

ALEXANDER GAIOTTO MIYOSHI
CAMILA CARNEIRO DAZZI
RENATA GOMES CARDOSO
organizadores

REVISÃO HISTORIOGRÁFICA O ESTADO DA QUESTÃO

ATAS DO I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS



2005

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IFCH – Unicamp.

En17 Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 5., 2004, Campinas, SP.
Revisão historiográfica: o estado da questão : atas do I Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, de 6 a 8 de dezembro de 2004 / Alexander Gaiotto Miyoshi, Camila Carneiro Dazzi, Renata Gomes Cardoso (organizadores). – Campinas, SP : UNICAMP/IFCH, 2005.
3v.

ISBN – v.1. 85-86572209

v.2. 85-86572217

v.3. 85-86572225

1. Arte – História. 2. Crítica de arte. I. Miyoshi, Alexander Gaiotto. II. Dazzi, Camila Carneiro. III. Cardoso, Renata Gomes. IV. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. V. Título.

CDD 709
701

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte – História 709
2. Crítica de arte 701

REVISÃO HISTORIOGRÁFICA: O ESTADO DA QUESTÃO
Atas do I Encontro de História da Arte do IFCH UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP
Reitor Prof. Dr. José Tadeu Jorge

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - IFCH
Diretor Prof. Dr. Arley Ramos Moreno

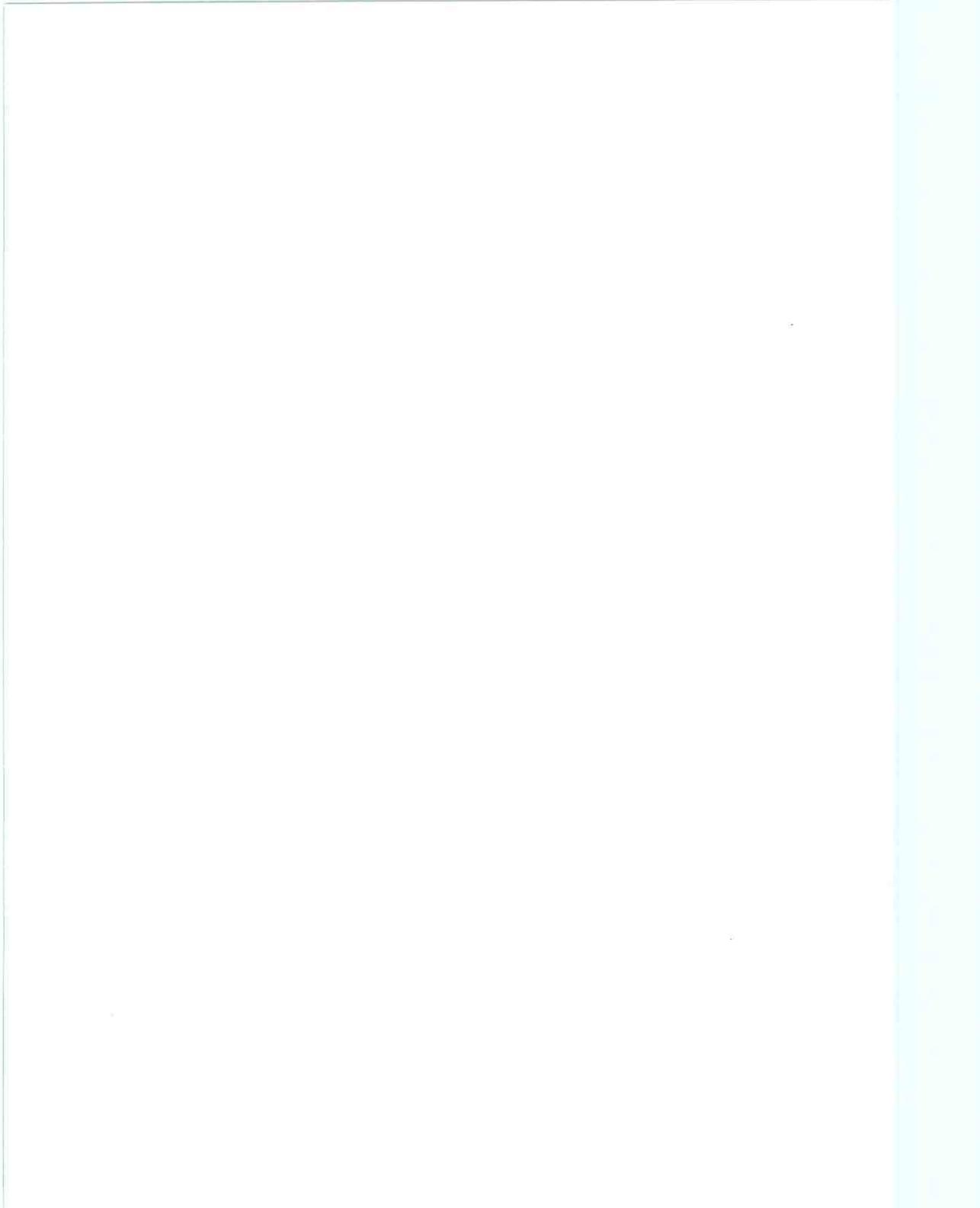
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA - CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Coordenador Prof. Dr. Marcos Tognon

**ORGANIZAÇÃO GERAL e
PROJETO GRÁFICO**
Alexander Gaiotto Miyoshi

ORGANIZAÇÃO
Camila Carneiro Dazzi
Renata Gomes Cardoso

ILUSTRAÇÃO
Daniel Bueno

APOIO
Centro de Estudos em História da Arte e Arqueologia
Programa de Pós-Graduação em História do IFCH-Unicamp
FAEP



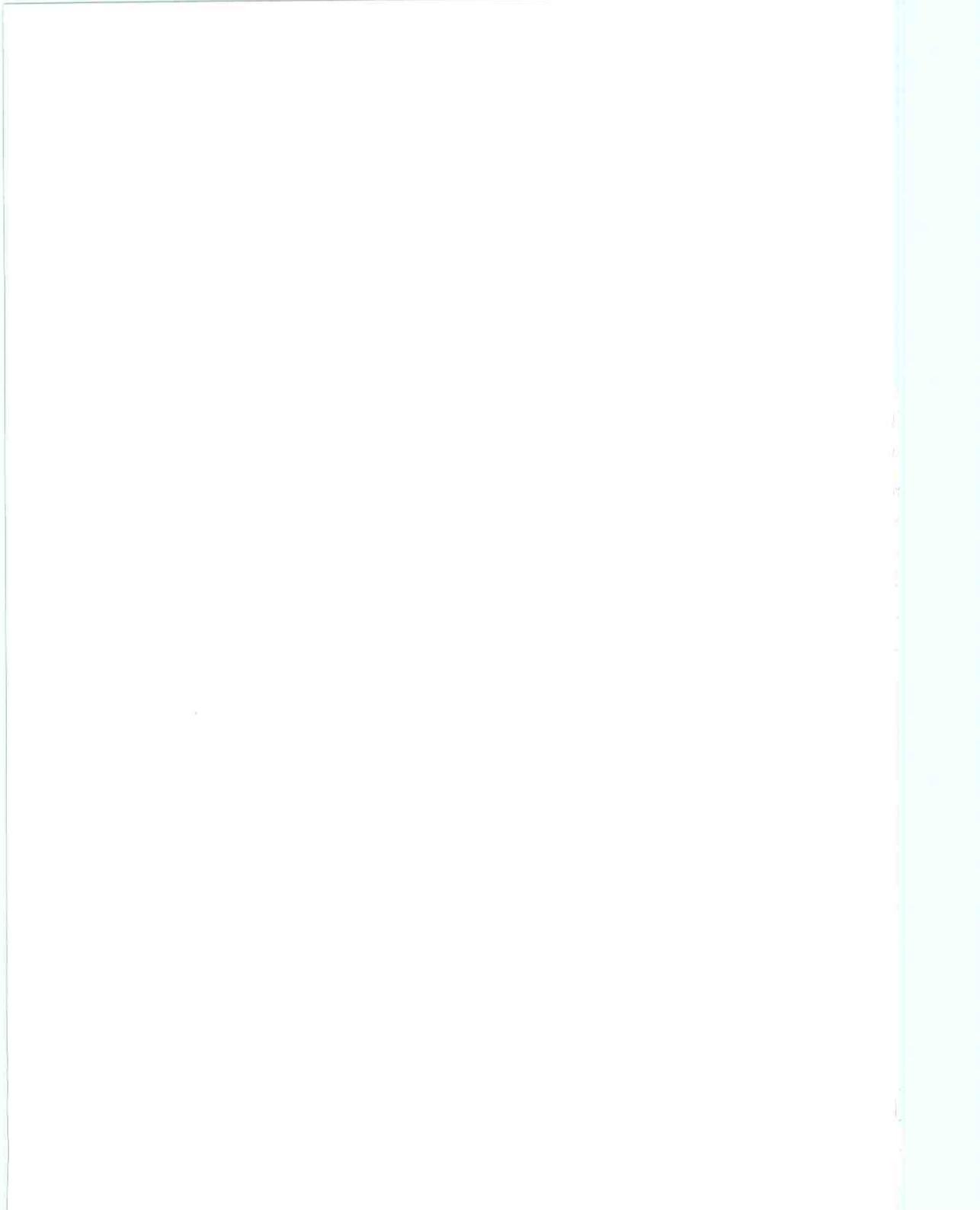
APRESENTAÇÃO

O I EHA foi organizado por alunos do mestrado em História da Arte do IFCH-Unicamp, visando abrir espaço a comunicações e debates. Seu objetivo foi proporcionar a interação das diversas áreas voltadas ao estudo das artes, correlatas a pintura, escultura, arquitetura, fotografia e crítica de arte, de modo a ampliar, incentivar e aprofundar questões sobre arte e cultura. Considerando as raras oportunidades para divulgação de trabalhos, sobretudo os de iniciação científica e mestrado, o I EHA abriu-se a todos os níveis de pesquisa, tratando de revisões historiográficas na arte brasileira e internacional.

Foi possível abranger variados temas, vindos de diversas partes do Brasil. As apresentações constituíram uma pequena amostra da produção na área. Reunimos aqui parte do material apresentado e esperamos que sua divulgação estimule novos encontros e debates.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em História do IFCH-Unicamp, pelo apoio financeiro. Ao prof. Marcos Tognon, colaborador constante e um dos principais responsáveis por esta publicação. À direção do IFCH e ao prof. Nelson Aguilar, pela generosa concessão do auxílio-FAEP. Aos professores de História da Arte do IFCH-Unicamp – Claudia Valladão de Mattos, Jorge Colí, Luciano Migliaccio, Luiz Marques, Pedro Paulo de Abreu Funari – pela valiosa participação. À professora Maria de Fátima Morethy Couto, pela gentil ajuda com os equipamentos. A professora Ana Maria Tavares Cavalcanti, Arthur Gomes Valle, Paula Vermersch, Fabiana de Araújo Guerra Grangeia, Patrícia Sant’Anna e Rosangela de Jesus Silva, pela colaboração ao evento. Aos funcionários do IFCH-Unicamp que, de algum modo, superaram seus deveres para nos ajudar. Aos palestrantes, comunicadores e ouvintes, pelo desprendimento e entusiasmo. E, finalmente, a todos que nos apoiaram e incentivaram, nossos maiores agradecimentos.



PROGRAMAÇÃO DO IEHA
Trabalhos apresentados

SEGUNDA-FEIRA, 6 de DEZEMBRO

Abertura

8:30 **Marcos Tognon** (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)

Palestras – Manhã (Sala A)

Nelson Aguilar (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)

A formação do curso HH773 – Arte Contemporânea e Bienais

Maria de Fátima Morethy Couto (Prof.ª Dr.ª IA/UNICAMP)

Novas leituras do modernismo

Luciano Migliaccio (Prof. Dr. FAU/USP) Brasil, Arte e Indústria:

O Brasil nas Exposições de Artes Decorativas de Turim (1902 e 1911)

Marcos Tognon (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)

A História da Arte e a conservação do nosso patrimônio

Comunicações – Tarde (Sala A)

Renata Cristina Zago (IC FAPESP IA/UNICAMP) As obras do acervo do MACC nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas: 1960 e 70

Paula Scamparini (mestranda EBA/UFRJ) O poder do olhar crítico na arte contemporânea brasileira aplicado ao caso do Salão da Bahia

Comunicações – Tarde (Sala B)

Maria Pace Chiavari (LABHOI UFF) Exórdio de uma nova cultura urbana no Brasil: a leitura das imagens produzidas pelos fotógrafos italianos no Brasil no final do século XIX e início do XX

Daniela Maura Ribeiro (mestranda ECA/USP) O flagrante e o pseudo-flagrante na fotografia de German Lorca.

Diana de Abreu Dobranszky (doutoranda IA/Unicamp) A polissemia do referente fotográfico

Comunicações – Tarde (Sala A)

Alejandra Hernández Muñoz (Prof.^a EBA/UFBA) Arte latino-americana: percursos e omissões na historiografia da arte

Yacy-Ara Froner (Prof.^a Dr.^a DEART-UFU) Historiografia da arte no Brasil: por um regime de oposições

Vera Pugliese (mestranda IA UnB) A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman.

Marília Santana Borges (mestranda FAU-USP) Sobre a historiografia da arquitetura moderna brasileira: Os livros 'Arquitetura Contemporânea no Brasil', de Yves Bruand e 'Arquiteturas no Brasil 1900-1990' de Hugo Segawa

Comunicações – Tarde (Sala A)

Renata Gomes Cardoso (mestranda IFCH/UNICAMP) Anita Malfatti e a crítica de arte no início do séc.XX

Carolina Soares (mestranda ECA /USP) A fotografia e o modernismo de 1922

Diego Lopez (mestrando IFCH/UNICAMP) Flávio de Carvalho: o revolucionário, o antropófago, o romântico e o expressionista.

Comunicações – Tarde (Sala B)

Marília Solfa (grad. EESC-USP) A 'teoria do não-objeto', a teoria dos 'specific objects' e a emergência de novos meios art. no Brasil e nos EUA

Fernanda Pequeno da Silva (IC/CNPQ IA/UERJ) L. Pape e H. Oiticica: possíveis conexões poéticas

Luís Edegar de Oliveira Costa (Prof. FAV-UFG) Agenciamentos e estratégias discursivas da arte mod. e cont. de Goiás através da arte de Paulo Fogaça

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (doutorando ECA/USP) Re-inserções em circuitos alegóricos: a fotografia na obra de Cildo Meireles

Virgínia Gil Araújo (doutoranda ECA/USP)-Artur Barrio e o auto-retrato fotográfico: uma leitura da desconstrução do paradigma normativo da pose

Comunicações – Tarde (Sala B)

Luciana Bicalho Piacenza (Mestre IFCH/UNICAMP) *O retrato de Suzanne Bloch*: o período azul de Pablo Picasso na obra do MASP

Vanessa Beatriz Bortulucce (Doutoranda IFCH/UNICAMP) O desenho na escultura de U. Boccioni

Jair Diniz Miguel (doutorando FFLCH/USP) Uma escola revolucionária de arte: Vkhutemas/Vkhutein (1920-1930)

Angela Nucci (IC IA/ UNICAMP) Ao quadrado preto - a passagem da figuração à abstração no trabalho de K. Malévitch

TERÇA-FEIRA, 7 de DEZEMBRO

Palestras – Manhã (Sala A)

Paula Vermeersch (Prof^ª. doutoranda IEL/UNICAMP)

Aspectos de iconografia dantesca renascentista

Pedro Paulo A. Funari (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)

Marina Regis Cavicchioli (Doutoranda IFCH/UNICAMP)

Arte parietal romana: a especificidade dos grafites

Palestras – Tarde (Sala A)

Luiz Marques (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)

Longhi e Argan: um confronto intelectual.

Claudia Valladão de Mattos (Prof^ª. Dr.^ª IA/UNICAMP) Visitas à Luz de Tochas: guiando o olhar através dos museus de escultura antiga no final do século XVIII e início do XIX

Comunicações – Manhã (Sala A)

Cláudio Umpierre Carlan, (doutorando UNICAMP) Arte monetária romana:

Reflexos de uma propaganda

Marcelo Hilsdorf Marotta (Mestre MAE/USP - ISER RJ) A Recepção de Motivos Iconográficos Gregos na Etrúria

Elias F. de Amorim Jr.

(mestrando FFLCH/USP)

Vivian P. C. Coutinho de Almeida

(doutoranda FFLCH/USP)

A arte medieval : seu papel na religiosidade e suas relações com o espaço sagrado

Nancy Ridel Kaplan (Dr.^ª IFCH/ UNICAMP) A Elaboração da Imagem de Virgílio no Quattrocento

Comunicações – Manhã (Sala B)

André Luiz T. Pereira (doutorando IFCH/UNICAMP) O patrimônio art. das Irm. de S. Pedro dos Clérigos:

Problemas de análise estil. e icon.

Márcia Almada (mestranda IFCH/ UFMG) O religioso e o artíst. nos livros ilustrados em MG: Termo de compr. da Irm. do Sant. Sacr. da Freg. de N. Sr.^ª. do Pilar das Cong. de Sabará.

Jeaneth X. de Araújo (Prof^ª. FUNEDI/ UEMG) Artífices na Vila Rica

Setecentista: Possib. de Pesquisa

João Batista Neto (doutorando ECA/USP) A recepção estética dos monum. cult. missionários e da arte barroca guarani no sítio de S.Miguel-RS

Carolina Romano de Andrade

(mestranda IA/UNICAMP) O Barroco Mineiro e o Gestual Humano: uma ótica de François Delsarte

Comunicações – Tarde (Sala A)

Patrícia Dalcanale Meneses (mestranda IFCH/UNICAMP) *Vedute Urbinate*:

Perspectiva e Humanismo na Urbino do fim do séc. XV

Cássio da Silva Fernandes (IFCH/UFPR) *Michelangelo Furioso*: Jacob

Burckhardt e o lugar da figura humana na obra de Michelangelo

Isis Selmikaitis (IA/UNICAMP)

A “Anúnciação” de El Greco do Masp: um estudo sobre seu contexto de criação e recepção

Comunicações – Tarde (Sala A)

Renato Brolezzi (IFCH/ UNICAMP)

Uma cena de verão: *Diana e Actéon*, de Delacroix

Luciana Taniguti Bertarelli

(IA/UNICAMP) Entre o clássico e o sublime: sobre a obra de W. Turner e sua relação com as teorias da paisagem do final do séc. XVIII e início do XIX

Comunicações – Tarde (Sala B)

Jaelson B. Trindade (IPHAN SP) Embu-Mirim: Arte na Aldeia

Adriana S. Nakamuta (IC/CNPq UFU)

Forte S. João e Fortaleza de S. Amaro da Barra Grande: Guardiões da nossa Identidade Cultural

João Dalla Rosa Jr. (UFRG) Sta. Rosa de

Lima: Questionamentos acerca da Imaginária da Matriz de Viamão

Maria de Fátima Garcia de Mattos

(Prof.^a Msc. Centro Univ. Moura Lacerda, Ribeirão Preto) Da ideologia à arquitetura, um projeto além-mar: o Neomanuelino no Brasil

Luiz Alberto Ribeiro Freire (Prof. EBA/UFBA) Visões e revisões da talha neoclássica na Bahia

Comunicações – Tarde (Sala A)

Alexander Gaiotto Miyoshi (mestrando IFCH/UNICAMP) Museologias do MASP

Juliana Pfeifer Cactano (IC/FAPESP IA/UNICAMP) Depois do cubo branco: sobre a utilização de cenografias em exposições de arte

Vanessa Biazioli Siqueira (mestranda ECA/USP) A dimensão pública da coleção Gilberto Chateaubriand

QUARTA-FEIRA, 8 de DEZEMBRO

Palestras – Manhã (Sala A)

Arthur Gomes Valle (Prof. doutorando EBA/UFRJ) O ciclo de pinturas de Guttman Bicho no Centro Mun. de Saúde Necker Pinto - Ilha do Gov./RJ
Ana Cavalcanti (Profª. Drª. UniBennett/RJ) O conceito e a função da arte na visão de um pintor brasileiro do final do séc. XIX - uma leitura dos cadernos de notas de Eliseu Visconti (1866-1944)

Palestras – Tarde (Sala A)

Maraliz Christo (Profª. Drª. ICHL/UFJF)
Os Bandeirantes (1889) de Henrique Bernardelli
Jorge Coli (Prof. Dr. IFCH/UNICAMP)
Estudar a arte brasileira do séc. XIX

Comunicações – Manhã (Sala A)

Helena Cunha de Uzeda (doutoranda EBA/UFRJ) Inovações Acadêmicas: o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes como catalisador de modernizações
Thais F. Martins Hayek (mestranda MAC/USP) Alvim Corrêa e suas mulheres desnudas
Márcia Valéria Teixeira Rosa (EBA/UFRJ) Painéis decorativos executados por Rodolpho Amoêdo (1857-1941): algumas considerações
Fabrize Santos Pousa (UFMG) As artes plásticas em Belo Horizonte: acadêmicos e modernos, um paradoxo e uma questão em aberto

Comunicações – Manhã (Sala B)

Daniela Viana Leal (doutoranda IFCH/UNICAMP) Oscar Niemeyer e o mercado imobiliário de São Paulo na déc. de 1950. O escritório satélite sob direção do arquiteto Carlos Lemos
Maria Tereza Cordido (mestranda EFSC/USP) Arquitetura forense do Estado de SP: Produção entre as décadas de 50 e 90 do séc. XX, sob a influência da arquitet. moderna.

Comunicações – Tarde (Sala A)

Leticia Squeff (doutoranda FAU/USP)
Reverendo a Missão Francesa

Rosângela de Jesus Silva (mestranda
IFCH/UNICAMP) Obras e artistas no
universo de Ângelo Agostini.

Fabiana de A. Guerra Grangeia
(mestranda IFCH/UNICAMP) Oscar
Guanabarro e a crítica de arte periódica
no Brasil

Camila Dazzi (mestranda
IFCH/UNICAMP) A recepção do meio
artístico carioca à exposição de Henrique
Bernardelli de 1886 - a apreciação da
imprensa

Comunicações – Tarde (Sala A)

Valéria Piccoli (Msc., Coleção Brasileira)
O Brasil na Viagem Pitoresca e Histórica
de Debret

Patrícia Bueno Godoy (Dra. IFCH/
UNICAMP) O nacionalismo na arte
decorativa brasileira - de E. Visconti a
Theodoro Braga

Aldrin Moura de Figueiredo (Prof. Dr.
DH-UFPa) A árvore mestiça e a fortaleza
de pedra: Theodoro Braga e a pintura
histórica da fundação da Amazônia, 1883-
1908

Helder de Oliveira (mestrando IFCH-
UNICAMP) G. Castagneto: um estudo
sobre as obras *Marinha com barco* (1895) e
Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo
"Ponte Grande" (1895)

Comunicações – Tarde (Sala B)

Joana M. de Carvalho e Silva (mestranda
EESC/USP) Ricardo Severo: entre o
elogio e a crítica

Renata Alves Sunega (Mestre
IFCH/UNICAMP) Um teatro para o
"Conjunto Harmônico de Edifícios
Monumentais"

**Deborah Castro e Cristiane Canuto -
Grupo Tiradentes** (Graduandas em Arq.
e Urb./ Univ. Fed. Viçosa) -Cidades hist.
na contemporaneidade - O estudo de caso
de Tiradentes-MG

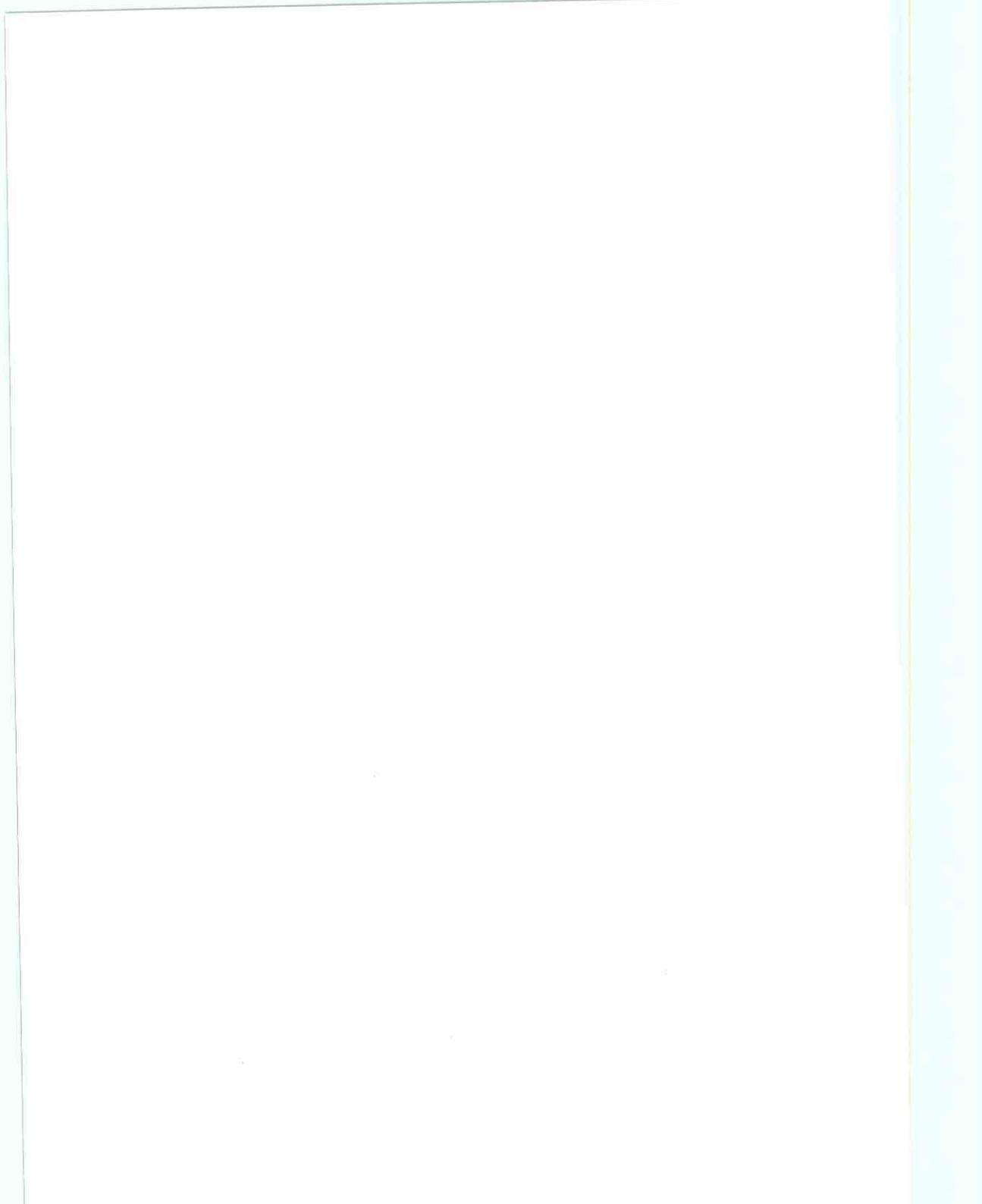
Ralf José C. Flores (mestrando EESC-
USP) Três olhares, uma cidade: Em busca
de um passado nacional
14:20 Debate / 14:30 Intervalo

Comunicações – Tarde (Sala B)

Ana Carolina F. Ribeiro (EESC/USP) A
unidade dos projetos estético e ideológico
e a potencialidade do monumento no
espaço público: o caso do Monumento das
Bandeiras e do Monumento Duque de
Caxias

Marcos Rodrigues Aulicino
(IA/UNICAMP) - Paisagens de Guignard

Marcelo Téó (mestrando UFRGS) - O
tocador pelo pincel: imagens da música
popular na obra de Cândido Portinari



ÍNDICE GERAL – VOLUMES 1, 2 e 3
Em ordem alfabética dos nomes dos autores.

VOLUME 1

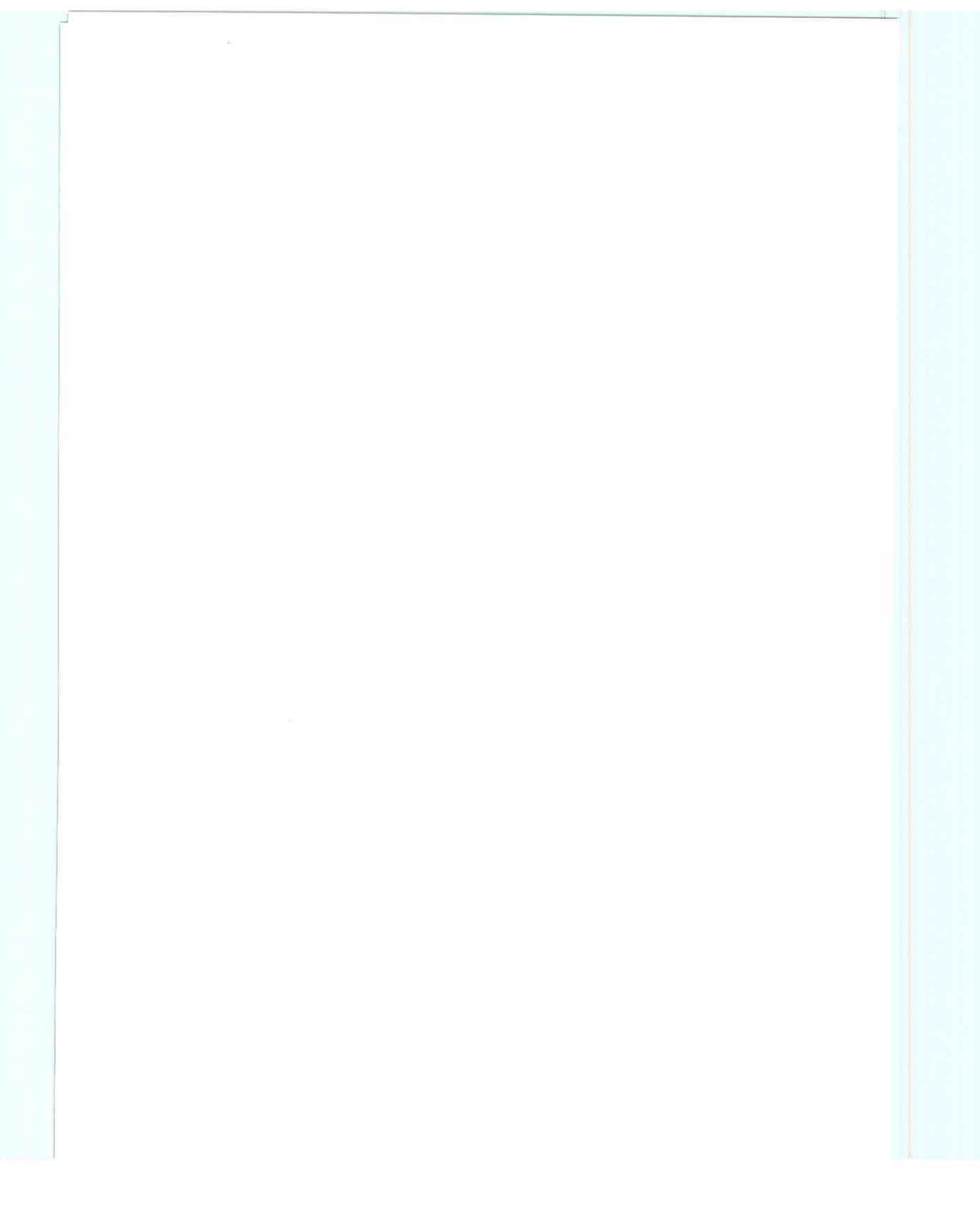
- 24 FORTE SÃO JOÃO E FORTALEZA DE SANTO AMARO DA BARRA GRANDE:
GUARDIÕES DA NOSSA IDENTIDADE CULTURAL.
Adriana Sanajotti Nakamuta
- 35 A ÁRVORE MESTIÇA E A FORTALEZA DE PEDRA: THEODORO BRAGA E A
PINTURA HISTÓRICA DA FUNDAÇÃO DA AMAZÔNIA, 1893-1908
Aldrin Moura de Figueiredo
- 43 ARTE LATINO-AMERICANA:
PERCURSOS E OMISSÕES NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE
Alejandra Hernández Muñoz
- 52 MUSEOGRAFIAS DO MASP
Alexander Gaiotto Miyoshi
- 61 A UNIDADE DOS PROJETOS ESTÉTICO E IDEOLÓGICO E A POTENCIALIDADE
DO MONUMENTO NO ESPAÇO URBANO: O CASO DO MONUMENTO ÀS
BANDEIRAS E DO MONUMENTO DUQUE DE CAXIAS
Ana Carolina Fróes Ribeiro
- 72 O CONCEITO E A FUNÇÃO DA ARTE NA VISÃO DE UM PINTOR BRASILEIRO
ENTRE OS SÉCULOS XIX e XX – UMA LEITURA DOS CADERNOS DE NOTAS DE
ELISEU VISCONTI (1866-1944)
Ana Maria Tavares Cavalcanti
- 84 NOTAS SOBRE O PATRIMÔNIO ARTÍSTICO DAS IRMANDADES DE SÃO PEDRO
DOS CLÉRIGOS
André Luiz Tavares Pereira
- 93 AO QUADRADO PRETO – A PASSAGEM DA FIGURAÇÃO À ABSTRAÇÃO NO
TRABALHO DE K. MALÉVITCH
Angela Nucci
- 102 O CICLO DE PINTURAS DE GUTTMANN BICHO NO CAPS ERNESTO NAZARETH
– ILHA DO GOVERNADOR / RJ
Arthur Gomes Valle
- 118 A RECEPÇÃO DO MEIO ARTÍSTICO CARIOCA À EXPOSIÇÃO DE HENRIQUE
BERNARDELLI DE 1886 – A APRECIÇÃO DA IMPRENSA.
Camila Dazzi
- 127 O BARROCO MINEIRO E O GESTUAL HUMANO:
UMA ÓTICA DE FRANÇOIS DELSARTE
Carolina Romano de Andrade

