to the topical founded in, for example, Teon.¹³

The other stories about painters and sculptors, that succeed Giotto’s, apply the same principles: figure the artist’s origin or the way he started in his art; praise some distinctive aspect in his way of operating — for example, speaking of Maso: *fu discepolo di Giotto: poche cose si trovano di lui che non sieno molto perfette. Abreviò molto l’arte della pittura* — ‘he was Giotto’s disciple: few things of him are found that are not too perfect. Abbreviated a lot the art of painting’;¹⁴ then enumerate or describe the works, as well as, sometime, the legacy to posterity, disciples and other. For example, speaking of Gusmin:

Fu grandissimo disegnatore e molto docile. Andavano i giovani, che avevano volontà d’apparare, a visitarlo pregandolo; esso umilissimamente li riceveva dando loro dotti ammaestramenti e mostrando loro moltissime misure e facendo loro molti esempi [...].

Was a very great drawer and very docile. Young people, who were eager to learn, came to visit him, asking for him; he humbly received them, giving them scholarly doctrines and showing them many measures and making for them many examples [...].¹⁵

As what is narrated is usually done by brief sentences that explain also brief actions or statements attributed to a particular character, the comments are similar, in terms of genre, of *chría*.¹⁶ The narratives in *Commentaries* are subdivided between the painters’ stories and the sculptors’ ones. The cause, cited above, is the destruction of images and the beginning of the ‘Greek way’, accord-

¹³ TEÓN, Hermógenes, Aftonio: *Ejercicios de Retórica*, Editorial Gredos, Madrid 1991, p. 127: ‘is also worthy of praise who, proceeding from a humble family, became someone important, like Socrates, son of Fenarete, the midwife and of Sophroniscus, the sculptor’.

¹⁴ GHI BERTI, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁵ *Idem*, p. 40.

¹⁶ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, (note 13), p. 105: A *chría* is a short declaration or action certainly conferred to a determined character or that is equivalent to someone determined and in close relationship with it there are the phrase and the *apomnemoneuma*, because all short phrase conferred to a character give places to a *chría* and the *apomnemoneuma* is an action or maxim useful to life.

ing to Ghiberti, in which excels Cimabue. Latter, are exposed the lifes of Giotto, Stefano, Gaddi, Maso, Bonamico, Cavallini, Orcagna, Lorenzetti, Simone Martini, Barna, Duccio, till the clause 15, and, from the 16, of sculptures as Andrea Pisano, Gusmin de Colônia, it arrives at the clause 18, with Theophrastus, Epicurus and other Greeks notes, to the praise of the arts. In the clause 19, the memory of the *persona* Ghiberti is activated with the same commonplaces: he goes to Pesaro, and then turns back to Florence and participates in the contest of sacred history figuration at the four brass tables; sculpture authorities from many places are cited composing the emulation: *Furono combattitori questi: Filippo di ser Brunellesco, Simone da Colle, Nicolò d'Arezzo, Jacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; fumo sei a fare detta prova* — ‘Were combatants the following: Filippo di ser Brunellescho, Simone da Colle, Nicolò d'Arezzo, Jacopo della Quercia, de Siena, Francesco di Valdambrina, Niccolò Lamberti; we were six to do this test’;¹⁷ the victory at the contest is again a affirmation of the skill and of the art: *Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti e da tutti quelli [che] si provarono meco* — ‘I was given the palm of victory by all the experts and by all those who have competed with me’.¹⁸

At the end of the clause 20 an antique carnelian is described as very perfect, which Ghiberti, by order, amends to a petiole. Is composed one more emulation, this time with an ancient authority personified as the Greek sculptor Pirgótulo or as Policleto. In clauses 21 and 22 are enrolled other works and orders, particularly the order of the second door for the Florence Baptistery, showing that the sculpture imitates topical stories of the Bible. In clause 23 are specified to the receiver the brevity and the expositive end of the speech, dispensed of ornaments, as a commentary. In *Rhetoric for Herennius*,¹⁹ this brevity is specified next to the clarity and verisimilitude as qualities relative to the narrative genre. Herennius says: ‘Three things are helpful to the narration: it must be brief, clear and believable’.²⁰ Being relative to the third narration genre, as well as to its subgenres, ‘the actions’ and ‘the characters’, the commentary is constituted

sados de ornatos, como comentário. Na *Retórica a Herênio*,¹⁹ esta brevidade é especificada ao lado da clareza e da verossimilhança como qualidades relativas ao gênero narrativo. Diz Herênio: “três coisas convêm à narração: que ela seja breve, clara e verossímil”.²⁰ Sendo relativo ao terceiro gênero de narração, assim como aos seus subgêneros, “as ações” e “os personagens”, o comentário constitui-se a partir das espécies resultantes da subdivisão das ações, em “fábula, história e argumento”.²¹ O comentário firma a história das *res facta*, das coisas feitas, assim como compreende o argumento das *res ficta*, portanto, do que poderia ter acontecido, com brevidade e clareza, adequando-as ao verossímil do costume da audiência.

Em todos aqueles incisos suprarreferidos, a ficção de pessoas naturais opera como *vera fictio*, a ficção de existência que refere pessoas e feitos conferindo autoridade ao comentário. A narrativa da vida de um pintor — por exemplo, Giotto — é retomada pela narrativa da vida de outro — como Taddeo Gaddi — e de outro, e assim por diante, amplificando a tópica. Conflui ainda com a *narratio*, contribuindo para o louvor, o uso de *ekphrasis*, descrição, que é *falsa fictio*, pois narra o que não é, expondo como presente algo ausente ao ouvido do ouvinte leitor. Este efeito se dá, sobretudo, graças à *enargeia*, vividez, segundo Aristóteles, na *Retórica* (1411 b24-5),²² que especifica a qualidade do texto com a capacidade de pôr a imagem “diante dos olhos” — *pro ommatôn* —, evocando simultaneamente o movimento, pois *enargeia* pode ser interpretada também como “representação de uma ação”. Quintiliano, nas *Instituições Oratórias*,²³ especifica que a audiência de um discurso judicial, por exemplo, deveria ter a matéria “disposta diante dos olhos da mente”, consistindo este efeito a maior virtude da oração, porquanto esta não teria a

¹⁹ Pseudo-Cícero, *Op. cit.*, I, 14, p. 67.

²⁰ *Idem, Ibidem.*

²¹ *Idem*, I, 12, p. 65.

²² ARISTÓTELES. *Retórica*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 3ª. ed., 2006, p. 266.

²³ QUINTILIANO, M. F. *Institutio Oratoria*, Harvard University Press, London, 1986, Lib. VIII, III, 61-62, p. 244: “ornatum est, quod perspicuo ac probabili plu est. Eius primi sunt gradus in eo quod veils concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora daciai, quod proprie dixeris cultum, Itaque ἐνὸργειαν, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidential vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, est illud patet, hoc se quodammodo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus est res de quibus loquimur clare atque, ut cerni videantur, enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures valet atque ea sibi index, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi”.

¹⁷ GHI BERTI, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁹ Pseudo-Cícero, *Op. cit.* (note 10), I, 14, p. 67.

²⁰ *Idem, Ibidem.*

mesma força caso o juiz ouvisse somente uma narração simples. Porém, a evidência (tal como é chamada a *enargeia* por Quintiliano) apareceria como efeito persuasivo na oração se, ao ouvi-la, o juiz “tivesse os fatos dispostos aos olhos da mente” — “*de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi*”.²⁴ Como relativa aos *progymnasmata*, a *écfrase* é dotada de *enargeia* suscitando pelo discurso pronunciado oralmente efeitos que mimetizam as artes da representação ou da figuração, produzindo imagens que, ouvidas, podem ser intelectualmente contempladas pelos olhos da mente, produzindo, como pinturas moventes sobre o intelecto, as *phantasmata* ou *phantasiai*. O orador seria capaz, assim, de apresentar a sua própria visão da cena por meio destas fantasias, também chamadas de *visiones* em latim, ou visões, pois, segundo Quintiliano:

Quas phantasiae Graeci uocant (nos sane uisiones appelemus), per quas imagines rerum absentium ita representantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit, is erit in adfectibus potentissimus. Quidam dicunt εἰςphantασίωτον, qui sibi res uoces actus secundum uerum optime finget.

O que os gregos chamam *phantasiai* (nós as chamaremos “visões”, se você preferir) são os meios pelos quais as imagens de coisas ausentes são representadas à mente de tal modo que nós parecemos vê-las com nossos próprios olhos sob a nossa presença. E quem tiver esta habilidade terá grande poder sobre os afetos. Alguns chamam de *euphantasiotos* a quem pode fingir otimamente vozes e ações.²⁵

Semelhantemente, o Pseudo-Longino define *phantasia* a circunstância “quando o que você diz sob efeito do entusiasmo e da paixão, crê vê-lo e o coloca sob os olhos do auditório”.²⁶ Especificando-a mais do que os autores antigos dos *progymnasmata*, quanto ao seu destinatário ou audiência, Quintiliano e o Pseudo-Longino veem o espectador-ouvinte sob o efeito desta *enargeia* nas imagens-fantasias que se dirigem aos seus olhos mentais, cuja forma é equivalente a uma pintura ou a um conjunto de impressões moventes, num *theatrum* imaginário. Pressupondo a ligação íntima entre palavra e imagem mental, o orador age

²⁴ *Idem, Ibidem.*

²⁵ *Idem, Lib. VI, II, 29-30, pp. 433-434.*

²⁶ Pseudo-Longino, *Do Sublime*. In *A Poética Clássica*, Editora Cultrix, São Paulo, 1992, pp. 86-87.

from the resulted species of the subdivision of shares, in ‘fable, story and argument’.²¹ The commentary consolidates the story of *res facta*, the done things, as well as comprehends the argument of *res ficta*, therefore of what could have happened, as in the comedies, with brevity and clarity, adapting them to the verisimilar of the audience custom.