- 136 A FOTOGRAFIA E O MODERNISMO DE 1922
Carolina Soares
- 142 MICHEL-ANGELO FURIOSO: JACOB BURCKHARDT E O LUGAR DA FIGURA HUMANA NA OBRA DE MICHELANGELO
Cássio da Silva Fernandes
- 150 VISITAS À LUZ DE TOCHAS: GUIANDO O OLHAR ATRAVÉS DOS MUSEUS DE ESCULTURA ANTIGA NO FINAL DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO XIX
Claudia Valladão de Mattos
- 166 ARTE MONETÁRIA ROMANA: REFLEXOS DE UMA PROPAGANDA
Cláudio Umpierre Carlan
- 171 O FLAGRANTE E O PSEUDO-FLAGRANTE NA FOTOGRAFIA DE GERMAN LORCA (*MENINA NA CHUVA: FLAGRANTE?*)
Daniela Maura Ribeiro
- 179 OSCAR NIEMEYER E O MERCADO IMOBILIÁRIO DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 1950. O ESCRITÓRIO SATÉLITE SOB DIREÇÃO DO ARQUITETO CARLOS LEMOS E OS EDIFÍCIOS ENCOMENDADOS PELO BANCO NACIONAL IMOBILIÁRIO
Daniela Viana Leal
- 187 CIDADES HISTÓRICAS NA CONTEMPORANEIDADE – O ESTUDO DE CASO DE TIRADENTES-MG
Deborah Castro, Liliâne Sayegh, Cristiane Canuto, Denise Gonçalves (orientadora)
- 197 A POLISSEMIA DO REFERENTE FOTOGRÁFICO
Diana de Abreu Dobranszky
- 202 O CULTO MARIANO E OS VITRAIS DA CATEDRAL DE CHARTRES (A ARTE MEDIEVAL: SEU PAPEL NA RELIGIOSIDADE E SUAS RELAÇÕES COM O ESPAÇO SAGRADO)
Elias Feitosa de Amorim Júnior
- 215 OSCAR GUANABARINO E A CRÍTICA DE ARTE PERIÓDICA NO BRASIL
Fabiana de Araujo Guerra Grangeia
- 223 AS ARTES PLÁSTICAS EM BELO HORIZONTE, DE 1918-1944: ANÍBAL MATTOS E SEU TEMPO
Fabrize Santos Pousa
- 233 LYGIA PAPE E HÉLIO OITICICA: POSSÍVEIS CONEXÕES POÉTICAS
Fernanda Pequeno da Silva

VOLUME 2

- 24 A QUESTÃO DA SÉRIE NA OBRA DE CASTAGNETO: ALGUNS COMENTÁRIOS
Helder Oliveira
- 30 INOVAÇÕES ACADÊMICAS: O CURSO DE ARQUITETURA DA ESCOLA
NACIONAL DE BELAS ARTES COMO CATALISADOR DE MODERNIZAÇÕES.
Helena Cunha de Uzeda
- 41 A "ANUNCIACÃO" DE EL GRECO DO MASP: UM ESTUDO SOBRE SEU
CONTEXTO DE CRIAÇÃO E RECEPÇÃO
Isis Selmikaitis
- 48 EMBU-MIRIM: ARTE NA ALDEIA
Jaelson Bitran Trindade
- 58 UMA ESCOLA REVOLUCIONÁRIA DE ARTE: VKHUTEMAS/VKHUTEIN (1920-1930)
Jair Diniz Miguel
- 66 ARTÍFICES NA VILA RICA SETECENTISTA: POSSIBILIDADES DE PESQUISA
Jeaneth Xavier de Araújo
- 74 RICARDO SEVERO: ENTRE O ELOGIO E A CRÍTICA
Joana Mello de Carvalho e Silva
- 80 A RECEPÇÃO ESTÉTICA DOS MONUMENTOS CULTURAIS MISSIONEIROS E DA
ARTE BARROCA GUARANI NO SÍTIO DE SÃO MIGUEL, RIO GRANDE DO SUL.
João Batista Neto
- 88 SANTA ROSA DE LIMA:
QUESTIONAMENTOS ACERCA DA IMAGINÁRIA DA MATRIZ DE VIAMÃO.
João Dalla Rosa Júnior
- 97 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O QUADRO "AUTO-DA-FÉ" OU "TRIBUNAL
DA INQUISIÇÃO", DE FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
João Henrique dos Santos, Kellen Jacobsen Follador
- 106 PEDRO AMÉRICO, VÍCTOR MEIRELLES, ENTRE O PASSADO E O PRESENTE
Jorge Coli
- 116 REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE QUESTÕES MUSEOLÓGICAS E SUA
CONTRIBUIÇÃO PARA CENOGRAFIA
Juliana Pfeifer Caetano
- 123 A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA:
UMA CONTRADIÇÃO ENTRE UTOPIA E REALIDADE
Lara Moreira Alves

- 133 REVENDO A MISSÃO FRANCESA:
A MISSÃO ARTÍSTICA DE 1816, DE AFONSO D'ESCRAIGNOLLE TAUNAY
Leticia Squeff
- 141 O RETRATO DE SUZANNE BLOCH:
O PERÍODO AZUL DE PABLO PICASSO NA OBRA DO MASP
Luciana Bicalho Piacenza
- 150 ENTRE O CLÁSSICO E O SUBLIME: SOBRE A OBRA DE WILLIAM TURNER E SUA
RELAÇÃO COM AS TEORIAS DA PAISAGEM DO FINAL DO SÉCULO XVIII E
INÍCIO DO SÉCULO XIX
Luciana Taniguti Bertarelli
- 157 VISÕES E REVISÕES DA TALHA NEOCLÁSSICA NA BAHIA
Luiz Alberto Ribeiro Freire
- 166 "OS BANDEIRANTES", DE HENRIQUE BERNARDELLI
Maraliz de Castro Vieira Christo
- 178 A RECEPÇÃO DE MOTIVOS ICONOGRÁFICOS GREGOS NA ETRÚRIA
Marcelo Hilsdorf Marotta
- 188 O TOCADOR PELO PINCEL:
IMAGENS DA MÚSICA POPULAR NA OBRA DE CÂNDIDO PORTINARI
Marcelo Téo
- 196 O RELIGIOSO E O ARTÍSTICO NOS LIVROS ILUSTRADOS EM MINAS GERAIS:
TERMO DE COMPROMISSO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO
DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DAS CONGONHAS DE SABARÁ.
Márcia Almada
- 204 PAINÉIS DECORATIVOS EXECUTADOS POR RODOLPHO AMOÉDO
(1857-1941): ALGUMAS CONSIDERAÇÕES
Márcia Valéria Teixeira Rosa
- 211 RE-INSERÇÕES EM CIRCUITOS ALÉGÓRICOS:
A FOTOGRAFIA NA OBRA DE CILDO MEIRELES
Marco Antonio Pasqualini de Andrade
- 219 O DISTANTE PRÓXIMO, O PRÓXIMO DISTANTE
A ELABORAÇÃO DE UM ESPAÇO IMAGINÁRIO NAS PAISAGENS DE GUIGNARD
Marcos Rodrigues Aulicino
- 228 A HISTÓRIA DA ARTE E A CONSERVAÇÃO DO NOSSO PATRIMÔNIO
Marcos Tognon
- 235 DA IDEOLOGIA À ARQUITETURA, UM PROJETO ALÉM-MAR:
O NEOMANUELINISMO NO BRASIL
Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos



ATAS – VOLUME 2

Em ordem alfabética dos nomes dos autores.

Obs.: Textos e imagens foram publicados conforme material fornecido e estão sob a responsabilidade de seus respectivos autores.

A QUESTÃO DA SÉRIE NA OBRA DE CASTAGNETO: ALGUNS COMENTÁRIOS.

Helder Oliveira
heldermsobol.com.br

Resumo

O estudo aqui apresentado traz uma hipótese ainda não discutida sobre a produção pictórica de Castagneto: a possibilidade deste pintor elaborar obras que podem ser caracterizadas como *séries*. É uma questão nova em minha pesquisa e que possibilitará um novo olhar sobre algumas pinturas desta artista.

Apresentação

A pesquisa que desenvolvo no mestrado em História da Arte (IFCH-UNICAMP) é sobre Giovanni Castagneto, pintor italiano radicado e atuante no Brasil no século XIX. Trata-se de um estudo sobre a produção de marinhas¹ desse artista, em especial *Marinha com barco* (1895) e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'* (1895), ambas pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand" (MASP)². A partir das obras citadas, levanto a hipótese que será aqui tratada e que está em início em minha pesquisa, trata-se da possibilidade de abordar as obras de Castagneto a partir da idéia de que essas fazem parte de duas séries, cada uma dedicada aos temas *botes e barcos ao seco*. Esta proposta de análise é importante para uma nova interpretação da produção de Castagneto e, conseqüentemente, contribuindo para novas discussões e debates sobre o pintor na história da arte no Brasil.

A importância de Castagneto para a paisagística nacional

O pintor em questão tem uma inegável importância dentro da tradição paisagística na história da arte no Brasil, uma vez que ao construir uma concepção de

¹ Identifico *marinha* como aquela representação pictórica que se ocupa de cenas marinhas como mares, praias, navios, portos e combates navais, além de abranger também cenas ribeirinhas, como rios, lagos, cachoeiras, enfim, toda produção artística que faça referência central ao elemento água (MORAIS, 1995: 12). Este tipo de produção tem uma longa tradição, pois ao longo dos séculos, o mar, ora calmo, ora tempestuoso, foi sempre assunto e dele vieram se ocupando artistas anônimos e reconhecidos como Vermeer, Van de Velde, Turner, Courbet, e Boudin, entre outros (RIBEIRO in LEVY, 1982: 15-16).

² No acervo desta instituição existe ainda uma terceira pintura desse mesmo autor chamada *Salva de grande gala na Baía do Rio de Janeiro* (1887). Porém, como ficará explícito mais à frente, ela será tratada de maneira complementar a pesquisa das duas obras citadas.

marinha muito particular, abandonou os padrões acadêmicos da pintura de paisagem disseminados pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), tanto na técnica quanto na temática. Na técnica, o pintor utilizou a pintura *en plein air*, característica de seu aprendizado com Georg Grimm (1846-1887)³. E, na temática construiu uma paisagem marinha que não é cenário de uma pintura histórica ou retrato e também não tem um caráter de documento a respeito da paisagística brasileira.

Castagneto não seguiu a tradição de pintura de marinha histórica caracterizada pelas representações de grandes barcos que aparecem em acontecimentos históricos, tais como, grandes batalhas, chegadas principescas e de frota mercantes e expedições para lugares remotos (SLIVE, 1998), embora tenha realizado uma pintura de marinha histórica em 1887 presente no acervo do MASP: *Salva de grande gala na baía do Rio de Janeiro*. Esta é uma tela atípica na produção do artista, especialmente realizada para ser uma proposta de venda a AIBA, no custeio de suas despesas a uma viagem de estudos a Itália. A obra gerou grande polêmica na imprensa de crítica de arte da época, com o “duelo” entre Marciano COCK, do jornal *Diário Ilustrado*⁴ e Oscar GUANABARINO, do *O Paiz*⁵, além de uma crítica depreciativa de Ângelo AGOSTINI, na *Revista Ilustrada*⁶. Em setembro do mesmo ano, Castagneto apresentou a tela a AIBA e a mesma foi rejeitada em relatório pelos professores João Zeferino da COSTA (1840-1915) e José Maria de MEDEIROS (1849-1925)⁷, que apontava todos os ‘problemas’ existentes na obra. A não aceitação da obra pela AIBA abalou sensivelmente o artista.

Apesar dessa tentativa e de haver pinturas de sua autoria que retratem grandes barcos, principalmente, no início e fim de sua carreira, como as obras: *Embarcações atracadas a ponte do trapiche do Cleto na antiga rua da Saúde no Rio de Janeiro* (1883), *Embarcações fundeadas na baía do Rio de Janeiro* (1886), *O cruzador Deodoro* (1900) e *Encouraçado na baía do Rio de Janeiro* (1898)⁸. Castagneto se preocupou muito mais em retratar as pequenas embarcações, os recantos de praia e seus personagens:

“Toda a atenção do artista convergiu para a vida humilde dos pescadores, para os míseros recantos de beira-mar, onde a paisagem, se não houvesse colmo de gente da pesca, que traduzisse a poesia de sua existência obscura, pudesse lembrá-la pela proximidade da terra”. (GONZAGA-DUQUE, 1997:55).

³ Georg Grimm ficou conhecido como o primeiro professor a lecionar a pintura *en plein air* na AIBA (MIGLIACCIO, 2000).

⁴ 21 de junho de 1887, 25 de junho de 1887, 11 de julho de 1887.

⁵ 16 de junho de 1887, 24 de junho de 1887, 30 de junho de 1887 (artigos não assinados).

⁶ 15 de junho de 1887.

⁷ LEVY, 1982.

⁸ São obras pertencentes a coleções particulares.

As obras, *Falhas ancoradas na Ponta do Caju no Rio de Janeiro* (1886), *No Varadouro (Angra dos Reis)* (1886), *Praia com Barcos e casas* (1889), *Praia com casa, bote e coqueiros em Paquetá* (1896), *Casas e canoas a seco na praia de Itaipu em Niterói* (1898)⁹ e *Bote a seco na praia de São Roque em Paquetá* (c. 1896)¹⁰, são exemplos dessa poesia da vida dos pescadores e dos recantos do mar presentes na produção do pintor. O autor velozmente fixa sobre a tela, por meio do tema da marinha, toda a urgência da alma. Seus quadros demonstram o apego à técnica rápida e sintética, bem como a utilização de suportes ditos improvisados¹¹ como meio de construir um olhar sobre o mar, um lugar onde os sentimentos podem ser pintados. A pintura de Castagneto expressa, assim, as idéias e sentimentos produzidos a partir dessa apreciação do mar.

Principais estudos sobre Castagneto

As principais referências encontradas sobre o autor são GONZAGA-DUQUE (1995, 1997) e Maciel LEVY (1982). O primeiro, além de ser um crítico de arte contemporâneo ao pintor, era um apaixonado pela produção pictórica de Castagneto. Identificava no artista uma vida de rebeldia e boêmia, e uma pintura que quebrava as regras impostas pela AIBA pelo seu caráter modernizante, isto é, a expressão dos sentimentos líricos do pintor através da pintura. O segundo, por ter feito um importante levantamento sobre a vida e a obra do pintor. LEVY permitiu com esse levantamento, que se pudessem buscar novas questões para se pensar a produção de Castagneto como, por exemplo, a hipótese de *série* que aqui coloco.

GONZAGA-DUQUE destaca, em *A Arte Brasileira* (1995), a sensibilidade de Castagneto para pintar o mar. Uma sensibilidade de poeta que: “*Como artista ele sente (...), maneira de que só ele possui o segredo, todos os enlevos, toda a poesia das vagas*” (1995:198). As marinhas representam a cumplicidade do artista com o mar: “*É como o mar, a sua pintura é forte e é doce, é rápida e é vagarosa, tem asperezas e tem carícias, parece transparente e parece compacta, brilha e se entenebrece*” (GONZAGA-DUQUE, 1995:198). O caráter rebelde do artista, também, é citado:

“Um dia pensou que o estudo acadêmico, em vez de fazê-lo progredir, vinha impedir-lhe os passos; e rasgou, de um momento para outro, os motivos que o prendiam à Academia”. (1995: 198).

⁹ São obras pertencentes a coleções particulares.

¹⁰ Obra pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹¹ Cartão, fundo de caixas de charuto, pratos, palhetas e até mesmo, num caso, uma pele de bacalhau seco (MIGLIACCIO in AGUIAR, 2000). Estes suportes são considerados em muitos textos sobre Castagneto como algo utilizado pelo pintor devido as suas dificuldades financeiras para comprar telas e não como possibilidade de experimentação do artista.

Em *Graves & Frívolos* (1997), o autor reforça o caráter rebelde e boêmio do artista que não tinha preocupações mundanas, um artista que não se preocupava com as maneiras compreendidas como ‘corretas’ de se comportar ou viver da época:

“Ai está ele, de ombro ao portal, em trajes de homem desprevenido de cidadãos mundanos, uma ponta de cigarro mascado no canto da boca sensual, o espírito rebelado contra a convenção e a injustiça”. (GONZAGA-DUQUE, 1997:53).

LEVY em *Giovanni Batista Castagneto 1851-1900: o Pintor do Mar* (1982) nos apresenta uma catalogação resumida das obras do artista, bem como uma biografia, um agrupamento de trechos de críticas do século XIX a respeito da produção artística de Castagneto e um dossiê científico sobre sua técnica de pintura. LEVY acaba por construir um relato do pintor destacando alguns pontos que ainda estariam por ser estudados com maior profundidade.

Os botes e barcos ao seco e a questão da série

As pequenas embarcações dos pescadores deixadas nas praias quando não estavam em uso, foram motivos de inúmeras pinturas de Castagneto. Os *botes e barcos ao seco* como ficaram conhecidos nos títulos de suas obras, são pinturas que o artista representou de maneiras diferentes, experimentando tonalidades, composições e pinceladas que nos dão pretexto para pensar numa produção que poderia caracterizar uma *série*.

A obra *Marinha com barco* (1895) possui uma representação de um barco na paisagem com todo o resto praticamente diluído na atmosfera do quadro. A paleta traz ocres, beges, areias, marrons etc., isto é, uma paleta acastanhada, de pinceladas rápidas e precisas criando a atmosfera de tensão, entre o abandono e a incerteza, já que não é forçoso colocar que o barco parece encalhado. É uma pintura onde a paisagem representada não é possível de ser reconstituída, ou seja, não é possível dizer qual local a obra retrata ou qual pedaço de praia a obra se refere, mas sim quais sentimentos despertam.

Num segundo momento, percebi que seria possível acrescentar em minha pesquisa, uma outra obra do MASP, *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’* (1895). Essa obra foi produzida durante a passagem do pintor por São Paulo, onde realizou duas exposições em 1895. Trata-se de uma obra onde é visível a utilização de poucos tons para a construção da mesma. A paleta aqui apresenta uma predominância de tons beges e areias, embora as margens do rio apresentem esses tons escurecidos e o céu seja composto de um tom cinza azulado. Aqui, voltamos a perceber a representação de um barco solitário, encalhado, um barco quase deitado, com um dos seus lados aparado pelo rio, reforçando ainda mais uma sensação de abandono. E justamente o rio

é aqui um diferencial em relação ao conjunto de obras citadas acima. O rio é o grande destaque inovador da pintura de marinha realizada pelo pintor em São Paulo.

A partir dos quadros escolhidos (do MASP) e, através de um breve levantamento feito em outras coleções, foi possível perceber que há uma grande quantidade de obras que se assemelham a estas, caracterizando um exercício do pintor sobre o mesmo tema. Alguns exemplos: *Bote a seco na praia* (1887), *Botes a seco na praia* (1889), *Bote a seco* (c.1896), *Canoa a seco na praia* (1887) e *Canoa a seco na praia* (1898)¹². São obras similares na sua composição a *Marinha com barco* (1895) do MASP, ou a *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo 'Ponte Grande'* (1895), também de propriedade do MASP. Podemos, inclusive, apresentá-las e mesmo caracterizá-las como duas possíveis séries distintas.

Nesse pouco tempo em que discuto a questão da série algumas definições foram levantadas. Na verdade, são duas, sendo uma, desdobrada em duas: (1) MAGALHÃES (1995) coloca que compreende série “*como trabalhos pictóricos que tenham alguma identificação, algum elemento ou experimento comum a todos*” (MAGALHÃES, 1995). (2) Para HOUSE (1989) série não é apenas a pintura de um mesmo tema. O autor destaca que a produção artística deve ser também concebida e executada concomitantemente e esta deve ser exibida conjuntamente. Portanto, a série pode ser definida como um conjunto de obras que possui, em certa medida, uma homogeneidade do ponto de vista técnico conformando um conjunto que se inter-relaciona intimamente. Outra caracterização que pode ser pensada para a produção de Castagneto, e que este mesmo autor coloca, tem como base a idéia de motivo, no qual motivo não é a mesma coisa que tema. Motivo é compreendido como um tema que alude tanto, ao ponto de vista da representação quanto, da construção técnica da obra.

A definição de série de MAGALHÃES e a segunda definição de HOUSE podem ser usadas perfeitamente para pensar a produção de Castagneto, embora esta última definição de série de HOUSE seja a que melhor se aproxima da maneira como estou abordando as obras *botes e barcos ao seco* de Castagneto: “*Os botes a seco de Castagneto ultrapassam os limites de gênero, atingindo, não raro, o domínio da expressão lírica*” (MIGLIACCIO, 2000: 130). Ou seja, me debruçarei tanto sobre a representação do barco quanto o tratamento pictórico por ele recebido.

Para concluir, retomo que existe ainda muito a ser explorado sobre essa hipótese na minha pesquisa e que certamente muitas questões ou relações ficaram fora da discussão aqui apresentada. Os comentários aqui levantados pretendem ajudar na compreensão das construções pictóricas de Castagneto e co-

¹² São todas obras pertencentes a coleções particulares.

mo a pintura de temas similares desse autor pode nos dar acesso ao desenvolvimento estilístico do mesmo, isto é, às experimentações ao longo da carreira artística do pintor. Para isso, analisarei questões sobre composição, cor, pince-lada, suporte e tamanhos, presentes nas obras do pintor, tornando extremamente necessário uma comparação das obras do autor entre elas.

Bibliografia

- CAMPOFIORITO, Quirino. *A proteção do Imperador aos pintores do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.
- GONZAGA-DUQUE, Luiz. *A arte brasileira*. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.
- GONZAGA-DUQUE, Luiz. *Graves e frívolos (por assuntos de arte)*. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa/Sete Letras, 1997.
- HOUSE, John. *Monet: nature in to art*. New Heaven: Yale University Press, 1986.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Giovanni Baptista Castagneto (1851-1900), o pintor do mar*. Rio de Janeiro: Pinakotheke (Série Ouro), 1982.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke (Série Prata), 1980.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Claude Monet: “A canoa sobre o Epte” e “A ponte japonesa sobre o laguinho das ninfêias em Giverny” do MASP*. Campinas: dissertação de mestrado em História da Arte IFCH-UNICAMP, 1995.
- MARQUES FILHO, Luiz César. *Catálogo MASP – Museu de Arte de São Paulo ‘Assis Chateaubriand’*. São Paulo: MASP, 2001 [volume: *Arte do Brasil e demais coleções*].
- MIGLIACCIO, Luciano. In AGUILAR, Nelson (org.) *Mostra do Redescobrimto (volume: Arte do Século XIX)*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos, 2000.
- MORAIS, Frederico. *Gêneros na pintura*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1995.
- SILVE, Seymour. *Pintura Holandesa 1600-1800*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Helder Oliveira. Mestrando em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), especialista em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade de São Paulo (USP) e licenciado em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Atualmente exerce o cargo de assistente da Coordenadoria de Acervo no Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP).

INOVAÇÕES ACADÊMICAS: O CURSO DE ARQUITETURA DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES COMO CATALISADOR DE MODERNIZAÇÕES.

Helena Cunha de Uzeda, MSc.
uzedas@ism.com.br

A arte, produto do anelo e inspiração humanos, transcende os distritos da lógica e da razão. É um campo de interesse que concerne a todos nós, pois beleza é necessidade primeira de toda a vida civilizada.¹
Walter Gropius, 1939.

O ensino acadêmico de arquitetura: entre regras técnicas e emoção artística

Em 1671, no discurso inaugural como diretor da recém-criada *Academie Royale d'Architecture*², Nicolas-François Blondel, general de campo e engenheiro militar, declarava que o objetivo da instituição francesa consistiria em “[...] que as mais exatas e corretas regras de arquitetura fossem publicamente ensinadas” para que fossem dadas aos jovens arquitetos “[...] mais coragem e mais paixão por essa arte.”³ O engenheiro Blondel, diretor e professor dessa que seria a primeira escola destinada a formar arquitetos, demonstrava uma percepção da arquitetura como uma arte que necessitava “paixão”, além das regras corretas e exatas. À época de sua inauguração, ainda não haviam começado a arder as Luzes que tentariam reorganizar o mundo sob uma ótica estritamente racional e a entender de maneira compartilhada os conjuntos de conhecimentos que envolviam ciência e arte, unidos a partir da visão renascentista, que em sua dimensão maior, sintetizam-se na obra de Leonardo da Vinci. Profundamente dependente desses dois campos de conhecimento, o ensino de arquitetura passaria, então, a transitar por um terreno indefinido, dividindo-se entre escolas de arquitetura e de engenharia, que abriram espaço em seus já diversificados currículos para cursos de arquitetura civil. Essa compartimentação começou a ficar visível no século XVIII, quando foram criadas na França a *École Nationale de Ponts et Chaussées*, em 1747, e a *École des Travaux Publics*, em 1794, transformada no ano seguinte em

¹ GROPIUS, W. 2002. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, p. 82.

² *Academie Royale d'Architecture* foi fundada em Paris em 1671 pelo ministro de Luís XIV, Jean Baptiste Colbert, tornando-se a primeira instituição voltada exclusivamente para a formação de arquitetos. O formato inicial – palestras sobre teoria da arquitetura, geometria, aritmética, mecânica, hidráulica, arquitetura de fortificações, estereotomia, perspectiva, realizadas duas vezes por semana – seria transformado a partir de 1717 em cursos regulares de dois ou três anos.

³ EGBERT, D. D. 1980. *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. New Jersey: Princeton University, p. 23.

École Polytechnique, considerada o berço da moderna engenharia. Essas escolas, que se disseminaram pelo mundo ocidental no mesmo fluxo das academias de belas artes, colocaram-se à frente nas pesquisas das novas técnicas de construção que incorporavam os avanços tecnológicos de materiais, como o ferro e o carvão, fundamentais para a revolução que começava a se processar nos meios de produção. A inclusão no currículo das escolas politécnicas de cursos de arquitetura civil demonstrava um questionamento aberto à capacidade das academias de belas artes formarem arquitetos dentro da nova lógica de industrialização. As inovações que haviam ampliado as possibilidades técnicas e plásticas da arquitetura, como a expansão e o barateamento da produção de aço e o desenvolvimento do concreto armado, ligavam-se diretamente ao ensino politécnico, cujo domínio ampliara-se das edificações estáticas às construções dinâmicas, representadas pelas novas sensações modernas: os veículos e as máquinas. Tudo levava a crer que o ensino de engenharia colocaria uma larga dianteira sobre o campo das belas artes, consideradas como mantenedoras de uma tradição passada.

Não é difícil entender a razão pela qual, no processo de busca aos culpados pela aparente falta de rumo da arquitetura no início do século XX, o ensino acadêmico tenha sido escolhido para a expiação de todos os “equivocos” passados. Afinal, fora nas academias de belas artes que haviam sido elaborados os “rígidos” cânones que começavam a ser questionados. Foram elas também que saídas do magma aristocrático solidificaram-se como formatadoras de todo o aparato simbólico para os Estados. De Luís XIV, mecenas do modelo francês de ensino artístico, a Napoleão I e III e, no Brasil, de D. João IV a Pedro I e II, todos dela se utilizaram para a elaboração de uma imagem para seus respectivos impérios. A essas escolas cabia a responsabilidade da mídia representativa do poder oficial, que incluía construções imponentes, retratos reais, registros de batalhas, monumentos, decorações comemorativas, condecorações, medalhas e símbolos nacionais. É sintomático que a Revolução Francesa, em seu fervor anti-aristocrático, tenha decidido pelo fechamento da Academia de Paris, com a anuência de um de seus mais destacados alunos, Jacques-Louis David, que em 1793 rogou aos revolucionários “[...] pelo amor da arte e sobretudo pelo seu amor à juventude, permita-nos aniquilar essas calamitosas academias, que não poderiam existir sob um regime livre de governo.”⁴ Como explicar a sobrevivência dessas instituições de ensino que, mesmo vulneráveis a variantes políticas e presas ao que se considerava como uma rígida doutrinação tradicionalista, se mantiveram atuantes durante tanto tempo? A resposta pode estar no fato de terem sido elas mais plasmáveis às transformações contextuais do que as análi-

⁴ FGBERT, D. D., op. cit., p. 23.

ses historiográficas acostumaram-se a colocar. E esse paradoxo pode começar a ser identificado a partir do próprio processo de criação da primeira Academia de Arquitetura. O texto do professor Carl Goldstein, sob o título *Contradição não Resolvida*, analisa uma incongruência fundamental na origem da doutrina acadêmica, cuja intenção primeira consistia na obediência às regras “inquestionáveis” que haviam sido legadas pelos tratadistas clássicos. Entretanto, quando as medições das principais construções da Antigüidade mostraram uma enorme divergência em relação aos números relatados por Vitruvio, Vignola, Serlio e Palladio, a solução encontrada pelos responsáveis em estruturar o primeiro curso de arquitetura foi pragmática: ignorar as evidências de contradição entre prática e teoria e confiar nas proporções dos monumentos efetivamente construídos. “No projeto, a prática, não surpreendentemente, desempenhou um papel preponderante, com muito menos respeito por Vitruvius e outros tratadistas que a reverência dos acadêmicos poderia levar a acreditar.”⁵ Questionar regras não se constituía, portanto, em atitude estranha à prática acadêmica. Quando o arquiteto John Soane no início do século XIX, formado e atuante dentro da tradição neoclássica, chamou atenção para a “[...] necessidade de refletir antes de adotar cegamente o que encontramos entre as ruínas da Antigüidade.”⁶, estava avançando um pouco mais no relativismo primordial em relação à obediência estrita aos cânones. Nesse período, o modelo acadêmico de ensino de arquitetura, herdeiro do *Cours d'Architecture* de Blondel, já mostrava um vigor que extrapolava à sujeição a regras gerais, pautando-se, ao invés disso, pela individualidade e maior liberdade criativa em alguns arquitetos, como o acadêmico Charles Garnier (1825-98), que justificou o estilo suntuoso usado no projeto para a *Ópera de Paris* de 1861: “O estilo que empreguei é o meu próprio; do meu próprio desejo e de minha própria inspiração; é o estilo do meu tempo, que eu produzo e afirmo; é minha personalidade que eu revelo.”⁷

Dez anos antes, a montagem em apenas algumas semanas do *Crystal Palace* para a Grande Exposição de Londres havia assombrado arquitetos não por seu “estilo”, mas pelo uso inovador de materiais e de técnicas construtivas. O brasileiro Araújo Porto Alegre, que três anos depois assumiria a direção da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, compreendeu a dimensão das inovações propostas, afirmando que o pavilhão londrino representava uma nova maneira de entender a arquitetura: “[...] uma nobre civilização, como a do

⁵ GOLDSTEIN, C. 1996. *Teaching Art: academies and schools from Vasari to Albers*. New York: Cambridge University Press, p. 95.

⁶ KAUFMANN, F. 1955. *La Arquitectura de la Ilustración: barroco y posbarroco en Inglaterra, Itália y Francia*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 63.

⁷ Charles Garnier. In: DREXLER, A. (1983). *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. New York: The Museums of Modern Art, p. 279.

século em que vivemos se distingue pela economia do tempo em planejar, pela presteza na execução e pela tolerância e liberdade de pensamento [...] será sempre admirável este prodígio de mecânica que se entranhou no gênero das belas artes e supera a destreza humana pela velocidade, uniformidade e perfeição.”⁸ A produção arquitetônica colocara-se, assim, numa trajetória de enfrentamento, qualificada por Reyner Banham como “[...] uma espécie de colisão entre duas entidades distintas – a estética e a engenharia mecânica.”⁹ A deificação das maquinarias entre as duas grandes guerras do século XX, que levou a releitura da arte a partir de parâmetros mecânicos, colocando a arquitetura como “máquina de morar”, apontava para o “ponto nodal” que, desde a virada do século vinha alterando o ângulo de visão diante do que representava efetivamente ser “moderno”. O que os modernistas consideravam como “ambiente confuso” constituía-se no produto desse choque entre dois diferentes modos de compreender o “novo”: o que se alinhava à abordagem baudelaireana, que no século XIX concedera tratamento poético a uma realidade alimentada historicamente e que via com desconfiança uma possível “salvação” pelo progresso, preferindo apoiar-se no romantismo; o outro, a visão funcionalista e tecnológica, ligada a uma nova abordagem do racionalismo que, diferente do iluminista, não desejava transigir com a história e discordava da ideia de uma evolução da humanidade dependente de determinismos passadistas. Essas percepções divergentes sobre o conceito de “moderno” municiaram confrontos paradigmáticos entre a arte do arquiteto e a ciência do engenheiro, entre trabalho manual dos canteiros e a capacidade tecnológica da indústria, entre fachadas ornamentadas e estruturas funcionais, entre a razão da função e a emoção da memória. Para Emil Kaufmann essa dialética é definidora da arquitetura novecentista: “A essência do desenvolvimento arquitetônico do século XIX seria o paralelismo de duas correntes principais, uma conservadora e outra revolucionária.”¹⁰ No contexto artístico brasileiro, esse embate alongar-se-ia século XX adentro, penetrando no curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, que nos primeiros trinta anos do século testemunhou uma verdadeira “batalha de estilos” em seus projetos.

⁸ ATAS: 1841-56, op. cit., p. 602-603.

⁹ BANHAM, Reyner. 1975. Teoria e Projeto na Primeira Idade da Máquina, São Paulo: Perspectiva. [1960], p. 94.

¹⁰ KAUFMANN, E. 1955. op. cit., p. 50.

O ensino de arquitetura na Academia brasileira: um longo processo de modernização

No século XVIII, o ensino de arquitetura tanto em Portugal quanto em sua colônia no Brasil¹¹ havia sido entregue a engenheiros militares.¹² A inusitada inversão histórica de papéis que se estabeleceu entre metrópole e colônia com a vinda da Corte portuguesa, alterando bruscamente a hierarquia política-administrativa, exigiu transformações no ambiente urbano e ajustes de mentalidade para que fosse possível costurar aquele recorte do mundo europeu no roto tecido colonial do Rio de Janeiro. Poder contar com artistas de alto nível, ligados à *Class des Beaux-Arts* do *Institut de France*, subitamente disponíveis com a dissolução do império de Napoleão, representava uma oportunidade que o secretário de D. João, Conde da Barca, profundo admirador da ilustração francesa, não poderia desperdiçar. Mesmo que alguns teóricos continuem a questionar se haveria partido realmente do governo a iniciativa de contratar uma missão artística – preferindo considerar a vinda dos artistas franceses mais como um exílio remunerado – o fato é que a contribuição desses mestres para o cenário artístico brasileiro parece crescer em relevância a cada nova reavaliação historiográfica. O curso de arquitetura da Academia brasileira, seguindo o bem sucedido modelo da *École des Beaux-Arts* de Paris, estruturava-se sobre aulas de desenho, elementos geométricos, plano, elevação e ornatos, com a aferição de conteúdo realizada através de um esboço mensal e de um projeto detalhado ao final de cada ano, dos cinco que totalizavam o curso. Algumas adaptações no sistema de ensino, entretanto, demonstram um certo grau de autonomia, talvez facilitado pelo distanciamento geográfico e pelo contexto colonial menos indexado às ortodoxias europeias. Entre elas merece destaque a instalação do ateliê de arquitetura dentro da Academia Imperial de Belas Artes desde sua inauguração em 1826, como aparece assinalado na planta baixa do projeto de Montigny para o prédio da Escola. Integrando, assim, teoria e projeto num só local, a academia brasileira antecipava no Brasil os *ateliers intérieurs*¹³, que seriam

¹¹ A origem do aprendizado de arquitetura no Brasil remonta à Aula de Fortificação e Arquitetura Militar criada em 1647 em Portugal, cujo modelo foi transplantado para o Rio de Janeiro com a fundação de uma Aula de Fortificação em 1699, que um século depois foi transformada em Real Academia de Artilharia Fortificação e Desenho. (MORALES DE LOS RIOS, A. 1947. A Evolução do Ensino da Engenharia e da Arquitetura no Brasil. In: Associação Brasileira de Escolas do Brasil. 1977. Sobre a História do Ensino de Arquitetura no Brasil. São Paulo: [s. n.], p. 10.)