In all of those mentioned clauses, the fiction of natural people operates as *vera fictio*, the fiction of existence that refers people and deeds giving authority to the commentary. The narrative of the life of a painter — for example, Giotto — is recaptured by the narrative of another one’s life — as Taddeo Gaddi — and another, and so forth, amplifying the topic. Also converges with the *narratio*, contributing to the praise, the use of *ekphrasis*, the description, which is *falsa fictio*, because it narrates what it is not, exposing as being present something actually absent to the ear of the listener reader. This effect occurs mainly due to *enargeia*, vividness, according to Aristotle, in *Rhetoric* (1411 b24-5),²² which specifies the text quality with the ability of putting the image *pro ommatōn* — ‘in front of the eyes’ —, evoking simultaneously the movement, because *enargeia* can also be interpreted as ‘a representation of an action.’ Quintilian, in *Institutio Oratoria*,²³ specifies that the audience of a judicial speech, for example, should have the matter ‘displayed in front of the mind’s eyes’, this deed consisting in the greatest virtue of the speech, because this speech would not have the same power if the judge heard only a simple narration. But the evidence (as is called by Quintilian the *enargeia*) would appear as a persuasive effect in the speech if, when listened to it, the judge *de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi* — ‘had

²¹ *Idem, I, 12, p. 65.*

²² ARISTÓTELES: *Retórica*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 3ª. ed., 2006, p. 266.

²³ QUINTILIAN, M. F.: *Institutio Oratoria*, Harvard University Press, London 1986, Lib. VIII, III, 61-62, p. 244: ‘ornatum est, quod perspicuo ac probabili plu est. Eius primi sunt gradus in eo quod uelis concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora daciatur, quod proprie dixeris cultum, Itaque εὐάγγελον, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidential vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, est illud patet, hoc se quodammodo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus est res de quibus loquimur dare atque, ut cerni uideantur, enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures ualeat atque ea sibi index, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi’.

the facts showed to his mind's eye'.²⁴ As relative to *progymnasmata*, in other words, the preparatory exercises for young speakers, *ekphrasis* has *enargeia* occasioning by the speech orally pronounced effects that mimic the arts of representation or figuration, producing images that, once heard, can be intellectually contemplated by the mind's eyes, producing, like paintings that move on the intellect, the *phantasmata* or *phantasiai*. The speaker would be able to, therefore, present his own perspective of the scene through those fantasies, also called *visiones* in latin, or visions, because, according to Quintilian:

Quas *φαντασίας* Graeci uocant (nos sane uisiones appelemus), per quas imagines rerum absentium ita representantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit, is erit in adfectibus potentissimus. Quidam dicunt *ἐνφαντασιωτου*, qui sibi res uoces actus secundum uerum optime finget.

What Greeks call *phantasiai* (we will call them 'views', if you prefer) are the means by which the images of absent things are represented to the mind so that we seem to see them with our own eyes in our presence. And who has this ability have great power over the affections. Some call *enphantasiōtos* who can optimally pretend voices and actions.²⁵

Similarly, the Pseudo-Longinus defines *phantasia* the condition 'when what you say under the influence of enthusiasm and passion, you believe you see it and you put it before the eyes of the audience'.²⁶ Specifying it more than the *progymnasmata* ancient authors, respecting to its receiver or its audience, Quintilian and Pseudo-Longinus see the spectator-listener under the effect of this *enargeia* on the images-fantasies that are addressed to their mental eyes, which form is equivalent to a painting or to a moving set of impressions, an imaginary *theatrum*. Assuming the intimate connection between words and mental image, the speaker acts animatedly over the audience while the images are transmitted by words pronounced to them that, therefore, receive the words in their minds like related and comparable images. The process of visualizing by the spectator-listener is originated from or stimulated by the *phantasia* produced by the

animadamente sobre a audiência na medida em que as imagens são transmitidas pelas palavras pronunciadas àquela, que, portanto, as receberá em suas mentes como imagens correlatas e comparáveis. O processo de visualização por parte do espectador-ouvinte tem por origem ou estímulo a *phantasia* produzida pelo orador, em primeiro lugar, para si mesmo, como recurso de autoconvencimento e, depois, por intermédio das palavras e das formas específicas de elocução, para a audiência que a plantea para si, quase como se não houvesse intermediação alguma entre o discurso do orador e a sua recepção. A *enargeia* contribui para este efeito de cancelamento da impressão de perda ou de diferença no ato de transmissão da imagem imaginada na mente do orador ao se imprimir aos olhos da mente do ouvinte-leitor a imagem vívida da prova ocular de uma coisa, pessoa, lugar, tempo ou ação, por intermédio da linguagem, mesmo na ausência de sua evidência física. Dirigidos aos olhos do intelecto, os efeitos da écfrase, contudo, imitam muito mais do que a imagem física percebida apenas pelo sentido da vista. Participada pela visão, a imagem dotada de *enargeia* age sobre todos os demais sentidos ativando os demais sensíveis, porque seleciona mimeticamente os usos tidos como válidos e verdadeiros pela opinião partilhada, sendo recepcionada como uma potência que, embora sabida e esperada pela audiência, destinatária destes discursos, contribui para a possibilidade de comoção sobre o ouvinte. Dionísio de Halicarnasso, doutrina, a propósito do discurso de Lísias, o efeito sobre o espectador nas narrativas de batalhas, como se ele próprio estivesse dentro da cena de guerra interagindo com os outros diversos personagens. Diz Dionísio: "a *enargeia* é um tipo de poder de levar as coisas mostradas ante os olhos" — "*dunamis tis hupo tas aisthēsis agousa ta deloumena*".²⁷ Theon de Alexandria recomenda em seus *progymnasmata* para o estudante que lê o texto de um orador antigo pensar-se na "pele" dele, de um Demóstenes ou de um Ésquilo, no momento de suas performances. Para Theon, a écfrase "é uma composição que expõe em detalhe e apresenta ante os olhos de maneira manifesta o objeto mostrado".²⁸

Particularmente, na oratória forense ou no gênero deliberativo, a vívida exposição, mais do que a mera narração dos fatos, tem a vantagem de capturar a atenção dos ouvintes, tornando-se para eles rapidamente compreensível e memorável. A este

²⁴ *Idem, Ibidem.*

²⁵ *Idem, Lib. VI, II, 29-30, pp. 433-434.*

²⁶ Pseudo-Longino, *Do Sublime*. In: *A Poética Clássica*, Editora Cultrix, São Paulo 1992, pp. 86-87.

²⁷ WEBB, Ruth: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing Limited, England, 2009, p. 22.

²⁸ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, p. 136.

respeito Quintiliano refere pintura de crime feita sobre madeira ou tela que algumas vezes é trazida para o tribunal (6, 1, 32)²⁹ e que produz comoção sobre o juiz, além de instruí-lo sobre o ocorrido. A homologia entre éfrase e pintura é, então, definida: o discurso dotado de *enargeia* assemelha-se a um quadro, porque permite pôr “ante os olhos”, sendo a contrafação de um modelo pintado — *antigraphai ten graphhein*. Também Sardonios (John de Sardes), em seu *Commentarium in Aphtonii Progymnasmata*, propõe a *ekphrasis* como um efeito retórico que “imita a arte dos pintores”.³⁰ Esta imitação leva em conta que a pintura é uma imagem fictícia cujas partes são descritas com os lugares-comuns do discurso costumeiro que considera para efeito de verossimilhança aquilo que é habitual e natural. Seguindo os *Eikones* de Filóstrato, para Sardonios, as éfrases ordenam as imagens de acordo com os seus respectivos assuntos: imagens de pessoas devem, pois, ser consideradas como pessoas; imagens de eventos, como eventos, e assim por diante. Descreve-se desse modo mais o assunto da matéria do que uma imagem simples, o qual o orador interpreta considerando as diversas coisas ou sujeitos ou ações na pintura, ou a partir da suposta interpretação que o pintor teria feito dessas mesmas coisas. Para Nicolau, a *enargeia* como efeito distintivo na *ekphrasis*, em contraposição à *diégēsis*, é ainda mais importante quando se trata de descrever pinturas ou esculturas, ou seja, obras de artes. Diz ele:

Devemos, particularmente, quando descrevemos estátuas ou pinturas ou coisas desta espécie, tentar adicionar as razões (*logismoi*) do porquê o pintor ou o escultor descreveu coisas de certos modos — por exemplo, como ele descreveu um caráter como a raiva de acordo com tal ou qual causa (*aitia*) ou alegria —, ou faremos menção de alguma outra emoção (*pathos*) resultante da história sobre a pessoa que está sendo descrita. As razões contribuem muito também para a *enargeia* em outros tipos de éfrases.³¹

Nicolau parece considerar principalmente a éfrase das artes como gênero relativo à descrição de figuras humanas, enfa-

²⁹ QUINTILIAN, *Op. cit.*, Lib. VI, I, 32, pp. 402-403: “*Sed non ideo probaverim, quod factum et lego et ipse aliquando vidi, depictam in tabula sipariove imaginem rei, cuius atrocitate index erat commovendus. Quae enim est actoris infantia, qui mutat illam effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam?*”

³⁰ WEBB, *Op. cit.*, p. 27.

³¹ NICOLAOS, *Progymnasmata*, Ed. Joseph Felten, (Leipzig, 1913). *Souda*, vol. 3, II, 4-11, p. 69.

speaker, first to himself, as an self-convincing feature, and, then, through the words and the specific forms of elocution, to the audience who develops it for itself, almost as if there were no intermediary between the speaker’s speech and its reception. *Enargeia* contributes to this effect of cancellation of the difference or loss impression at the moment when is transmitted the image imagined in the mind of the speaker when is printed in the mind’s eyes of listener-reader the vivid image of the ocular proof of a thing, a person, a place, a time or an action, through the language, even in the absence of its physical evidence. Directed to the eyes of the intellect, the *ekphrasis* effects, nevertheless, mimic much more than the physical image perceived only by the sense of sight. Reported by the vision, the image provided with *enargeia* acts on all the other senses activating the sensitive ones by selecting mimetically the uses taken by shared opinion as valid and true opinion, being received as a force that, though known and expected by the audience, receiver of these discourses, contributes to the possibility of commotion on the listener. Dionysius of Halicarnassus doctrines, concerning to Lysias’ speech, the effect on the spectator in the narratives of battles, as if he himself was in the war scene interacting with several other characters. Dionysius says: *dunamis tis hupo tas aisthēsis agousa ta deloumena* — ‘*enargeia* is a kind of power of taking things showed before the eyes’.²⁷ Theon of Alexandria in his *progymnasmata* recommends for the student who reads the text of an old speaker to think himself in the ‘skin’ of the speaker, of Demosthenes or Ésquilo at the time of their performances. For Theon, the *ekphrasis* ‘is a composition that sets out in detail and presents before the eyes in an obvious way the shown object’.²⁸

Particularly, in forensic oratory or in the deliberative genre, the vivid exposition, more than mere narration of facts, has the advantage of capturing the listeners’ attention, what makes them understand and memorize it rapidly. About this Quintilian refers crime painting made on wood or canvas that is sometimes brought to court (6, 1, 32)²⁹ and that produce emotion on the judge, in

²⁷ WEBB, Ruth: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing Limited, England, 2009, p. 22.

²⁸ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, (note 13), p. 136.

²⁹ QUINTILIAN, *Op. cit.*, Lib. VI, I, 32, pp. 402-403: “*Sed non ideo probaverim, quod factum et lego et ipse aliquando vidi,*

addition to instructing him about what happened. The homology between *ekphrasis* and painting is then defined: the discourse endowed with *enargeia* is similar to a painting because it allows you to put it ‘before the eyes’, being *antigraphai ten graphein* — the counterfeit of a painted model. Also Sardinians (John of Sardes), in his *Commentarium in Aphtonii Progymnasmata*, proposes *ekphrasis* as a rhetorical effect that ‘imitates painters’ art’.³⁰ This imitation takes into account that the painting is a fictitious image which parts are described as commonplaces of the ordinary speech that considers for purposes of verisimilitude what is usual and natural. Following Philostratus’ *Eikones*, to Sardinians, the *ekphrasis* arrange the images according to their relating subjects: images of people should, therefore, be considered as people, images of events, as events, and from then on. Is described thereby the subject of the matter, more than a simple image, which the speaker interprets considering the various subjects or things or actions in painting, or from the supposed interpretation that the painter would have done of these same things. For Nicolaus, *enargeia* as distinctive effect on *ekphrasis*, in contrast to *diegesis*, is even more important when it comes to describing paintings or sculptures, that is, works of art. He says:

We should, particularly, when describing statues or paintings or things of this kind, try to add reasons (*logismoi*) why the painter or the sculptor described things in certain ways — for instance, how he described a character as the anger according to this or that reason (*aitia*) or joy —, or we mention some other emotion (*pathos*) resulted from the story about the person being described. The reasons also contribute a lot to *enargeia* in other types of *ekphrasis*.³¹

Nicolaus seems to consider mainly the *ekphrasis* of arts as genre pertinent to the description of human figures, emphasizing the importance of emotions to the production of *enargeia* at the narrative context, rather than the mere description of crude or formal aspects of the painted or carved image.

depictam in tabula siparione imaginem rei, cuius atrocitate index erat commoendus. Quae enim est actoris infantia, qui mutam illam effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam?

³⁰ WEBB, *Op. cit.*, p. 27.

³¹ Nicolaos: *Progymnasmata*, Ed. Joseph Felten, Leipzig 1913, *Souda*, vol. 3, II, 4-11, p. 69.

tizando a importância das emoções para a produção de *enargeia* no contexto narrativo, em detrimento da mera descrição de aspectos materiais ou formais da imagem pintada ou esculpida. Amparadas pela causa (*aitia*) que as torna verossímeis, as paixões avivam as descrições das obras de arte, porquanto o orador interpreta a interpretação do pintor ou do escultor, e nela o sentido das ações, dos gestos, das roupagens dos personagens, como signos de emoções ou de um caráter (*ethos*). Por isso Quintiliano³² recomenda aos estudantes de oratória um exercício no qual são inquiridos a explicar os detalhes da imagem de Vênus de Esparta ou do Cupido. A motivação para incluir *ekphrasis* de pinturas e esculturas ou estátuas entre os exemplos de *progymnasmata* pode ter sido a oportunidade de encontrar e desenvolver nestas descrições assuntos diversos relativos a figuras e cenas da mitologia, assim como da poesia bucólica e das obras homéricas, além de outras, muito frequentadas pela audiência. Semelhantemente, descrever uma estátua de Hera ou Ajax ou de um guerreiro entregue à ferocidade da batalha é uma forma de descrever o caráter, o *ethos*. Uma écfrase de Libânio, por exemplo, reproduzida por Michael Baxandall, descreve uma pintura da Casa do Conselho de Antioquia do seguinte modo:

Havia uma paisagem de campos e de casas como costumam ser as casas de gente do campo — algumas maiores, outras menores. À volta das casas, erguiam-se altos ciprestes. Não se podia vê-los por inteiro, porque as casas atrapalhavam a vista, mas as suas copas apareciam por cima dos telhados. Eu diria que essas árvores serviam para proporcionar aos camponeses um lugar de repouso, à sombra de suas folhagens e com o canto alegre dos pássaros empoleirados nos galhos. Quatro homens saíam correndo das casas e um deles chamava um rapaz que estava por perto — o gesto de sua mão direita, como que dando instruções, mostra isso. Um outro estava virado na direção dos primeiros, como que escutando a voz do chefe. Um quarto homem, que tinha a mão direita estendida e segurava com a esquerda um bastão, surgia um pouco à frente da porta, gritando alguma coisa para outros homens que trabalhavam ao redor de uma carroça. Pois, justo nesse momento, uma carroça abarrotada, não sei dizer se de palha ou outra coisa, acabava de sair de um campo e estava no meio do caminho. A carga parecia

³² QUINTILIAN, *Op. cit.* Lib. II, IV, 26, pp. 236-237: “Solebant praeceptores mei neque inutile et nobis etiam incundo genere exercitationis praeparare nos coniecturalibus causis, cum quaerere atque exsequi inberent, Cur armata apud Lacedaemonios Venus, et Quid ita crederetur Cupido puer atque voluer et sagittis ac face armatus, et similia, in quibus scrutabatur voluntatem, cuius in controversias frequens quaestio est, quod genus chriae videri potest”.

não estar bem amarrada, mas dois homens tentavam, meio desajeitadamente, mantê-la no lugar, um de cada lado do veículo: o primeiro, quase nu, exceto por um pano que lhe cobria os rins, tentava escorar a carga com uma vara; do segundo homem só se viam a cabeça e uma parte do peito; mas, a julgar pela expressão do rosto, ele devia estar sustentando a carga com as mãos, ainda que o resto do corpo estivesse escondido pela carroça. Quanto ao veículo propriamente dito, não era daqueles carros de quatro rodas de que fala Homero, pois tinha apenas duas rodas, e é por isso que a carga ia sacudindo para todos os lados, e os dois bois vermelhos, robustos e pescoçudos davam a impressão de precisar mesmo de muita ajuda. Um cinturão prendia a túnica do vaqueiro na altura do joelho; com a mão direita ele segurava as rédeas, puxando-as para incitar os bois. Em vez disso, elevava a voz, dizendo alguma coisa para estimular os bois, a espécie de coisa que se diz aos bois para que entendam nossas ordens. O vaqueiro tinha um cachorro para ficar de sentinela enquanto ele dormia. E lá estava o cachorro, correndo ao lado dos bois. A carroça estava perto de um templo: era o que indicavam as colunas visíveis por entre as árvores”.³³

Baxandall adverte-nos que a descrição acima “não nos capacita a reproduzir o quadro”, embora saiba tratar-se de uma *ekphrasis*. Buscando algo que nas descrições seja indicativo de uma percepção visual esclarecida que se dê no tempo presente simultaneamente à apreensão da obra de arte, o historiador relega a descrição de Libânio a uma opinião que só pode ser expressa “depois de se ter visto o quadro”. No entanto, não há nesta écfrase ou noutra qualquer nada que comprove uma situação vivenciada por um sujeito empírico ou que pressuponha a existência de um sujeito assim especificado como destinatário do discurso ou do quadro verdadeiro, se é que este existiu. O destinatário atual, é claro, não se declara como o destinatário natural dos *progymnasmata* e de écfrases compostas com *enargeia*. Para aquele último as écfrases exercitam e estimulam a imaginação a fim de fornecer mais detalhes na elaboração de uma imagem que “põe em detalhe e apresenta ante os olhos de maneira manifesta o objeto mostrado”, conforme escreve Aftônio,³⁴ depois de Hermógenes e Theon terem escrito o mesmo, com algumas variações. O autor de uma écfrase compõe a figura do narrador fingindo a enunciação com um “como parece provável” ou um “como se fosse” (*bās eikos*), posicionando-se deste modo como intérprete

Backed by the cause (*aitia*) that makes them believable, passions inflame the works of art descriptions, because the speaker interprets the painter’s or the sculpture’s interpretation, and then the sense of actions, of gestures, of the characters’ garments, as signs of emotions or of a character (*ethos*). For this reason Quintilian³² recommends to the oratory students an exercise in which they are asked to explain the details of the image of Venus in Sparta or the Cupid. The motivation to include *ekphrasis* of paintings and sculptures or statues among the examples of *progymnasmata* may have been the opportunity to find and develop in those descriptions various subjects pertinent to figures and scenes of mythology, as well as to bucolic poetry and homeric feats, among other, frequented a lot by the audience. Similarly, describing a statue of Hera or Ajax or of a warrior given the ferocity of the battle is a way to describe the character, the *ethos*. A Libanius’ *ekphrasis*, for example, reproduced by Michael Baxandall, describes a painting of the Council House at Antioch as follows:

There was a landscape of fields and houses as used to be the country people’s houses — some larger, some smaller. Around the house, were rise tall cypresses. You could not see them whole-length, because the houses perturbed the view, but their crowns appeared above the rooftops. I would say that these trees were used to give farmers a place to rest in the shade of its foliage and with the joyful song of the birds perched in the branches. Four men ran away from the houses and one of them called a guy who was around — his right hand gesture, as if giving instructions, shows it. Another one was turned in the direction of the first ones, as if listening to the voice of the boss. A fourth man, who had his right hand extended and held a cane with his left hand, appeared a little in front of the door, shouting something to other men who worked around a wagon. Because, just at that moment, an overfilled wagon, I can not tell if of straw or anything else, has just left from a field and was along the way. The load did not seem to be well tied, but two men was trying, awkwardly, keep it in place, one on each side of the vehicle: the first

³³ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A Explicação Histórica dos Quadros*, Cia. das Letras, São Paulo, 2006, pp. 32-33.

³⁴ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, p. 253.