¹² Destacaram-se, nesse período no Rio de Janeiro, os portugueses, engenheiro José Pinto Alpoim, o brigadeiro engenheiro José Custódio de Sá, autor da Igreja da Santa Cruz dos Militares no Rio de Janeiro, e o engenheiro brasileiro, tenente-coronel engenheiro, José Cardoso Ramalho a quem é atribuído o projeto da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro.

¹³ O ensino de arquitetura dentro das escolas francesas limitava-se ao ensino teórico. A prática do desenho, requisito fundamental exigido aos estudantes, e projetos eram desenvolvidos em ateliês privados, fora da *École*

criados na *École des Beaux-Arts* de Paris apenas quatro décadas depois, através da reforma de Viollet-le-Duc (figura 1).

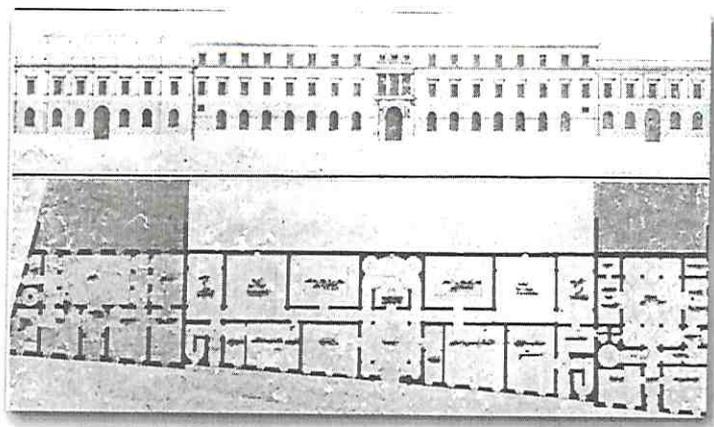


Fig. 1: Planta baixa do prédio da Academia de Belas Artes (182-) Grandjean de Montigny. A área mais clara indica o ateliê para os alunos de arquitetura. (Arquivos do Museu D. João VI – Escola de Belas Artes / UFRJ)

A Escola brasileira, cuja criação parecia assinalar para as artes o que nosso primeiro crítico, Gonzaga Duque, considerou como “prenúncio de uma fase de florescimento”¹⁴ mostrava, às vésperas da República — que a transformara em Escola Nacional de Belas Artes — sinais de decadência, como consequência de sua dependência do império já enfraquecido e do fortalecimento dos engenheiros positivistas, militares e republicanos, da Escola Politécnica. Em 1884, demonstrando o predomínio do ensino politécnico naquele momento, o arquiteto alemão Luiz Schreiner apresentou um projeto propondo a transferência do ensino de arquitetura da Academia para a Escola Politécnica, que se transformaria, assim, na única responsável pela formação de arquitetos. Em parecer a respeito, a seção de arquitetura do Instituto Politécnico Brasileiro considerou “[...] indispensável conciliar os dois cursos de arquitetura, o da Escola Politécnica e o da Academia Imperial de Belas Artes, de sorte que a parte artística e a parte científica sejam igualmente desenvolvidas.”¹⁵ A instabilidade polí-

des Beaux-Arts e sob a supervisão de um professor, que poderia pertencer ou não a ela e que eram mantidos pelos próprios alunos.

¹⁴ GONZAGA DUQUE, L. *A arte Brasileira*. 1995. Campinas, SP: Mercado das Letras, p. 90. (Publicação feita a partir do original de 1888).

¹⁵ MORALES DE LÓS RIOS FILHO, A. 1942. O Ensino Artístico: subsídio para a sua história – um capítulo 1816-1889. In: *Centenário do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, outubro de 1938, Terceiro Congresso de História Nacional, Rio de Janeiro. Anais... Imprensa Nacional, 1942.

tica e a morosidade decisória do Império contribuíram para a não execução do projeto de Schreiner e o ensino de arquitetura manteve-se sob a orientação da AIBA, ainda que entregue a engenheiros: os professores honorários, André Pinto Rebouças, professor da Escola Politécnica, e Adolfo Del Vecchio, engenheiro de obras do Ministério da Fazenda.

Na década de 1930, o curioso “duplo domínio” exercido pelo movimento modernista — ativo tanto na criação de uma arquitetura moderna quanto na “construção” de um passado artístico, através do SPHAN — consolidou a imagem do curso de arquitetura da Escola como obstáculo maior à inovação, catalogando-se as quatro décadas anteriores sob o rótulo de “acadêmicas” em seu sentido mais pejorativo, como se houvessem sido quarenta anos de inércia e de repetição improfícua. Entretanto, as considerações do historiador Jacques Le Goff sobre o que chama de “permanências” históricas — entre as quais podemos localizar o fenômeno do ensino acadêmico —, apontam para o caráter duplice assumido pelas “continuidades”, que costumam atuar simultaneamente como “obstáculo” e como “esteio” à modernização. Esse papel de “apoio” no processo de desenvolvimento da nova arquitetura, creditado à influência positiva da tradição disciplinar acadêmica, já fora destacada por Banham, que demonstrou estranhamento pela rejeição à cultura *beaux-arts* dar-se em função de uma percepção da arquitetura acadêmica como puramente “estilística”, avessa à funcionalidade e aos aspectos científicos. Citando a obra de Guadet, *Éléments et Théories de l'Architecture* — considerada como a própria alma do ensino acadêmico — destaca que esta se mostrava “tão funcional, científica e a-estilística” quanto os próprios racionalistas que, “[...] enquanto repudiavam os ‘padrões falsos das academias’, aceitavam muitas das idéias acadêmicas sem saber de onde elas haviam vindo.”¹⁶ No Brasil, esse mesmo sentimento contraditório trespassa a rejeição à produção da Escola Nacional de Belas Artes. Na década de 1950, entretanto, o ensino acadêmico de arquitetura receberia o reconhecimento honroso do arquiteto Lúcio Costa, que elogiou as “[...] edificações proficientemente compostas nos mais variados estilos históricos, do gótico às várias modalidades do renascimento italiano ou francês [...], bem como a versão *Beaux-Arts* dos estilos Luís XV e XVI”, considerando-as como reveladoras “[...] até o último pormenor de acabamento, de uma exemplar consciência profissional acadêmica.”¹⁷

O desmonte da noção de “ruptura” modernista, em seu sentido “revolucionário”, vem se processando através de alguns autores importantes desde a

¹⁶ BANHAM, Reyner. Op. cit., p. 24-25.

¹⁷ Lúcio Costa, 1951. op. cit., p.86.

década de 1960, como Peter Collins¹⁸ que localizou em meados do século XVIII o início da ideologia que fundamentaria a arquitetura “moderna”, num recorte temporal que nos projeta diretamente nos domínios do ensino acadêmico, centralizador em grande parte desse período de questionamentos sobre a arte e a arquitetura. As análises das estruturas históricas pela *nouvelle histoire*, colocando o desenvolvimento dos fatos sob a perspectiva da “longa duração”, mostram que as “revoluções” dificilmente estabelecem uma transformação tão completa que abra mão de toda a realidade precedente. Para o historiador Krzysztof Pomian, o que normalmente é entendido como uma ruptura assinaladora de um “marco inicial” representa, na realidade, a culminância de repetidas, e não tão bem sucedidas, tentativas de inovação que só em determinado momento irão encontrar condições favoráveis a seu estabelecimento. Para Pómián é justamente nesse processo, que normalmente passa ao largo da percepção comum em sua contemporaneidade, e não nos acontecimentos colocados como “espetaculares”, que reside o aspecto mais interessante para a análise histórica. O conceito cumulativo, mas não linear, da história e as análises desse processo de longa duração, do qual o ensino acadêmico certamente faz parte, tentam desviar o foco do acontecimento pontual, que dificultam a identificação da abrangência das transformações e da ocorrência de importantes permanências, como o desejo recorrente de modernização dentro da ENBA. Nesse processo de tentativas de inovação ocorrido no interior do ambiente acadêmico enquadra-se o neoclassicismo de Montigny, que corporificou o desejo de modernização do ambiente colonial do Rio de Janeiro, lembrando que a autonomia arquitetônica pretendida pelos fundadores do neoclassicismo, os arquitetos Boullée Ledoux, inaugurou, como lembra Argan, as propostas de “[...] reforma radical da figura, da função, da profissão do arquiteto”¹⁹, que viriam a ser desenvolvidas mais tarde por Le Corbusier. Deve ser considerada inovadora, também, a reforma implementada na Academia em 1855, na gestão do arquiteto, urbanista e paisagista, Araújo Porto Alegre, que descentralizou o ensino e dividiu em disciplinas autônomas o curso de arquitetura, até então sob a responsabilidade de um único mestre e que, a partir de então, pôde contar com professores especializados em diferentes áreas. Do currículo passou a constar: desenho geométrico e industrial, desenho de ornatos e arquitetura civil, disciplinas que tinham como suporte disciplinas específicas à arquitetura pertencentes à seção de Ciências Acessórias²⁰. A introdução dessas cadeiras cien-

¹⁸ Cf. COLLINS, P. (1965). *Changing Ideals in Modern Architecture: 1750-1950*, London: Faber and Faber.

¹⁹ ARGAN, G. C. 1992. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 197.

²⁰ Estes consistiam em Matemáticas Aplicadas — incluindo aritmética, geometria descritiva, trigonometria, estereotomia —; História das Artes, Estética e Arqueologia, e Perspectiva e Teoria das Sombras.

tíficas foi de grande importância e mostrava a visão acurada de Porto Alegre em sua intenção de preparar os arquitetos acadêmicos para as demandas tecnológicas que iriam, mais adiante, transformar os engenheiros nos grandes executores da modernidade. Colocando em discussão a base teórica sobre a qual a doutrina acadêmica havia se estruturado Porto Alegre questionava: “o estudo de arquitetura clássica [...] será bastante para criar arquitetos úteis a todas as necessidades sociais?”²¹; levantava questões específicas nacionais: “[...] Sendo o Brasil um país agrícola não convirá ao jovem arquiteto um estudo sério sobre a arquitetura rural aplicada ao fabrico e custeio das nossas fazendas e a maneira de melhor colocá-las e tornar alegre, cômodas e saudáveis?”²²; prognosticava a desvalorização ornamental: “[...] Nada prevejo além do pressentimento de que aparecerão gênios simplificadores, apóstolos do resumo, para numa espécie de bateia colocarem o precioso e lançarem à margem os fragmentos impuros dessas antigas jazidas que esconderam a verdade.”²³

A reforma Benjamin Constant de 1890, daria continuidade a essa prática ressurgente de atualização dentro do ensino da Escola, com o objetivo de adequação às transformações trazidas pelo desenvolvimento de novas estéticas e técnicas construtivas industriais. A experiência “neocolonial”, ainda que compartilhasse o mesmo caráter tradicionalista e ornamental dos historicismos, pode ser inserida também nesse processo de modernização por seu desejo de descolamento das correntes internacionais em sua busca por uma arquitetura de cunho nacional, idéia com a qual comungaria também o movimento moderno. Comum às colônias latino-americanas no início do século XX e habitante de um território fronteiro entre os ecletismos importados e as novas propostas para a arquitetura, a arquitetura “neocolonial” teve grande aceitação, não interrompendo seu desenvolvimento diante do triunfo oficial do modernismo. A índole renovadora e nacionalista subentendida na estética justifica as trajetórias semelhantes de dois grandes arquitetos latino-americanos, da “segunda geração” do movimento moderno internacional, o venezuelano Carlos Raul Villanueva e o brasileiro Lúcio Costa, contemporâneos em suas formações acadêmicas e que se integraram ao racionalismo corbusiano depois de uma primeira passagem pela arquitetura “neocolonial”.

A continuidade de intenções modernizadoras afirma-se, ainda, nos sucessivos projetos de reforma pelos quais passaria o currículo da Escola, como o de 1926, elaborado pelo médico José Marianno Filho, então diretor da ENBA e defensor do “neocolonial”, que pretendeu incluir o estudo da disciplina de

²¹ Atas das Sessões Públicas do Corpo Acadêmico de 27 / set / 1855 a 30 / dez / 1869 (Livro 6.163, páginas não numeradas).

²² *Idem*.

²³ Porto Alegre *apud* Atas: 1841-56, Livro 6152, p. 602-603.

“urbanologia”: “[...] o estudo da cidade ao lado do estudo do edifício [...], que abrange as questões de saneamento da cidade e arquitetura paisagística, deve constituir uma cadeira de frequência obrigatória com largo desenvolvimento prático.”²⁴ Anos depois, a reforma de Lúcio Costa receberia todo o crédito pela introdução da cadeira de Urbanismo. Mesmo sendo consideradas como radicais, as reformulações instituídas pela reforma de 1931 foram absorvidas pelo curso de arquitetura após o frustrante desfecho da gestão modernista. Ainda que a reboque da revolução política de 1930, as modificações realizadas na Escola não “revolucionaram” de fato o currículo de arquitetura, como o grande alvoroço causado à ala conservadora poderia levar a imaginar. A tentativa de Lúcio Costa de academização do ensino moderno, incluindo-o no currículo da ENBA revela seu reconhecimento quanto aos benefícios que a sistematização pedagógica e a disciplina dos exercícios acadêmicos poderiam representar na formação dos novos arquitetos.

Todas essas tentativas inserem-se não na concepção de “evolução” teleológica — que enxergava as produções anteriores à arquitetura moderna apenas como “etapas equivocadas” em direção à chegada solene ao modernismo — e sim num desenvolvimento não cronológico, do qual fazem parte “avanços” e “recuos”. O ensino de arquitetura acadêmico, desde sua instalação no primitivo prédio de Montigny, se distinguiu por um convívio de ambigüidades, que colocava em confronto o “tradicional” e o “inovador”, o “reacionário” e o “progressista”, forçando um diálogo de exercício conflituoso, mas sem dúvida estimulante. Nas três primeiras décadas do século XX, a ENBA funcionou como catalisadora de inovações, refletindo idéias que iam muito além dos ecletismos (figura 2). Não surpreende, portanto, que a emblemática conferência proferida por Le Corbusier no Rio de Janeiro em defesa do funcionalismo tenha utilizado, para seu libelo modernista, uma das salas da ENBA. Com a criação da Faculdade Nacional de Arquitetura em 1945, o curso de arquitetura separa-se da antiga Escola, o que parecia inevitável diante de seu desejo de emancipação, que era um retorno às origens da escola, exclusivamente, de arquitetura fundada pelo engenheiro Blondel. Mas, agora, quando a contemporaneidade retoma formas exuberantemente artísticas numa arquitetura que não coloca o funcionalismo como preocupação fundamental, talvez seja tempo de reconsiderar o anátema lançado à ENBA e reconhecer alguns benefícios naquele convívio criativo junto às demais artes plásticas. Afinal, como afirmou Lúcio Costa, “[...]Belas Artes e arquitetura serão sempre uma coisa só.”²⁵

²⁴ ATAS, Livro 6158, 1926, p. 61.

²⁵ COSTA, Lúcio. Arquitetura Brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, s.d, p. 40.

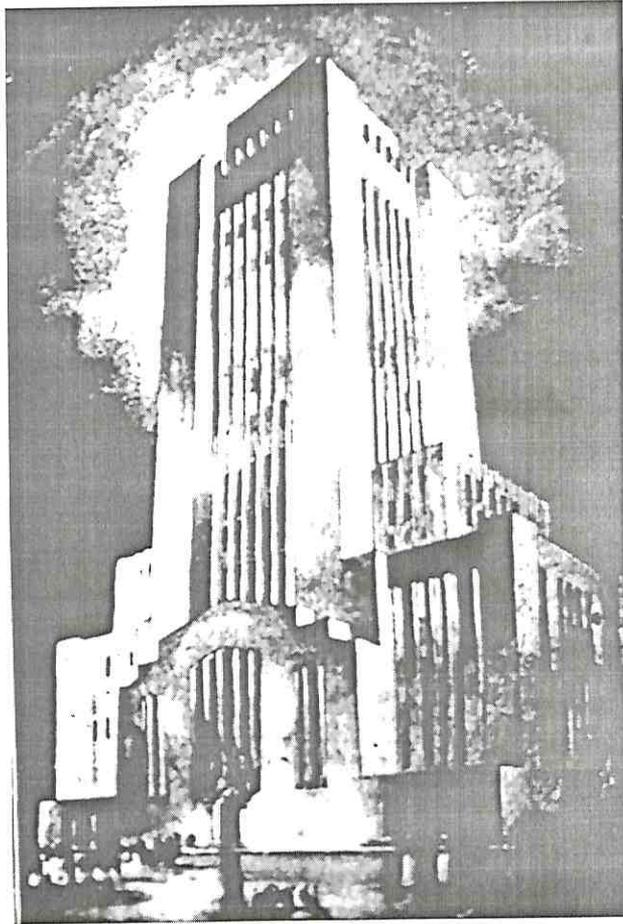


Fig. 2: Projeto intitulado Arquitetura "Ciclópica", 1929, dos arquitetos Paulo Pires e Paulo Santos formados pela ENBA. (Revista Arquitetura: Mensário da Arte, Rio de Janeiro, n.1, 8/06/1929, p. 40.)

Helena Cunha de Uzeda. Doutoranda de História e Crítica da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes – UFRJ.

A “ANUNCIAÇÃO” DE EL GRECO DO MASP: UM ESTUDO SOBRE SEU CONTEXTO DE CRIAÇÃO E RECEPÇÃO

Isis Selmikaitis
iselmi@iar.unicamp.br

EL GRECO : VIDA E OBRA

Domenikus Theotokopoulos, chamado El Greco, nasceu em 1541 em Cândia, Creta, em uma família católica de funcionários da Sereníssima. Sobre o período inicial de formação do artista na Grécia, se sabe que ele foi treinado no estilo pós-bizantino na cultura de ícones e que por volta de 1563 recebe o status de “mestre”¹. Outros registros de sua atividade podem ser encontrados em Veneza, para onde se mudou em 1566, tornando-se aprendiz no atelier do mestre Ticiano e certamente mantendo contato com outros artistas desse círculo, como Jacomo Bassano e Tintoretto². Esse novo ambiente levou-o a abandonar o que sabia de pintura bizantina para se iniciar na pintura naturalista italiana. Em 1569 ou 70, El Greco parte para Roma onde pretendia dar prosseguimento a sua carreira. Já nessa época temos notícia de seu envolvimento com as atividades da Contra-Reforma. Ouvindo falar dos debates sobre o caráter indecoroso do Juízo Final de Michelângelo, El Greco, segundo relata Giulio Mancini em seu *Considerazioni sulla Pittura*, teria se proposto e repintar “honestamente” o afresco, caso ele fosse destruído, realizando “uma obra tão boa quanto a outra e igualmente bem pintada”.³ Em Roma, El Greco parece ter mantido contato com os círculos intelectuais de maior destaque da cidade, como comprova o documento da *Accademia di San Lucca*, que menciona a recomendação do artista ao grande patrono das artes, Cardeal Alessandro Farnese, por parte do importante miniaturista Giulio Clovio⁴.

Em 1575, El Greco viaja para a Espanha, inicialmente para Madrid, tentando, sem muito sucesso conseguir comissões no Escorial e, em seguida, em diferentes igrejas do país. A partir de 1577 ele se instala em Toledo, onde é contratado por Luís de Castilha para pintar o Espólio de Cristo na Catedral de Toledo, considerada e sua primeira Obra-Prima de Arte Sacra, na qual encontramos a combinação de elementos abstratos e reais.

Neste período final de sua obra a pintura de El Greco parece engajar-se mais diretamente em questões religiosas, refletindo mais perto o clima da Con-

¹ Brown Jonathan, *Pintura na Espanha 1500/1700*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001

² Luís Marques (org.) *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, São Paulo: Premio, 1998

³ apud. Mancini in : Marques e Miglaccio, op.cit., p. 19.

⁴ Marques.op.cit.,p.19

tra-Reforma. Em Toledo as pinturas voltam-se para questões de inspiração religiosa e devoção. Lançando mão do conjunto de suas experiências anteriores, o artista desenvolveria uma linguagem muito pessoal, que glorificava, dramalizava e avivava a fé, usando de recursos retóricos para visualizar os mistérios do catolicismo.

Analisando a produção de El Greco, torna-se evidente que seu estilo não era imutável. Ao longo de sua carreira ele foi se desenvolvendo e caminhando para uma abstração e uma complexidade cada vez maiores, fazendo com que o mundo imaginativo tomasse o lugar do mundo naturalístico. Isso pode ser visto em um quadro da fase de maturidade do artista, “Adoração dos pastores”. Nesse quadro percebemos a presença de um anjo reunido aos pastores no culto ao Menino Jesus, correspondendo à crença de El Greco de que os seres celestiais tornar-se-iam irmãos dos homens na adoração do Senhor. No quadro vemos El Greco lançar mão de recursos formais, como o alongamento das figuras e a abstração do detalhe naturalístico para impor um sentimento sobrenatural à cena. Sobre esse aspecto da obra do artista Jonathan Brown comentaria: “Uma vez atingido o domínio da cor e da luz, e, é claro, o controle da forma, o pintor tinha o poder de representar não só o visível, mas também o ‘invisível’, ou seja, os seres divinos do céu. El Greco acreditava que o mundo natural era um reflexo imperfeito do celestial; portanto, os mesmos poderes de visão que facultavam ao artista compreender o mundo visual permitiam-lhe imaginar o reino celestial invisível.”⁵

El Greco continuou em Toledo até o fim de sua vida, desenvolvendo o seu trabalho e envolvimento com atividades intelectuais e da Contra-Reforma. A “Anunciação” que hoje se encontra no Museu de Arte de São Paulo data período final de sua carreira.

A Anunciação do Masp

A relevância do tema da “Anunciação” na obra de El Greco é incontestável, já pela frequência com que o artista dedicou-se a ele, tendo pintado ao menos sete versões bastante semelhantes à do MASP em um período relativamente curto de sua carreira, entre os anos de 1596 e 1605. As outras obras da série, à qual a obra do MASP pertence, estão localizadas no Toledo Art Museum de Ohio, no Museu de Budapest, na coleção Soichiro Ohara de Kurashiki (Japão), na coleção Zuloaga de Zumaya (Espanha), na coleção Cintas de Havana (Cuba) e na coleção Ralph Coe, de Cleveland, Estados Unidos.

⁵ Brown, op.cit.p.74



Autor: El Greco. Nome: Anunciação. Data:1600. Óleo s/ tela
107x74cm. MASP

Descrição da obra do Masp:

Nessa pintura estão representados a Maria, que simboliza a virgindade, a maternidade, a afirmação da salvação e a testemunha e geradora de fé, o anjo Gabriel, considerado portador da relação divina, e a pomba branca, símbolo do espírito santo. A Virgem está posicionada à esquerda do quadro, ajoelhada em um altar marrom, que significa a concretização do lugar sagrado e da proximidade da proteção divina, a sua mão esquerda está segurando a Bíblia, aberta, em cima desse altar. Sua mão direita está levantada até a altura do ombro. Ela está vestida com um vestido vermelho, trazendo um manto azul por cima que cai até o chão, o vermelho pode ser compreendido como a cor da paixão de Cristo, o manto simboliza proteção e a cor azul a fidelidade; em sua cabeça podemos

ver véu branco que atinge os ombros, deixando o rosto, o pescoço, a orelha e um pouco do cabelo à mostra, o véu é uma peça característica do vestuário das mulheres da igreja e é a figura da modéstia e da virtuosidade, o fato de uma das orelhas estar à mostra pode simbolizar o escutar da mensagem divina através do anjo, uma valorização do ouvir a palavra de Deus, ao invés de lê-la. Sua cabeça está levemente virada e inclinada para o lado esquerdo do quadro e seu olhar está direcionado para o anjo. Ela possui um semblante angelical numa fisionomia de mulher.

O Anjo encontra-se posicionado à direita do quadro e flutuando sobre uma nuvem, que parece estar carregada de chuva. Seu corpo inclina-se ligeiramente para frente. Seus trajes são amarelos, com as mangas brancas, o amarelo é a cor da eternidade, e sua mão direita encontra-se levantada em gesto de saudação à Virgem. A outra mão trazendo um ramo de lírios, que simboliza a pureza esplendorosa, a inocência e a virgindade. Seus cabelos são curtos e castanhos e seu semblante é puro, trazendo a mistura de uma fisionomia de um menino e de adulto. Sua cabeça encontra-se coroada por uma aureola luminosa e uma de suas asas está direcionada para a Virgem e a outra encontra-se atrás dele. O anjo olha para a Virgem com os olhos levemente fechados.

Uma forte luz que ocupa o centro da pintura estende-se até quase o chão. Em seu centro encontra-se a pomba, que voa em direção à Virgem. A luz também ilumina a Virgem, deixando suas roupas e metade de seu rosto iluminados.

Na parte inferior do quadro, próximo à Virgem, há um cesto de costura contendo um pano branco e uma tesoura, e ao lado esquerdo dele há um vaso com um ramo dentro.

O fundo da composição apresenta-se pouco nítido e sugere formas de nuvens. Ele é muito escuro, o que permite que a luz central adquira ainda maior intensidade. O cromatismo do quadro é complexo, visando provocar uma indistinção entre a dimensão do imaginário e do mundo natural⁶.

O quadro é uma representação da passagem do Evangelho de São Lucas e refere-se mais diretamente ao momento em que a Virgem aceita seu destino e se declara uma “serva do Senhor”. Lê-se no versículo 38:

“Então disse Maria: Aqui está a serva do senhor; que se cumpra em mim conforme a tua palavra. E o anjo se ausentou dela.”

⁶ Significados dos símbolos extraídos de: Heinz-Mohr, Gerd, *Dicionário dos Símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo, Paulus, 1994

Segundo a classificação proposta por Baxandall⁷ em seu livro sobre o Olhar Renascente, essa imagem corresponderia , dentre as cinco condições ou estados espirituais atribuídos à Maria ao estado da *Humiliatio*, descrito pelo o autor com as seguintes palavras:

“Qual língua poderá jamais descrever, e na verdade qual espírito poderá jamais imaginar com gesto e de qual maneira colocou seus santos joelhos ao chão? Abaixando a cabeça disse ‘ Eis aqui a serva do Senhor’. Ela não disse ‘Senhora’, não disse ‘Rainha’. Oh, que profunda humildade, que extraordinária mansidão! ‘ Eis aqui’, diz ela, ‘a escrava e serva do meu Senhor’. E então, levantando os olhos ao céu e trazendo as mãos e o braços em forma de cruz, concluiu como Deus, os anjos e os santos padres da igreja desejavam: ‘Que seja feito em mim segundo tua palavra’”.

Representações tradicionais da Anunciação

A iconografia da Anunciação é um dos mais populares da arte cristã, competindo apenas com as imagens da Crucificação e da Madona com a criança, a Anunciação é descrita tanto em textos apócrifos como em textos canônicos.

Tradicionalmente, a representação da Anunciação trazia Maria posicionada ao lado direito do quadro, tendo o Anjo Gabriel à esquerda do quadro. A Virgem era representada como uma simples donzela, que costurava um pano, cujo significado, segundo o evangelho de João (10: 1), era o tecer do véu do Templo. O Anjo Gabriel era representado originalmente como um jovem na posição ereta. Tinha um semblante masculino e estendia a sua mão direita em direção à Virgem, em gesto grandioso.

No período medieval, a iconografia da Anunciação tornou-se mais complexa, incluindo desde as vestimentas elaboradas para a Maria e Gabriel e sím-bolos botânicos, como os Lírios, e alguns sinais de pureza como a água e a cor branca, atributos da pureza e da missão singular da Virgem.

No Século XII, torna-se habitual representar a Virgem da Anunciação segurando a Bíblia, como premunicação de seu próprio destino de mãe de Deus. A pomba, representando o Espírito Santo, passou a ser representada chegando através de uma janela, símbolo da virgindade perpétua de Maria. No sul da Europa, passou-se ainda a representar a cena da Anunciação em jardins e palácios, enquanto os artistas do norte favoreciam o ambiente doméstico ou eclesiástico.

Na renascença, Maria era representada como uma simples donzela que lendo o livro das horas foi interrompida por um inesperado visitante. A partir do aumento dos estudos sobre Maria na arte barroca, o tópico da Anunciação à

⁷ Baxandall, Michael. *O Olhar Renascente: Pintura e experiência na Itália da renascença*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1994.

Maria foi reavivado como o momento inicial da glorificação da Maria.⁸Já desde o século XVI a iconografia da Anunciação torna-se um pouco mesmo rígida, dando ao artista certa liberdade e invenção. As Anunciações de El Greco, devem ser situadas no contexto deste último universo.

Levando em conta as representações tradicionais do tema, a Anunciação de El Greco parece seguir algumas referências do período medieval, como por exemplo a Bíblia que ele segura, o cesto de costura fazendo referência ao tecer do véu, a presença do lírio na mão de Gabriel, o uso do branco e da luz próxima a pomba, o semblante de Maria e do Anjo e o ambiente, apenas nas Anunciações feitas na Itália, que são próximos ao ambiente de um templo.

Por outro lado, alguns elementos da iconografia tradicional não podem ser encontrados, como a posição da Virgem do lado direito do quadro e o Anjo do lado esquerdo do quadro, o Gabriel na posição ereta e a pomba vindo por uma janela .

“Anunciações” na Obra de El Greco

As “Anunciações” foi um tema muito recorrente na obra de El Greco, ele apare-ce desde o momento de sua chegada em Veneza e está presente em suas obras até o fim de sua vida.

El Greco viveu no ambiente da contra-reforma, portanto é necessário pensar até que ponto ele seguiu os preceitos dessa nova doutrina referentes à história de Maria em sua pintura.

A primeira “Anunciação” da mão de El Greco foi pintada quando o artista se encontrava em Veneza e faz parte do Tríptico de Modena. Nela o desenho ainda está pouco maduro e evidencia-se como obra de um pintor ainda iniciante. Em seu período romano, o artista também realizou alguns quadros com este tema. Nessa época ele aproxima-se do miniaturista Julio Clóvio, que pode ter tido uma influência significativa sobre El Greco, uma vez que ele próprio realizara o célebre Livro das Horas, dedicado à vida de Maria. Um testemunho dessa ligação entre os dois artistas é o retrato que El Greco pintou do amigo.

As Anunciações de Veneza e Roma seguem as tradições renascentistas, em que há uma preocupação com o ambiente, com arquitetura e com a perspectiva. O artista parece receber estímulos dos célebres pintores do alto-renascimento, em particular de Michelangelo. Uma preocupação com a construção

⁸ As informações sobre a iconografia foram extraídas do *dictionary of christian Art*. Diane Apostolos - Cappadona

de um cenário onde as figuras pudessem ser inseridas é evidente e em algumas das pinturas vê-se El Greco lançar mão do recurso do chão quadriculado típico da produção italiana do Renascimento.

Essas características se alteram de forma visível em suas Anunciações tardias, do período de Toledo, ao qual também pertence o quadro do Masp. Aqui El Greco trabalha pintura concentrando-se nas figuras e deixando de caracterizar o espaço que elas ocupam. Provavelmente sob maior influência da Contra-Reforma, ele parece querer mostrar uma imagem mental e não a presença das figuras em sua suposta aparição histórica. Esse princípio está de acordo com a idéia de imagem como estímulo à devoção, um pensamento bastante difundido no mundo católico de então.

Outra referência importante para El Greco em seu período de Toledo e que poderia explicar a concentração do artista no tema da Anunciação após sua mudança para aquela cidade, seria o seu suposto contato com os escritos de San Ildefonso, um dos patriarcas da Igreja que escreveu particularmente sobre o tema da Imaculada Conceção da Virgem. San Ildefonso era e ainda continua sendo muito popular em Toledo e foi representado diversas vezes por El Greco em seu período tardio. A representação mais significativa do santo, do nosso ponto de vista, apresenta-o diante de uma estatua da Virgem que se encontra no lugar onde a própria Virgem teria feito sua aparição ao santo devoto.

Conclusão

O presente trabalho ainda encontra-se em curso e poucas conclusões definitivas podem ser apresentadas. Porém, fica claro que a obra de El Greco do Masp está intimamente relacionada com o período final de sua vida em Toledo e demonstra uma atitude muito mais religiosa do artista, quando comparada às Anunciações do período italiano. El Greco também parece abrir mão de recursos tradicionais das pinturas veneziana e romana, criando elementos formais novos que pudessem servir ao fim de devoção do artista. Seria importante investigar a relação de El Greco com a tradição artística e religiosa na Espanha e em Toledo em particular, para compreender melhor a partir de que contexto sua nova poética, extremamente original, pode ser criada. Pretendemos ainda investigar as condições de chegada do quadro ao Masp, dando uma pequena contribuição para a história de sua recepção no Brasil.

Isis Selmikaitis. Segundo ano de artes plásticas no Instituto de Artes – Unicamp
Orientanda de Cláudia Valladão de Mattos em iniciação científica financiada pela Fapesp

EMBU-MIRIM: ARTE NA ALDEIA

Jaelson Bitran Trindade
jbt9sr@terra.com.br

Não são numerosos os edifícios remanescentes dos numerosos estabelecimentos formados pelos jesuítas no Brasil (1549-1759) – aldeamentos, fazendas, colégios. Mesmo em relação aos equipamentos de culto – retábulos, caixas de púlpito, alfaias, móveis, telas, imagens, etc., ainda que seja expressivo em qualidade em quantidade o que resta, está aquém daquilo que efetivamente serviu aos edifícios existentes ou já desaparecidos. Os edifícios remanescentes mais antigos estão concentrados na região sudeste, nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo.

O remanescente que concentra as mais diversificadas e numerosas obras artísticas relacionadas à vida de missão é o da antiga aldeia de N. Sr.a do Rosário de Embu Mirim, hoje sede de um município (Embu) a 28 km da cidade de S. Paulo, originada de uma fazenda com capela e indígenas administrados (servos) doada ao Colégio da Companhia de Jesus na então vila de São Paulo, por volta da terceira década do século XVII. Hoje, restaurado pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Regional de São Paulo, desde 1940/44, no pequeno platô do antigo centro ou pátio da aldeia, permanecem a igreja e residência dos padres e mais oficinas (áreas de serviço). As fontes documentais indicam que esses edifícios substituíram outros mais antigos e foram construídos/complementados entre os anos finais do século XVII e a terceira década do século XVIII.

E neste momento entra em questão o problema artístico-Embu; não apenas o Embu enquanto tal, ou apenas este ou aquele objeto no Embu, seja arquitetônico ou artístico-artesanal. As realidades complexas constituídas pelas obras e seu contexto, imediato e mediato, têm sido geralmente tratadas de modo simplificado e superficial. Esta é uma apresentação da aldeia-problema, a ante-sala de uma trabalho de estudo e pesquisa mais rigoroso.

No Embu, identificamos o problema decorativo, o retabulístico, o iconográfico, o ideológico, o sociológico, o político, o mental, etc. Conforme diz Giulio Argan, com muita propriedade, “*o único critério metodológico com que ainda se pode fazer hoje em dia a história da arte, resistindo à tentativa de des-historicizar o estudo do fenômeno artístico, parece-me o da identificação e da análise de situações problemáticas*”. E esclarece que “*identificar um problema significa recolher e coordenar um conjunto de dados,*

*de nenhum dos quais se possa entender o significado ou o valor, a não ser em relação com os outros”.*¹

Já passa de meio século a instigação feita pelo historiador da arte e professor da Universidade da Pennsylvania Robert Smith, no I Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros (Washington), aos interessados na história da arte luso-brasileira, para que desenvolvessem estudo das obras de arte e arquitetura do Brasil-Português numa perspectiva das grandes instituições geradoras de bens artísticos, quais sejam as ordens beneditina, franciscana, carmelita e a Companhia de Jesus, em especial.

Pelas características do acervo existente no Embu no cotejo entre ele e o inventário de bens executado na aldeia em 1759, quando da expulsão dos jesuítas, sabe-se que muita coisa é de época pós-jesuíta ou, se a antiguidade denuncia o tempo dos padres de batina negra, resta a hipótese da peça ter sido de outras capelas e igrejas dos “extintos jesuítas”, tais como as das aldeias próximas de Araçariguama, Itapeçirica e Carapicuíba, que no tempo da Companhia estiveram subordinadas à residência do Embu. Alguma coisa pode ter sido doada por particulares, de seus oratórios, em época e situação desconhecidas para nós, hoje em dia. Ainda está por ser feita uma leitura cuidadosa, um mapeamento dos objetos constantes em outros inventários de bens da igreja da Sr.a do Rosário, já do século XIX.

A igreja da residência jesuítica de Embu-Mirim é o exemplo mais íntegro e mais substantivo da arte nos aldeamentos da Companhia que resta no Brasil. Para além dos objetos litúrgicos, imagens e alfaias, ainda da época em que os padres tinham plena posse dessa aldeia-fazenda, estão presentes a conspícua sacristia, com sua decoração (pintura) em chinoiserie, brutescos e simbologia eucarística, o conjunto composto pelo arcaz, oratório, e lavatório (purificação do sacerdote); a exuberante capela-mor com o teto e as paredes revestidos de caixotões pintados com motivos de folhagens, apresentando também um bom trabalho de talha no altar-mor. A tudo isso soma-se ainda os dois altares colaterais com uma explícita simbologia teocrática e o bonito púlpito entalhado, obras datadas entre os anos finais do século XVII e a quarta década do XVIII – um grande período, de muita ação em toda a parte, para a Companhia de Jesus.

Um outro conjunto artístico bastante expressivo, remanescente de antigo aldeamento, é o da igreja de N. Sr.a do Socorro em Tomar de Geru, em Sergipe, assentamento tornado vila em 1758 com o nome de Nova Távora, denominando-se Tomar a partir de 1765. Apesar de ser um templo erguido no final

¹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, p. 70.

do século XVII como sugere a data de 1688 no dintel da porta principal, foi alterado e sua maquinaria de talha indica ser posterior à saída dos jesuítas.

Claro, existem remanescentes altamente significativos da presença jesuítica na nossa formação histórica, como a igreja do Colégio de Salvador, hoje Sé Catedral, e todos os elementos artísticos integrados. Da mesma forma, a igreja de Santo Alexandre, do Colégio de Belém do Pará. Mas, em termos de missões de residência, dessa complexa e vasta trama de assentamentos colonizadores e doutrinários em que pontificaram os jesuítas, frente às demais ordens religiosas, o Embu é o remanescente mais exuberante e rico em testemunhos.

Como sobreviveu esse conjunto? Na verdade, quase desapareceu de todo, não fosse o empenho do cônego da Sé de São Paulo Joaquim do Monte Carmelo que, a título pessoal, numa atitude digamos, de “amor às relíquias ou antiquilhas do passado colonial”, fez a restauração “*daquela sacristia, cujo belo teto não tem igual em toda esta província*”, diz o próprio sacerdote em 1860 à Tesouraria Provincial à qual propõe salvar, sem ônus para o Estado, o templo e hospício ou residência do extintos jesuítas, conforme documento que encontrei há anos no arquivo do Departamento do Patrimônio da União em São Paulo – Ministério da Fazenda. Monte Carmelo reparou os altares e o coro, forrou e assoalhou toda a igreja e propôs-se a abrir ao culto e “*velar na conservação das alfaias por ele restauradas*”, além de comprar outras para a dita igreja, até que novamente fosse criada ali uma freguesia.

O estudo sobre o Embu bem como sobre o conjunto da arte dos missionários – que, aliás, ainda está por fazer, não pode ser empreendido de forma desconectada das correntes e tendências da arte lusitana em geral dos séculos XVII e XVIII, compreendendo o reino e as ilhas atlânticas em especial, e da realidade artística do mundo português do Brasil. A busca de uma solução apenas interna, paulista, ou, de associação dessa arte com o mundo hispano-americano, como tem ocorrido, não rende como explicação.

É certo que os altares do Embu não tem a raridade, a ancianidade, a erudição ou a singularidade daqueles de S. Lourenço dos Índios e de Reis Magos, em Niterói e em Nova Almeida, litoral do Espírito Santo, para falar apenas nos altares de aldeamentos. Mas de que outro retábulo de aldeamento jesuítico, gerados durante a gestão dos inacianos, podemos nos lembrar? De poucos, bem poucos. Somam-se ao dois acima citados apenas os do Embu e de Carapicuíba, ambos em S. Paulo! É um espanto, se levarmos em conta a quantidade de aldeamentos que os jesuítas possuíram até pelo menos o último terço do século XVII.

O biógrafo do Padre Belchior de Pontes (1644-1719), jesuíta que mudou o aldeamento de local na década de 1690 aproximadamente, dando início à construção do templo, nota que o padre o fez com capacidade suficiente para

atender “*comodamente*” os residentes bem como aos vizinhos, colonos portanto.² Esse é um dado significativo em relação aos aldeamentos mais antigos estabelecidos a distâncias não muito grandes dos núcleos concelhios dos colonos.

O empenho junto aos colonos, para além do trabalho contínuo com os aldeados, é indicativo de uma forte ação pela causa jesuítica. A eles também se endereçaria o equipamento de culto que podemos ver hoje em dia; entretanto, se a questão da conversão à práticas evangélicas, tão cara aos jesuítas, alcançava os colonos, as práticas litúrgicas e as celebrações magnas eram elementos fundamentais no envolvimento, na “*integração*” e fixação do indígena no modo de vida missioneiro.

Apesar da pequenez da aldeia e da sua população, por volta, digamos, de 300 pessoas na década de 1720, ali se realizava todo o cerimonial da Semana Santa, o ciclo da Paixão, acontecimento maior da Cristandade, não de uma forma econômica, abreviada, como o meio à primeira vista indicaria, mas completa, como sugerem as imagens procissionais dos Passos do Calvário, do próprio Calvário, da Santa Ceia e do Enterro. De certeza, os vizinhos, sitiantes, de origem européia, também acorriam à essa aldeia mais bem provida, evitando deslocamento maior até Santana do Parnaíba, a vila mais próxima, mas nem tanto.

O ímpeto decorativo do barroco lusitano, articulando pintura, talha polícromada e dourada e outras modalidades, como o azulejo, o mármore, tem a sua arrancada nas três décadas finais do século XVII: busca a envolvimento do crente com as coisas do céu, simulando a presença do mundo celestial – santos e anjos - e, sobretudo, a presença divina, tudo próximo.

Esse é o contexto de criação do tipo de altar que compõe as duas laterais do arco-cruzeiro ou arco-triunfal da capela-mor da igreja do Embu. São de estilo diverso do altar-mor, ao fundo da capela. São mais antigos. Primeiro fez-se o corpo da igreja, depois completou-se o templo com a capela-mor e sacristia, as áreas mais decoradas dessa igreja. Entretanto, as diferenças de época na decoração, 30 ou 30 e poucos anos entre a 1ª e a 2ª fase, não acarretam solução de continuidade no programa, nas metas dos padres, conforme veremos. A fase decorativa mais intensa, por volta de 1730, consolida os programas artísticos pertinentes à 1ª fase, embora com modificações formais em curso, no que toca ao altar-mor e à pintura decorativa, à estética do nicho da sacristia.

No altar-mor, sob o nicho da Sr.a do Rosário, na cornija, ao pé das cariátides que ladeias o nicho central superior, onde se expõe o Santíssimo Sacramento, o Cristo presente, duas águias esculpidas estão em posição de voo, inclinadas para a frente, nada parecido com os pássaros fênix que simbolizam a ressurreição, tão presentes na decoração barroca dos retábulos de altar, entremea-

² FONSECA, Padre Manuel. *Vida do Padre Belchior de Pontes*. São Paulo: Melhoramentos, p. (1ª ed., 1750)

dos aos *putti* (anjinhos) e às parras e cachos de uva. Duas águias que remetem para os dois altares colaterais da igreja.

Os dois altares colaterais e mais o púlpito entalhado com o nome de Jesus (IHS), anjos e feixes de acantos, são conformes, remetem para os anos finais da década de 1690 e início do Setecentos. O formato similar a um portal românicos dos séculos XII e XIII, estruturado em colunas torsas, denominadas de pseudo-salamônicas e arcos concêntricos também espiralados, como arremate da tribuna de talha, é conhecido na história da arte como talha de estilo nacional português.



Foto 1 - Igreja Nossa senhora do Rosário – Embu. Altar de S. Miguel e Almas, obra em “estilo nacional português”, final do séc. XVII/início do XVIII. Arquivo Fotográfico do IPHAN, 9ª Superintendência Regional – S. Paulo, ficha nº 120. Foto de 1937 (Germano Graeser), anterior à restauração.

Em nenhum outro espaço religioso luso-brasileiro (a historiografia, em-tretanto, não nota os demais!), as representações de águias bicéfalas causam tanto impacto como na nossa ex-aldeia. As águias bicéfalas coroadas, esculpidas e douradas que se encaixam nos tímpanos dos dois altares colaterais da igreja, diante do vazio da nave, são visíveis ao primeiro olhar, quando se adentra ao

templo. Talvez na sacristia da igreja de N. Sra. dos Anjos, em Penedo – AL, ao mirar a enorme águia bicéfala em relevo no espaldar do lavabo, alguém fique mais impressionado. De qualquer forma, a existência de uma águia bicéfala coroada – um emblema imperial, supremo - em situação religiosa tão central para o culto, qual seja a dos altares demarcando o lado do Evangelho (direita de quem olha) e o da Epístola (esquerda), colocam uma questão da maior relevância. Não foi assim que o entenderam, entretanto, os historiadores em geral (historiadores da arquitetura e da arte), desde o início da década de 1940 até hoje. De imediato o identificaram com o emblema do Sacro-Império Romano Germânico, reconhecendo nele dos reis de Espanha descendentes da casa de Áustria, os Habsburgos, de Felipe I, coroado em 1555 a Carlos II, morto em 1701.

Germain Bazin foi o único historiador que até há bem pouco conheceu, citara e emitira uma breve opinião sobre vários exemplares brasileiros, cerca de 5, datados entre 1690 e 1720, inclusive dois paulistas.³ Mas não ousou identificá-los com um emblema de Estado, como fizeram Lucio Costa, Robert Smith, Carlos Lemos e muitos outros, tanto mais que viu o lavabo de sacristia de Penedo, onde as águias seguram com o bico dizeres sacros, além daquela que rematava um altar de uma capela de engenho de açúcar, em João Pessoa, Paraíba, cercado um sol com as palavras “Ave Maria”, já desaparecida à época das suas pesquisas.

O outro caso paulista, além do Embu, é a águia bicéfala dourada e coroada entalhada na face fronteira do púlpito da capela do sítio Santo Antônio, em São Roque, há poucos quilômetros do Embu e que foi freqüentemente assistida, nos anos finais do século XVII pelo mesmo padre superior daquela aldeia, o celebrado jesuíta Belchior de Pontes.

Bazin percebeu que não podia recuar a data dos 2 altares colaterais do Embu para trás dos primeiros anos do século XVIII, quanto mais para antes de 1640, fim do Brasil Filipino, sob domínio dos reis Felipe I e Felipe II, dois Áustrias. Entretanto, chegou a aventar, como Lucio Costa, que podia ser o tal motivo heráldico usado já como simples motivo ornamental. Ou, então, simbolizaria a Ordem dos Agostinianos (sic!) ou aludiria ao apelido de Santo Agostinho: “Águia de Hipona”, o intérprete maior do Evangelho. Isto porque conhecia o historiador “*a soberba águia bicéfala que sela a fachada e o arco-cruzeiro de São João Novo do Porto*”, que sabia ser dos Padres Eremitas Descalços de Santo Agostinho.⁴ Entretanto, o emblema consagrado da Ordem de Santo Agostinho é um coração em chamas atravessado por duas setas. Se, no Porto e em outros lugares que eu conheço de Portugal e de outros países, um ou outro convento agos-

³ BAZIN, Germain, *Architecture Religieuse Baroque au Brésil*, Paris: Plon, vol. II, 1957 pg. 292.

⁴ BAZIN, Germain, *Architecture Religieuse...*, p. 292.

tiniano adotou a águia bicéfala pura e simplesmente ou envolveu com ela o seu emblema, entre 1670 e 1740, tal como os jesuítas e outras ordens fizeram, algo estava acontecendo e a historiografia moderna ainda não se deu conta disso!

As publicações mais recentes ainda reiteram as interpretações ligeiras, tradicionais, afirmando que tais águias são peças antigas “do tempo dos Felipes”, reaproveitadas em época posterior, isto é, no final do século XVII. Idéia sem fundamento algum, que se estende para a águia existente no púlpito da capela rural de São Roque, edificação datada também de fins do século XVII.⁵

Algumas questões se colocam a partir disso: 1) nenhum elemento decorativo ou figurativo na arte religiosa desse universo tratado é “puramente ornamental”, estando sempre associado à simbologia cristã; 2) a idéia da Virgem e do Cristo como imperadores do céu e da terra é apropriadíssima à igreja contra-reformista; 3) o emblema da águia bicéfala coroada no coroamento de altares centrais do culto católico, despida de escudos e emblemas dinásticos, temporais, portanto, fixa a idéia de império no contexto religioso; 4) os Felipes ou Áustrias, isto é, os monarcas espanhóis com origem nos Habsburgos que dirigiam o Sacro-Império Romano Germânico, não eram mais a família imperial, não eram imperadores, mas apenas reis da Espanha, portanto não podiam legitimamente, politicamente usar nenhum outro emblema de sua casa reinante a não ser o velho escudo do reino de Espanha. Apenas Carlos V, imperador da Alemanha, acumulara a coroa imperial e mais a da monarquia espanhola, entre 1519 e 1554, quando abdicou de ambas, que voltaram a estar politicamente separadas. No seu tempo, a águia bicéfala servia de contorno ao escudo espanhol. E apenas no seu tempo tal composição foi fabricada e difundida.

Colocadas as questões dessa maneira, metodologicamente calçadas, e levando-se em conta a universalidade proposta pelo emblema e pela ação da Companhia de Jesus, a extensa geografia indicada por Bazin – S. Paulo, Pernambuco, Paraíba, no Brasil e a cidade do Porto, em Portugal, dados acrescentados, na mesma época, por Lucio Costa, que indicou sua presença no espaldar de um lavabo da igreja de S. Miguel das Missões guaraníticas do Sul (os jesuítas novamente), apontou para um trabalho de investigação de grande envergadura - não podia ser estudado sem as fontes portuguesas. Iniciado entre 1997-99, quando da minha estadia em Portugal, resultou em dois estudos, o segundo deles associando a “invenção” da talha de inspiração “românica” (século XII) às questões veiculadas pela águia bicéfala em situação religiosa.⁶

⁵ TIRAPELI, Percival, org., *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*, UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, p. 75, 94 e 164.

⁶ Sobre essas questões tenho publicados dois artigos, a saber: Vieira, o Império e a Arte: emblemática e ornamentação barroca”. In *Barroco Iberoamericano - Território, Arte, Espaço y Sociedad*. Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide/Ediciones

As águias bicéfalas representam a união mística entre a humanidade e a divindade, representada no Cristo e na Virgem. A águia bicéfala é também o símbolo da Ascensão do Senhor e Assunção de Maria, na fé católica.

Serviam de distintivo a um partido que proclamava a universalidade e preeminência do poder da Igreja, do Papado, sobre as monarquias terrenas, combatendo, com ênfase o Sacro-Império Alemão já em declínio e todos os demais pretendentes a uma hegemonia sobre tudo e todos, caso da França e da Espanha, em especial: a autoridade do Divino sobre todas as demais potestades.

Os retábulos de *estilo nacional*, representam a Porta do Céu e a Evangelização Universal sob o Império da Igreja e preconizam a ascensão da Humanidade a um viver apostólico, conforme o projeto dos jesuítas, agentes da chamada Milícia da Igreja. O Rosário, a Virgem *lout-court*, representa a união mística entre o Homem e Deus, na ótica cristã apostólica e romana. Ela, com o Menino dentro ou nos braços, configura a águia bicéfala, a junção do Sol e da Lua. Daí a representação de que teve notícia Bazin, na Paraíba. Daí, a presença das águias no Embu, daí a tela da Virgem e o Menino emoldurada por vigorosa talha dourada em forma de águia bicéfala que encontrei na Catedral de Zamora. Daí as numerosíssimas representações da águia bicéfala em situação religiosa que identifiquei em várias partes do mundo nas quais se fixou a catolicidade, produzidas num período que vai entre meados do século XVII e as 3 primeiras décadas do século XVIII, exatamente no período que nasce, cresce e fenece a forma românica que pontifica no altar barroco português, na Europa, na Ásia, na África e na América, juntamente com as igrejas forradas de ouro.

Outro elemento marcante da parafernália de culto, da 1ª fase artística do templo, a do barroco “nacional português”, são os 4 leões de essa (esquife), bastante divulgados pela literatura artística brasileira. Além desse conjunto, só se conhece no Brasil os leões que estão no Museu do Aleijadinho, em Ouro Preto e que provavelmente pertenceram à igreja matriz da Conceição, da freguesia de Antônio Dias, onde fica o citado museu.

Os leões rugientes de Minas são de estilo diferente, são peças mais elaboradas, mais naturalistas. Por acaso pertencem ao ciclo da Paixão? As quatro esculturas de madeira, com uma interpretação bastante esquemática de um “leão que ruge”, têm ao lado da cabeça um ponto de descanso para as varas de um esquife tumular. O esquife que existe no Embu para exibição pública, é antigo, talhado em madeira, e serve para um corpo de tamanho definido: o do Senhor Morto que descansa habitualmente sob o altar-mor e que deixa esse

Giralda, vol. 02, 2001, p. 285-301, ISBN 84-88409-5; “A talha da época de Pedro II de Portugal: porta do céu, para a conversão universal”. In Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, novembro de 2003. Rio de Janeiro: CBHA, PUC-RJ, UERJ, /UFRJ, vol. 1, 2004, p. 311-330, ISBN 85-87145-12-6.

“depósito” durante a liturgia da Paixão. O padrão do torneado e ornamentos apontam para obras de fins do XVIII ou começo do XIX.⁷

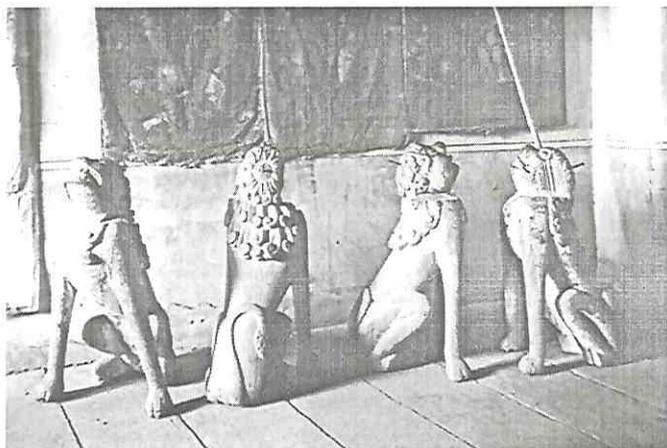


Foto 2 - Museu da Igreja e Residência dos Jesuítas - Embu. Leões funerários. Madeira entalhada. Fins do século XVII (?). Arquivo Fotográfico do IPHAN, 9ª Superintendência Regional - S. Paulo, ficha n° 352. Foto de 1939 (Germano Graeser).

Para além de sua associação com o Cristo, o Juízo Final, a Ressurreição, os 4 leões remetem para a questão da Monarquia Universal, pretensão da Igreja tal como a das monarquias europeias do século XVII, sob o signo da idéia da realeza sagrada e marcadas por um viés messiânico. E não devemos esquecer o fato de que quase todas as cabeças coroadas da época tinham os padres jesuítas como confessores, sofrendo grande influência deles. Aliás, os leões do Embu, com a “coroa” no alto da juba para encaixe de uma coroa de metal, remetem diretamente para a concepção barroca, absolutista, mas apostólica, do Cristo como rei supremo inclusive do mundo terrenal, como pregavam os jesuítas!

A arte tumular medieval portuguesa e europeia apresenta figuras de leões suportando sarcófagos de pedra trabalhada, como expressão devocional (importância social e empenho na salvação). E no tempo do barroco, em Portugal (Aveiro), vamos encontrar no suntuoso túmulo do Bispo-Inquisidor Geral do reino espetaculares figuras de leões rugientes, obras magníficas do francês Claude Laprade, do início do século XVIII.⁸ Essa simbologia tradicional, que representa a ressurreição em Cristo, a salvação da alma, pode ser encontrada

⁷ Ver Tilde Canti, *O Móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro: Candido Guinle de Paula Machado, 1980.

⁸ Dicionário da Arte Barroca em Portugal, dir. Paulo Pereira, Lisboa: Presença, 1989, p. 255.

também em catafalcos efêmeros do último terço do século XVIII (S. Paulo, 1767, Coleção Guita e José Mindlin).

O entalhe da cabeleira (juba), com final anelado, é comparado por Germain Bazin com as representações da tradição portuguesa do século XIV e das formas ornamentais dos cabelos da estatuária romana antiga. Já a concepção do animal, ele a compara às obras chinesas da dinastia Tang (618-907 D.C.), ao mesmo tempo que assevera ser a representação figurativa de uma fera, por parte de artesão indígena,⁹ sob orientação dos padres da Companhia, sem dúvida: comparações à parte do erudito francês, é em relação a isso que devemos estar atentos. Na fachada da igreja do convento de Santa Mônica (c. 1720/30) em Guadalajara, México, começo do século XVIII, vê-se um leão coroado, que segura o emblema com o nome de Jesus (IHS). Pode-se dizer que a juba dessa figura - o esculpido todo com escasso relevo - tem a mesma solução que a dos leões do Embu. A esse tipo de escultura a historiografia da arte tem denominado de arte “tequitqui” (“tributário”, em língua náhuatl) ou arte indo-cristã,¹⁰ ou, ainda “arte mestiça”. Reyes-Valerio, estudioso da arte indo-cristã do México, observa que também é possível comparar peças novo-hispânicas com essa denominação pejorativa (tequitqui), com obras da arte visigótica do século VII D.C., como as da região de Quintanilla de las Viñas (Burgos), Espanha.¹¹

A propósito da igreja do convento das mônicas (agostinianas) de Guadalajara, cabe indicar ainda a presença de uma grande águia bicéfala esculpida no centro do friso sobre o pórtico da fachada. A fachada das mônicas - assim como a de outras igrejas da cidade e de dois outros centros da região - Zacatecas e San Luís Potosí - tem como marca uma decoração profusa, carregada de símbolos eucarísticos, símbolos salvíficos. Aí está: leões coroados, o nome de Jesus, águias bicéfalas, na aldeiazinha de Embu-Mirim (fim do XVII) ou na dinâmica Guadalajara de princípios do XVIII, sede de um arcebispado. Meus estudos em curso (desde 1997), levados a cabo em Portugal, Brasil e Espanha e extensíveis ao mundo hispano-americano, têm mostrado essas relações.

Jaelson Bitran Trindade. Doutor em História Social, trabalha como historiador ligado à preservação do patrimônio cultural brasileiro desde 1970, na Superintendência Regional (9ª) do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Há anos vem pautando seus estudos na questão das obras artísticas vistas como uma prática social, como um processo peculiar de produção no contexto das diferentes práticas sociais.

⁹ BAZIN, Germain. *O aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971, pp. 18-19, 48-49.

¹⁰ MORENO VILLALBA, José. *La Escultura Colonial Mexicana*. México: El Colegio de México, 1942, p. 66 e fig. 98

¹¹ REYES-VALERIO, Constatino. *Arte Indocristiana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Colección Obra Diversa, Primera Edición, 2000. Pode ser lido na página-web: <http://www.azulmaya.com/indocristiano>. O problema em questão está apontado no capítulo VIII, Análisis del arte indocristiano. La escultura y la pintura monásticas. Aprendices, oficiales y maestros: www.azulmaya.com/indocristiano/cap8.html.

UMA ESCOLA REVOLUCIONÁRIA DE ARTE: VKHUTEMAS/VKHUTEIN (1920-1930)

Jair Diniz Miguel, MSc.
jdmiguel@usp.br / jairdm@yandex.ru

1. Introdução

A arte de vanguarda do início do século XX está vinculada a lutas e confrontos que são tanto estéticos quanto sociais e políticos. Desse modo, a formação dos novos artistas passou a ser um importante modo de ampliação dos diversos “ismos”, em parte porque as academias de arte tradicionais não estavam mais conseguindo suprir as novas demandas e buscavam, ao mesmo tempo, preservar estruturas que não respondiam mais aos anseios buscados pela arte moderna.

O significado da arte passou a ser muito importante, principalmente por ser balizador de novos princípios e idéias. Ao mesmo tempo, no entanto, foram acrescidas necessidades de cunho ética e estrutural. A exigência era fazer da arte uma parte da própria vida, chegando a ser sua substituta. Fixando-se nas idéias construtivistas, pode-se afirmar que a arte “*se compone de dos elementos: La idea y la forma. El contenido del arte es la idea investida de una forma artísticamente trabajada. [...] También se puede considerar inherentes al arte, la utilidad y la finalidad*” (Tarabukin, 1977). Ao se colocar uma ética artística, que nas vanguardas é tão forte, “*a arte visa a verdade, se ela não for imediata; sob este aspecto, a verdade é seu conteúdo. A arte é conhecimento mediante sua relação com a verdade; a própria arte reconhece-a ao fazê-la emergir em si*” (Adorno, 1988).

Dentro, ainda, das idéias que estavam correntes na Rússia revolucionária, a arte passava a ser social e integrada ao ambiente, como diz Bogdanov: “*art organizes social experiences by means of living images with regard both to cognition and to feelings and aspirations. Consequently, art is the most powerful weapon for organizing collective forces in a class society – class forces*” (Bowl, 1988).

Uma outra aproximação ao tema diz respeito a validade das vanguardas, enquanto momento de ruptura, e portanto de reflexão e estranhamento; “*é inerente a muitas obras de arte a força de quebrar as barreiras sociais que elas alcançam. Enquanto que os escritos de Kafka seriam a concepção do leitor de romance pela impossibilidade relevante e empírica da narrativa tornou-se, justamente em virtude de tal irritação, compreensível a todos. A opinião proclamada em uníssono pelos ocidentais e pelos estalinistas sobre a incompreensibilidade da arte moderna continua a ilustrar este fenômeno; é falsa porque trata a recepção como uma grandeza fixa e suprime as irrupções na consciência, de que são capazes as obras incompreensíveis. No mundo administrado, a forma adequada em que são recebidas as*

obras de arte é a da comunicação do incommunicável, a emergência da consciência reificada? (Adorno, 1988).

Nesta citação acima, está clara a escolha dos modernos como arautos de uma nova visão (não somente relacionada à representação pictórica, mas também às significações sociais e ideológicas), em que a recusa e o distanciamento são formas de enfrentamento e transformação. Daí, parte da dificuldade de integrar a experiência moderna enquanto luta, mais uma “causa”, em que as obras funcionam como munição, e que as atitudes e escolhas técnicas, artísticas e estéticas são uma oposição que se centra na demonstração da impossibilidade do mundo e das suas representações (políticas, econômicas, sociais, culturais).

Quanto ao ser vanguarda, *“o construtivismo, contraparte oficial do realismo, tem, através da linguagem do desencantamento, um parentesco mais profundo com as transformações históricas da realidade do que um realismo coberto desde há muito com um verniz romântico, porque o seu princípio, a reconciliação ilusória com o objecto, se tornou entretanto romantismo. Os impulsos do construtivismo foram, quanto ao conteúdo, os da adequação, por problemática que fosse, da arte ao mundo desencantado, que era impossível realizar sem academismo, no plano estético, com os meios realistas tradicionais”* (Adorno, 1988). Ou como diz Arvatov (1973) *“la intelectualidad moderna, radical, ha crecido en centros industriales, está penetrada de positivismo, se ha ‘americanizado’. Su pathos es la acción, el trabajo, la técnica”, “[...] centra su atención en el mundo de los objetos, en la realidad material. Esta gente, ante todo, quiere construir, edificar”*. O construtivismo, nesta vertente, é uma utopia, que consegue através de seus recursos técnicos – a linguagem desencantada – representar sua realidade e intervir nesta dialécticamente, recusando ser um espelho de suas significações apenas.

A escola de ensino artístico fundada na Rússia revolucionária teve o papel aglutinador de experiências e idéias, importantes para formação de uma nova vanguarda artísticas diferenciada e engajada. Os desdobramentos políticos da própria revolução, com o estalinismo, romperam com esse modelo vanguardista e retomaram concepções e posturas que vinham do século XIX na Rússia. Esse novo panorama foi fatal para o Vkhutemas, mas enquanto existiu foi uma fonte de importantes pesquisas e projetos artísticos do novo estado soviético.

2. A Escola

Com a reestruturação de todas as esferas do estado russo, após novembro de 1917, surgiram necessidades que embora possam ser consideradas secundárias, influíam muito na nova estrutura. A educação e a estruturação escolar, em todos os níveis, precisavam ser reorganizadas em, pelo menos, bases diferentes das encontradas no regime tsarista. Este primeiro momento pode ser caracterizado como um pouco anárquico, já que o novo governo não tinha muita

condição, nem dinheiro – e enfrentava uma guerra civil - para implementar reformas pontuais (Fitzpatrick, 1970).

Além do que, já havia tendências políticas dentro do governo e do partido bolchevique que ajudavam ainda mais a complicar o sistema administrativo do novo regime, dificultando ações ou procurando fazer uma oposição aos novos dirigentes, basta lembrar do grupo “Oposição Operária” e dos acontecimentos em Kronstadt (1921).

Na própria cultura soviética emergente, novas tendências começaram a aparecer, como o Proletkul't (Proletarskaya Kul'tura – Cultura Proletária), fundado em 1917, em base das idéias de A. Bogdanov (principalmente), A. Lunatcharsky e outros, formuladas entre 1905 e 1910, alcançando grande repercussão e força nos primeiros anos da Rússia Soviética. O Proletkul't aspirava a criar e realizar uma arte genuinamente proletária, nova e de classe. E foi neste ambiente confuso que começaram as reformas da sociedade russa.

Com este pano de fundo, o quadro do ensino de artes, em Moscou, estava, antes da revolução, centrado em duas escolas formadoras de artistas, arquitetos e artesãos industriais. Estas, em dezembro de 1918, se tornaram dois Ateliers Artísticos Livres Estatais, sob controle direto de estudantes e professores; a antiga Escola Stroganov de Artes Aplicadas, no 1º SVOMAS (Pervye Gosudarstvennye Svobodnye Khudojstvennye Masterkie), e a antiga Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, no 2º SVOMAS (Vtorye Gosudarstvennye Svobodnye Khudojstvennye Masterkie). Estes dois Ateliers eram a base do novo ensino livre promovido pelo estado soviético. Porém, além de ainda manterem hábitos herdados das escolas anteriores, professores e alunos eram, em geral, conservadores em arte, não havendo grande espaço para artistas de vanguarda (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1990). Os problemas administrativos também ajudaram a levar a experiência a impasses de difícil superação. Mas havia pontos que eram considerados positivos, como a liberdade para cada professor em seu atelier (como parte autônoma dos Ateliers Livres) e a rejeição de curricula, metodologias ou pré-requisitos unificadores. Pode-se acrescentar, ainda, a pressão exercida por círculos Proletkult na mentalidade dos artistas e nos próprios órgãos administrativos do Narkompros (Lodder, 1983).

As críticas ao sistema vinham de todos os lados. O Narkompros (Comissariado do Povo para a Instrução Pública), responsável pelo ensino em toda a Rússia, conseguiu montar um modelo que agradasse a pelo menos parte dos artistas professores. Assim, nasceu, em novembro de 1920, o VKhUTEMAS - Vysshie Gosudarstvennye Khudojsetvenno-tekhnikheskie Masterkie (Atelier Superior Estatal Técnico-Artístico), fruto da fusão dos dois Svomas em uma nova escola, centralizada administrativamente, ainda mantendo alguns pontos que eram considerados positivos nos Ateliers Livres, porém com um objetivo

específico, visível no próprio decreto de criação da escola: *"The Moscow VKhUTEMAS is a specialised educational institution for advanced artistic and technical training, created to prepare highly qualified master artists for industry as well as instructors and directors of professional and technical education"*. (Lodder, 1983).

A nova escola era um pólo de confronto entre diversas correntes artísticas, desde o ponto de vista místico idealista (simbolismo), passando pelas vanguardas (construtivismo, suprematismo, cubo-futurismo) até pensamentos figurativistas realistas e neoclássicos. Estes debates, freqüentemente extravasados para além da escola, principalmente para as páginas da LEF (Levyi Front Iskusstv) e de periódicos de arte do Narkompros e do Proletkult, mostravam que a orientação básica da escola era experimentar e mesmo ousar e transformar.

Em um texto publicado na revista LEF, em 1923, coloca a divisão básica das correntes em "Puristas" (Chistoviki), que basicamente eram os artistas voltados para a pintura de cavalete e o figurativismo como Shevchenko, Lentulov, Mashkov, Fal'k, Korolev etc.; "Artesãos" (Prikladniki), que eram voltados para as artes aplicadas e artesanato (Favorsky, Pavlinov, Novinsky, Egorov etc.); e finalmente "Construtivistas" e "Produtivistas" (Konstruktivisty/Proizvodstvenniki), que eram os artistas vinculados a vanguarda como Rodtchenko, Popova, Lavinsky, os irmãos Vesnin etc. (Lef apud Lodder, 1983). Esta divisão tem uma clara tendência construtivista, sendo que o texto continua fazendo referências e sub-divisões dentro das duas categorias consideradas passadistas ou anacrônicas.