³² QUINTILIAN, *Op. cit.*, (note 23), Lib. II, IV, 26, pp. 236-237: ‘Solebant praeceptores mei neque inutile et nobis etiam iucundo genere exercitationis praeparare nos coniecturalibus causis, cum quaerere atque exsequi inberent, Cur armata apud Lacedaemonias Venus, et Quid ita crederetur Cupido puer atque volucer et sagittis ac face armatus, et similia, in quibus scrutabamur voluntatem, cuius in controversias frequens quaestio est, quod genus chriae videri potest’.

one, almost naked, except for a cloth that covered his kidneys, was trying to uphold the load with a stick; of the second man you could only see the head and a part of the chest; but, judging by the expression on his face, he should be holding the load with his hands, even though the rest of the body was hidden by the wagon. As for the vehicle itself, it was not one of those cars with four wheels that Homer speaks of, because it had only two wheels, and that is why the load was shaking all around, and the two red bulls, strong and long-necked, gave the impression of really needing a lot of help. A waistband fastened the cowboy's tunic in the knee; with his right hand he held the reins, pulling them to urge the bulls. Instead, he raised his voice, saying something to stimulate the oxen, the kind of thing that you tell to the bulls so they can understand our orders. The cowboy had a dog to stay on guard while he was sleeping. And there was the dog, running beside the bulls. The wagon was near a temple: this was indicated by the visible columns through the trees.³³

Baxandall warns us that the description above 'does not able us to reproduce the picture', though knowing that this is an *ekphrasis*. Searching for something that in the descriptions is indicative of a cleared visual perception that occurs at the present time simultaneously to the understanding of the artwork, the historian relegates the Libanius' description to an opinion that can only be expressed 'after having saw the picture'. However, in this ekphrasis or in another one else there is nothing that attests a situation lived by an empirical subject or that presupposes the existence of a person so specified as the recipient of the speech or of the true picture, if it ever existed. The current recipient, of course, is not declared as the natural recipient of *progymnasmata* and *ekphrasis* made with *enargeia*. For the natural recipient *ekphrasis* exercise and stimulate the imagination in order to provide more details in the preparation of an image that 'puts in detail and presents before the eyes the shown object in a quite obvious way', as Aphthonius³⁴ writes, after Theon and Hermogenes having written the same thing, with some variations. An *ekphrasis*' author composes the narrator's figure pretending the enunciation with

e permitindo que o ouvinte possa acolher esta mesma posição. Nicolau recomenda o uso da écfrase para a amplificação do discurso, estimulando a audiência a produzir a emoção adequada acerca de um tipo de pessoa ou ação, e ao mesmo tempo como parte do exercício relacionado ao lugar-comum (*koimos topos*) — por exemplo, quanto à descrição de um crime ou de uma boa ação. Nestes casos, a estratégia de inclusão de imagens e detalhes que tornem mais vívidas as ações descritas é algumas vezes chamada *hupotiposis* ou *diatuposis*, fazendo da écfrase uma espécie de expansão da narrativa básica. A provisão de minúcias ou de pormenores a respeito da cena contribui para o efeito de *enargeia*, como demonstra também Quintiliano a propósito de uma "cidade saqueada" (8, 3, 66) produzindo-a, a narrativa, a partir de muitos detalhes ou da narração *ex pluribus*:

Videatur uidere alios intrantes, alios autem exeuntes, quosdam ex uino uacillantes, quosdam besterna ex potatione oscitantes. Humus erat immunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium.

Parece que vi alguns entrando, outros saindo, alguns cambaleando sob o efeito do vinho, alguns bocejando por terem bebido no dia anterior. O chão estava imundo, manchado de vinho, coberto com coroa murchas e espinhas de peixe.³⁵

O evento principal, a festa ou o fim dela, é apresentado por descrições de ações de pessoas (*pragmata*), "entrando, saindo, cambaleando", e do lugar onde estas agem (*topos, topographia*), expondo-os ante os olhos do ouvinte-leitor que, por sua vez, é capaz de compor ou recompor em suas mentes o cenário de abandono deixado após o banquete dos vitoriosos. E Quintiliano, então, indaga: "O que mais poderia alguém ter visto se tivesse entrado [naquele momento] na sala?"³⁶ Como o olho sugerido pelo discurso do orador movimenta-se pelo espaço desta sala, indo das pessoas até o chão, percorrendo-o, com cautela, trata-se mais de produção de uma visualização da cena que opera um movimento de circularidade. Relativo, portanto, à *periagesis*, a écfrase apresenta o detalhe para um olho, não físico, que se detém e que se move muitas vezes, circundando, passeando pela cena, como recurso para a produção da *enargeia*. O autor da écfrase, neste caso, in-

³³ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A Explicação Histórica dos Quadros*, Cia. das Letras, São Paulo, 2006, pp. 32-33.

³⁴ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, (note 13), p. 253.

³⁵ QUINTILIAN, *Op. cit.*, Lib. VIII, III, 66, pp. 246-247.

³⁶ *Idem*, Lib. VIII, III, 67-68, pp. 248-249: "Quid plus uideret qui intrasset? Sic et urbium captarum crescit miseratio. Sine dubio enim, qui dicit expugnatam esse civitatem, complectitur omnia quaecumque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius".

venta um narrador que declara que viu, ou que parece ter visto, ou que viu o que qualquer um teria visto amplificando a partir da enumeração de coisas vistas um lugar comum (*koimos topos*) inteligível para a audiência. A visão, o movimento e a sua circularidade contribuem para a amplificação da ficcionalização do acontecimento e sua consequente aceitação como algo verossímil conforme o costume, portanto, digno de ser debatido ou de ser utilizado em debates, encômios, elogios de obras e de feitos etc. Por isso, no étimo, *ek-phrasis* significa “dizer tudo, fazer entender, dizer integralmente ou expor até o fim”. Significa também “expor em detalhe”, “de forma detida” ou “de modo manifesto”, “desdobrado”, “explicado”, ou “explicando-se por si”. No caso dos exemplos citados de Libânio e Quintiliano, move-se a visão das ações para o lugar em que se desenvolvem, e deste, para o lugar em que se situa o próprio narrador trazendo consigo o ouvinte-espectador.

No inciso 11 do *Segundo Comentário*, Lorenzo Ghiberti descreve uma pintura de Ambruogio Lorenzetti. O assunto: jovens frades cristãos são pendurados em uma árvore e depois decapitados pelos sarracenos. Reproduzo-o aqui na íntegra:

Teve a cidade de Siena excelentíssimos e doutos mestres, entre os quais, Ambruogio Lorenzetti, que foi famosíssimo e singularíssimo mestre; fez muitíssimas obras. Foi nobilíssimo compositor — entre suas obras, há nos Frades Menores uma história, que é grandíssima e egregiamente feita e toma toda a parede de um claustro: como um jovem deliberou tornar-se frade; como o referido jovem torna-se frade e seu superior o veste; e como, tornado frade com outros frades, solicita ao seu superior, com grandíssimo fervor, licença para viajar para Ásia para pregar a fé dos Cristãos aos Sarracenos; e como os referidos frades partem e vão ao Sultão; e como começam a pregar a fé de Cristo. Com efeito, são estes presos e levados diante do Sultão, que subitamente ordena que sejam atados a uma coluna e batidos com varas. Foram imediatamente atados e dois começaram a bater nos referidos frades. Ali se pinta como os dois neles bateram com as varas nas mãos, e, revezados por outros dois, repousam com os cabelos molhados, gotejantes de suor, e com muita ansiedade e muita ofegação: vista, a arte do mestre parece uma maravilha; ainda há todo o povo vendendo, com os olhos, os frades nus. E está aí o Sultão sentado de modo mouresco com variadas atitudes e diversas vestimentas. Parece que a estes se vê como se estivessem vivos, e como o Sultão dá a sentença para que sejam pendurados numa árvore. Pintou-se aí como eles são pendurados cada um em uma árvore. Manifestamente, todo o povo que ali está vendendo sente o frade

an ‘as seems likely’ or an *hos eikos* (‘like it was’), thereby positioning himself as an interpreter and allowing the listener to host this same position. Nicolaus recommends the use of *ekphrasis* for the amplification of the speech, encouraging the audience to produce the appropriate emotion about a type of person or type of action, and at the same time as part of the exercise related to the *koimos topos* (commonplace) — for example, regarding to the description of a crime or of a good action. In these cases, the strategy of including images and details that make the action described more vivid is sometimes called *hupotiposis* or *diatuposis*, turning *ekphrasis* into a sort of expansion of the basic narrative. The provision of details or particularities about the scene contributes to the effect of *enargeia*, as also shows Quintilian regarding to a ‘plundered city’ (8, 3, 66), producing it, the narrative, from many details or from the *ex pluribus* narration:

Videatur uidere alios intrantes, alios autem exeuntes, quosdam ex uino uacillantes, quosdam besterna ex potatione oscitantes. Humus erat immunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium.

It seems that I saw some of them entering, other leaving, some reeling under the effect of wine, some yawning because of drinking the day before. The floor was filthy, stained with wine, covered with withered wreaths and fish bones.³⁵

The main event, the party or the end of it, is presented by descriptions of people’s actions (*pragmata*), ‘entering, leaving, reeling’, and by the place when they act (*topos, topographia*), exposing them before the listener-reader’s eyes that, in his turn, is able to compose or recompose in his mind the scene of abandonment left after the victors’ sumptuous dinner. And Quintilian, then, asks: ‘What else could somebody have seen if he had entered [in that moment] the room?’³⁶ As the eye suggested by the speaker’s speech moves through the space in this room, going from people to ground, covering it, with caution, it is more about producing a visualization of the scene that operates a circular movement. Concerning therefore the *periegesis*, the

³⁵ QUINTILIAN, *Op. cit.*, Lib. VIII, III, 66, pp. 246-247.

³⁶ *Idem*, Lib. VIII, III, 67-68, pp. 248-249: *‘Quid plus uideret qui intrasset? Sic et urbium captarum crescit miseratio. Sine dubio enim, qui dicit expugnatam esse civitatem, complectitur omnia quaecunque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut numtius’.*

ekphrasis presents a detail to the eye, not a physical one, which remains hold and moves many times, circling, walking through the scene as a resource for the *enargeia* production. The *ekphrasis*' author, in this case, invents a narrator who says he saw, or may have seen, or saw what anyone would have seen amplifying from the list of things seen a *koimos topos* (commonplace) intelligible to the audience. The vision, movement and its circularity contribute to the amplification of the event's fictionalization and its consequent acceptance as something believable according to the usage, therefore, worthy to be discussed or used in debates, encomiums, praise of works and of deeds etc. Therefore, at the etymon, *ek-phrasis* means 'to say everything, to make understand, to say entirely or to expose till the end'. Also means 'to expose in detail', 'in a detained way' or 'in an evident way', 'unfolded', 'explained', or 'self-explaining'. In the examples mentioned by Libanius and Quintilian, the vision of the actions are moved to the place in which they are develop, and from this place, to the one in which is situated the narrator himself bringing with him the listener-viewer.