Porém, com as mudanças que começaram a ocorrer após a morte de Lênin em 1924, na disputa pelo poder no partido e no governo, novas tensões e conflitos se fizeram sentir por toda a sociedade. Este quadro institucional mais complicado levou a escola a adotar padrões rígidos e, em 1926, principiou a fazer um processo de reestruturação, mais de acordo com os novos tempos. Um dos resultados é a mudança de denominação da escola, passando a se chamar, em 1927, VKhUTEIN – Vysshii Gosudarstvennyi Khudojestvenno-Tekhnicheskii Institut (Instituto Superior Estatal Técnico-Artístico).

As preocupações de transformar a sociedade, presentes na revolução, tiveram no Vkhutemas a própria configuração do funcionamento da escola. As premissas revolucionárias da escola mostraram que *"il Vchutemas nacque come scuola democratica di massa"* (Zadova, 1978) e *"unica por su compromiso social, universalidad y accesibilidad, pretendia combinar las artes plásticas - arquitectura, pintura, escultura, artes gráficas y artesanía - al servicio de la comunidad, abriendo las puertas a sus conferencias y seminarios a todos los que quisieran asistir"* (Risebero, 1987). Para mostrar este alcance, basta citar o número de alunos matriculados na escola, durante o ano de 1924, que somava 1445 inscritos; este número é quase oito vezes maior que a Bauhaus no mesmo período. Porém, era na Faculdade de

Pintura, e não na área de artes industriais que estava a maioria destes alunos. (Lodder, 1983).

Para facilitar o acesso dos filhos de operários e funcionários do partido ao Vkhutemas, foi criada a Faculdade Artística Operária – Rabfak (Rabochii Fakul'tet) Iskusstv -, voltada para o ensino geral de caráter técnico-artístico. Após o curso, o aluno estava preparado para seguir os estudos. Essa instituição tinha como premissa formar e capacitar jovens que não tiveram acesso ao ensino tradicional na Rússia para que pudessem se desenvolver sem muitas dificuldades nos ateliers altamente especializados do Vkhutemas.

Inicialmente, os alunos deveriam passar pelo Curso Fundamental ou Preparatório, com duração inicial de um ano e depois aumentado para dois anos, com metodologia desenvolvida a partir da visão, chamada de psico-analítica, proposta por Ladovsky, e tinha, à semelhança do curso preliminar da Bauhaus, a idéia de fornecer as bases de todo o conhecimento artístico, técnico e social para a prática do artista como elemento social e cultural. Compreendia disciplinas técnico-científicas e profissionalizantes (física, química, matemática superior, tecnologia dos materiais, processos de produção), história da arte, ciência social e disciplinas artísticas (teoria da forma, cor, espaço, composição, organização, etc.) em aulas teóricas, seminários, exercícios práticos e laboratórios. Essencialmente, o curso fundamental “*non era che una della prime “grammatiche” di un linguaggio visivo.*” (Jamaikina, 1978). A prática nos ateliers específicos de cada área - pintura, escultura, poligráfico, madeira, metal, têxtil - era obrigatória para a formação especializada, na esperança - como a Bauhaus - de criar artistas de qualidade formativa e intelectual de alto padrão, e ao mesmo tempo formar uma nova classe artística, mais comprometidos com os destinos da revolução e do país, como bem caracterizou o primeiro reitor do VKhUTEMAS – Radvel -, “*a year of revolutionary life has forced us to understand that the artist is not embellisher of life, but a serious moulder of social consciousness and responsible organizer of the whole of our everyday life*”. (Lodder, 1983).

As especializações eram divididas em faculdades (áreas):

1. Metais;
2. Madeira;
3. Cerâmica;
4. Têxtil;
5. Poligráfica (litografia, calcografia, tipografia, livros);
6. Pintura (Cavalete, Monumental, Decorativa);
7. Escultura;
8. Arquitetura (acadêmica, oficinas unificadas, oficinas experimentais).

Um quadro resumido dos professores pode mostrar a amplitude e a força do corpo docente (Bojko, 1980):

Faculdade Poligráfica	I. L. Bruni, V. Favorsky, P. Miturich, D. Moor, I. Nivitsky, P. Pavlinov, A. Rodchenko, I. Efimov, G. Klutssis
Faculdade de Pintura	P. Konchalovsky, P. Kuznetzov, I. Mashkov, A. Drevin, S. Gerasimov, R. Fal'k, A. Exter, N. Udaltsova, I. Kliun
Faculdade Têxtil	A. Kuprin, L. Popova, V. Stepanova, L. Maiakovskaia, N. Sobolev
Faculdade de Escultura	I. Chaikov, B. Mukhina-Zamkova, I. Efimov, S. Konenkov, B. Korolev, A. Babichev
Faculdade de Cerâmica	D. Shterenberg, A. Kuprin, I. Efimov, V. Tatlin, I. Kitaigorodskov
Faculdade de Madeira e Metal	G. Klutssis, El Lissitzky, I. Lamstov, A. Rodchenko
Faculdade de Arquitetura	N. Dokuchacv, M. Guinzburg, N. Ladovsky, K. Melnikov, I. Joltovsky, V. Krinsky, A. Lavinsky, I. Golossov, A. Shchusev, A. Vesnin, L. Vesnin
Divisão Básica (Curso Fundamental)	A. Babichev, I. Efimov, V. Favorsky, A. Rodchenko, L. Popova, A. Exter, N. Udaltsova, A. Vesnin, N. Ladovsky, N. Dokuchacv, V. Krynsky, A. Lavinsky

3. Considerações

As propostas de transformações, desencadeadas pela revolução, resultaram em enfrentamentos artísticos e culturais de todos os níveis. Os artistas revolucionários tiveram algumas posições marcantes, procurando elevar o nível cultural e acreditando na capacidade de apreciação dos operários e soldados. Um exemplo é o do diretor teatral Vsevolod Meyerhold, com encenação de peças com cenário e apresentação de cunho vanguardistas nos moldes construtivistas, mas feitas visando a um público mais amplo. Por outro lado, havia um sentimento de que uma arte proletária de cunho realista - vista pelo ângulo dos jovens revolucionários - deveria ser melhor aproveitada, ou mesmo ser a arte oficial e mais apropriada ao jovem estado socialista.

Dentro desta perspectiva, durante a década de 20 e início dos anos 30, destacam-se vários organismos culturais e artísticos revolucionários, como o cinema estatal (Eisenstein, Kulechov), o Proletkul't, o Vkhutemas, a Associação dos Arquitetos Contemporâneos (OSA—Ob'edinnenie Sovremennykh Arkhitektorov) etc. O Vkhutemas tinha teóricos e artistas de grande envergadura, como A. Rodtchenko, M. Guinzburg e A. Vesnin, V. Tatlin e El Lissitzky, que além de serem professores, também participavam ativamente da revolução e dos novos caminhos seguidos.

A OSA, fundada por M. Guinzburg, emergiu como a criadora das propostas “desurbanistas” e aprofundou as pesquisas sobre as cidades lineares, chegando a pedir uma nova distribuição espacial das cidades pelo território, em bases socialistas. Suas propostas, vindas de professores do Vkhutemas, tinham

a clara idéia de transformação como utopia urbanística e arquitetônica, como as seguintes declarações: “a arquitetura de nossa época não tem como tarefa a construção de um edifício, mas a ‘construção’, o dar forma aos relacionamentos sociais no quadro da referência das novas relações de produção, sob a forma de edifícios cujo traço comum será a expressão formal de seu conteúdo social e produtivo” (Okhitovitch *apud* Kopp, 1990) e “o que define antes de tudo nossa via são os objetivos racionais da coletividade que constitui nossa classe. Entretanto, na medida em que nosso trabalho consiste em criar formas materiais concretas, não ignoramos o problema da forma: nós o tratamos através da realização do objetivo social” (Guinzburg *apud* Kopp, 1990).

Havia muitos outros movimentos, desde “escolas artísticas” como o suprematismo e o produtivismo, até diversas associações, como a LEF, a escola UNOVIS (Uniya Novogo Iskustva ou Utverditeli Novogo Iskustva – União da Nova Arte ou Afirmção da Nova Arte) – passo ousado de Malevitch, criador do suprematismo, em aplicar suas teorias na formação de novos artistas em Vitebsk -, e outras. Tinham o sentido de congregar os artistas e buscar, através de pesquisas formais e de conteúdos, transformar e “mudar a vida” - numa expressão de Rimbaud -, ajudando, desta forma, a revolução em andamento.

As pesquisas formais voltavam-se para a criação de formas arrojadas e, na maioria das vezes, desafiadoras dos padrões estéticos mais conservadores. Mesmo seguindo estes passos, havia alas que buscavam no passado - em estilo neoclássico, neo-gótico, etc. - as formas e os conceitos formais para a criação artística e arquitetônica. Embora formalmente tradicionalistas, estas alas tiveram a última palavra e transformaram-se em arte oficial e obrigatória após a subida e consolidação de Stalin no poder. Com esta nova realidade, o fim do Vkhutemas, dividido em escolas de belas-artes, desenho industrial e arquitetura, representou também o fim das idéias de formação de artistas produtores completos (artista-engenheiro-arquiteto), com capacitação e conhecimentos em diversas áreas e temas. Desapareceu também a idéia de artista militante, no sentido de ser artística e politicamente atuante e revolucionário. A formação do Vkhutemas privilegiava este tipo de artista - idéia formadora da Bauhaus também -, tornada obsoleta e um pouco perigosa na nova situação soviética dos anos 30.

Como afirma Kopp (1990), “é essa adequação, essa vontade de participar da construção social que fez do construtivismo soviético dos anos vinte uma CAUSA e não um simples ESTILO como afirmaram, durante os anos trinta, seus detratores”, e o Vkhutemas era o laboratório da formação destes construtores que sonharam, e talvez ousaram, mais do que a própria realidade suportava.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor Wisengrund. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ARVATOV, Boris. *Arte y Producción*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.
- BOJKO, Szymon. *Vchutemas*. in BARRON, Stephanie; TUCHMAN, Maurice. *The Avant-garde in Russia, 1910-1930. New Perspectives*. Cambridge (USA) / London: MIT Press, 1980, p. 78-83.
- BOWLIT, John F. (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*. New York: Thames and Hudson, 1988.
- FITZPATRICK, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*. Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1970.
- GUINZBOURG, Moisei. *Le Style et L'Époque. Problèmes de L'Architecture Moderne*. Liège/Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1982.
- JAMAIKINA, Elena. *Vchutemas: Per Una Grammatica Visiva*. Casabella, Milano, ano 42, n. 435, p. 52-55, apr. 1978.
- KHAN-MAGOMEDOV, Selim. *VCHUTEALAY. Moscou, 1920-1930*. Paris: Editions du Regard, 1990. 2v.
- KOPP, Anatole. *Quando o Moderno Não Era um Estilo e Sim uma Causa*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1990.
- LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- RISBERO, Bill. *La Arquitectura y el Diseño modernos: Una Historia Alternativa*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- TARABUKIN, Nikolai. *El Último Cuadro: Del Caballete a la Máquina / Por Una Teoría de la Pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- ZADOVA, Larissa. *Un Contributo alla Storia del Vchutemas*. Casabella, Milano, ano 42, n. 435, p. 46-51, apr. 1978.

Jair Diniz Miguel. Doutorando em História Social FFLCH – USP

ARTÍFICES NA VILA RICA SETECENTISTA: POSSIBILIDADES DE PESQUISA

Jeaneth Xavier de Araújo, Prof. MSc.
jeanethxavier@hotmail.com

A história dos artistas e artífices que atuaram em Vila Rica no século XVIII ainda está por ser escrita. Foram publicadas monografias fundamentais sobre artistas que trabalharam em conjunto ou isoladamente na construção e ornamentação das igrejas e capelas por toda a Capitania de Minas Gerais.¹ Autores importantes da atualidade dedicam-se a estudar a atividade dos responsáveis pelo fazer artístico nas Minas,² mas ainda são necessários estudos sobre o universo artístico e artesanal, tanto em Vila Rica como em outras localidades da Capitania de Minas Gerais, principalmente nos seus primeiros anos. Neste texto, procuramos abordar tão somente os artistas que trabalharam na ornamentação interna dos templos de Vila Rica e seu termo, objetivando um melhor delineamento da questão.

Nas vilas e cidades, o Senado da Câmara encarregava-se de regulamentar a vida municipal, o fazia também no tocante aos ofícios mecânicos.³ A Biblioteca Nacional publicou o primeiro livro de atas da Câmara Municipal de Ouro Preto - CMOP (1711 a 1715). Nele, podemos observar um dos primeiros atos para ordenar o município no que dizia respeito aos ofícios mecânicos: “que todas as pessoas que tivessem lojas abertas e vendagens, e todos os officias de qualquer officios [...] tirassem novas licenças”.⁴ Observando as *posturas* da CMOP, podemos ter noção de como elas teriam sido aplicadas em Vila Rica:⁵

¹ Cf. VASCONCELLOS, Salomão de. *Ataide pintor mineiro do século XVIII*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941; MENEZES, Ivo Porto de. *Manuel da Costa Albaida*. Belo Horizonte: Escola Arquitetura, 1965; BAZIN, Germain. *O aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971. E as fundamentais publicações do IPHAN, como também a revista *Barroco*, dirigida por Afonso Ávila.

² Considera-se a produção das pesquisadoras Adalgisa Arantes Campos e Myriam Ribeiro de Oliveira, no campo da tecnologia das imagens em madeira policromada; são representativas as pesquisas empreendidas pela professora. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho. A historiadora da arte Marília Andrés Ribeiro, com pesquisas sobre a Igreja de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados de Vila Rica. Os pesquisadores Marcos César Hill, estudioso do escultor Francisco Xavier de Brito; Adriano Reis Ramos, com trabalho publicado sobre Francisco Vieira Servas. Temos também algumas dissertações e teses sobre as artes em Minas Gerais, defendidas nas universidades paulistas.

³ Cf. VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: formação e desenvolvimento, residências*. São Paulo: Perspectiva, 1977; RUSSELL-WOOD, A. J. R. O governo local na América portuguesa: um estudo de divergência cultural. São Paulo: *Revista de História*, vol. 55, n. 109, jan./mar. 1977. p. 25-79.

⁴ ACTAS da Câmara Municipal de Vila Rica. In: *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, vol. 49, 1927. p. 245.

⁵ ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO - APM/ CMOP 10 (Posturas 1720-1826) fl. 11 e 12. Grifo meu.

Reformação das posturas atrás feitas em 24 de maio de 1727 pelos oficiais da Câmara e homens bons da governança. [para os ofícios de ferreiro e serralheiro, selciro, ferrador, sapateiro, padreiro].

1º - Toda a pessoa que tiver loja aberta de qualquer gênero de mercadoria e se achar sem licença deste senado pagará quatro oitavas.

2º - Isto mesmo se entenderá com todo gênero de oficial que usar do seu ofício sem licença ou carta de exame sem ser aprovado por este senado.

3º - Toda a pessoa das sobreditas que não tiver dado fiança para usarem se suas lojas assim de mercadorias como de ofício pagará quatro oitavas.

4º - Os ditos oficiais terão obrigação de tirar licenças do senado para usarem dos seus ofícios de seis em seis meses não sendo examinados e não o fazendo assim serão somente condenados em quatro oitavas.

5º - Todo oficial que usar do seu ofício sem ter regimento [lista de preços] deste senado pagará quatro oitavas.

6º - E tendo o dito regimento será obrigado a tê-lo a vista na loja em que trabalhar para assim ser visto das pessoas que lhe forem encomendar obra e não fazendo assim pagará duas oitavas.

8º - Posturas a que o senado com as pessoas principais da governança procedeu e no primeiro de março de 1738.

A primeira obrigação do candidato ao título de oficial mecânico era prestar exame diante de dois juizes do respectivo ofício, para, posteriormente, requisitar à Câmara Municipal que lhe passasse carta de exame. Desde a reformulação dos regimentos dos ofícios mecânicos da cidade de Lisboa, efetivada em 1572, observamos, nas disposições gerais para todos os ofícios, a obrigatoriedade do exame para autorização do exercício da profissão: “Cap. III – Que nenhum oficial mecânico ponha tenda nesta cidade sem primeiro ser examinado”.⁶ Consultando a documentação da Câmara Municipal de Ouro Preto, verificamos a continuidade desse preceito corporativo e sua observância em terras *coloniais*. E não deve ter sido outro o motivo desta advertência passada pelos oficiais da Câmara em 1725:

[...] que havendo consideração a que muitos oficiais de pedreiros e carpinteiros tomam obras grandes e pequenas de empreitada sem serem examinados pelos seus juizes do ofício [...] por cuja falta de examinação fizeram muitas obras imperfeitas em prejuizo dos donos delas, por cuja razão ordenamos que nenhum oficial dos ditos ofícios acima declarados não tomem obras de empreitada por pequena que seja sem serem examinados pelos juizes dos seus ofícios [...] e incorrerão nesta pena os Juizes dos ditos ofícios que por amizade deixarem trabalhar os ditos oficiais sem serem examinados [...].⁷

Nesse mesmo documento, encontramos a observância de outra determinação para os ofícios mecânicos, adotada em Lisboa desde, pelo menos, 1572: “Cap. XVI - Que os oficiais que forem examinados fora desta cidade se tornem nela a examinar”.⁸ No entanto, na documentação ouropretana, encontramos casos de oficiais mecânicos com carta de exame passada em Portugal, ou mesmo nas Capitânicas do Rio de Janeiro ou outra parte da *colônia*. Pelo que verificamos nas disposições camarárias, era exigido apenas que o oficial mecâni-

⁶ LIVRO dos Regimentos dos officiaes mecânicos da cidade de Lisboa (1572). Publicado pelo Dr. Vergilio Correia. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.

⁷ APM/ CMOP 6 - Atas da Câmara. Filme 16, gaveta E-2, fotog. 1050 e 1051. Grifo meu.

⁸ LIVRO dos Regimentos dos Officiaes mecanicos da mui nobre e sãpre leal cidade de Lisboa (1572). Op.cit.

co comparecesse à Câmara da vila munido da sua carta de exame para que esta fosse registrada nos livros correspondentes: “[...] e tendo os oficiais cartas passadas em outra parte as apresente ao senado para confirmarem com penas de que todo o que faltar às sobreditas condições acima declaradas será condenado da primeira vez em 12 oitavas para as despesas do senado [...]” [20/01/1725].⁹

Acontecia de, muitas vezes, o oficial alegar já ter sido examinado em sua região de origem, mas não portar a carta de exame em consequência de algum impedimento, como *ter sido corroída pelos cupins*; nesses casos que fugiam à regra, os oficiais camarários julgavam cada caso específico decidindo se a palavra do suplicante era válida ou não. O cumprimento dessa determinação pode ser comprovado pela consulta ao código CMOP 17, que trata do registro de cartas de exame, e validação dos exames efetivados em outras localidades, como Bahia, Rio de Janeiro, Portugal (Braga, Porto), entre os anos de 1732 e 1744. Também nesse caso, os oficiais que compareceram à Câmara Municipal de Ouro Preto para validarem suas cartas eram, em sua maioria, alfaiates, carpinteiros, ferradores, ferreiros, sapateiros.¹⁰

Quando chamamos a atenção para a necessidade de aprofundamento no estudo dos oficiais mecânicos e artífices envolvidos na ornamentação de templos na Capitania de Minas Gerais, não estamos desvalorizando os importantes estudos realizados sobre questões pontuais referentes a este assunto tão complexo e pouco tratado tanto pela historiografia quanto pela história da arte. Contudo, fato sintomático dessa carência de aprofundamento é o reiterado uso acrítico de textos que ainda são fundamentais para a abordagem das artes e ofícios nas Minas, mas que são produto da mentalidade da época em que foram escritos. É o caso do tão citado texto de Salomão de Vasconcellos sobre oficiais mecânicos em Vila Rica no século XVIII.¹¹ No início do seu estudo, o autor adverte que mencionará apenas os oficiais que trabalharam na construção e ornamentação dos templos, não se preocupando com o exercício das demais ocupações mecânicas exercidas na vila. No entanto, o que constatamos ao recorreremos à documentação arquivística, é que os nomes de muitos oficiais mecânicos que deveriam constar no recorte proposto pelo autor do referido artigo não aparecem. Essa observação não invalida de forma nenhuma o pioneirismo desse pesquisador que, já na década de 40 do século XX, teve a sensibilidade de vasculhar antigos códices da câmara ouropretana com o objetivo de esclarecer-nos sobre a atividade dos oficiais mecânicos nessa vila, cabeça da Comarca de Vila Rica e centro administrativo da Capitania de Minas Gerais.

⁹ APM/ CMOP 6 - Atas da Câmara. Filme 16, gaveta F-2, fotog. 1050 e 1051.

¹⁰ APM/ CMOP 17 fl. 60v a 74v.

¹¹ VASCONCELLOS, Salomão de. Ofícios Mecânicos em Vila Rica Durante o Século XVIII. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.4, 1940.

O autor Salomão de Vasconcellos afirma que todos os oficiais mecânicos eram obrigados a prestar exame nas câmaras municipais para exercerem seu ofício e, certamente, ele estava pautado na documentação da CMOP, que produziu documentos como o acima exposto sobre a obrigatoriedade dos exames. Também o regimento de 1572 da cidade de Lisboa previa o exame para o exercício de todos os ofícios mecânicos, e nele incluía os pintores a óleo e escultores. No entanto, sabemos que, desde 1570, os pintores portugueses pleitearam o caráter de arte liberal para sua ocupação e pediram o desvinculamento da Bandeira de São Jorge, que os colocava ao lado de outros oficiais mecânicos.¹² Já a autora Maria Helena Flexor nos adverte que os pintores e escultores eram artistas liberais, portanto, não tinham que obter carta de exame nas câmaras municipais, razão pela qual não foram encontradas cartas de exame para estes profissionais em Salvador.¹³ Também na Câmara Municipal de Ouro Preto não se acham cartas de exames para pintores e escultores, exceto no caso de um pintor, citado por Salomão de Vasconcellos em seu texto.

Pela documentação consultada, pertencente a CMOP, percebemos que muitas das tradicionais obrigações corporativas eram aqui respeitadas. Desde o regimento de 1572, era previsto que os oficiais mecânicos atendessem aos chamados de seus juizes de ofícios e a desobediência a essas convocações era punida com penas pecuniárias: “Cap. IX – Que os oficiais mecânicos vão a chamado de seus juizes e mordomos”.¹⁴ Nos acórdãos da CMOP, podemos verificar a obrigatoriedade dos oficiais mecânicos em participar das solenidades promovidas pela Câmara Municipal dentro de suas respectivas bandeiras:

Acordarão em que o Procurador deste Senado prepare tudo preciso para a função da procissão do Corpo de Deus [...]. Acordarão em que o Alcaide notifique todos os Juizes dos ofícios mecânicos para na primeira vercança se achar nesta casa da Câmara. [29/04/1758] [...] de capa e volta acompanhará a procissão de Corpus Christi nas suas irmandades [06/051758].¹⁵

No que dizia respeito aos limites e atribuições de cada ofício, tanto em Portugal quanto na Capitania de Minas Gerais, não existiu uma rígida observância desses limites. Como é do nosso conhecimento, “pintor” podia abranger desde o simples artífice que encarnava e estofava imagens, pintava bandeiras, ou outros objetos, como também podia nomear os *peritos na arte da pintura*, es-

¹² SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Casa da Moeda, 1983.

¹³ FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1974.

¹⁴ LIVRO dos Regimentos dos Officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lisboa (1572). Op.cit.

¹⁵ APM/ CMOP 69- Filme 30, gav. E-2, fotog. 1080 e 1082.

pecializados em policromar os forros das naves e capelas-mores das igrejas ou capelas.¹⁶

Questão também instigante diz respeito à ascensão social desses profissionais. Para a Europa, o autor Martin Warnke, em *O artista da corte*, demonstra que a estes era dada a possibilidade de ascensão social pelos títulos de nobreza e participação na vida cortesã, com a isenção de taxas e impostos.¹⁷ Nas Minas setecentistas, podemos verificar, pela documentação do Conselho Ultramarino, que, alguns pintores, depois de certo tempo de exercício da profissão, solicitavam a concessão de cargos e postos militares, uma das vias de nobilitação naquela sociedade. Temos os exemplos de Manuel da Costa Ataíde e José Gervásio de Souza Lobo (atuação 1791-1827), que galgaram postos militares.

No que diz respeito ao ensino das artes e ofícios nas Minas setecentistas, foi possível verificarmos a concretização do aprendizado no próprio canteiro de obras. Ao longo da pesquisa arquivística, constatamos a atuação em parceria de artistas e artífices em um mesmo canteiro de obras, e também e conseqüentemente, a criação de relações de parentesco favorecidas pela vivência profissional. Somente em 1818 é que o pintor marianense Manuel da Costa Ataíde solicita à administração ultramarina a criação de aula de desenho.

No que diz respeito à documentação primária para o estudo em questão, consideramos fundamental o *Censo dos ofícios de 1746*, atualmente sob guarda do Arquivo Público Mineiro (APM). Esse recenseamento foi produzido com o objetivo de recolher o pagamento da capitação referente aos 1º e 2º semestres do ano mencionado. Nessa documentação censitária, foram anotados os nomes dos artífices (pintores, entalhadores, ourives) e oficiais mecânicos (ferreiros, ferradores, carpinteiros, carapinas, alfaiates, sapateiros). Arrolamos todos esses nomes, enfocando, porém, os envolvidos na decoração interna das igrejas, destacando-se os carapinas, carpinteiros, entalhadores, escultores, marceneiros, ourives e pintores. A partir desses nomes que apareceram no referido censo, foi possível, com a investigação de suas trajetórias de vida, a descoberta de muitos outros indivíduos também artistas/artífices que com eles trabalharam, arremataram obras em parceria e, de alguma forma, trouxeram seus nomes relacionados aos recenseados em 1746.

A principal motivação da transcrição desse censo foi buscar nomes de artífices e oficiais mecânicos, conhecidos ou não, que teriam trabalhado na construção e ornamentação de igrejas e capelas na Comarca de Vila Rica. Mas,

¹⁶ SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Op. cit.; SILVA, Maria Beatriz N. Artes. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Coord.). *DICIONÁRIO da história da colonização portuguesa no Brasil*. Lisboa: Verbo, 1994.

¹⁷ WARNKE, Martin. *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo, Edusp, 2001. 1ª ed. 1996.

desde as primeiras leituras do código, ele se mostrou uma riquíssima fonte de informações para o que teria sido o *mundo do trabalho* na região em questão, em meados do século XVIII. Sabemos que a feitura de censos, listas nominativas e mapas de população cumpriam sempre um objetivo muito determinado, geralmente, o pagamento de impostos, recolhimento de donativos para casamentos, exéquias, festas reais e da Câmara, subsídios para a *Metrópole*, em algum apuro financeiro. No caso específico do *Censo dos ofícios de 1746*, objetivava o recolhimento de taxas das indústrias. Mas não só oficiais mecânicos foram recenseados, também escultores, pintores, que, classicamente, não se enquadrariam dentro dos chamados ofícios mecânicos, pois pertenceriam à categoria dos profissionais liberais.

No quadro a seguir, anotamos os nomes encontrados no *Censo dos ofícios de 1746* de oficiais mecânicos e artífices envolvidos na ornamentação interna das igrejas. Nesse censo quantificado para o primeiro semestre de 1746, em Vila Rica e seu termo, 1.101 pessoas foram recenseadas. As ocupações tão bem definidas, como de entalhador, escultor e pintor, foram raras, e limitaram-se aos nomes expostos no quadro abaixo. No entanto, consultando obras de referências sobre o universo artístico das minas setecentistas, constatamos que nomes como Antônio Henriques Cardoso e Pedro de Miranda tiveram papel importante na execução das artes na região de Vila Rica.¹⁸

Quadro 1: artistas e artífices recenseados em 1746.

NOME	DE PROFISSÃO	MORADOR EM
Antônio Henriques Cardoso	entalhador	Ouro Preto
João Gomes Carneiro	entalhador	Carijós
Pedro de Miranda	escultor	Vila Rica
Joze Correa Gomes	pintor	Ouro Preto
Manoel Gonçalves de Souza	pintor	Praça
Pantalião da Costa Dantas	ourives	Ouro Preto
Luiz Pitta Loreiro de Souza	ourives	Antônio Dias
Luiz Pitta Loureiro	ourives	Ouro Preto

FONTE: APM/CC 2027. *Pagamento da capitação referente aos 1º e 2º semestres de 1746, com registro de multas.*

A partir desses nomes que apareceram no referido censo, foi possível, com a investigação de suas trajetórias de vida, a descoberta de muitos outros indivíduos também artistas/artífices que com eles trabalharam, arremataram obras em parceria e, de alguma forma, trouxeram seus nomes relacionados aos

¹⁸ DEL NEGRO, Carlos. *Escultura ornamental barroca no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG/Escola de Arquitetura, 1961; MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XI III e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974; TRINDADE, Cônego Raimundo Otávio da. *A Igreja de São José em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: RPHLAN, 1956.

recenseados em 1746. Vários outros nomes poderiam ser também tratados no presente texto através do cruzamento das fontes trabalhadas, mas resolvemos tratar apenas daqueles que apareceram citados de forma direta na biografia dos que foram listados na capitação do primeiro semestre de 1746.

Essa opção se justifica tendo em vista não perdermos a objetividade do que foi proposto inicialmente e não nos deixarmos seduzir pelas múltiplas possibilidades de pesquisa, com listagens infundáveis de nomes de artistas/artífices, em detrimento de uma melhor pesquisa arquivística sobre suas trajetórias de vida e atuação profissional. Portanto, desse primeiro quadro, elaboramos um segundo com alguns nomes de outros contemporâneos desses artistas/artífices, que foram citados diretamente na documentação consultada, como foi o caso do importante entalhador/escultor Francisco Xavier de Brito, cuja atividade já havia exercido com destaque em São Sebastião do Rio de Janeiro, notadamente na Capela de São Francisco da Penitência.

Quadro 2: artistas e artífices contemporâneos dos recenseados de 1746.

NOME	OCUPAÇÃO
Antonio Rodrigues Quaresma	entalhador/escultor
Francisco Branco de Barros Barrigua	entalhador
Francisco Xavier de Brito	entalhador/escultor
Ventura Alves Carneiro	entalhador
Antonio de Meireles Rabelo	pintor
Francisco Xavier de Meireles Rabelo	pintor
João de Lana	ourives

FONTES: DEL NEGRO, Carlos. *Escultura ornamental barroca no Brasil*, Belo Horizonte: UFMG/Escola de Arquitetura, 1961; MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, Rio de Janeiro*: Iphan, 1974. TRINDADE, Cônego Raimundo Otávio da. *A Igreja de São José em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: RPHAN, 1956.

Todos esses 14 artistas/artífices mencionados mantiveram entre si relações profissionais e mesmo de parentesco. Inicialmente, não pretendíamos tratar dos ourives, uma vez que suas atividades estiveram muito mais ligadas à mineração, sendo muitos deles suspeitos de contrabando de metais e pedras preciosas. No entanto, pela diversidade de fontes utilizadas, nos chamou a atenção o ourives *Luiz Pita Loureiro*, mencionado no censo de 1746. O mesmo apareceu também em 1737, na documentação da Câmara Municipal de Ouro Preto, como *ourives do ouro e cravador de diamantes*, era proveniente do Porto e, à época, morava em Vila Rica.¹⁹

¹⁹ APM/ CMOP: Livro 17 (1722-1741). *Registros de Cartas de Exames*, fl. 72v.

Igualmente recenseado em 1746, foi *Pantalião da Costa Dantas*, ourives atuante em Ouro Preto. Foi citado em importante estudo sobre ourives em Minas Gerais, de autoria do Cônego Raimundo Trindade, e, por este texto, ficamos sabendo que ele era genro de *João de Lana*. Este era membro de tradicional família francesa de ourives, atuou no Rio de Janeiro, vindo, posteriormente, para as Minas; era natural de Baiona e teria emigrado para o *Brasil* por volta de 1695.²⁰

O trabalho de douramento da talha destinada à ornamentação dos templos religiosos esteve a cargo daqueles que conhecemos como douradores (treinados na técnica de fixação das folhas de ouro), geralmente, nas Minas, esse trabalho foi exercido pelos pintores, como foi o caso de Manoel da Costa Ataíde. Mais comum ainda era o fato de que mesmo um importante pintor como o reconhecido *mestre*, autor da pintura do forro da nave da Capela de São Francisco da Penitência de Ouro Preto, pintasse ou dourasse objetos menos grandiosos que não forros ou retábulos de igrejas e capelas.

Ataide também pintou ou fez douramentos em cadeiras, esquifes e nadores para procissão. Portanto, cabe a nós Historiadores e Historiadores da Arte privilegiarmos estes temas e fontes inesgotáveis de pesquisas sobre as artes no setecentos na capitania de Minas e demais partes da América portuguesa.

Jeaneth Xavier de Araújo. Docente na FUNEDI - Fundação Educacional de Divinópolis, instituição integrada à UFMG - Universidade do Estado de Minas Gerais. Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais em 2003. Especialista em Cultura e Arte Barroca, pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto em 2001. Graduada em História pela FAFICH/UFMG em 1995.

²⁰ TRINDADE, Cônego Raimundo. Ourives de Minas gerais nos séculos XVIII e XIX. *RPH-LN*. Rio de Janeiro, n° 12, 1955.

RICARDO SEVERO: ENTRE O ELOGIO E A CRÍTICA

Joana Mello de Carvalho e Silva
jomello@ig.com.br

O presente trabalho nasceu de uma dúvida: como e por que movimentos arquitetônicos tão distintos e até divergentes, o *neocolonial* e o *moderno*, adotaram o passado colonial como o ponto de partida para pensar uma “arquitetura brasileira”? Inicialmente pretendíamos investigar a questão a partir da obra do engenheiro português Ricardo Severo (1869-1940) e do arquiteto carioca Lucio Costa (1902-1998).

Parecia estranho que ambos os movimentos atribuíssem àquele período o momento inicial de formação de nossa verdadeira tradição arquitetônica que eles procuravam recuperar, reinterpretando-a e atualizando-a. Estranhamento que aumentava no contato com as produções teóricas e projetuais do engenheiro e do arquiteto, e que se desdobrava em outras perguntas: qual o significado das noções de nação, tradição, colônia, modernidade e cosmopolitismo para cada um deles?

Apesar de centrais para Severo e Costa, como para outros arquitetos, engenheiros e artistas que se vincularam naquele momento à um ou outro movimento, estas noções precisavam ser melhor definidas para que seus significados fossem recuperados e matizados. Somente a partir dessas definições poderíamos compreender os sentidos que essa retomada do passado colonial, e de fontes primitivas de inspiração para a constituição de uma arquitetura nacional, tinham para cada um destes personagens, contribuindo para o melhor entendimento deste período da história da arquitetura do Brasil.

De modo geral, podemos dizer que o *movimento neocolonial* foi usualmente entendido pela bibliografia¹ como o primeiro momento em que a archi-

¹ Henrique F. Mindlin, *Arquitetura Moderna no Brasil* (1956). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999; Paulo F. Santos, *A influência do Neocolonial na Arquitetura Moderna do Brasil*. Conferência no Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1951; Lucio Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” In: *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. pp. 157-172; Paulo F. Santos, *Quatro Séculos de Arquitetura* (1965). Rio de Janeiro: Editora Valença, 1977; Nestor Goulart Reis Filho, *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970; Aracy A. Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22* (1970). São Paulo: Ed. 34, 1998; Carlos A. C. Lemos, *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979; Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981). São Paulo: Editora Perspectiva, 1999; Carlos A. F. Martins, *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lucio Costa (1924-1952)*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1987; Aracy A. Amaral (org.), *Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial Fondo de Cultura Económica, 1994; Carlos A. C. Lemos “El estilo que nunca existió”. In: AMARAL, Aracy *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 147-65; Lauro Cavalcanti, *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995; Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999.

tetura era pensada segundo uma orientação nacionalista, representando, ao mesmo tempo, um academicismo a ser superado e uma contribuição valiosa à nacionalidade artística. Assim, ainda que não tivesse conseguido se diferenciar da produção eclética dominante, ao exaltar a importância da busca do nacional no campo da arquitetura, podia se configurar como uma importante transição para o *movimento moderno* no Brasil, motivo pelo qual o *neocolonial* aparecia como um breve, mas importante episódio em nossa história da arquitetura.

A mesma generalização que marcava os estudos panorâmicos do *neocolonial*, reproduzia-se na abordagem da figura de Ricardo Severo. Embora o engenheiro português possuísse o papel destacado de precursor do *neocolonial* no Brasil, estando sempre presente nos estudos sobre arquitetura brasileira, a sua obra era freqüentemente remetida a um fundo comum de “tradicionalismo” e conservadorismo.

Foi justamente esta generalização que nos levou a reformular o tema inicial do mestrado. Apesar de reconhecer a inspiração da pergunta inaugural da pesquisa, ainda que não a tenhamos perdido de vista, julgamos mais apropriado não focar no contraste entre o *neocolonial* e o *moderno* para podermos nos dedicar a uma leitura mais detida da obra do engenheiro português. Com essa abordagem monográfica de suas idéias, visamos aprofundar a análise, atentando para seus pressupostos teóricos, quadros de referência, modelos e categorias que organizavam a sua percepção e discurso, para, partindo disso, lançar as questões pertinentes a reapropriação do passado tradicional pelo modernismo arquitetônico no Brasil. Tal opção permite também que quando se pense as relações entre o *neocolonial* e o *moderno*, o *neocolonial* e o nacional, o *neocolonial* e o *ecletismo*, haja uma análise e síntese mais abrangente, complexa e matizada.

A partir da redefinição do recorte temático da pesquisa, iniciamos o levantamento bibliográfico sobre o engenheiro português, procurando recuperar sua imagem entre seus contemporâneos e aqueles que se dedicaram a estudar a sua obra sem nos restringirmos, a princípio, aos escritos de arte e arquitetura. Retomamos também os textos em que o engenheiro tratou de sua obra.

Entre seus biógrafos², a maioria dos quais seus compatriotas, condiscípulos e admiradores, Severo é retratado como a figura de maior destaque no ambiente científico, artístico e político dos dois países em que viveu, seja pelo caráter multifacetado de sua obra, seja pelo brilhantismo com que teria desempenhado as mais diversas atividades ao longo da vida, como arqueólogo, antro-

² Carlos Malheiro Dias, “Discurso do Sr. Carlos Malheiro Dias”. In DIAS, Carlos Malheiro. *Homenagem a Ricardo Severo*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1932, p. 8-17; “Discurso do Dr. Roberto Moreira”. In DIAS, Carlos Malheiro. *Homenagem a Ricardo Severo*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1932, p. 21-28; “Discurso do Dr. Marques da Cruz”. In DIAS, Carlos Malheiro. *Homenagem a Ricardo Severo*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1932, p. 31-36;

pólogo, cientista, historiador, escritor, arquiteto, artista e construtor. Retratado como um homem de ação e de cultura, dono de invejável erudição, personalidade inquieta que o transformara em publicista contumaz, Severo desempenharia com nobreza o lugar de patriarca da colônia portuguesa no Brasil, incentivando o movimento associativo luso-brasileiro e a ele dedicando grande parte de seu esforço intelectual. O seu renome enquanto mestre da arquitetura tradicional no Brasil, além do mais, se somaria à atuação profissional destacada ao lado de Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) no âmbito de seu requisitado Escritório Técnico, da Companhia Iniciadora Predial e do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Na contramão da leitura especializada,³ se Ramos de Azevedo era retratado como companheiro da causa tradicionalista, Severo a ele podia ser igualado na transformação da fisionomia arquitetônica da antiga vila de Piratininga. Renovação eclética do cenário urbano e campanha em prol das artes tradicionais surgindo assim como atividades simultâneas em sua obra arquitetônica.

Na bibliografia de história da arquitetura no Brasil, como apontamos acima, há também um lugar, ainda que estreito, obrigatório, para a sua personalidade e atuação. Em linhas gerais, a interpretação dos historiadores tende a atribuir um papel conservador ao engenheiro português em sua cruzada tradicionalista nas artes e na arquitetura no Brasil. De um lado, Severo aparece como principal mentor teórico do *movimento neocolonial*, orador apaixonado desta cruzada, precursor da pesquisa de uma nacionalidade artística brasileira, patrocinador dos primeiros estudos *in loco* da arte antiga no país, um de seus grandes colecionadores e defensores contra a vaga acadêmica, modernizadora e demolidora que se alastrava em sua época no campo das construções. De outro, o engenheiro surge como um de seus maiores dilapidadores e falsificadores, restaurador inepto e arquiteto mediano, responsável pela produção, com sotaque português, de mais uma variante do ecletismo europeu no panorama historicista local, valorizando e manipulando de maneira duvidosa elementos de arquitetura colonial e portuguesa, civil e religiosa, de vários séculos e procedências, incongruentes no tempo, no espaço e no estilo. Ocupando na historiografia um lugar semelhante ao do próprio *neocolonial*, o seu principal mérito recairia no fato de ter aberto o caminho para a retomada, o estudo e a preservação daquela arquitetura pretérita, que a partir dos anos 1930 seria corretamente percorrido pelos arquitetos modernos cariocas.

Se entre os seus admiradores predomina o culto de uma personalidade tida como absolutamente singular em seu tempo, isolada de seu contexto; se

³ Carlos A. C. Lemos, *Ramos de Azevedo e seu Escritório*. São Paulo: Pini, 1993; Maria Cristina Wolff Carvalho, *Ramos de Azevedo*. São Paulo: Edusp, 2000.

para os seus críticos sua importância se restringe a um determinado episódio da arquitetura brasileira, Severo, ele mesmo, costumava definir-se, “humildemente”, como um “mesteiral”, isto é, um mero “obreiro” ou “construtor”⁴, apesar de representante de uma notável “geração de naturalistas” portugueses. A sua orientação tradicionalista fundamental, ultrapassando o campo das ciências, desde a origem o teria encaminhado nas artes e na política, tanto em Portugal quanto no Brasil, para a mesma direção.

Entre uma imagem auto-indulgente ou apologética e outra mais crítica, ambas demasiado genéricas, a dissonância levantava dúvidas. Como um engenheiro português recém chegado em São Paulo teria alcançado tão alto prestígio na cena cultural local, aproximando-se de grupos e instituições culturais importantes no início do século XX, como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Liceu de Artes e Ofícios, a Sociedade de Cultura Artística, o Grêmio Politécnico, o jornal *O Estado de S. Paulo* e a *Revista do Brasil*? Como conseguiu ali se estabelecer tão rapidamente? Que vínculos familiares ou de nacionalidade, profissionais ou literários, sociais ou ideológicos permitiram a ele uma projeção tão fulminante e uma difusão tão ampla de suas idéias? No âmbito de sua campanha de arte tradicional, que arquitetura pretérita específica era esta que Severo procurava recuperar? Por que revivê-la na atualidade brasileira? Como ele, em seu discurso, inseria no curso evolutivo da arquitetura praticada no país? Que relações havia, se é que havia, entre o seu ideal de arte tradicional e o conjunto das atividades que desempenhava, desde Portugal e ao longo de sua vida no Brasil, como arqueólogo, engenheiro, empresário, orador e escritor, militante republicano ou membro da colônia portuguesa de São Paulo? Como a origem portuguesa do autor, a sua formação cultural e política se relacionava com a sua campanha tradicionalista no Brasil?

Para responder a essas perguntas e ultrapassar as imagens convencionais de seu papel histórico levantamos, da maneira mais completa possível, a sua produção escrita, procurando traçar o leque de seus interesses e objetos, as matrizes de suas idéias, o alcance de sua linguagem, a maneira como seus temas preferenciais eram abordados, suas condições de emergência, sua variação e persistência ao longo do tempo e suas articulações respectivas. Ao lado disso, procuramos investigar o contexto social, político, econômico e cultural de sua formação e atuação nos dois países em que viveu. Da leitura de seus textos, escritos desde os tempos de estudante na Academia Politécnica do Porto, em 1884, até o seu falecimento em São Paulo em 1940, algo mais que a

⁴ Ricardo Severo, “Figuras da Colônia”. *Revista Portugal*. São Paulo, 1930, tomo I, fasc. I, pp. 58-62; Ricardo Severo, “Discurso de Ricardo Severo”. In DIAS, Carlos Malheiro. *Homenagem a Ricardo Severo*. São Paulo, Melhoramentos, 1932, pp. 39-46.

avidez de um polígrafo logo veio à tona. Dois momentos bem distintos tornando-se claramente reconhecíveis em sua intensa atividade intelectual. Em Portugal, principalmente, entre 1884 e 1908, o interesse pela arqueologia era inquestionavelmente dominante, quase exclusivo; no Brasil, até 1940, o veio de conferencista desabrochando com especial fertilidade na reafirmação de seus compromissos políticos com a luta republicana dos portugueses e com a preservação da identidade nacional dos imigrados no Brasil, base aliás de toda a sua pregação nacionalista também na arquitetura a partir de 1914. A nítida demarcação desses dois períodos, se correspondem a uma mudança sensível nos focos e atividades do Autor, perfilam uma linha de continuidade: da investigação arqueológica de extração evolucionista para um ideal racial na arquitetura, de uma política lusitanista de defesa da comunidade étnica para um ideal nacionalista de reconciliação entre a antiga colônia e seu passado luso-colonial.

A leitura comparada de seus textos arqueológicos, arquitetônicos e políticos foi que nos ajudou a reconhecer e a compreender esta linha de continuidade, aliás já apregoada tanto pelo engenheiro ou seus intérpretes, quanto pela bibliografia específica: continuidade entre as campanhas tradicionalistas do Porto, cujo núcleo maior era a revista *Portugália* (1899-1908), inteiramente dedicada a arqueologia, e a de São Paulo, eventualmente batizada de campanha de arte tradicional no Brasil; linha tecida pelos conceitos de nação, nacionalidade e tradição, desde cedo acalentadas pelo jovem cientista em formação. Porém, mais uma vez cabia perguntar, que sentidos específicos tinham tais conceitos no discurso de Severo? Até que ponto eles se modificaram na passagem de um objeto a outro, de um período a outro, do Porto para São Paulo? Como a decisão de se estabelecer definitivamente no Brasil, teria interferido nos seus interesses, compromissos e pontos de vista? Ou antes, o teria desviado de sua obsessão anterior pela arqueologia em direção à arquitetura? E mais especificamente, como explicar que uma orientação tradicionalista tão profunda e permanente, plena de conseqüências sobre sua atividade e identidade na história, pudesse transigir com o movimento de renovação arquitetônica, de cunho cosmopolita, isto é, acadêmico, encabeçada pelo Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo em São Paulo no início do século? Como relacioná-la à sua obra de revivescência colonial? Sua campanha nacionalista? Seu programa para uma arquitetura brasileira?

Classificá-lo simplesmente de conservador, nacionalista ou tradicionalista não parecia acrescentar muita coisa ao já sabido. Algo de sua biografia, de seu itinerário intelectual, de sua inscrição histórica e social ajudava a compreender o sentido de suas idéias, de suas propostas e de sua ação. O contato direto com seu discurso e os escritos sobre a história de Portugal e do Brasil ao longo de sua vida, nos revelou, ao invés de uma trajetória individual absoluta-

mente coerente e perfeitamente encadeada no tempo⁵, um personagem controverso plenamente inserido em grupos políticos, científicos e artísticos nos dois países em que viveu, suas idéias reverberando a intensidade dos debates em curso naquele período. Seus escritos sobre arqueologia, política e arquitetura, bem como seus projetos são permeados de um tom polêmico e programático, característico de um nacionalista atormentado pelas transformações da geografia econômica e política internacional no modo como incidiam sobre as realidades portuguesa e brasileira na virada do século XIX para o século XX.⁶ Fosse tratando das origens da nacionalidade portuguesa através da arqueologia, fosse estudando os fundamentos da arte tradicional brasileira através da arquitetura, tratava-se sempre de afirmar um compromisso claro com a valorização e redenção do antigo império português e de seu legado colonial.

Joana Mello de Carvalho e Silva. Arquiteta formada pela FAUUSP em 1997. Mestranda do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da USP, sob orientação do Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira e apoio da FAPESP. Professora de História da Técnica e Arquitetura do Brasil na Escola da Cidade, São Paulo.

⁵ Pierre Bordieu, "A ilusão biográfica". *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.

⁶ Em seu texto sobre a atividade política de Frei Caneca, Evaldo Cabral de Mello nos alertou para que seus escritos eram de modo geral "tomadas de posição relativamente a situações concretas da política provincial e brasileira", daí a necessidade de apresentar ao leitor, acostumado com a versão fluminense da história da independência, "o módico de informação sobre o contexto político e provincial das suas obras políticas", sem o que sua compreensão ficaria prejudicada. Relendo os textos de Severo à luz do contexto político, social, econômico e cultural português e brasileiro no qual ele se inseriu percebemos que o mesmo poderia ser pensado com relação ao engenheiro. Evaldo Cabral de Mello, "Frei Caneca ou a outra independência". In CANECA, Frei Joaquim do Amor Divino. Frei Joaquim do Amor Divino Caneca. São Paulo: Ed. 34, 2001, pp 16-7.

A RECEPÇÃO ESTÉTICA DOS MONUMENTOS CULTURAIS MISSIONEIROS E DA ARTE BARROCA GUARANI NO SÍTIO DE SÃO MIGUEL, RIO GRANDE DO SUL.

João Batista Neto, Prof. Msc.
jbneto@usp.br

Resumo

Essa comunicação trata da nossa investigação no doutorado sobre a Recepção Estética dos monumentos culturais missioneiros junto aos visitantes das ruínas das Reduções Jesuíticas dos Guaranis. O objeto de análise é o sítio de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, que envolve o Museu das Missões e foi tombado como Patrimônio Cultural da Humanidade.

Abstract

This communication is about our doctorate investigation about the Aesthetic Reception of the missionaries cultural monuments towards the visitors of the ruins in the Guarani Indians' Jesuits Reductions. The object of analysis is the São Miguel das Missões site in Rio Grande do Sul, which involves the Missions Museum and was classified as a Cultural Patrimony of Mankind.

Introdução

Localizadas no Brasil, Paraguai e Argentina, os 30 povoados missioneiros formaram uma sociedade diferenciada na América Hispânica. A maneira como os índios guaranis foram conduzidos a entrarem na estrutura da sociedade colonial foi o fator diferencial. Segundo Hobsbawn (1979), o antigo Paraguai foi a única área da América Latina onde os índios resistiram ao estabelecimento do elemento europeu de forma efetiva, em grande escala, devido à ação original dos inicianos. Nesta condução, eles estruturaram, durante 150 anos, um sistema de reduções que serviram para impedir o avanço luso na região platina, ao mesmo tempo que consolidavam o catolicismo como a religião dos índios.

A primeira metade do século XVI foi a época da implantação do modelo reducional, das migrações dos povoados, das guerras contra os mamelucos paulistas e os índios inimigos ao modelo. Termina com a derrota dos bandeirantes em 1641, marco divisor, entre este 1º ciclo missioneiro e o 2º, época da consolidação dos povoados e do auge civilizatório das Reduções Jesuíticas dos Guaranis¹, até a expulsão em 1768².

¹ Missão ou Redução? Utilizamos o termo redução por entendermos que o termo missão, em seu sentido restrito, é o sinônimo de ação, que até hoje é realizada pelos padres católicos em suas peregrinações pelo mundo. Redução é o povoamento indígena estável, assistido por Jesuítas, como a experiência guaraníca. "La definición más simple de una Reducción, dada en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, es la siguiente: "Pueblo de indios convertidos al cristianismo", ("A definição mais simples de uma Redução, dada no

Neste processo de transculturação³, o indígena não se transformou num típico europeu. Manteve consigo durante a vigência do modelo reducional vários traços culturais guaranis, como sua língua, seu artesanato em cerâmica, utensílios ósseos e líticos, objetos em madeira e fibras vegetais, relações de solidariedade e reciprocidade, atividades guerreiras, a caça, a pesca, a coleta de alimentos e algumas crenças reinterpretadas num sincretismo religioso com a religião cristã. E apreendeu do mundo europeu a escrita, novas tecnologias (metalurgia, arquitetura, olaria, etc...) organização política em cabildos, respeito a uma monarquia absoluta, a transformação em guardiões da fronteira, a pecuária, o cultivo da erva mate, um comércio restrito e um novo modo de vida, baseado nos preceitos cristãos da época. Este (...) *“complexo fenômeno de contato cultural e de transferência de tecnologia, de aceitação ou resistência a certos padrões culturais europeus ou permanência de traços típicos da cultura guarani, caracteriza bem a complexidade das relações sociais que se estabeleceram”* (Kern, 1988, p. 07).

Apesar das divergências entre vários estudiosos, entendemos que o estilo de arte manifestado nessa sociedade foi o Barroco Guarani⁴. Nas reduções, quase todas as manifestações artísticas foram realizadas nas suas oficinas, com destaque para a música. Visava sobretudo a evangelização dos catecúmenos e

Dicionário da Língua Espanhola da Real Academia Espanhola, é a seguinte: “Povoado de índios convertidos ao cristianismo”) (McNASPY, 1987, p. 11). A origem da palavra redução vem do latim *reductionis, ato ou efeito de reduzir, significava “reconduzir”, “converter”. Num primeiro momento, o jesuíta convertia, submetia o guarani à fé católica. Para isso, procurou aldeá-lo, basicamente, com o objetivo de conversão”* (QUEVEDO, 1993, p. 100). Além da palavra redução, será muito empregada a palavra povoado, ambas no sentido de um espaço apropriado e construído.

² Esta divisão da história das Reduções Jesuíticas dos Guaranis realizamos na nossa dissertação de Mestrado (BATISTA NETO, 2003, pg. 19).

³ Ao invés de adotarmos termos como “aculturação”, prefere-se o termo “Transculturação”, conceito elaborado pelo pesquisador cubano Fernando ORTIZ, no seu livro *El Contrapunto del tabaco y el azúcar*, utilizado por críticos de arte como Angel RAMA, que demonstra a passagem de valores culturais entre duas culturas. (apud GONCALVES, 1994). Trata-se de dizer que no encontro entre essas duas culturas ocorre um processo em que ambas as partes acabam modificadas. É uma via de mão dupla, no qual emerge uma nova realidade.

⁴ Mas podemos chamar este Barroco de Guarani? Aqui temos outro grande problema de definição. Infelizmente, a evolução histórica de cada estilo de arte é uma dança de avanços e retrocessos através de regiões e épocas. Ainda mais quando se trata do Barroco, primeiro estilo de arte de escala planetária, onde cada região implantou a sua marca. Chamar este Barroco de Hispano-Guarani, como fez Josephina PLA, não contempla os mestres jesuítas não-espanhóis que viveram nas reduções, como o tirolês Florian Paucke, o italiano Domenico Zipoli ou o francês Luis Verger. Chamá-lo de Barroco Guarani, como pretende MC NASPY, parece-nos muito mais condizente com aquela época. “Hablar del barroco con la calificación de “Guarani” obliga a renovar el concepto de Barroco Americano, como manifestación distinta, aunque planteado en términos autóctonos, de indudable legitimidad en cuanto a su idiosincrasia distintiva” (“Falar do barroco com a qualificação de “Guarani” obriga a renovar o conceito de Barroco Americano, como manifestação distinta, ainda que planejada em termos autóctonos, de indubitável legitimidade enquanto a sua idiosincrasia distintiva”) (ALEXANDER, 1984, p. 181). Mas, com bem lembra MELIÁ, devemos esclarecer que esse estilo se refere a um período de 150 anos de dominação jesuítica, em que houveram diversas influências de diferentes regiões, épocas e mestres europeus, não devendo estar solidificado como um bloco de mármore intocável, sem conhecer tendências, correntes ou tempo (apud SUSTERSIC, 1995, p. 240).

produziam obras para o culto com o objetivo claro de combater o que era entendido pelo jesuíta como *ócio* (Escobar, 1980).

Apesar da importância geopolítica das reduções e militar dos índios missioneiros, a Corte Espanhola buscou o entendimento diplomático com os portugueses sobre os limites territoriais das duas metrópoles no cone sul. O Tratado de Madri, de 1750, estabeleceu novos limites entre as possessões de Portugal e Espanha, determinando a troca da Colônia de Sacramento pelos Sete Povos das Missões, no atual Rio Grande do Sul, dando início às Guerras Guaraníticas. Tal fato, aliado às duras críticas durante o século XVIII a atuação da Companhia de Jesus na Europa, época do Absolutismo e do Iluminismo, permitiu que ocorresse a expulsão dos padres jesuítas da Espanha e de suas colônias pelo decreto do Rei Carlos III, de 27 de fevereiro de 1767 (cf. Kern, 1990). Na América, a expulsão se deu no ano seguinte. As mudanças introduzidas na vida dos povos guaranis depois da expulsão dos jesuítas alteraram de tal maneira sua essência que, com razão, se tem dito que as reduções enquanto tais deixaram de existir.

Atualmente, essas reduções com suas igrejas majestosas se encontram em ruínas. As degradações deste patrimônio cultural transformado em ruínas foram provocadas por diversos fatores. Algumas foram destruídas devido às guerras constantes, seja pelos atritos bélicos entre portugueses e espanhóis ou pela afirmação dos Estados Nacionais nascentes. Outras foram abandonadas pelos seus antigos moradores. A força da natureza, com o avanço da vegetação, a ação das chuvas e a presença de insetos provocaram grandes danificações. A ação humana, através da reutilização das pedras em novas construções, a ação dos caçadores de tesouro, os atos de vandalismo e o descaso das autoridades responsáveis, contribuíram de forma decisiva para o desastre. Sem contar o próprio sistema construtivo empregado nessas edificações. Essas ruínas estão mais isoladas e distantes uma das outras hoje do que na época da experiência reducional.

Transformadas em Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, em 1983, essas ruínas são visitadas por milhares de pessoas anualmente. São Miguel das Missões, do lado brasileiro, ostenta esse título e tornou-se uma das ruínas mais imponentes do que já foram um dia as Reduções Jesuíticas dos Guaranis. Neste sítio encontramos a fachada da igreja de Gian Battista Primoli, obra vultosa e de destaque dentro da arquitetura missioneira, algumas residências indígenas, resquícios do colégio e de outros elementos urbanos e arquitetônicos, além do principal museu público de imagens missionárias: o Museu das Missões.

Museu das Missões

O Museu das Missões foi criado pelo Decreto-Lei nº 2077, de 08 de março de 1940, em plena Ditadura do Estado Novo. Quem o projetou foi o arquiteto Lúcio Costa, mais conhecido pelo projeto urbanístico de Brasília, realizado mais de vinte anos depois. Já naquela época, era um arquiteto respeitado. Conseguiu unir as arquiteturas missioneira e a espanhola em linguagem moderna, reutilizando materiais e formas na construção da Casa do Zelador e do Museu das Missões. As obras foram erigidas no canto da praça, formando um “L”. O objetivo era servir de ponto de referência e dar uma idéia melhor das dimensões da praça (Pessoa, 1999, p. 39). O pequeno edifício é dividido por paredes paralelas de tijolos e argamassa, sendo que, ao seu redor, erguem-se paredes e portas de vidro, proporcionando claridade ao ambiente. Possui uma cobertura de quatro águas apoiadas em pilastras, formando um alpendre ao redor do edifício. Ele reúne cerca de 100 esculturas em madeira policromada, em sua maioria imagens de santos, de figuras que compunham cenas sacras ou de fragmentos de retábulos. Constitui-se na maior coleção pública missioneira, com peças que possuem desde alguns centímetros até imagens com mais de dois metros de altura, a maioria feita pelos guaranis. Nas esculturas, os traços indígenas são evidentes em algumas feições dos rostos, nos detalhes dos cabelos, vestes ou traçados. É o caso de uma estátua de Nossa Senhora da Conceição, representada visivelmente como uma indígena.

Desde o nosso primeiro contato com as Reduções Jesuíticas dos Guaranis, em 1996, já havíamos despertado a seguinte inquietação: o que levam as pessoas a visitar esse patrimônio cultural⁵? De fato, para se deslocar para um local longínquo, que ocupa um tempo grandioso para sua chegada e de custo muito alto, a pessoa deve estar mais do que predisposta. Por outro lado, qual é a recepção estética⁶ que proporciona um monumento histórico missioneiro nes-

⁵ Patrimônio histórico, artístico ou cultural? Durante décadas referiu-se ao patrimônio de um país como histórico e artístico. Atualmente, o patrimônio histórico e artístico é considerado conceitualmente como um segmento de um acervo maior chamado de **Patrimônio Cultural**. Ver LEMOS, 1981, pg. 8.

⁶ Para esse estudo, entendemos a estética segundo os preceitos teóricos de Juan ACHA. O crítico de arte peruano retoma a origem da estética como sinônimo de *gusto* e utiliza a divisão *materialista* da cultura para reafirmar que a cultura estética pertence à cultura *espiritual* da humanidade, em relação dialética com a cultura *material*. Neste sentido, funcionaria como um enorme “guarda-chuva”, que abarca toda as manifestações da consciência social dos membros de uma dada sociedade. Como o autor mesmo resume, “... lo estético es inevitable y cotidiano, espontáneo y orientado hacia las bellezas naturales o culturales, todas valorativas; por consiguiente, no existe hombre sin vida estética y ésta se centra, para nosotros, en la sensibilidad o gusto, una facultad humana ocupada en nuestros ideales de belleza y sentimientos dramáticos, cómicos, de sublimidad o tipicidad. En fin, lo estético se ocupa de nuestras preferencias y aversiones sensitivas o estéticas, gracias a las cuales mantenemos relaciones con la realidad inmediata y diaria” (“... o estético é inevitável e cotidiano, espontâneo e orientado para as belezas naturais ou culturais, todas valorativas; por conseqüência, não existe homem sem vida estética e esta se centra, para nós, na sensibilidade ou tipicidade. Enfim, o estético se ocupa

te visitante? Um estudo de recepção estética nas reduções implica portanto em obter resposta quanto a esse impacto, verificar como ela atua no seu imaginário.

O trabalho que atualmente exercemos é investigar a recepção estética do monumento cultural missioneiro junto aos visitantes das ruínas das Reduções Jesuíticas dos Guaranis. São objeto de análise o sítio de São Miguel, que contempla as ruínas da Redução de São Miguel e o Museu das Missões, localizada no Rio Grande do Sul, Brasil. Aproveitamos para esclarecer que não separamos as obras que estão no Museu do conjunto do sítio, que formam o Patrimônio da Humanidade nº 63 da Unesco. Elas fazem parte do Monumento Cultural, como prescreve a Carta de Veneza e outros documentos referentes a preservação do patrimônio.

A recepção estética nos monumentos culturais missioneiros

A recepção estética surgiu na aula inaugural da Universidade de Konstanz, na Alemanha, em 1968. O palestrante, o professor de literatura Hans Robert Jauss, a definiu pela primeira vez como a pesquisa sobre a recepção da literatura e seus efeitos no leitor, além de uma superação do formalismo russo e da teoria e crítica literária marxista. Nesta nova análise, os olhos da literatura estão na recepção do texto pelo leitor, introduzindo uma nova estética: a relação do autor com a obra dentro de um contexto dado (cf. Lima, 2002). Jauss propôs, como movimento, a análise da experiência do leitor ou da sociedade de leitores de um tempo histórico. Seu conterrâneo, Wolfgang Iser afirmou que o leitor, diante dos vazios do texto, deveria encontrar pontos de indeterminação que preencheria de acordo com o seu próprio imaginário.

Na história da arte, ela surge como uma provocação e desafio à análise da obra de arte, passando a entender a estética da recepção como “*o tipo de indagação em torno da obra de arte que tematiza o receptor, o leitor, o observador como parte fundamental da práxis da arte; estética da recepção é o trabalho de estudo teórico que indaga sobre o papel ativo deste integrante da práxis artística*”⁷ (Gonçalves, 2001, pg. 89).

No nosso estudo, a recepção estética desloca-se do campo da literatura para o campo artístico-cultural, entendendo a estética com um sentido muito mais amplo do que o usual, devolvendo “... *al término estético (aisthesis) su acepción original y real de percepción sensorial para, de aquí, derivar el derecho a identificarla con sensibilidad o sensorialidad, capacidad humana que es sinónimo de gusto*”⁸ (Acha, 1988,

de nossas preferências e aversões sensitivas ou estéticas, graças as quais mantemos relações com a realidade imediata e diária”). (1988, pg. 22).

⁷ Definição baseada em LIMA (1997).

⁸ “... ao termo estético (*aisthesis*) sua concepção original e real de percepção sensorial para, daqui, derivar o direito a identificá-la com sensibilidade ou sensorialidade, capacidade humana que é sinônimo de gosto”).

pg. 18). A partir deste sentido, o que pretendemos é a analisar a recepção estética das Reduções Jesuíticas dos Guaranis, enquanto monumento cultural, entendendo por monumento o que prescreve a Carta de Veneza⁹, especialmente no aspecto histórico que circunda esses monumentos culturais.

O que se pretende nessa pesquisa, que está em andamento, é analisar a recepção estética, no nível da sua percepção sensorial, pelos visitantes da principal ruína do que um dia foram as Reduções Jesuíticas dos Guaranis. Pretendemos buscar na nossa pesquisa se há mudanças significativas na recepção estética do monumento cultural missionário entre os visitantes de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul.

Investigar como se dá, na atualidade, a recepção desses monumentos culturais pelos seus visitantes traz questões no campo da identidade cultural latino-americana. Será que a busca de uma identidade cultural nacional num monumento cultural tão distinto e singular, como as Reduções Jesuíticas dos Guaranis, pode vir a ser o fator principal nas variações de interpretação? Ou será a formação cultural que gera este fator? Aliás, existem essas variações de interpretação? Como os visitantes chegam a este sítio histórico-arqueológico? Devido ao turismo? Por razões místicas? Devido ao passado indígena? Devido a história dos jesuítas? Enfim, quais são os envoltórios que o movem para realizar essa visita? Como se configura a identidade cultural nacional com este monumento? É diferente ou semelhante em cada um dos países? Projeta uma idéia de América Latina com um passado histórico comum? Qual o impacto das obras escultóricas do Museu das Missões no visitante de São Miguel? É uma identidade meramente artística, no campo do barroco? Como funciona a representação do monumento no contexto da “memória” do cidadão visitante? Será que os turistas percebem que se trata de um Patrimônio da Humanidade? Sabem o que isso significa? Sabem que a maioria dos artistas era indígena? Percebem os traços guaranis neste monumento cultural? O que representa para eles as imagens de uma cultura que pode não ser necessariamente vinculada ao ser brasileiro? Isso é perceptível? Achem que essa identidade cultural é indígena? É católica ou tem outra fonte mística? É latino-americana ou nacional? O que buscam aqueles que visitam o único monumento cultural comum a três países?

⁹ Elaborada e firmada, em 1964, por especialistas mundiais no assunto, este documento ressalta que “... a noção de monumento compreende não só a construção arquitetônica em si mesma. O monumento é inseparável do meio em que se encontra situado e, bem assim, do ambiente histórico do qual constitui testemunho. Reconhece-se, conseqüentemente, valor monumental tanto aos grandes conjuntos arquitetônicos, quanto às obras modestas que adquiriram, no decorrer do tempo, significação cultural e humana. [...] Quer sejam urbanos ou rurais, os sítios que são testemunhos de determinada civilização, de algum acontecimento histórico ou de uma evolução significativa, devem constituir objeto de cuidados especiais” (apud ANDRADE, 1987, p. 77). (Grifos nossos).

Essa pesquisa aponta para a necessidade da realização de uma Pesquisa Qualitativa junto aos visitantes das Reduções Jesuíticas dos Guaranis e sua relação com este monumento cultural. Essa metodologia nos parece a que melhor lida com a interpretação das realidades sociais. Entre diversos pesquisadores, a Pesquisa Qualitativa é aceita como advinda das Ciências Humanas, em especial, da Antropologia. Podemos situar sua formalização enquanto método no início da década de 1920, com a adoção de uma abordagem mais focalizada. A partir da década de 1970 houve um crescente interesse por esse método, especialmente nas áreas que envolviam pesquisa de mercado. Para o nosso estudo, entendemos que a pesquisa qualitativa

“... não procura enumerar e/ou medir os eventos estudados, nem emprega instrumental estatístico na análise dos dados. Parte de questões ou focos de interesses amplos, que vão se definindo na medida que o estudo se desenvolve. Envolve a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada, procurando compreender os fenômenos segundo a perspectiva dos sujeitos, ou seja, dos participantes da situação em estudo” (Godoy, 1995, p.58).

Entendendo que *“na pesquisa social, estamos interessados na maneira como as pessoas espontaneamente se expressam e falam sobre o que é importante para elas e como elas pensam sobre suas ações e as dos outros”* (Bauer et alli, 2002, pg. 21). Nas entrevistas estimularemos a narração do sujeito em torno de um fato ou fenômeno de um objeto determinado. Constitui-se num grande problema nesta metodologia induzir o pesquisado a refletir as opiniões e anseios do pesquisador. *“O problema surge quando os entrevistados dizem o que pensam que o entrevistador gostaria de ouvir”* – alerta Bauer (et alli, 2002, pg. 21), o que será prontamente evitado durante a pesquisa.

Sociedade singular, as Reduções Jesuíticas dos Guaranis formam um tema dos mais intrigantes da História da América do Sul, cercada por lendas e mitos, assim como por uma vasta bibliografia. Muito se escreveu sobre a sua História, Arquitetura, Sistema Político e Econômico. No campo das Artes e do Patrimônio, obras como as dos argentinos Bozidar Sustersic, Ramon Gutiérrez, Norberto Levington; dos paraguaios Tício Escobar e Josephina Plá; dos Brasileiros Luís Bolcato Custódio, Armindo Trevisan, Mabel Leal Vieira e Maria Inês Coutinho, deram uma grande contribuição para pensarmos a arte.