In clause 11 of *Second Commentary*, Lorenzo Ghiberti describes an Ambruogio Lorenzetti's painting. Subject: young Christian friars are hung on a tree and then beheaded by Saracens. I reproduce it verbatim:

Had the city of Siena distinguished and erudite masters, among whom Ambruogio Lorenzetti, who was very famous and singular master; made a lot of works. He was an illustrious composer — among his works, there is at the Friars Minors a story, which is enormously and admirably made and takes a cloister's wall entirely: how a young man decided to become a friar; how this young man becomes a friar and his superior dresses him; and how, made friar with other friars, asks his superior, with intense enthusiasm, permission to travel to Asia in order to preach the faith of Christians to Saracens; and how these friars depart and goes to Sultan; and how begin to preach the faith of Christ. Indeed, they are arrested and brought before the Sultan, who suddenly commands that they go tied to a pillar and get beaten with sticks. They were immediately tied and two started to hit the friars. There it is painted how the two hit them with sticks in their hands, and, rotated by other two, rest with their hair wet, dripping with sweat, and with a lot of anxiety and great panting: seen, the master's art seems wonderful; there still

pendurado na árvore a falar e a pregar. Como [o sultão] ordena ao verdugo que esses sejam decapitados. E como ali os frades são decapitados, com grandíssima turba, a cavalo e a pé, vendo. E há o executor da justiça, com muitíssima gente armada, homens e mulheres, e, decapitados, os referidos frades; turva-se muitíssimo o tempo escuro, com muito granizo, raios, trovões, terremotos: parece ver-se pintados os perigos do céu e da terra. Parece que todos procuram recobrir-se com grande tremor. Veem-se homens e mulheres e seus panos revirar-se nas cabeças, e os que estão armados pôr os escudos sobre suas cabeças e o granizo, denso, a cair sobre os escudos e que verdadeiramente parece saltar sobre os escudos com ventos maravilhosos. Vê-se o curvar até a terra das árvores que se despedaçam, e todos parecem fugir, e cada um é visto em fuga; vê-se o verdugo cair sob o cavalo que o mata: por isso, muitíssima gente se batizou. Para uma história pintada parece-me uma coisa maravilhosa.³⁷

O ver do narrador tem a sua ação amplificada por outros “veres”: o ver do Sultão, o qual condena os frades; os da multidão, que acompanha o martírio; o do frade, que fala e prega antes de morrer; o ver da audiência. A descrição da pintura com os frades remete o destinatário ao ato de invenção do quadro, como a pintá-lo novamente com palavras, reativando a memória dos *topoi* sabidos da audiência. Aqui a visão também opera de modo circular pela narrativa, cujo mote central é o sacrifício dos frades: percorre das ações dos personagens envolvidos à descrição dos feitos, da tempestade, dos ventos, dos raios, trovões, terremoto, chuva de granizo, árvore se partindo, cavalo empinando, (alguns destes exemplos são arrolados nos *progymasmata* de Theon, Hermógenes e Aftônio), assim como dos caracteres com os soldados do Sultão, “ofegantes, molhados de suor”, pessoas “com tremor”. No final do inciso, a afirmação “*per una storia pitta mi pare una meravigliosa cosa...*”³⁸ indica como o discurso emula a pintura, pois enquanto écfrase, “pinta” com palavras quadro que poderia ou não ter sido pintado, assemelhando-se esta comparação àquela feita a propósito da descrição da *Calúmia*, pintada por Apeles, escrita por Luciano e reescrita por Leon Battista Alberti, o qual arremata: “Essa história, se contada, já agrada, imagine-se a graça e o encanto que teria se a vissemos pintada por Apeles”.³⁹

A *ekphrasis*, ao louvar o engenho e a arte dos pintores e

³⁷ Ghiberti, *Op. cit.*, pp. 37-38, sublinhados nossos.

³⁸ *Idem, ibidem.*

³⁹ Alberti, Leon Battista. *Da Pintura*, Ed. Unicamp, Campinas, 3ª. ed., 2009, p. 129.

escultores, não somente mimetiza a visão que se teria diante das obras como remete o destinatário diretamente às matérias do assunto que estas representam, buscando a sua amplificação ou dramatização também por meio da composição de etopeias, a descrição do caráter de um personagem fictício ou existente. Para Aftônio, que comenta Hermógenes, a éctrase sucede à etopeia, a qual define como “a imitação do caráter de um personagem proposto”.⁴⁰ Como gênero descritivo, subdivide-se em idoloquia, prosopopeia e etopeia — isto é, como a imitação de um personagem conhecido que está morto e deixou de falar, o primeiro subgênero; como alguém cujo caráter e existência são fictícios ou quando se imita o caráter de alguma coisa, o segundo subgênero; ou como um personagem conhecido cujo caráter é inventado, o último subgênero (Theon refere-se a qualquer personagem que fala unicamente pelo termo prosopopeia). Ainda quanto às etopeias, Aftônio as subdivide em emotivas, morais e mistas. As emotivas são as que expressam maximamente emoção; as morais, que oferecem caráter; e as mistas, que contêm caráter e emoção. A etopeia deve ainda, segundo Aftônio, “ser elaborada com um estilo claro e conciso, florido e solto, livre de qualquer artifício ou figura, e dividida em três tempos: presente, passado e futuro”.⁴¹

No *Segundo Comentário*, Ghiberti utiliza etopeias mistas, quando, por exemplo, faz o menino Giotto falar com Cimabue, declarando o seu nome e o de seu pai e ao mesmo tempo a condição de ambos, paupérrima. Num outro inciso, o de número 17, Ghiberti elogia Gusmin, o grande mestre estatuário de Colônia, que vê suas estátuas serem desfeitas para pagamento das dívidas do duque. Esta narrativa se desenvolve do seguinte modo:

Na Germânia, na cidade de Colônia, viveu um mestre da arte estatuária muito perito [chamado Gusmin]; foi de excelentíssimo engenho; esteve com o duque de Anjou, para quem fez muitíssimas obras de ouro; entre outras obras, fez uma tábua de ouro com toda solicitude e disciplina: conduziu-a muito egregiamente. Era perfeito em suas obras; equivalia aos estatuários gregos antigos; fez cabeças maravilhosamente bem e toda a parte nua; não havia outra falta nele, senão a de serem as suas estátuas um pouco curtas. Foi muito egrégio e douto, e excelente na referida arte. Vi muitíssimas figuras formadas [a partir] das suas. As suas obras tinham gentilíssimo ar; foi

⁴⁰ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, p. 250.

⁴¹ *Idem*, p. 251.

are all the people seeing, with their eyes, the naked friars. And there is the Sultan sitting in a Moorish way with various garments. It seems that you see them as if they were alive, and how the Sultan passes the sentence which they must be hanged on a tree. It is painted up there the way how they are hung each one on a tree. Clearly, all the people that are there seeing feel the friar hung on the tree speaking and preaching. How [the Sultan] orders the executioner to beheads them. And how the friars are beheaded there, with a really big mob, on a horseback and on foot, seeing. And there is the executor of justice, with a lot of armed people, men and women, and, beheaded, those friars; the dark time becomes really turbid, with a lot of hail, lightning, thunder, earthquakes: it seems you see painted the dangers of heaven and earth. It seems that everyone try to cover themselves with much tremor. You see men and women and their cloths turning on their heads, and those who are armed putting the shells over their heads and hail, dense, falling over the shields and truly seem to jump on the shields with wonderful winds. You can see the bow to the land of trees that fall apart, and everyone seems to escape, and each one is seen to flight; you see the executioner falling under the horse, which kills him: therefore, a lot of people are baptized. For a painted story it seems to me a wonderful thing.³⁷

The seeing of the narrator has its action amplified by other “seeings”: the seeing of the Sultan, which condemns the friars; the ones of the people who follows the martyrdom; the one of the friar that speaks and preaches before dying; the seeing of the audience. The description of the painting with the friars leads the receiver to the act of the picture’s invention, such as to paint it one more time with words, reactivating the memory of the *topoi* known by the audience. Here the vision also works in a circular way by the narrative, whose central theme is the friars’ sacrifice: runs from the actions of the characters involved to the description of the deeds, of the storm, the winds, the lightning, thunders, earthquake, snow pellet shower, breaking tree, horse rearing, (some of these examples are listed in Theon’s, Hermógenes’s and Aphthonius’s *progymnasmata*) as well as the characters with the Sultan’s soldiers, ‘panting, dripping with sweat’, people ‘with tremor’. At the end of clause, the statement ‘*per una storia pitta*

³⁷ Ghiberti, *Op. cit.*, pp. 37-38, emphasis added.

*mi pare una meravigliosa cosa...*³⁸ indicates how the discourse emulates the painting, because being *ekphrasis*, ‘paints’ with words picture that may or may not have been painted, resembling this comparison to that one made regarding the description of *The Calumny* painted by Apelles, written by Lucian and rewritten by Leon Battista Alberti, who concludes: “This story, if related, pleases already, imagine the grace and charm that it would have if we saw it painted by Apelles.”³⁹

Ekphrasis, in praising the skill and art of the painters and sculptors, not only imitates the view that we would have in front of the works but also leads the recipient directly to the subject matter they represent, seeking its amplification or dramatization also through the composition of *ethopeia*, the description of the character of a fictional or a real character. According to Aphthonius, who comment Hermogenes, *ekphrasis* follows after *ethopeia*, which he defines as ‘the imitation of the character of a proposed character’.⁴⁰ As a descriptive genre, is subdivided into *idolopeia*, *prosopopeia* and *ethopeia* — this is, as the imitation of a known character that is dead or don’t speak anymore, the first subgenus; as someone whose character and existence are fictitious or when something’s character is imitated, the second subgenus; or as a known character whose character is made-up, the last subgenus (Theon alludes to any character that speaks only with the term *prosopopeia*). Still on the *ethopeia*, Aphthonius subdivides them into emotive, moral and mixed. The emotive are the ones that express the emotion maximally, the moral, the ones that offer character, and the mixed, the ones that contains character and emotion. *Ethopeia* should also, according to Aphthonius, ‘be developed with a clear and concise style, flowery and unattached, free of any trick or figure, and divided into three tenses: present, past and future.’⁴¹

In the *Second Commentary*, Ghiberti uses mixed *ethopeias*, when, for example, makes the boy Giotto speak to Cimabue, declaring his and his father’s names and at the same time the condition of both of them, very poor. In another clause, the one of number 17, Ghiberti praises Gusmin, the great

doutíssimo. Viu desfeita sua obra, feita com tanto amor e arte, devido às necessidades públicas do duque; vendo ter sido vã a sua fadiga, jogou-se à terra, ajoelhando-se e, alçando os olhos e as mãos ao céu, falou, dizendo: “Ó Senhor, que governas o céu e a terra e constituíste todas as coisas, não seja muita a minha ignorância por ter seguido outro que não a ti; tem misericórdia de mim!” Subitamente procurou dispensar, por amor ao Criador de todas as coisas, aquilo que tinha. Foi até o alto de um monte onde havia um grande eremitério, entrou, e ali fez penitência enquanto viveu; foi na idade em que terminou o tempo do Papa Martinho.⁴²

Após compor-lhe o caráter, Ghiberti reserva ao ápice da descrição a etopeia emotiva, dramatizando-a pela referida exclamação de Gusmin a Deus, coincidente com o tempo presente, o tempo em que reconhece a sua vaidade, sucedendo o tempo passado no qual fazia estátuas de ouro para o duque, e que antecede o tempo futuro quanto à composição final do *ethos* do personagem, como um monge retirado ao eremitério. Não excludente ou suspensivo quanto à visualização, o efeito produzido por esta espécie de etopeia só a amplifica, trazendo para o acontecimento todos os sentidos da audiência que os mimetiza e, portanto, os reencena. Nestes casos (nos incisos sobre Giotto e Gusmin), pessoas existentes têm o seu caráter composto com verossimilhança, pois preenchem os *topoi* do discurso encomiástico que elogia os artistas e as suas obras representadas de acordo com as descrições de outras pinturas e esculturas que, ausentes, são aquelas que particularmente se inventam como exemplos discursivos nas histórias de Plínio, o Velho. Mas no *Segundo Comentário* há também descrições que, sem deixar de operar no gênero *ekphrasis*, expõem ante os olhos obras presentes ou conhecidas da audiência. Não se trata, contudo, da observação de obras relatadas como objetos empíricos, mas da redição e confirmação de tópicos que, podendo ser pintadas ou esculpidas, assim como são escritas ou faladas, mantêm uma homologia com os procedimentos discursivos e seus diversos gêneros e modalidades retóricas. As notícias de obras feitas confirmam-nas nos feitos dignos de elogio que são matérias dos comentários, principalmente porque agenciam repetidamente os lugares-comuns utilizados para a formulação de imagens mentais que, relativas a objetos presentes ou ausentes, são comparadas com aqueles

³⁸ *Idem, ibidem.*

³⁹ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, Ed. Unicamp, Campinas, 3ª. ed., 2009, p. 129.

⁴⁰ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Op. cit.*, (note 13), p. 250.

⁴¹ *Idem*, p. 251.

⁴² Ghiberti, *Op. cit.*, pp. 40-41.

lugares para que sejam aceitas como verossímeis. A inclusão de obras existentes como matéria da descrição, visando ao elogio, dignifica o engenho, assim como, em geral, o acréscimo de *tropos* do tipo: “foi feito por sua própria mão” ou “pintado de sua mão há tal obra”, pois o caráter do artista é composto também de acordo com a sua maneira singular de operar. Na narrativa ghibertiana são muitos os exemplos apresentados que referem obras existentes: os mosaicos feitos para a *Navicella* da Catedral de São Pedro, por Giotto, ou os afrescos da guerra e da paz, pintados por Ambrúgio Lorenzetti para o *Palazzo della Signoria* de Siena, os relevos feitos para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*, provenientes da oficina de Ghiberti. Esta narrativa, em particular, se inicia com a exposição da causa, isto é, da encomenda que lhe foi feita, seguida da declaração de que seguiu, a título da invenção, as histórias bíblicas do Velho Testamento, imitando a natureza quanto à composição das mesmas histórias. Quanto à imitação, Ghiberti elogia a impressão que produzem ao olho, ou seja, as histórias “parecem em relevo” com as figuras mais próximas, maiores, e as mais afastadas, menores. Quanto à éfrase, o texto imita de modo breve a disposição perspéctica das figuras que compõem as histórias. Ghiberti passa então a descrevê-las pelo assunto: a primeira, “a criação do homem e da mulher e a sua desobediência ao Criador”. A história em questão é composta com quatro micro-histórias e cenas: 1. A criação de Adão; 2. A criação de Eva; 3. Eva prova do fruto proibido; 4. A expulsão do Paraíso. Ghiberti denomina a esta subdivisão também pelo termo histórias ou efeitos. Na segunda história, sobre Caim e Abel, a disposição se dá da seguinte maneira: 1. Os sacrifícios de Caim e de Abel; 2. O acolhimento por Deus do sacrifício de Abel; 3. Caim, por inveja, mata o irmão; 4. Deus pergunta a Caim sobre Abel. As demais histórias seguem a mesma disposição, imitando a exposição das cenas partícipes do assunto como efeitos das histórias bíblicas imitadas, suas causas, pelos baixos-relevos em bronze, expostos também como matérias da narrativa. É sempre possível pensar numa homologia entre o texto bíblico e o relevo plástico, pondo, por intermédio deste, “sob os olhos” do espectador, os efeitos principais atribuídos à história, uma vez que “pôr em relevo” alguma coisa plasticamente pode ser semelhante a “pôr em evidência” textualmente. Como procedimento homólogo ao da arte plástica, a *enargeia* opera em éfrases que, por sua vez, presentificam estas mesmas histórias, refeitas ou reditas em bronze, como feitos dignos de louvor da

statuary master from Cologne, who sees his statues being defaced to pay the duke’s debts. This narrative is developed as follows:

In Germania, in the city of Cologne, lived an expert master of the statuary art [called Gusmin]; he was a man with excellent skill; was with the duke of Anjou, for whom he made a great number of gold peaces; among other works, he made a golden board with all the care and discipline: led it in a very admirable way. He was perfect at his works; he was equivalent to the ancient Greeks statues sculptures; he made heads extremely well and all the nude part; he did not fault in any other thing, except for making his statues a little too short. He was very prominent and erudite, and excellent in that art. I saw many figures formed [from] his. His works had a really pleasant air; he was so erudite. He saw defaced his work, made with so much love and art, due to duke’s public necessities; seeing having been vain his fatigue, he threw himself to the ground, kneeling himself and, rising his eyes and hands to the sky, spoke, saying: ‘Oh Lord, who rules the sky and the ground and set up everything, won’t be great my ignorance by having followed another one instead of you; have mercy on me!’ Suddenly sought to dismiss, by love to the Creator of all that exists, what he had. Went to the top of a Hill where there was a large cemetery, entered it, and there he made penitence as long as he lived; it was at the age when ended the time of Pope Martin.⁴²

After composing the character, Ghiberti reserves to the description’s apex the emotive *ethopeia*, dramatizing it with that exclamation of Gusmin to God, coincident with the present time, the time when he recognizes his vanity, that succeeds the past time in which he use to make golden statues to the duke, and that comes before the future time concerning the final composition of the character *ethos*, as a monk confined to the hermitage. Not exclusionary or suspensive for the visualization, the effect produced by this sort of ethopoeia only amplifies it, bringing to the event all of the senses of the audience that imitates them and, therefore, reincarnates them. In those cases (in the clauses about Giotto and Gusmin), existing people have their characters composed with verisimilitude, because they fulfill the *topoi* of the encomiastic speech that praises the artists and their works represented according to the descriptions of other

⁴² GHI BERTI, *Op. cit.*, pp. 40-41.

paintings and sculptures which, absents, are those that particularly invent themselves as discursive examples in the stories of Pliny the Elder. But in the *Second Commentary* there are also descriptions that, while operating in the *ekphrasis* genre, expose before the eyes works known by or actual to the audience. It is not about, however, the observation of works reported as empirical objects, but the repetition and confirmation of topics that, as they can be painted or sculpted, just as they are written and spoken, maintain a homology with the discursive procedures and its various genres and rhetorical modalities. The news about made works confirmed them in the worthy of praise deeds that are commentaries' matters, mainly because they repeatedly drive the used commonplaces to the formulation of mental images that, related to present or absent objects, are compared with those places in order to be accepted as verisimilars according to the truth opinion of the usage (*endoxa*). The inclusion of existing works as a description's matter, seeking praise, dignifies the skill, as well as, in general, the addition of *tropos* like: 'it was made by his own hand' or 'painted by his hand there is that work', because the artist's character is also compound according to his singular way of operating. In the Ghibertian narrative are many the examples presented that refer existing works: the mosaics made to the *Navicella* of the Saint Peter Cathedral, by Giotto, or the frescoes of war and peace painted by Ambrugio Lorenzetti to the Siena's *Palazzo della Signoria*, the reliefs made to the *Second Door of the Florence Baptistery*, proceeding from Ghiberti's atelier. This narrative, particularly, starts with the exposition of the cause, that is, of the order that was made for him, followed by the declaration that followed, for the purpose of the invention, the bible stories from the Old Testament, imitating the nature as regards to the same stories composition. As for the imitation, Ghiberti praises the impression that it produces before the eye, that is, the stories 'seem to be in relief' with the closest figures, larger, and the farthest ones, smaller. As for the *ekphrasis*, the text imitates in a brief way the perspective arrangement of the figures that compose the stories. Ghiberti starts then to describe them by the subject: the first one, 'the man and woman creation and their disobedience to the Creator'. This story is composed by four micro stories and scenes: 1. The creation of Adam; 2. The creation of Eva; 3. Eva tastes the forbidden fruit;

arte do estatuário, embora não os tenham propriamente — i.e., os relevos da *Segunda Porta do Batistério*, presentes ao ato de elocução dos comentários. Por outro lado, pode-se pensar num lugar comum, ou seja, num *tópos*, que opere por efeito de emulação alguma divergência na descrição da representação plástica ou pictórica de um tema que já foi objeto de uma narração feita anteriormente ou que se constitui como um lugar autorizado, como em Homero, por exemplo. Nas *Descrições de Quadros*,⁴³ ao referir uma cena sobre a vingança de Aquiles, por Pátroclo, à luta entre os deuses Hefesto e Escamandro, Filóstrato convida de início a olhar o quadro, dizendo que o mesmo segue Homero em tudo. Mas no final da écfrase, acrescenta: "As chamas de fogo não são vermelhas nem têm seu aspecto usual, mas resplandecem como o ouro e o sol. Porém, isto já não é de Homero".⁴⁴ Percebe-se, desse modo, que a amplificação constituída no fim, pinta, com *enargeia*, Hefesto envolto em fogo, fazendo-a se descolar, tenha ou não existido o quadro, da narrativa homérica à qual se assemelha, ou melhor, a qual emula.