Mas sentimos a ausência nessas pesquisas de uma investigação sobre o papel do receptor nessa estética pouco divulgada, o Barroco Guarani, estilo surgido na transculturação entre os mestres europeus e os índios guaranis, ao longo de 150 anos. Ainda não conhecemos uma pesquisa que nos dê conta do que pensa e sente o visitante de São Miguel ou de qualquer outra redução do Cone Sul, em relação a essas ruínas.

Neste sentido, essa pesquisa visa cobrir uma lacuna e talvez estejamos iniciando uma área de pesquisa nos estudos missioneiros, ao analisarmos a recepção estética de monumentos culturais. Trata-se também de um projeto transdisciplinar, que envolve principalmente as áreas de História, Arte e Turismo. A intenção é realizar uma pesquisa qualitativa junto aos visitantes do sítio de São Miguel (ruínas e o museu), no Rio Grande do Sul. Sobrevém daí a sua importância e, até onde sabemos, a sua originalidade.

João Batista Neto. Doutorado (cursando). Área: Artes. Linha de Pesquisa: História da Arte. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo. Professor Mestre. Área: América Latina. Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina. Universidade de São Paulo. Professor Especialista. Área: Ensino de História. FAFI-FACEPAM. Professor Especialista (cursando). Área: Museologia. Especialização: Estudos de Museus de Arte. Museu de arte contemporânea – Universidade de São Paulo. Bacharel. Curso de História. Universidade Estadual de Londrina

SANTA ROSA DE LIMA: QUESTIONAMENTOS ACERCA DA IMAGINÁRIA DA MATRIZ DE VIAMÃO.

João Dalla Rosa Júnior
jomanopoa@bol.com.br

Este trabalho surge como resultado parcial da pesquisa “Arte Colonial no Extremo Sul da América Portuguesa”, um dos atuais projetos do LEPAC (Laboratório de Estudos e Pesquisa em Arte Colonial da UFRGS). O principal objetivo do projeto consiste em mapear e analisar a produção colonial no Continente de São Pedro, na região missioneira e na antiga Colônia de Sacramento. Para tanto, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Viamão foi estabelecida como ponto de partida. Como bolsista voluntário do laboratório, coube a mim a análise iconográfica e iconológica da imaginária.

Viamão é uma cidade localizada na Grande Porto Alegre e nela, segundo Moacyr Flores, se encontra um dos poucos remanescentes de arquitetura religiosa do século XVIII do Rio Grande do Sul: A igreja de Nossa Senhora da Conceição.¹ Ela apresenta sete retábulos: dois co-laterais, 4 laterais e um na capela-mor. Neles estão distribuídas 13 imagens sacras coloniais², esculpidas em madeira e policromadas, que dividem espaço com outras imagens de gesso. A presença destas últimas revela um dos fatores que será decisivo nas conclusões deste trabalho, pois, do ponto de vista iconográfico, elas interferem no todo, demonstrando as condições e possíveis intervenções a que as obras estão fadadas, não obstante o patrimônio Histórico e Artístico Nacional ter registrado em 20.07.1938 a igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Viamão como obra de interesse histórico e artístico.³

Nesta atmosfera, as imagens sacras de madeira receberam placas também de madeira com a identificação de suas invocações. Partindo-se desta intenção, verificam-se dois motivos que comprovam que as intervenções são recentes. Primeiramente, estas placas estão apoiadas nos retábulos, sem estes apresentarem nenhum nicho específico para elas. Isto determina que a intenção de identificar foi posterior a fatura dos retábulos. Observa-se também que as placas apresentam características de talha recente, do tipo que os artesãos fazem hoje em dia nas feiras, contrastando sobremaneira quando comparadas a toda

¹ FLORES, Moacyr. Nossa Senhora da Conceição de Viamão, uma comunidade em busca de suas raízes. In: *Veritas: Revista trimestral de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS*. V. 37, N. 146, junho 1992, Porto Alegre, EDIPUCRS. p. 254.

² Ao todo são 14 imagens. A 14ª encontra-se em uma capela lateral à capela-mor, o que a torna de mais difícil acesso.

³ FLORES, Moacyr. Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Viamão. In: *Estudos Ibero-Americanos*. V. 25, nº. 2, Porto Alegre, EDIPUCRS, 1999, p. 199.

produção da igreja. Em segundo lugar, Athos Damascenos, em 1970, em uma descrição sobre a Igreja de Viamão, expunha que “ao fundo, em majestoso entrelaçamento de entalhaduras, ergue-se o suntuoso altar-mor, onde N. Sra. da Conceição ocupa o centro, ladeando-a pela esquerda N. Sra. do Parto e pela direita Santa Rosa”⁴. Assim, a imagem a que Athos Damasceno se referiu, há mais ou menos 30 anos atrás, como Santa Rosa possui atualmente uma placa abaixo de seu nicho na qual consta a seguinte denominação: Santa Rosa de Lima.

Percebe-se então que a denominação da imagem atribuída por Athos Damasceno passou, em algum momento, por uma atualização, determinando a invocação expressa na identificação. Esta atualização deixa evidente que ela teria levado em conta como principal fator o atributo das rosas: a imagem traz consigo, em uma prega de seu hábito, junto ao braço esquerdo duas rosas. Portanto, a denominação Santa Rosa demonstrava uma lacuna na invocação da imagem, pois é muito genérica. Na intenção de especificar a invocação, é provável que se tenha considerado o atributo rosas, já expresso na denominação genérica, e encontrando-se então uma invocação com estas características: Santa Rosa de Lima.

Em uma análise do atributo das rosas, torna-se possível encontrar diversas invocações que o possuem em sua iconografia. Segundo Réau, rosas são atributos comuns de Santa Cacilda de Burgos, Santa Dorotéia, Santa Isabel de Hungria, Santa Isabel de Portugal, Santa Rosa de Palermo, Santa Rosa de Lima, Santa Rosa de Viterbo, Santa Roselina, Santa Especiosa de Mantua, Santa Teresa de Lisieux.⁵ Porém, cada invocação se relaciona de maneira diferente com o seu atributo, já que é a partir da hagiografia e da iconografia que se estabelece a forma como este é representado. Isto é, a maneira como a imagem apresenta as rosas deve fazer referência a um determinado momento da vida da invocação em questão.

Buscando referências sobre a invocação contida na identificação Santa Rosa de Lima, o atributo das rosas apareceria devido primeiramente ao seu nome:

Isabel Flores y de Oliva, a primeira santa do Novo Mundo, nasceu em Lima em 1586, de pais espanhóis, que se mudaram para a rica colônia do Peru. O nome Rosa foi um apelido posto pela empregada índia, Mariana. A mulher, maravilhada pela extraordinária beleza da menina, exclamou admirada: “Você é bonita como uma rosa!”, e desde aquele instante começou a chamá-la de Rosa e não de Isabel. Mais tarde quando Isabel entrou na Ordem Terceira Dominicana, quis se chamar Rosa de Santa Maria, e com esse nome fez também seu ingresso no rol dos santos.⁶

⁴ DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 27.

⁵ RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 2, v.5. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, p. 551.

⁶ SGARBOSSA, Mario. *Um santo para cada dia*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1983, p; 267.

A esta relação, outro acontecimento se somaria, justificando seu envolvimento com rosas. Segundo Réau, quando se propôs ao papa a canonização da santa, este respondeu que não acreditaria na santidade de uma índia, mesmo que chovessem rosas. Tão logo acabou de pronunciar estas palavras, uma chuva de rosas cobriu o Vaticano, vindo a parar somente quando o pontífice decretou a canonização da santa limenha.⁷ Ela foi canonizada em 1671, sendo a primeira santa da América, tornando-se padroeira da América do Sul.⁸ Em suas representações, a invocação costuma levar rosas em mãos ou as recebe de Jesus. Traja o hábito dominicano e, às vezes, sustenta o menino Jesus em seus braços, podendo ainda levar sobre a fronte uma coroa de espinhos.⁹

São Domingos de Gusmão, nobre espanhol, contemporâneo de São Francisco de Assis, fundou a Ordem Dominicana, e quando representado veste o hábito de sua ordem: túnica e escapulário brancos, capa e capuz pretos.¹⁰ Devido à sua divulgação do Santo Rosário, pode trazê-lo ainda preso à cintura como ocorre em uma representação na igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG.

Na imagem de Santa Rosa de Lima da igreja de Viamão encontram-se, aparentemente, as formas e cores do hábito dominicano, já que a invocação pertence à Ordem Terceira. Entretanto, detendo-se o olhar em sua cintura, pode-se observar que ao invés de haver o possível Rosário, ou mesmo a inexistência deste, o que não descaracterizaria o hábito, há um cordão cingido com três nós.

Segundo a Memória Histórica e Descritiva da Ordem Terceira de São Francisco no Porto, São Francisco “deu aos pobres o dinheiro que levava consigo, descalçou-se, desfez-se do seu bordão e do cinto de couro. Vestiu-se d’um vestido pobre, e cingiu-se com uma corda. Foi este o habito que, no anno seguinte elle próprio deu a seus discípulos, juntando-lhe uma pequena capa com um capuz”¹¹. Dessa forma, a corda constitui um dos atributos de São Francisco de Assis e, dentro da iconografia do santo, ela aparece com três nós, cujo significado remete aos três votos franciscanos: pobreza, castidade e obediência.¹² Para Réau, este cordão com nós que compõe sempre o hábito franciscano é chamado de cingulo.¹³

⁷ RÉAU, Louis. *Op. cit.*, p. 154.

⁸ FARMER, David. *Oxford Dictionary of Saints*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 423.

⁹ RÉAU, Louis. *Op. cit.*

¹⁰ CUNHA, Maria José Assunção da. *Iconografia Cristã* (Caderno de Pesquisa). Ouro Preto: UFOP/IA, 1993, p. 75.

¹¹ MEMÓRIA Histórica e Descritiva da Ordem Terceira de S. Francisco. Porto: Typographia Occidental, 1880, p. 87.

¹² DUCHET-SUCHAUX, Gaston. PASTOUREAU, Michel. *La Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 176.

¹³ RÉAU, Louis. *Op. cit.*, v. 5, p. 578.

Com isto, pode-se verificar uma incoerência entre a representação da santa e sua atual invocação. Santa Rosa de Lima pertence à Ordem Terceira Dominicana e assim como há esta última, há a ordem franciscana: São Francisco fundou a Ordem dos Irmãos Menores e auxiliou Santa Clara na criação da Ordem das Damas Pobres, além de instituir a Ordem Terceira que se destinava aos homens e mulheres leigos de outros estados.¹⁴ Membros da Ordem Franciscana podem ser identificados pelo uso do cingulo, além do hábito marrom ou preto com capuz.¹⁵ A imagem denominada Santa Rosa de Lima na igreja de Viamão traz um cingulo entalhado. Logo, a presença de um atributo franciscano em uma representação de invocação dominicana, deslegitima a atual identificação.

Uma causa para esta divergência está nas intervenções que a igreja vem sofrendo ao longo de mais de duzentos anos. Através de fotos de diversos períodos desde o século XIX, é possível perceber que as paredes foram repintadas diversas vezes com diferentes motivos e padrões ao sabor dos preceitos estilísticos de cada época. Porém, estas repinturas não se limitaram às paredes. Atualmente, são visíveis nos retábulos e nas imagens, os efeitos do tempo e dos cupins, devido à má conservação. Através das partes corroídas e descascadas, observa-se tinta a óleo sobrepondo douramentos e policromias, técnicas típicas do século XVIII.

No caso de Santa Rosa de Lima, a esta intervenção física soma-se, ainda, a atribuição errônea de sua invocação. Em um determinado momento, a invocação original desta imagem era de conhecimento da comunidade local, entretanto, com o passar do tempo, e as mudanças que impuseram, parece ter caído em uma espécie de lacuna invocativa, tendo sido provavelmente identificada somente por parte de seus atributos: as rosas. Dessa forma, a denominação Santa Rosa se manteria até um outro momento em que se colocaria em discussão esta invocação genérica e estabeleceria a invocação de Santa Rosa de Lima, assegurando a permanência da identificação através da repintura da imagem e da colocação da placa de madeira.

Assim, a atual denominação só importa a fim de designar um problema: a qual invocação esta representação está, de fato, atribuída? É lógico que talvez esta pergunta não tenha resposta, entretanto, para se começar a investigar as possibilidades, já se encontrou as únicas duas fontes. Primeiramente, então, a representação possui como um dos atributos as rosas, e para tanto, tem-se toda aquela lista de invocações citada por Réau. Em segundo lugar, de todas aquelas invocações só serão pertinentes aquelas que pertencerem à Ordem Franciscana.

¹⁴ DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOUREAU, Michel. *Op. cit.*, p. 175.

¹⁵ CUNHA, Maria José Assunção da. *Op. cit.*, p. 83.

De acordo com Réau, as santas franciscanas podem pertencer as duas ordens diferentes: a primeira, Ordem das Clarissas e a segunda, Ordem dos Terceiros. Na Ordem das Clarissas tem-se Santa Clara de Assis, Santa Inês de Florença, Santa Coleta de Corbie, Santa Isabel de Portugal, Santa Isabel da França, Santa Margarida de Cortona, Santa Rosa de Viterbo, Santa Salomé de Cracóvia, Beata Ludovica de Albertoni, Beata Felipa de Gueldre, Beata Felipa de Rieti, enquanto na Ordem dos Terceiros somente há Santa Isabel de Hungria.¹⁶ Comparando a lista do atributo das rosas com a das ordens, pode-se retirar três invocações: Santa Isabel de Hungria, Santa Isabel de Portugal e Santa Rosa de Viterbo.

Segundo Réau, Santa Isabel de Hungria nasceu em 1207 e era filha do Rei André II da Hungria. Foi criada na Turíngia, vindo a se casar, em 1221, com Luiz IV Landgrave, nobre desta mesma região. Viveu em um casamento bem sucedido, tendo três filhos e, ainda assim, conseguia tempo para dedicar-se à caridade, fundando hospitais e ajudando especialmente aos órfãos. Embora seu cunhado houvesse insistido para ela se casar de novo, após a morte do marido em 1227, Isabel recusou a proposta e ingressou na Ordem Terceira Franciscana.¹⁷ Segundo o mesmo autor, a imaginação dos hagiógrafos e a devoção popular criaram inúmeras lendas sobre as façanhas da santa, destacando-se duas: o milagre das rosas e a substituição de um leproso por Cristo. A primeira diz respeito ao momento em que Isabel carregava alimentos que pegara da cozinha para levar aos pobres, quando foi surpreendida por seu cunhado que lhe perguntou o que levava em seu avental. Ao responder que eram rosas para tecer uma coroa, os alimentos, efetivamente, se transformaram em rosas vermelhas e brancas. Já a segunda se refere à visão de Jesus Cristo crucificado que o marido de Isabel teve ao levantar a coberta do leito conjugal, onde ela havia deitado um leproso.¹⁸

Na iconografia da invocação, pode-se encontrar duas variações de sua representação. A santa pode ser retratada como princesa, levando uma coroa sobre a cabeça e nas mãos um livro sobre o qual há duas coroas, que simbolizam seu nascimento real, sua austera piedade e sua continência no matrimônio, podendo, às vezes, apresentar na mão direita uma maquete de sua igreja de Marburgo.¹⁹ No entanto, também pode ser representada como membro da Ordem Terceira de São Francisco, levando consigo os atributos que simbolizam sua caridade: pães ou peixes, um jarro com que dá de beber ao mendigo leproso que está a seus pés, ou, ainda, entregando esmola a um pedinte.²⁰ Maria José

¹⁶ RÉAU, Louis. *Op. cit.*, v. 5, p. 443.

¹⁷ FARMER, David. *Oxford Dictionary of Saints*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 155.

¹⁸ RÉAU, Louis. *Op. cit.*, v.4, p. 122.

¹⁹ RÉAU, Louis. *Op. cit.*, v.4, p. 123.

²⁰ DUCHET-SUCHAUX, Gaston & PASTOUREAU, Michel. *Op. cit.*, p. 205.

Assunção acrescenta que ela pode apresentar a capa real sobre o hábito franciscano bem como carregar um cesto ou o avental cheio de rosas brancas e vermelhas.²¹

Santa Isabel de Portugal, por sua vez, nasceu em 1271, filha do rei D. Pedro III de Aragão e, homônima da invocação citada anteriormente, era parente distante de Santa Isabel de Hungria.²² Casou-se com D. Diniz de Portugal, com quem teve dois filhos: D. Affonso e D. Constança. Era muito caridosa e expressava seu sentimento através de ajudas constantes em dinheiro aos muitos necessitados, já que era muito rica.²³ Sobre esta sua qualidade, discorre um fato muito semelhante ao protagonizado por sua homônima:

Parecia excessiva a sua caridade, e tanto que chegando a desagradar ao rei tanta liberdade, um dia, encontrando elle a rainha santa no caminho do bem, perguntou-lhe, que levava no regaço? Rosas, respondeu a santa esposa. E receosa de cair em desagrado para com seu marido, que era um príncipe respeitável, ao mostrar-lhe o dinheiro que levava para repartir pelos seus queridos pobrezinhos, que ansiosos a esperam, segundo o costume, o dinheiro transforma-se em formosas e frescas rosas, como santa Isabel tímida dissera ao rei.²⁴

Esta passagem, em sua iconografia, não parece ser muito relevante, já que não são citadas rosas na lista de seus atributos. Para Réau, além da coroa real, o véu e o cordão de nós das clarissas, um jarro de água convertido em vinho compõe os atributos desta inovação, estando este último relacionado ao momento em que a santa se encontrava fraca pelo jejum e penitências a que se impusera, quando seu confessor sugeriu que bebesse um pouco de vinho, mas recusando a favor da abstinência, um dia a água de sua garrafa se transformou milagrosamente em vinho.²⁵ É representada, na maioria das vezes com o hábito franciscano e, algumas vezes, curando enfermos.²⁶

Nestas duas invocações citadas até então – Santa Isabel de Hungria e Santa Isabel de Portugal – pode-se observar diversas semelhanças, tanto nos aspectos hagiográficos, quanto nos iconográficos. Elas possuem o mesmo nome e também as mesmas passagens e milagres, determinando atributos comuns. Além das rosas que estão presentes e do cingulo, a coroa é mencionada, por todos os iconógrafos consultados, como atributo das duas invocações. Na imagem, este atributo não é encontrado e tão pouco há indícios de que um dia pudesse ter feito parte da imagem. Entretanto, quando Athos Damascenos cita a disposição das imagens no retábulo-mor, esclarece que este tem em seu

²¹ CUNHA, Maria José Assunção da. *Op. cit.*, p. 86.

²² FARMER, David. *Op. cit.*, p. 156.

²³ MEMÓRIA Histórica e Descriptiva da Ordem Terceira de S. Francisco. Porto: Typographia Occidental, 1880, p. 76-84.

²⁴ *Ibid.*, p. 79.

²⁵ RÉAU, Louis. *Op. cit.*, v. 4, p. 128.

²⁶ CUNHA, Maria José Assunção da. *Op. cit.*, p. 87.

camarim Nossa Senhora da Conceição, invocação a qual é dedicada a construção da igreja bem como padroeira da cidade de Viamão. Segundo Réau, um dos atributos desta invocação da Virgem é a coroa,²⁷ cuja representação pode ser encontrada no cartucho do coroamento do retábulo-mor. Com isto, é possível tecer uma relação entre os atributos das invocações: a coroa não estaria somente limitando seu significado de atributo a Nossa Senhora da Conceição, mas expandido-o às demais invocações presentes no retábulo e, sob esta perspectiva, poder-se-ia lançar mão de Santa Isabel de Hungria e Santa Isabel de Portugal, na identificação da invocação da imagem.

Mas mesmo com esta possibilidade, dentre os atributos citados para ambas as invocações, os únicos que realmente se encontram são as rosas e o cingulo, o que não determina que em algum momento, ela pudesse apresentar outro além destes. A representação está apoiada em uma base um pouco maior do que a largura da imagem, deixando clara a impossibilidade de haver um mendigo ou leproso junto à santa. O posicionamento de suas mãos, entretanto, dá margem a que surjam novos questionamentos. Estando com o braço direito estendido à frente, sua mão se apresenta entreaberta com a palma para cima, o que traz coerência às linhas compositivas da imagem. Entretanto, por estar apoiada na perna esquerda e o braço deste mesmo lado estar mais retido, não justifica que o braço direito deva ser mais solto e aberto, simplesmente como um recurso para o equilíbrio formal. Isto é perceptível pelas próprias abordagens iconográficas que, na maioria das vezes, salientam os diversos atributos que a representação pode conter nas diferentes mãos. Assim, na análise destas últimas, e logo, dos objetos que nelas pudessem estar apoiados, percebe-se que há inúmeros atributos que poderiam compor a representação.

Com esta hipótese, a terceira invocação possível traz consigo uma outra probabilidade, apoiando-se, mais uma vez, na falta de atributos, porém, se sustentando através de semelhanças representacionais. Santa Rosa de Viterbo nasceu em 1235, na Itália, e morreu em 1252. Entregou-se, desde cedo, a hábitos de penitência, chegando a ponto de, aos sete anos, trancar-se em um quarto onde suplicava a Deus paz à Igreja e de onde só saiu após a aparição da Virgem Maria, que lhe mandou que vestisse o hábito da Ordem Terceira de São Francisco.²⁸ Segundo Réau, ela também transformou pães, que carregava em seu avental, em rosas, o que determinaria a representação destas em um cesto ou em uma prega de seu manto.²⁹ Mas, de acordo com Maria José Assunção, ela

²⁷ REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*. Tomo 2, v. 2. Paris: Press Universitaire de France, 1957. p. 79.

²⁸ MEMÓRIA Histórica e Descritiva da Ordem Terceira de S. Francisco. Porto: Typographia Occidental, 1880, p. 52.

²⁹ RÉAU, Louis. *Op. cit.*, v. 5, p. 156.

é representada jovem, vestindo hábito franciscano, coroada de rosas e seu atributo é uma cruz ornada de rosas, além de poder apresentar um ramalhete de mesma flor á mão ou na dobra do manto.³⁰

Esta última descrição é acompanhada de uma ilustração, o que exige maior atenção nas considerações sobre esta invocação. A imagem que a iconógrafa lança mão para caracterizar a santa é de extrema semelhança com a imagem que a igreja de Viamão apresenta. Em ambas, a estrutura formal e as linhas compositivas encontram-se em uma mesma organização: o apoio na perna esquerda, o braço direito estendido à frente, a prega do vestido com as rosas. Entretanto, a ilustração apresenta o atributo mencionado na descrição, a cruz ornada de rosas na mão direita da santa enquanto a imagem de Viamão está representada com a mão direita entreaberta, porém sem qualquer atributo. Esta diferença traz, mais uma vez, os problemas acerca da inexistência de outros atributos, o que não altera as possibilidades de relação da imagem com as três invocações, já que ela somente apresenta dois atributos que são comuns às três. Mas, diferentemente das outras duas invocações, as semelhanças encontradas a partir das comparações das imagens convergem para uma maior probabilidade de a representação pertencer à invocação de Santa Rosa de Viterbo.

Portanto, sob a óptica historiográfica da arte, a invocação de Santa Rosa de Lima, atualmente na placa de madeira, é definitivamente incoerente à imagem atribuída. A denominação genérica Santa Rosa levou em consideração um único atributo e, na intenção de especificar uma invocação para esta denominação, essa mesma postura se manteve, incitando às intervenções que adequaram a imagem à invocação. Com isto, perderam-se fontes diretas para a pesquisa atual da relação original entre a representação e sua invocação. Mas, mesmo assim, há de se ter respeito e cuidado quando se trabalha com obras sacras, já que estas não são compreendidas somente pela história da arte, mas desempenham uma função religiosa, destacando-se os rituais relacionados à invocação da imagem.

³⁰ CUNHA, Maria José Assunção da. *Op. cit.*, p. 87.



João Dalla Rosa Júnior. Graduando em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e bolsista voluntário do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Arte Colonial.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O QUADRO “AUTO-DA-FÉ” OU “TRIBUNAL DA INQUISIÇÃO”, DE FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES

João Henrique dos Santos, Prof.
jhsantos@mandic.com.br

Kellen Jacobsen Follador
kellenjf@yahoo.com.br

“O sonho da razão produz monstros. A fantasia desligada da razão produz monstros impossíveis; unida a ela é a mãe das artes e origem de suas maravilhas”. (Goya)

Resumo

O presente trabalho visa a apresentar algumas considerações acerca de uma das mais relevantes e conhecidas obras do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (Fuendetodos, Espanha, 1746 – Bordéus, França, 1828), reputado como, não apenas um dos mais importantes de todos os tempos, como também um dos precursores da pintura moderna. As observações feitas não serão baseadas apenas na história da arte ou no detalhamento das técnicas pictóricas, mas sim na inserção da obra no contexto histórico e político no qual foi composta, mostrando-a como integrante de um mais amplo conjunto de pinturas, gravuras e desenhos do artista no qual o Santo Ofício e seus procedimentos eram satirizados.

Detalhamento técnico

O quadro, denominado “*Auto-da-Fé*” ou “*Tribunal do Santo Ofício*” (fig. 1) foi composto entre 1812 e 1819, medindo 46 x 73 cm, sendo uma pintura de óleo sobre madeira, atualmente integrando o acervo da Academia de San Fernando, em Madri. A obra apresenta tons escuros, alternados com focos de luz sobre alguns personagens, dentro de uma técnica bastante empregada por ele e por Diego Velázquez, que permite realçar aqueles elementos aos quais se quer dar destaque na tela, diferindo da alternância de luz e sombras do *chiaroscuro*. O observador encontra-se no mesmo nível do personagem que se encontra no foco central do quadro.

Destacam-se na cena quatro homens, vestidos com o *sanbenito* que se impunha aos sentenciados, após sua condenação, quando se ia cumprir a sentença de relaxamento ao braço secular ou quando se lhes sentenciava ao uso perpétuo do hábito. São, juntamente com outros três homens, vestidos com o hábito branco dos dominicanos, as únicas pessoas vestidas com roupas claras, contrastando com a roupagem negra dos demais participantes da cena retratada.

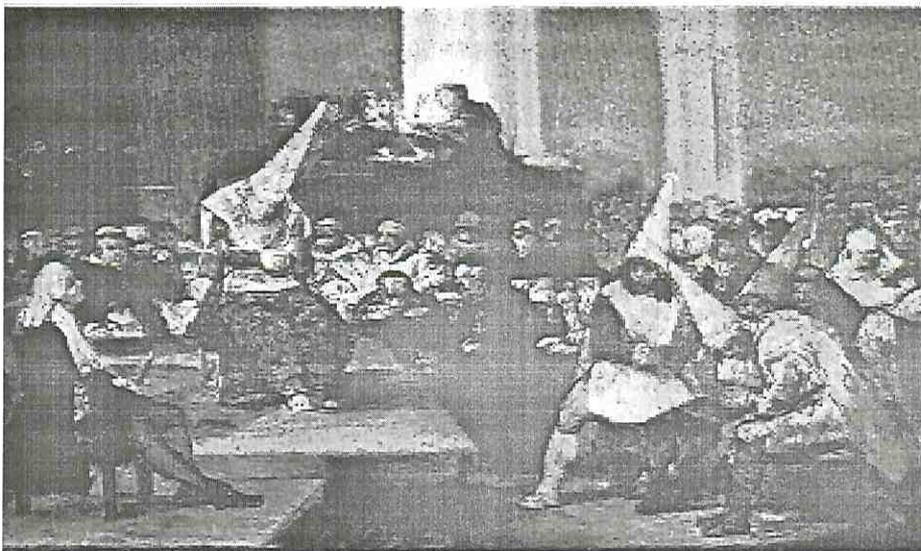


Figura 1

Os focos de luz do quadro incidem sobre os três sentenciados e sobre o leitor do Santo Ofício, representado no fundo da cena, em posição elevada, destacando-se dos demais integrantes do Tribunal.

São mostrados cabisbaixos o sentenciado em destaque no quadro e aquele que é apresentado em primeiro plano, este de modo especial, como se o artista quisesse transmitir a resignação face à condenação. Destaque-se que, nestes dois elementos, o *sanbenito* é representado com o chapéu cônico apresentando as chamas pintadas, como se fazia com os condenados à morte na fogueira, relaxados ao braço secular do Estado. A representação dos outros dois *sanbenitos* não permite, pelo esmaecimento e difusão de cores e desenhos, inferir qual a pena infligida.

Essa postura contrasta com a dos outros dois sentenciados, um sentado de forma displicente, semi-encoberto pelo que está em primeiro plano, e do outro, com olhar fixo em algum ponto impreciso.

Ostrower assim descreve o quadro e, sobretudo, o ambiente nele representado: “O tema de *A Inquisição* foi pintado por Goya em várias versões. Quem por qualquer razão caísse nas malhas da temível Santíssima estaria perdido, sua vida e todos os seus bens. Mostrando a vítima sempre sentada na frente do júri, membros impiedosos, cruéis e desumanos – a pobre criatura já estava condenada antes de ser acusada. Cinismo e torturas sádicas para ‘salvar almas’. Com tons de cinza e ocre, e pinceladas soltas e curtas Goya cria um ambiente

aterrorizador de penumbra e negras sombras. São imagens de alta dramaticidade. Entretanto, para além de considerações técnicas e formais, não há como ignorar a imensa coragem pessoal que representava, naquela época, escolher uma temática desta ordem”¹

Permitimo-nos transcrever a descrição feita por Hughes² sobre a tela: “[...] mostra o procedimento conhecido como ‘autillo’, a leitura formal das acusações contra os acusados ante o tribunal da Inquisição. Essa cerimônia tomava lugar dentro de uma sala ou uma igreja; ela havia substituído o maior e mais teatral ritual externa do auto-da-fé, no qual o mesmo procedimento era encenado em uma praça diante de uma multidão e na presença de instrumentos de terror: o ferro, a estaca e a fogueira. Este pequeno painel de Goya (...) é um exemplo soberbo de sua habilidade em reunir uma narrativa em um espaço compacto mas absolutamente coerente, traçando um pungente contraste entre juízes e vítimas por meios formais. Há quatro hereges acusados, cada um vestindo a ‘coroza’ de vergonha, os tons rosados em cada um dos chapéus cônicos revelam um tom sardônico da frivolidade dessa triste cena, enquanto que as diferentes orientações e direções às quais os cones estão voltados sugerem a perturbação e o medo que dominam as mentes dos presos enquanto eles estão sentados, suas mãos postas em sinal de submissão, ouvindo a leitura das acusações. Esta recitação é feita pelo leitor, figurado junto à coluna ao fundo e cujo rosto é iluminado por uma vela enquanto ele lê monotonamente o livro com as acusações processuais. Abaixo dele há fileiras de clérigos, incluindo dois dominicanos – a muito temida ordem, os ‘Domine canes’, os ‘cães de Deus’, em seus hábitos brancos. Abaixo destes, à direita, uma figura de preto com um solidéu negro e uma cruz peitoral de ouro: o Inquisidor chefe, o qual, pelo gesto de sua mão direita, parece sinalizar algo ao padre à sua esquerda. A figura do magistrado chefe, sentado em primeiro plano, à esquerda, faz contraponto com os abjetos prisioneiros à direita, em uma dessas contraposições nas quais Goya era tão brilhante. (...) Os prisioneiros estão fatigados e amedrontados. O magistrado, que olha absortamente sobre suas cabeças, não está amedrontado, mas muito entediado. Ele já viu aquele drama melancólico muitas outras vezes e agora este era meramente processual para ele. As vidas daqueles hereges não importam para ele. De qualquer modo, eles já estão mortos. O ‘sanbenito’ que cada um veste – a palavra vem de ‘saco bendito’: um supergráfico eclesiástico brilhantemente concebido, uma espécie de casula, com os nomes dos hereges e suas heresias bordadas ou pintadas e as icônicas chamas vermelhas de sua queima proclamando que estão destinados à fogueira. Não haverá alívio, mas o ritual deve continuar. As mãos de Jesus devem moer até o fim. Posteriormente, o sanbenito de cada homem será exibido, como a pele de um animal, em cada uma de suas igrejas paroquiais, declarando mais uma vitória sobre a heresia”.

¹ OSTROWER, Fayga. *A grandeza humana - cinco séculos, cinco gênios da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 2003, p. 89.

² HUGHES, Robert. *Goya*. New York: Knopf, 2003, p.335-336.

A fixação do recorte temporal da obra

Se as vestimentas de sentenciados e clérigos permitiriam que se situasse o quadro como retratando uma cena do Santo Ofício a qualquer momento, desde seu estabelecimento no século XV, a roupa e a peruca do homem representado à esquerda da obra, em primeiro plano, e a daquele outro, à esquerda em segundo plano, permitem situá-la como representando uma cena entre o final do século XVIII e o início do século XIX, como se depreende das referências feitas por Harvey ao uso dos trajes pretos na Espanha, introduzidos por Carlos V e consagrados a partir de Felipe II ³. A austeridade das vestes pretas condiz tanto com a sobriedade que se atribui ao Tribunal do Santo Ofício quanto igualmente com os aspectos mais sombrios do mesmo Tribunal, que Goya tanto denunciava.

À época de Goya, o Tribunal do Santo Ofício já havia perdido bastante de sua influência, sendo, contudo, poderoso o bastante para mover processos e fazer com que fossem retiradas de venda obras consideradas pornográficas, imorais ou que atentassem contra a fé e a religião católica. Deste modo, Goya teve sua *"Maja desnuda"* censurada pelo Santo Ofício e foi obrigado a retirar de venda, em 1797, seus *"Caprichos"* para evitar a intervenção da Inquisição. Mesmo tendo cedido essas obras ao Rei, foi processado pela Inquisição em razão dessas gravuras e pinturas, como relata Ostrower: "Anos mais tarde, na velhice e já no exílio na França, Goya comenta amargamente em carta escrita a um amigo: 'Los Caprichos, los cedi al Rey, ha más de veinte años... y, con todo eso me acusaron a la Santa'" ⁴.

Symmons afirma: "Durante a vida de Goya tais abusos [do Santo Ofício da Inquisição] eram ainda praticados, mas algumas vezes é difícil saber ao certo se os registros de execuções, aprisionamento e confisco de propriedades de acusados eram, em sua origem, religiosos ou seculares" ⁵.

A vida de Goya e a situação da Inquisição na Espanha. ⁶

Francisco José de Goya y Lucientes nasceu na vila aragonesa de Fuendetodos, na Província de Saragoça, em 30 de maio de 1746. Iniciou sua carreira como aprendiz do mestre saragoçano José de Luzan y Martínez, em 1760. Enquanto tentava obter uma bolsa de estudos em Madri, Goya pintou para os hospitalários, para os jesuítas e para membros da nobreza aragonesa. De um modo

³ HARVEY, John. *Homens de preto*. S. Paulo: UNESP, 2004, p. 91 ss.

⁴ OSTROWER, Fayga. *A grandeza humana*, p. 93.

⁵ SYMMONS, Sarah. *Goya*. London: Phaidon, 1998, p. 161.

⁶ Para um levantamento mais completo da vida e obra de Francisco de Goya foram consultados os trabalhos de Symmons, Hughes, Ostrower e Santos, referidos ao final, na Bibliografia.

especial, seus clientes eclesiásticos ajudaram-no a viajar à Itália, o que lhe permitiu ter contato com trabalhos que tinham como tema tanto assuntos convencionais como mitológicos.