Semelhantemente, as descrições dos painéis de bronze expostos nos comentários ghibertianos parecem emular as histórias bíblicas muito mais que os relevos feitos para a *Segunda Porta do Batistério de Florença*. Em relação a estas descrições, os relevos encontram o seu acme persuasivo em partes diferentes e por meio de efeitos diversos. O nono quadro, ou *formella* da *Segunda Porta*, por exemplo, exemplifica bem estes descompassos entre imagem e imagem — ou seja, entre a imagem que se oferece como écfrase no comentário e a imagem figurada no painel de bronze existente —, isto caso o painel mencionado no texto refira o existente: o quadro representa a história de Davi matando Golias. Ghiberti, ou a função enunciativa do texto, dispõe os efeitos da história por meio do uso de uma etopeia figurando Davi, que diz: "Saul esmagou mil e Davi, dez mil".⁴⁵ No painel de bronze, no entanto, o lugar reservado à demonstração por Davi de seu troféu de guerra é humilíssimo, ao fundo do quadro, num dos últimos planos. Numa brecha entre a imagem de duas rochas escarpadas e contra uma cortina de árvores, a figura pequenina e pouco relevada de Davi carrega a cabeça imensa de Golias em seus braços, estendidos à frente do corpo, em direção a uma

⁴³ FILÓSTRATO. *Heroico. Ginnástico. Descriptiones de Cuadros*, Editorial Gredos, Madrid, 1996, pp. 225-226.

⁴⁴ *Idem*, p. 226.

⁴⁵ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 46.

mulher que toca para ele, em homenagem, um tamborete. O ponto forte no quadro de bronze é reservado, ao contrário, ao momento em que Davi, no primeiro plano, decepa a cabeça de Golias, cujo corpo enorme reclina-se sobre o chão. À esquerda e um pouco mais ao alto, um grupo de magníficos soldados paramentados em belas armaduras dirige a sua vista para esta ação, ajudando a amplificá-la. À direita, prossegue o combate entre judeus e filisteus, e todas estas figuras têm o seu modelado mais pronunciado do que os daquelas figuras que se situam no plano intermediário do painel ou no fundo, onde se encontra a cena que teria servido à constituição da referida etopeia.

O cotejo entre a imagem do relevo de bronze de Ghiberti e a descrição textual nos faz reconhecer imediatamente que houve critérios distintos para a composição da mesma história, assim como quanto à seleção dos efeitos que seriam mais persuasivos em cada caso. Não é o relevo de bronze que Ghiberti “põe sob os olhos” em seu comentário, mas provavelmente um símile do mesmo operando em chave diversa, ativando por meio da referida etopeia a *enargeia* ou evidência no âmbito do discurso epidítico. A gradação de modelados no relevo do painel, dos mais pronunciados aos menos profundos, é resultante possivelmente da maneira de operar o verossímil pela arte plástica, conhecida desde os antigos. Há nesta gradação como uma imitação, pelo bronze, da pedra cortada, dos mármoreos mais insígnies dos romanos, por exemplo, que a emulação do antigo trouxe novamente à cena nos séculos XIV e XV. As figuras suplicantes e agônicas, dispostas no primeiro plano do sétimo quadro da *Segunda Porta*, representando Moisés recebendo as tábuas da lei no alto do Monte Sinai, assemelham-se muitíssimo às figuras dos dácios em combate contra os romanos, figurados na Coluna Trajana, dentre outras possibilidades de comparação. O principal efeito no relevo, contudo, não é reservado para a ação principal: a de Moisés que recebe as tábuas pelas mãos de Deus fluando no meio de uma nuvem repleta de anjos. O efeito principal, no relevo de bronze, se dá no primeiro plano, com o destacamento de algumas figuras erguendo os braços e as mãos para o alto em atitude de súplica e admiração. No comentário sobre o quadro, diversamente, o afeto é figurado como efeito secundário, espécie de consequência do ato de Deus sobre a natureza física: “como o povo se maravilha”, diz Ghiberti, “com os terremotos, raios e trovões” e “como o povo fica muito estupefato ao pé do monte”.⁴⁶

⁴⁶ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 46.

4. The expulsion from Paradise. Ghiberti calls this subdivision also by the term stories or effects. The arrangement of the second story, about Cain and Abel, is as follows: 1. Cain’s and Abel’s sacrifices; 2. The reception by God of Abel’s sacrifice; 3. Cain out of jealousy kills his brother; 4. God asks Cain about Abel. The other stories follow the same arrangement, imitating the exposition of the scenes that take place in the subject as effects of the imitated bible stories, its reasons, by the low reliefs in bronze, also exposed as narrative matters. It is always possible to think at an homology between the bible text and the plastic relief, putting, through this last one, ‘in front of the eyes’ of the spectator, the main effects conferred to the story, once that ‘to put in relief’ something plastically can be similar to ‘to put in evidence’ textually. As a homolog procedure to the plastic art’s, *enargeia* operates in *ekphrasis* which, by its turn, make present those same stories, remade or repeated in bronze, as deeds worthy of praise of the statuary art, although they don’t properly have them — i.e., the reliefs of the *Second Door of the Florence Baptistery*, present to the act of the elocution of the commentaries. On the other hand, it is possible to think at a commonplace, that is, at a *tópos*, which operates by effect of emulation some divergence in the description of the plastic or pictorial representation of a subject-matter that had already been object of a narration earlier made or that is constituted as an authorized place, as in Homer, for example. In the *Description of Paintings*,⁴³ when Filostrato refers a scene about Aquiles’ revenge, by Patroclos, while gods Hefesto and Escamandro are fighting, he invites from the beginning to look at the painting, saying that it follows Homer in everything. But at the end of the *ekphrasis*, he adds: “The flames of fire are not red neither have their usual aspect, but they shine like the gold and the sun. However, this is no more of Homer”.⁴⁴ It is then understandable that the amplification constituted at the end paints, with *enargeia*, Hefesto surrounded by fire, making it detach itself, having or having not existed the painting, from the Homeric narrative to which it is similar, or rather, which it emulates.

Similarly, the descriptions of the bronze panels exposed in the Ghibertians commentaries seem

⁴³ Filóstrato: *Herico. Gimmástico. Descriptions de Cuadros*, Editorial Gredos, Madrid 1996, pp. 225-226.

⁴⁴ *Idem*, p. 226.

to emulate the bible stories much more than the reliefs made to the *Second Door of the Florence Baptistery*. Regarding those descriptions, the reliefs find their persuasive acme in different parts and by means of diverse effects. The ninth frame or *formella* of the *Second Door*, for example, exemplifies well those dissonances between image and image — that is, between the image that offers itself as *ekphrasis* in the commentary and the image figured at the existing bronze panel —, this in case of the panel mentioned in the text refers the existent one: the frame represents the story of David killing Goliath. Ghiberti, or the function of enunciating of the text, arranges the story effects using an *ethopeia* that figures David, who says: ‘Saul crushed one thousand and David, ten thousand’.⁴⁵ At the bronze panel, however, the place reserved to the demonstration by David of his war trophy is really humble, at the back of the frame, almost at the background. In a gap between the image of two steep rocks and opposite to a tree curtain, the tiny and slightly in relief figure of David carries Goliath’s huge head on his arms, extended in front of the body, toward a woman that plays to him, in honor, a tabouret. The strong point at the bronze frame is reserved, on the contrary, to the moment when David, at the foreground, cuts off Goliath’s head, whose huge body leans on the ground. To the left and a little higher, a group of magnificent soldiers adorned with beautiful armor drives his view to this action, helping to amplify it. To the right, proceeds the combat between Jews and Philistines, and all these figures have its modeling more pronounced than those of the figures that are situated at the panel’s middleground or at the background, where there is the scene that would be useful to the constitution of such *ethopeia*.

The confrontation between the Ghiberti’s image of the bronze relief and the textual description make us immediately recognize that there were different discernment on the composition of the same story, as well as to the selection of the effects that would be more persuasive in each case. It is not the bronze relief that Ghiberti ‘puts in front of the eyes’ in his commentary, but probably a similar of it operating in a different key, activating through the abovementioned *ethopeia* the *enargeia* or the evidence in the ambit of the epideictic speech. The gradation of moldings at the panel relief, from the

Desse modo, por meio da enumeração dos efeitos naturais, o narrador amplifica a exposição do feito principal, pondo aos olhos do leitor não somente imagens, mas também som, pois traz o barulho do trovão. Para isto, frequenta-se novamente um *topos* de Plínio, o Velho, que conferiu a Apeles de Cos a capacidade de saber excelentemente pintar tudo, até raio e trovão,⁴⁷ o que é uma écfrase incrível quanto ao elogio da pintura e do pintor. Ausente do relevo de bronze, tal efeito só pode soar aos olhos da mente da audiência por meio da fantasia que a écfrase torna visível. Pinta-se com palavras o raio, como o fogo envolvendo Hefesto em fúria na écfrase de Filóstrato, como o relâmpago da *Tempestade* de Giorgione: mas aí o raio está pintado ao fundo, e tão longe, que para os olhos da mente são audíveis distantes as fricções do ar que dele se irradiam.

⁴⁵ Ghiberti, *Op. cit.*, p. 46.

⁴⁷ Plínio, o Velho. *História Natural, As Belas Letras*, Paris, 1985, XXXV, XXXVI, 96, p. 77.

more pronounced to the less deep, results possibly from the way of operating the verisimilar by the plastic art, known since ancient times. There is at this gradation a kind of an imitation, by bronze, of the cut stone, of the Romans' most distinguished marbles, for example, which the emulation of the old brought back to the scene in the fourteenth and fifteenth centuries. The figures in prayer and agonizing, arranged at the foreground of the seventh frame of the *Second Door of the Florence Baptistery*, representing Moses receiving the tables of the law on top of the Mount Sinai, are very similar to the figures of the Dacians in battle against the Romans, figured at the Trajan's Column, among other possibilities of comparison. The main effect at the relief, however, is not reserved to the main action: the one of Moses who receives the tables from the hands of God floating in the middle of a cloud full of angels. The main effect, at the bronze relief, occurs at the foreground, with the detachment of some figures rising up their arms and hands in an attitude of supplication and admiration. In the commentaries about the frame, otherwise, the affection is figured like a secondary effect, kind of a consequence of the act of God over the physical nature: 'how people marvel', says Ghiberti, 'at the earthquakes, lightning and thunder' and 'how people get really astonished at the foot of the hill'.⁴⁶ So, by the enumeration of the natural effects, the narrator amplifies the exposition of the main deed, putting in front of reader's eyes not only images but also sound, because he brings the noise of the thunder. For this purpose, he again visits a *tópos* of Pliny the Elder, which gave to Apelles of Kos the capacity of knowing how to excellently pain everything, even the lightning and the thunder,⁴⁷ which is an amazing *ekphrasis* regarding the praise of the painting and of the painter. Absent in the bronze relief, such effect can only sounds to the mind's eyes of the audience through the fantasy that *ekphrasis* makes visible. Lightning is painted with words, like the fire that covers Hefesto in anger at Philostratus' *ekphrasis*, like the thunder of Giorgione's *The Tempest*: but there the lightning is painted at the background, and so far that, to the mind's eyes, are faraway audible the air frictions that irradiate from it.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ PLINE, l'Ancien: *Histoire Naturelle, Les Belles Lettres*, Paris 1985, XXXV, XXXVI, 96, p. 77.

Referências das imagens

Fotografias de Ateliês brasileiros em Paris

1. “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”. (Álbum de Fotografias), fôlio 2. Rio de Janeiro, Coleção Particular.
2. Ateliê do pintor Hans Makart em Viena, c. 1875. In: “Darmstadt. Ein Dokument deutscher Kunst” (Ausstellungskatalog), Band 1, S. 13. Darmstadt: Eduard Roether Verlag, 1976.
3. Helios Seelinger e Artur Thimoteo da Costa no ateliê da Rue Falguière 9, com os desenhos para a decoração do Clube Naval do Rio de Janeiro, 1910. In: “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”. (Álbum de Fotografias), fôlio sem número. Rio de Janeiro, Coleção Particular.
4. Ateliê do escultor Armando Magalhães Corrêa em Paris. In: “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”. (Álbum de Fotografias), fôlio sem número. Rio de Janeiro, Coleção Particular.
5. Ateliê de Helios Seelinger no Boulevard du Montparnasse 132, c. 1913. In: “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”. (Álbum de Fotografias), fôlio 23. Rio de Janeiro, Coleção Particular.
6. Noivado do pintor Augusto Bracet em seu ateliê em Paris. In: “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”. (Álbum de Fotografias), fôlio 22. Rio de Janeiro, Coleção Particular.
7. Preparações para o *Bal des Quatre Arts*, 1913. In: “München Rio de Janeiro Paris 1896-1914”. (Álbum de Fotografias), fôlio sem número. Rio de Janeiro, Coleção Particular.

Bento Coelho entre o aplauso e o silêncio

1. Venegas, *Santa Maria Madalena*, c. 1590, Óleo sobre tela 207 x 134 cm, Igreja da Graça, Lisboa.
2. Bento Coelho, *Virgem com o Menino*, Óleo sobre tela 94 X 85 cm, Convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa.

Marabá em frente ao espelho

1. Rodolfo Amoedo. *Marabá*. 1882. Óleo sobre tela, 120 x 170cm – Acervo Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Crédito: Richard Santiago.
2. José Maria de Medeiros. *Iracema*. 1884. Óleo sobre tela, 168,3 x 255cm – Acervo Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Crédito: Richard Santiago.
3. Augusto Rodrigues Duarte. *Exéquias de Atala*.

1878. Óleo sobre tela, 189 x 275cm – Acervo Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Crédito: Richard Santiago.

4. Rodolfo Amoedo. *Estudo para Marabá*. 1882. Óleo sobre tela, 65,5 x 88,4cm – Acervo Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Crédito: Richard Santiago.
5. Rodolfo Bernardelli. *Faceira*. 1880. Bronze fundido, 150 x 75 x 64cm – Acervo Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Procedência: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_rb_arquivos/rb_1880_faceira.jpg
6. Rodolfo Bernardelli. *Vênus Calipígia*. 1882. Mármore, 157 x 37 x 44cm – Acervo Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Procedência: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_rb_arquivos/rb_1885_venuscalipigia.jpg
7. Jules Joseph Lefebvre. *Maria Madalena na caverna*. 1876. Óleo sobre tela, 71,5 x 113,5cm – Hermitage Museum. Procedência: Site do Hermitage Museum.
8. Rodolfo Amoedo. *Estudo de Mulher*. 1884. Óleo sobre tela, 150,5 x 200cm – Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Crédito: Richard Santiago.

O Modernismo Contido de Milliet

1. Sérgio Milliet. *Paisagem com Cavalos*, 1947. Óleo sobre tela, 53,5 x 66,8cm. Acervo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico: Fernando Piola.

Sartre e as Artes

1. Tintoretto. *La Crocifissione* (1565). Óleo sobre tela; 5,18m x 12,24 m. Sala dell’Albergo, Scuola Grande di San Rocco, Veneza, Itália. Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2008.
2. Tintoretto. *San Marco libera lo schiavo* (1547-1548). Óleo sobre tela; 4,15m x 5,41m. Gallerie dell’Accademia, Veneza, Itália. Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2008.
3. Tintoretto. *San Giorgio et il drago* (1558). Óleo sobre tela; 1,58m x 1m. National Gallery, Londres, Reino Unido. Foto: Carla Mary S. Oliveira, jul. 2008.
4. Tintoretto. *L’Ultima Cena* (1592-1594). Óleo sobre tela; 3,65m x 5,68 m. Basilica di San Giorgio Maggiore, Veneza, Itália. Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2008.

5. Tintoretto. *Trafugamento del corpo di San Marco* (1562-1565). Óleo sobre tela; 3,98m x 3,77m. Galleria Dell’Accademia, Veneza, Itália. Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2008.
6. Tintoretto. *Autoretrato* [aos 70 anos] (1588). Óleo sobre tela; 63cm x 52 cm. Musée du Louvre, Paris, França. Foto: Carla Mary S. Oliveira, jul. 2008.
7. Tintoretto e seu ateliê. *Il Paradiso* (1588-1592). Óleo sobre tela; 7,45m x 24,65m. Sala del Maggior Consiglio, Palazzo Ducale, Veneza, Itália. Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2008.

Sigaud em Jacarezinho

1. Eugênio da Proença Sigaud. *O sermão da montanha* (1956). Provavelmente óleo sobre muro. 2,500m x 4,000m. Acervo fotográfico da autora (2012). Edição de imagem: Cely Kaori Hirata (2010).
2. Eugênio da Proença Sigaud. *O martírio de São Sebastião* (1954). Provavelmente óleo sobre muro. 2,500m x 4,000m. Acervo fotográfico da autora (2012).

As pinturas de Silvestro Silvestri

1. [autor desconhecido]. *Retrato do reverendo padre Ângelo Sequeira*, Crédito fotográfico ou procedência: Coleção da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa (V.I.N.S.L.).
2. Frontispício da antiga Capela de Nossa Senhora da Lapa. Crédito fotográfico ou procedência: Coleção da V.I.N.S.L.
3. José Alves Ferreira Lima (c. 1810-1844). *Retrato de João da Silva Ribeiro*, 1841. Crédito fotográfico ou procedência: Coleção da V.I.N.S.L.
4. Capela-Jazigo de Antônio Martins Fernandes Guimarães. Data de construção: 1860. Crédito fotográfico ou procedência: Cemitério da V.I.N.S.L.
5. Index de Irmãos da V.I.N.S.L. Crédito fotográfico ou procedência: Arquivo Histórico da V.I.N.S.L.
6. Livro 2o d’Óbitos. Crédito fotográfico ou procedência: Arquivo Histórico da V.I.N.S.L.
7. Livro de entradas de Irmãos I (14/04/1794 a 09/03/1846). Crédito fotográfico ou procedência: Arquivo Histórico da V.I.N.S.L.
8. Livro de entradas de Irmãos I (14/04/1794 a 09/03/1846). Crédito fotográfico ou procedência: Arquivo Histórico da V.I.N.S.L.

cia: Arquivo Histórico da V.I.N.S.L.

9. Livro 2o d'Óbitos. Crédito fotográfico ou procedência: Arquivo Histórico da V.I.N.S.L.
10. Livro 2o d'Óbitos. Crédito fotográfico ou procedência: Arquivo Histórico da V.I.N.S.L.
11. Teto da Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães. Crédito fotográfico ou procedência: Cemitério da V.I.N.S.L.
12. Paine lateral da Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, à direita do observador. Crédito fotográfico ou procedência: Cemitério da V.I.N.S.L.
13. Paine central da Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães. Crédito fotográfico ou procedência: Cemitério da V.I.N.S.L.
14. Paine lateral da Capela-Jazigo de António Martins Fernandes Guimarães, à esquerda do observador. Crédito fotográfico ou procedência: Cemitério da V.I.N.S.L.

Doações Nelson Rockefeller no MAC-USP

1. Byron Browne. *Women of the Circus* [Mulher de Circo] (1946), óleo sobre tela, 127,1 x 101,5cm – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
2. Alexander Calder. *Yellow Plane* [Plano Amarelo ou Móbile Amarelo, Preto, Vermelho e Branco], sem data, metal pintado, 93 x 130 x 125cm – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
3. Georg Grosz. *Bestiality Marches On* [A Bestialidade Avança] (1933), aquarela sobre papel, 66,5 x 48,3cm – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
4. Morris Graves. *In the night* [Na Noite] (1943), têmpera sobre papel, 58,5 x 76,4cm – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
5. Fernand Léger. *Composition* [Composição] (1938), guache sobre papel, 55,6 x 45,3cm. – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
6. André Masson. *Germination* [Germination] (1942), 51,3 x 66,5cm – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
7. Marc Chagall. *Spring* [Primavera] (1938), aquarela e pastel sobre cartolina sobre papelão, 64 x 48,3cm – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
8. Jacob Lawrence. *Lecture on Architecture* [Aula de Arquitetura] (1946), aquarela sobre papel, 55,4 x 76,4cm – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
9. Arthur Osver. *Forest of Chimneys* [Floresta de Chaminés] (1945), óleo sobre tela, 92 x 53,2cm – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
10. Max Ernst. *Picture for Young People* [Quadro para Jovens] (1943), óleo sobre tela, 60,2 x 75,5cm – Doação MAMSP. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Winckelmann: alegorias da *physis*

1. Apolônio, *Torso de Belvedere*, c. I a.C.
2. Johann Heinrich Füssli, “O desespero do artista diante da grandeza das ruínas antigas” (1778-1880).

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

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

Publication Norms

Those interested in publishing at **RHAA**, on any of the thematic sections, should submit texts in accordance to the *Publication Norms* and to the *Formatting Parameters* available at www.unicamp.br/chaa/rhaa.

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.

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

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

Normas para publicação

Os interessados em publicar na **RHAA**, em qualquer uma das seções temáticas, deverão enviar os seus textos de acordo com as *Normas para publicação* e os *Parâmetros de formatação* disponíveis em www.unicamp.br/chaa/rhaa.

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.

2015 (23)
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.