De volta da Itália a Saragoça, continuou pintando trabalhos religiosos, dentre os quais encontram-se as impressionantes pinturas da capela do Mosteiro Cartusiano de Alma Dei e a pintura no coreto da Basílica do Pilar, ambos em Saragoça.

Estes trabalhos e o apoio de seu sogro Francisco Bayeu abriram-lhe as portas da Corte em Madri, onde, em 1774, ele foi escolhido para pintor de desenhos de tapeçaria (pinturas usadas como modelos para tapeceiros). Durante dezesseis anos ele trabalhou para a Real Fábrica de Tapeçaria de Santa Bárbara, enquanto, ao mesmo, estudava Velázquez em detalhe, até familiarizar-se com sua obra, aprendendo especialmente a arte da pintura de retratos.

Em 1780 Goya entrou para a Real Academia de Belas-Artes de San Francisco, depois de haver pintado o Cristo Crucificado, o que lhe garantiu ser homenageado com o recebimento do comissionamento para pintar a Basílica do Pilar, uma honra reservada somente aos melhores pintores daquele período. Este trabalho foi um marco em sua carreira, pois ele, pela primeira vez, rompeu com as convenções do neoclassicismo e consolidou sua visão original. A partir daquele momento ele obteve autorização real para diversos trabalhos até tornar-se pintor do rei em 1786.

Em 1792 ele adoeceu gravemente de saturnismo, o que o deixou completamente surdo. Suas experiências daquele tempo amadureceram seu trabalho e conduziram-no a um ponto de vista mais crítico. O retratismo, sua maior fonte de rendimentos, ganhou novo vigor e autenticidade. Também seus trabalhos religiosos foram afetados por sua nova maneira de pintar, como pode ser visto nos afrescos de Santo Antônio de Florida (Madri), pintados em 1798, especialmente no "*Milagre de Santo Antônio de Pádua*". Bons exemplos dos retratos por ele pintados àquela mesma época são os retratos do Duque e da Duquesa de Alba (1795). Naquele mesmo ano Goya foi nomeado Diretor de Pintura da Academia de San Fernando, substituindo seu falecido sogro, que morrera em 4 de agosto daquele mesmo ano. Renunciou um ano e meio após sua nomeação. Em 1799 ele obteve a posição de Primeiro Pintor da Corte, o que aumentou consideravelmente seus ganhos.

De acordo com Roberto Alcalá, o desenvolvimento político de Goya deu-se da mesma forma que o de muitos iluministas espanhóis. Ele apoiou o reformismo dos Bourbons e, no final do século, ele amadureceu suas idéias políticas, tornando-se, então, um liberal. A Revolução Francesa e seus efeitos violentos foi observada por ele talvez com grandes dúvidas sobre suas implicações.

De qualquer modo, ele revelou-se em favor do Iluminismo e contra o Antigo Regime.

A invasão francesa levou Goya a um profundo abismo de amargura e ele teve que equilibrar-se na Corte, cuidando de não atrair sobre si a indesejável atenção dos membros reacionários da Corte de Fernando VII.

Em 1808, no início da Guerra de Independência, ele foi a Saragoça a pedido do general José de Palafox, para pintar tanto as ruínas quanto os episódios da defesa da cidade contra os franceses. Goya ainda pintaria um retrato eqüestre desse mesmo general em 1814. Em 23 de dezembro de 1809, ele jurou lealdade ao rei José Bonaparte, mas no ano seguinte ele começou seu trabalho chamado "*Os desastres da guerra*", o qual somente finalizou em 1820. Em 1814 ele pintou "*O dois de maio*" e "*O três de maio*", símbolos da resistência popular espanhola contra Napoleão.

Em 4 de novembro de 1814, começou seu processo de "purificação" e várias testemunhas declararam que ele não foi um apoiador do regime bonapartista. Em 1815 a Inquisição, que reputava como obscenas as duas *Maja*, especialmente a *Maja Desnuda*, apresentou provas contra Goya. Depois do final do processo, o posto de Primeiro Pintor lhe foi restituído, mas o rei Fernando VII reduziu o *status* do cargo. No mesmo ano, Goya começou a pintar "*Disparates*", que só concluiu em 1824.

Àquele tempo remonta o seu "*Álbum C*", no qual se encontram algumas de suas mais duras críticas à Inquisição. Em 1819 uma outra doença séria fez inaugurar uma nova fase de seus trabalhos. São daquele tempo as imagens horríveis e alucinatórias. Até 1823 ele viveu isolando-se na sua Quinta del Sordo, onde ele terminou em 1820 os "*Desastres da guerra*" e o "*Álbum C*". De 1820 a 1823 ele se dedicou às "*Pinturas negras*".

Em 1824 ele viajou à França, estabelecendo-se em Bordéus naquele mesmo ano. Em 1825 ele preparou uma série de litografias, "*Os touros de Bordéus*", após solicitar, por razões de saúde, uma prorrogação de seis meses em sua licença. Em maio de 1826, retornou brevemente a Madri e, no ano seguinte, ele retornou a Bordéus, onde ele pintou seu último trabalho, "*As leiteiras de Bordéus*", em 1827, vindo a falecer no ano seguinte.

Não se creia que as obras de Goya eram incompreensíveis aos seus contemporâneos, pois como lembra Ostrower, "As gravuras de Goya não eram nada incompreensíveis para os seus contemporâneos. Todos, tanto as autoridades como o público em geral, vivenciando a realidade do dia-a-dia, sabiam perfeitamente do que Goya estava falando e o que estava dizendo".⁷ A autora vai, ainda, além e afirma: "As imagens foram entendidas por todos. Goya estava

⁷ OSTROWER, Fayga. *Goya – Artista revolucionário e humanista*, S. Paulo: Imaginário, 1997, p. 12.

tocando numa ferida viva. Era perigoso. Em termos oficiais: sua obra representava uma ameaça à tranqüilidade das pessoas e, portanto, à segurança pública. Ele era um subversivo”⁸.

Agonia e morte da Inquisição na Espanha

Williams⁹ assinala que a passagem do século XVIII para o XIX foi marcada, na Espanha, pela discussão de o que seria o “autêntico ser” da Espanha, com a confrontação entre iluminismo e tradição tornando-se mortal. A influência da casa real de Bourbon fez-se sentir na administração espanhola, com importantes mudanças administrativas sendo tomadas. O mesmo autor assinala que apenas uma Instituição na Espanha retivera sua autonomia: a Igreja e seu Santo Ofício da Inquisição, para muitos, “a corporificação da identidade espanhola”.

O reinado de Carlos IV (1788-1808) marcou a agonia da Inquisição. Durante seu reinado de vinte anos, somente 43 condenações foram feitas, dentre as quais apenas uma à morte, uma prova de que o espírito de Torquemada estava sendo banido daqueles dias.

Àquela mesma época a Revolução triunfava na França, o que fez com que na Espanha “França” e “Revolução” tenham se tornado sinônimos aos olhos da Inquisição. Assim, iniciou-se na Espanha uma forte perseguição aos simpatizantes da Revolução Francesa e do Iluminismo.

Quando as tropas francesas invadiram a Espanha em 1808, a Inquisição estava agonizando, e Bonaparte extinguiu-a por um decreto em 4 de dezembro de 1808, declarando-a “contrária à soberania”. Foi o ato de um estrangeiro, embora apoiado pelos liberais espanhóis. Em 1812, as Cortes de Cádiz, que recusavam-se a reconhecer qualquer dos atos do rei José Bonaparte, decidiu suprimir a Inquisição (por uma margem de apenas trinta votos: 90 a 60), como se esta já não estivesse suprimida de fato.

Quando Fernando VII retornou a Madri, ele restabeleceu imediatamente o Santo Ofício, nomeando Francisco de Mier y Campillo Inquisidor-Geral, o 45º a ocupar o cargo. Esta restauração foi marcada pela perseguição aos *afrancesados*, suspeitos de jacobinismo, liberais, maçons e qualquer um que apoiasse as novas idéias.¹⁰

Em 31 de março de 1818 o Papa decretou a abolição da tortura nas câmaras da Inquisição, comunicando tal fato imediatamente a Lisboa e Madri, para que os governos português e espanhol pudessem aplicar imediatamente a nova determinação.

⁸ OSTROWER, Fayga. *A grandeza humana*, p. 93.

⁹ WILLIAMS, Gwyn A.. *Goya and the Impossible Revolution*, p. 22 ss.

¹⁰ Estes, muitas vezes, eram genericamente chamados de *“alumbrados”* (iluminados).

A Espanha foi novamente invadida por tropas francesas em 1820, sendo a Inquisição abolida em 10 de março de 1820. Ela foi restaurada uma vez mais em 1823, por um breve período de tempo, sob o nome de “Sociedade do Anjo Exterminador”. O último auto-de-fé ocorreu em Valência em 1826 e o Santo Ofício foi finalmente abolido por um decreto em 15 de julho de 1834.

A desfiguração de alguns personagens do quadro

Uma das técnicas usadas por Goya em suas obras satíricas era a desfiguração dos personagens, como enfatiza Jeannine Baticle,¹¹ mostrando-os como grotescos ou inumanos, como se vê, por exemplo, em “O encantamento” e “O enterro da Sardinha”, além de ser uma constante da série “Caprichos”. É especialmente perceptível, como destaca Gudiol, na “extraordinária” “A Procissão”¹², obra cuja realização é dada como tendo sido feita em 1818, parecendo ser recorrente nas “pinturas negras” feitas na Quinta del Sordo, como ressalta Gassier.¹³

Essa técnica é visível na obra em análise, especialmente quando se contempla a fisionomia dos clérigos representados na primeira linha à esquerda e à direita de quem olha para o sentenciado no centro do quadro. Observe-se que as faces desses personagens se revelam inumanas, grotescas, simiescas.

Conclusão

Observa-se, nesta obra, o recurso a técnicas pictóricas para ridicularizar Instituições e seus procedimentos e as pessoas a elas relacionados. Fundem-se na obra elementos que são deslocados de seu exato contexto histórico para atender aos propósitos do autor, em um prenúncio daquilo que seria o Romantismo do século XIX e também do Modernismo do século XX. Esse recurso é descrito por Ostrower: “Cabe ver que a temática do irracional, do alucinatório e fantasmagórico, e até mesmo do macabro em certas cenas,(...) – tudo isso que já prenuncia o clima do Romantismo do século XIX, apresenta-se com um enfoque totalmente diferente em Goya”.¹⁴

Registre-se que Goya não procurava moralizar ou doutrinar. Mesmo sendo um liberal, um “alumbrado”, não adere inteiramente aos ideais céticos, leigos e, em dados momentos, ateus das Luzes, deixando algo de sobrenatural permear toda a sua obra. Sua denúncia contra a Inquisição pode ser colocada no mesmo patamar de suas denúncias contra os fuzilamentos de maio ou

¹¹ Jeannine Baticle, *Goya d'or et de sang*, p. 103.

¹² José Gudiol, *Goya*, p. 38-39.

¹³ Pierre Gassier, *Goya*, p. 77 ss.

¹⁴ Ostrower, *op. cit.* p. 35

contra a guerra, tratada por ele como insensata e infelicitadora, como atestam seus *Desastres da Guerra*.

A Inquisição era, portanto, também insensata e causadora de desastres e infelicidade. Todas as denúncias e sátiras feitas por Francisco de Goya em outras obras, especialmente no *Album C*, têm sua epitome no quadro *Auto-da-fé*. Sintetizam-se, pelo recurso a técnicas pictóricas refinadas, suas críticas sobre o inumano, o ridículo, o condenável nos procedimentos do Santo Ofício. Na expressão de Rose-Marie e Rainer Hagen, “nos tempos de Fernando VII, tal representação histórica poderia ser considerada como propaganda anticlerical e acarretar dificuldades ao pintor”¹⁵. Foi assim considerada e causou enormes dificuldades a Francisco de Goya.

Bibliografia

- BATICLI.F, Jeannine. *Goya d'or et de sang*. Ed. Gallimard, Paris, 1994
- BUCHHOLZ, Elke Linda. *Francisco de Goya – vida e obra*. Könemann Verlagsgessellschaft mbH, Köln, 2001.
- FEUCHTWANGER, Lion. *Goya*. Itatiaia, Belo Horizonte, 1969.
- GASSIER, Pierre. *Goya*. Skira, Genève, 1989.
- GENESIO, Emi (ed.). *Francisco Goya*. Kliczkowsky Publisher, Madri, 2001.
- GUDIOI, José. *Goya*. Harry N. Abrams, New York, 1985
- HUGHES, Robert. *Goya*. Knopf, New York, 2003.
- MUHLBERGER, Richard. *O que faz de um Goya um Goya?*. Cosac & Naify, S. Paulo, 2002.
- OSTROWER, Fayga. *Goya – artista, revolucionário e humanista*. Imaginário, S. Paulo, 1997.
- SANTOS, João Henrique. *Sátira e denúncia contra a Inquisição nas pinturas de Francisco de Goya*. *Herança Judaica* 107:8-19 (setembro de 2000).
- WILLIAMS, Gwyn A.. *Goya and the Impossible Revolution*. Alen Lane, London, 1976.

João Henrique dos Santos. Professor da Universidade Gama Filho (RJ), Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ. Membro do Museu Judaico do Rio de Janeiro, da ABREM, LAJSA (Latin American Jewish Studies Association); BRASA (Brazilian Studies Association); ANPUH e CECAB (Centro de Estudos do Caribe no Brasil).

Kellen Jacobsen Follador. Aluna da Graduação do Curso de História da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

¹⁵ HAGEN, Rose-Marie e Rainer Hagen. *Goya*. Köln: Taschen, GmbH, 2003, p. 67.

PEDRO AMERICO, VICTOR MEIRELLES, ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

Jorge Coli, Prof. Dr.
jorgecoli@uol.com.br

1 - Autoritarismo moderno e renovação crítica

As questões vinculadas aos estudos das artes brasileiras e, dentro delas, mais especificamente, às do século XIX, surgem num tecido histórico internacional, do qual, em primeiro lugar, é preciso ter consciência.

Vivemos, como todo o Ocidente, o triunfo da modernidade que se impôs no correr dos últimos cem anos. Ele não somente trouxe uma profunda modificação nos produtos artísticos, no papel dos criadores e na postura dos críticos. Acarretou também a eliminação de tudo aquilo que não parecia estar dentro dos parâmetros que esses modernos estabeleciam.

A modernidade venceu os chamados “acadêmicos”, tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que parecia diverso dela própria. A história das artes, tal como foi então concebida, promovia a exclusão da alteridade. Num manual, Lionello Venturi ensinava como um Bouguereau estava fora do campo das artes, se comparado com verdadeira e boa pintura, elevada, indiscutivelmente “artística”. Num outro compêndio, Francastell demonstrava que mesmo Delacroix ou Courbet eram imperfeitos porque insuficientemente “modernos”. Tornava-se, então, impossível amar essas artes condenadas que, na maioria dos museus, ia, com vergonha, para as reservas, quando não desaparecia fisicamente, ao ponto de, hoje, se ter perdido o rastro de muitas delas.

Dou um exemplo pessoal destas tiranias dos gostos e critérios: no final da década de 1960, aprendíamos na universidade e nos livros a distinguir a “boa” arte da “ruim”. Morando não longe da Pinacoteca do Estado, em São Paulo, eu não resistia em subir aquelas escadas, fascinado por um quadro de Oscar Pereira da Silva, de Almeida Júnior ou de Weingartner, dispostos ainda nas nostálgicas salas, de cortinas pesadas, que Túlio Mugnaini havia concebido. Ora, era impossível entrar ali sem um profundo sentimento de culpa, como diante de um prazer proibido. O adolescente muito ingênuo encontrava então uma escusa diante da tentação sedutora: ele estava ali para aprender o que “era pintura ruim”. O alibi, está bem claro, não explicava o estranho deleite que aquelas telas magníficas provocavam.

Porém, ao desdém com que, há alguns anos, os quadros ditos acadêmicos eram ignorados, seguiu-se uma atenção carinhosa e interessada. Vários estudos se sucederam nos anos de 1970 e 1980, até que Jacques Thuillier –

significativamente um historiador do século XVII, portanto livre dos preconceitos que os especialistas do campo específico nutriam - publicou uma espécie de admirável manifesto intitulado *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*¹ onde a questão da arte chamada acadêmica era disposta com agudeza e novidade, abrindo o campo efetivo para uma séria reflexão sobre o assunto.

Tal mudança de posições é fato consumado: o Museu d'Orsay, em Paris, surgiu como a brilhante afirmação dessa reviravolta e o cuidadoso trabalho de restauração das soberbas batalhas de Victor Meirelles e Pedro Americo, realizado no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, há alguns anos atrás, se inscreveu naturalmente nesse empenho renovado.

Essas obras, não percebidas e desprezadas durante um longo período de olvido, não se entregam, porém, tão facilmente. Com os critérios formais e seletivos que educaram gerações mostrando-se insuficientes para uma compreensão larga dos fenômenos artísticos e culturais do século XIX, é indispensável proceder a uma ampliação na inteligência do olhar contemporâneo. Trata-se de um desafio e de uma lição: decifra-me ou tens tudo a perder.

2 - O conceito e o olhar

Importa não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem, nem carregá-las de uma afetividade excessiva, sobretudo no que concerne aos conceitos classificatórios. Eles seriam muito úteis se apenas agrupassem objetos através de algumas afinidades, mas tornam-se perigosos porque rapidamente tendem a exprimir uma suposta essência daquilo que recobrem e substituir-se ao que nomeiam, como falsos semblantes escondendo os verdadeiros.

Essa atitude não é "ingênua", ou culturalmente desarmada. Ao contrário, ela pressupõe uma revisão no saber. São - caso se queira - precauções metodológicas em um momento de mudanças de posições. Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define.

Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil. Se eu digo "Victor Meirelles é romântico" ou "Pedro Americo é acadêmico", projeto sobre eles conhecimentos, critérios e preconceitos que dão segurança ao meu espírito. Se me dirijo diretamente às telas, de modo honesto e cuidadoso, percebo que elas escapam continuamente àquilo que eu suponha ser a própria natureza delas e, o que é pior, fogem para regiões ignotas, não submetidas ao controle do meu saber. Assim, ao invés de discutir se Meirelles ou Americo são ou não são clássicos, são ou não são românticos,

¹ THULLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"*, PUF, Paris, 1984.

são ou não são pré-modernos — o que me coloca em parâmetros seguros e confortáveis, mas profundamente limitados — é preferível tomar esses quadros como projetos complexos, com exigências específicas muitas vezes inesperadas.

“Quem é maior: Gonçalves Dias ou Castro Alves? Nunca soube responder à incômoda pergunta. Mas entre Pedro Americo e Victor Meirelles não hesito”.² E Manuel Bandeira toma claro partido pelo pintor de Santa Catarina, num texto despretensioso, mas notável pela acuidade inteligente do olhar. É compreensível: o poeta possuía afinidade fraterna com tudo que fosse contido, que expressasse uma sinceridade íntima, uma certa ingenuidade luminosa, sem grande habilidade aparente, ou astúcias, ou efeitos. Bandeira gosta do fazer difícil que descobre nas telas de Meirelles: “o pincel resistia, mas o artista duvidava, refletia, teimava, e o pincel acabava obedecendo da mesma maneira, mas transmitindo à tela o calor da luta. Em quase todos os quadros do pintor se nota o mesmo cuidado que ele punha nos pequeninos estudos de trajos”.

A crônica de Bandeira, tão solta e sem pretensões, sobressai dentre os textos que foram nossa própria pintura. Porque, justamente, seu instrumento é o da observação, evitando as categorias, as classificações, que, em última análise, sempre são determinadas pelas escolhas do momento — estéticas, culturais, ideológicas. Ao debruçar-se sobre as obras, o poeta oferece uma excelente lição ao historiador. Ele olha e interroga as imagens. Ele busca e percebe as características essenciais.

As coisas mudaram tanto que, felizmente, a não ser num meio muito desinformado e provinciano, a expressão “arte acadêmica” deixou de ser empregada. Ela não é mais útil pois surgiu, em verdade, com um sentido pejorativo, fruto da luta travada entre “modernos” e “tradicionais”. Era, antes, um insulto e como os objetos que ela denominava deixaram de ser insultados, ela perdeu seus poderes.

Vale a pena voltar aos exemplos sugeridos por Bandeira.

Ele partiu das duas enormes batalhas, *Avai* e *Guararapes*, que se encontram expostas na grande galeria do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Duas telas comparáveis pelas dimensões e pelo tema, mas absolutamente diversas do ponto de vista do estilo, da execução, das escolhas artísticas enfim. Elas provocaram, em 1879, no momento em que foram expostas pela primeira vez, um profundo debate: o público e os críticos as sentiam como nitidamente distintas, melhor, como excludentes. Porém, imensas e opostas, elas eram colocadas sob a mesma rubrica pelo historiador moderno: “acadêmicas”.

² BANDEIRA, Manuel. “Pedro Americo e Victor Meirelles”, em *Flauta de Papel*, obras completas, Aguillaç Rio de Janeiro 1967, p. 553 e seguintes.

É claro, como já foi dito, que tratava-se de um insulto. Mas vinha disfarçado em categoria analítica e classificatória. Basta, portanto, refletirmos: que valor possui um conceito classificatório ou analítico, que põe, sob o mesmo rótulo, duas obras tão absoluta e completamente distintas? Os modernos simplesmente não as *viam*. Eles não pousavam os olhos sobre a superfície pintada. Eles criavam uma fronteira, uma muralha. Daqui para cá, moderno. Daqui para lá, “acadêmico”. E basta, para uma atitude que fazia uma ótima economia do olhar, da análise autêntica e da reflexão fecunda.

3 - O olhar descobre

Afastando o véu das tiranias classificatórias, as telas se revelam ricas, sutis, fascinantes - o oposto do dever escolar sem inspiração ao qual a idéia de “acadêmico” está com freqüência ligada. E em pinturas que se espriam sobre tão enormes superfícies, achados e soluções sedutores multiplicam-se, permitindo que o percurso do olhar se torne uma extraordinária aventura. Tomemos um pequeno detalhe da *Batalha de Avaí*: no limite esquerdo da tela, por trás do oficial que, sabre na mão, empina seu cavalo, há um grupo de soldados envolvidos pela fumaça, baionetas em riste. As que estão próximas são definidas por seu volume e pela sua cor cinza; atrás, elas sobressaem na fumarada, adquirindo um reflexo longilíneo, de tom creme. Ainda mais longe, o que era palpável desaparece e resta apenas o brilho, através de longo traço claro: do mais sólido ao mais imaterial, o objeto persiste como visualidade.

Ou reflipamos um pouco sobre a *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles. Bandeira insistia: a obra, ao contrário de *Avaí*, não possui virtuosidade evidente. A ela se substitui uma fatura serena e sólida, uma composição muito pensada e clara. À paisagem que ocupa o canto esquerdo superior da tela, apresentada como massa vegetal dissolvida na atmosfera, contrapõe-se o grupo de militares no canto direito inferior, em primeiríssimo plano e contraluz. Entre esses dois grupos se situa a batalha, limpidamente organizada, aos poucos desaparecendo em direção ao espaço aberto à direita, que nos mostra, ao longe, o Cabo de Santo Agostinho, o mar e o céu imenso. Estes são os pontos principais de organização do quadro. Acrescente-se, indo para o lado esquerdo, em direção das terras, uma teoria de soldados que se mistura com a fumaça e a vegetação.

Trazidos para perto de nós, os personagens principais se impõem, com marcada presença. O ponto nevrálgico da construção é o confronto entre André Vidal de Negreiros e o coronel holandês Pedro Keeweer. E para que esse confronto se afirme todo poderoso, Victor Meirelles faz prova de uma extraordinária ciência na disposição da cena. Da esquerda para a direita, avançam os

brasileiros: a atitude dos corpos inclinados para a frente conduz o olhar, e o movimento é ativado por três figuras mais importantes — Henrique Dias, atrás, seu escudo levantado no braço esquerdo e contrastando, quase silhueta, com o fundo luminoso; João Fernandes Vieira, que vem a cavalo, brandindo a finíssima lâmina de sua espada; Antônio Dias Cardoso, sargento-mor dos Infantes, claramente iluminado, a figura mais nítida de todo o quadro, correndo a passos largos, com a espada abaixada, cuja linha acentua a inclinação do corpo.

Eles todos convergem para André Vidal de Negreiros. Este, monumentalizado ao modo de uma estátua eqüestre, está, como convém, numa posição mais alta do que todos os outros, no topo de um triângulo vasto, cujos ângulos da base são ocupados por Cardoso e Keeweer.

Em frente deles amontoam-se os holandeses, subalternos, com as lanças erguidas, tentando uma defesa vã: a derrocada parece definitiva com a queda de Keeweer e seu cavalo branco. O arremesso e a defesa não se concretizam em qualquer imagem efetiva de luta; o confronto entre os dois grupos é concentrado no afrontamento dos dois chefes, opostos num notável efeito de tensão: Negreiros, empinando seu cavalo, freia as oblíquas que avançam; Keeweer, desmoronado, forma uma espécie de barricada, por trás da qual se levantam as lanças holandesas. E o retesamento se cristaliza no espaço vazio entre as duas montarias, centro virtual de oposições, habitado pela invisível trajetória dos olhares trocados por vencido e vencedor.

A atenção é bastante para observações deste gênero. Mas ela não é suficiente se tentarmos aprofundar as inter-relações culturais intrincadas que estes quadros possuem, e cujo acesso perdemos porque as obras não nos interessavam mais. As razões delas se foram, esquecidas durante o longo período de desafeição.

4 - Pensar por imagens

Assim, desaprendemos que os pressupostos culturais sobre os quais repousam as telas de Meirelles e Americo - ou de qualquer outro pintor da época - são tão constitutivos da imagem quanto as cores e as pinceladas. Um dos pontos importantes é que a pintura do século XIX - e não apenas a dita "oficial" - mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente.

Os pintores jovens se inspiravam, citavam os mestres que os precederam. Mesmo aqueles que parecem romper de modo radical, como Manet, se não forem percebidos na perspectiva da história das imagens recorrente nas telas por eles criadas, perdem, em muito, seu sentido. Foi a partir do impressionismo que a idéia de originalidade se modificou, e que realizar uma grande obra não significou mais orquestrar uma multiplicidade de imagens harmo-

niosamente organizadas numa grande superfície, fazendo apelo a um passado visual que nelas se insere, atualizado.

O público de hoje, acostumado com a genialidade mais imediata, formalmente originalíssima e com referências culturais estritamente focadas numa subjetividade, como no caso de Monet, Van Gogh ou Picasso, não sabe que até Manet as dimensões do quadro eram algo de essencial - só numa tela vasta podia eclodir a grande obra. E certamente também ignora as ambições da “pintura de história”, gênero então considerado como hierarquicamente superior aos outros - retrato, natureza-morta, paisagem - porque os engloba todos, numa articulação complexa, arduamente obtida.

Assim, a inovação e a especificidade do fazer não eram tidos então como valores tão fundamentais como para o público de hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual, do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação e a referência ao passado não são, de modo algum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurge numa outra inter-relação.

Em *Mocidade morta*, Gonzaga Duque faz uma crítica “moderna” ao pintor Telésforo - em realidade Pedro Americo, e à sua Batalha de *Avai*. É interessante transcrever alguns excertos aqui:

... diga o senhor que originalidade ele desenvolveu e apresentou na sua obra, qual a escola que ele chefia? Tudo o que vemos nesse quadro, tudo, sem exceção de um ponto, já foi feito, já foi produzido, é composto de regras usuais e cediças. (...) Pediamos, no entanto, uma maneira nova de pintar, o modelado seguro, palpitante, dos mestres contemporâneos, um arrujo de cor ou de pincel, alguma coisa que nos empolgasse de improviso ou nos atraísse paulatinamente, fascinado, e nos obrigasse a murmurar emocionado — aqui está um artista! (...) o que exigíamos desse vencedor era a sua vitória... Onde está ela?... Ele criou alguma coisa? ... Modificou as linhas do arabesco acadêmico? ... Alcançou alguma perfeição no expressivismo das suas figuras? ... Descobriu processos de pintura que nos dessem efeitos novos?... Encontrou a arte nacional? ...(...) (O grupo dominante) não passa de flagrante reprodução da Batalha de Austerlitz de Gérard; os demais grupos são cópias flagrantes das composições de Horácio Vernet, de Yvon, de Philippoteaux!³

No que concerne às “cópias flagrantes”, as observações são injustas e as verdadeiras referências vão bem mais longe do que os quatro pintores citados. Interessa-nos, agora, essa exigência de originalidade, de novidade: Gonzaga Duque, precocemente no que diz respeito às luzes brasileiras, posta-se num excelente ponto de vista: o da pintura do futuro, aquela que vingará. Tem, portanto, a mesma posição mantida ao longo do século XX pelo gosto e pela crítica esclarecidos. Mas é ela, justamente, que o impede de ver na *Batalha de Avai* um quadro admirável, brilhantemente inserido num procedimento pictural característico do século XIX, procedimento que, em 1900, quando o livro foi publicado, realmente se extinguia, dando lugar a uma nova arte. As grandes bata-

³ DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Mocidade morta*, São Paulo: Editora Três, 1973, pp. 128 e 129.

lhas de Meirelles e Americo não são, entretanto, apenas resíduos caducos de uma tradição morta - no momento em que foram feitas correspondiam a correntes culturais ainda vigorosas.

Infelizmente, a inteligência de Gonzaga Duque e sua cultura visual atualizada são qualidades que se perderam, e muitas vezes repetem-se, de modo mecânico, sem compreender bem o que ocorre, as atitudes que os debates do passado faziam suscitar. Ainda hoje - mas, por sorte, num nível jornalístico não muito elevado - retoma-se, por exemplo, a velha história de *O grito do Ipiranga*, do Museu Paulista, ter sido uma cópia de *A batalha* de Friedland, de Meissonnier, do Metropolitan Museum de Nova York, quadros que não possuem relação evidente entre si, que se referem muito mais a um modo prototípico de tratar a questão e para os quais, em todo caso, a noção de cópia ou imitação servil é inteiramente descabida.

Gonzaga Duque tem razão, do ponto de vista moderno, em seu ataque violento - ele toma partido por uma certa concepção artística nova, que vinha se afirmando. Durante muito tempo vivemos dentro dessa mesma polêmica, mas depois de a arte "acadêmica" ter sido vencida, podemos nos interrogar sobre ela e nos surpreendermos com a riqueza das respostas. Basta colocar as questões adequadas. É bobagem acusar uma bananeira de não produzir mangas.

Como vencer os escolhos de uma análise que exige os próprios meios mentais da cultura na qual a artista encontrava-se banhado? Buscando alimentar-se dessa cultura. Por onde Meirelles, Pedro Americo, Alexandrino ou Almeida Júnior passaram em sua formação? Que tipo de leitura podiam ter? Que contatos intelectuais? No nosso meio - sem querer esgotar a lista e citando apenas dois nomes muito elevados e muito caros - Alexandre Eulálio e Gilda de Mello e Souza ofereceram alguns dos estudos mais exemplares para se compreender a maneira como a arte do século XIX pode ser estudada, com amplitude, pertinência e profundidade.

5 - Finalismo

Atentar, porém, para um outro tipo de recuperação insidiosa que esta pintura pode sofrer é muito necessário: o de ser considerada como "precursora". Podemos ter, por exemplo, uma alta estima pelo "modernismo", e julgarmos baixos os critérios estéticos do que chamamos "academismo". A isto se associa uma concepção teleológica da história da arte, muito presente ainda, na qual se insere a idéia de progresso. Buscamos, então, em Pedro Americo ou Victor Meirelles, para recuperá-los, os sinais do futuro, as soluções anunciadoras de uma pintura que virá. As obras encontram-se, desse modo, valorizadas a partir de critérios que lhes são exteriores, aplicados de trás para frente.

Esta é uma forma ainda mais traiçoeira, pois nos faz crer que estamos nos aproximando desses artistas, quando, em verdade, estamos percebendo e nos referindo a elementos projetados neles, isto é, não aos critérios que presidiram à criação de suas obras, mas a um construto, um fantasma, que os substituí. O ante-fixado pré, por exemplo, possui armadilhas por vezes definitivas. Porque raramente designa apenas uma anterioridade: ele faz com que um conjunto de obras e de acontecimentos deixe de adquirir sentido em si próprio para definir-se através do futuro, ele faz esquecer que os critérios culturais presentes à criação existiam numa coerência específica, numa complexidade onde o pensamento e o sensível se misturaram de maneira singular.

É legítimo buscar nas obras e nos momentos artísticos o seu passado: os criadores dos quais eles derivaram servem-lhes de raízes. E, ao contrário, enganoso construir-lhes um futuro, e adivinhar neles aquilo que não podiam prever.

6 - Geral e particular

Há outro ponto que se insere no elenco destas atitudes mais fecundas para o estudo de nosso patrimônio artístico do século XIX. Desde o início deste texto insistimos sobre a importância do olhar. Ele é essencial para a arte de qualquer período e de qualquer país, mais ainda para o século XIX, diante do qual os velhos preconceitos ainda não desapareceram de todo. No caso do Brasil, entretanto, ele adquire um papel ainda mais pertinente e, no atual estado das coisas, eu diria mesmo, subversivo.

Aqui, devo arriscar uma generalização, que me parece, no entanto, importante. O saber brasileiro, no século XX, adquiriu uma predominante “intelectual”, em detrimento de uma postura propriamente cultural. É o triunfo das chamadas “ciências humanas” que vão, cada vez mais, revelando-se menos e menos ciências e, menos e menos, humanas. Mas essa formação, trazida em grande parte pela universidade moderna, acreditava-se mais que rigorosa: ela se tomava por verdadeira.

A verdade é o carma dessas “ciências humanas” que trazem chaves para interpretações pretensamente objetivas. A relação com a cultura, mais difusa, pessoal, que se vincula a trajetórias de vida, que lida com intuições, era vista com desprezo. Até hoje, no Brasil, fala-se, por exemplo, numa crítica “teórica” e numa outra, “impressionista” - divisões que só se justificam pela separação tácita que eu evoquei acima. Esse clima de preconceitos em relação à cultura valorizou a “teoria”; na verdade, a leitura de alguns poucos livros onde se acredita encontrar as chaves para a compreensão do mundo. Tenho a impressão, por exemplo, que as teorias sobre as artes acabaram ficando, nos meios acadêmicos,

mais importantes do que as próprias obras. O trabalho longo, paciente, às vezes desordenado, mas prazeroso, de ler romances, ver quadros, ouvir música, torna-se secundário em relação a esquemas interpretativos, necessariamente muito pobres.

Os grandes estudos ditos “sociológicos” em arte, aqueles que realmente compensam a leitura - penso no alto nível de um Baxandall, por exemplo -, não são feitos com “metodologia científica”: são uma mistura de intuições, de cultura imensa, de percepções muito secretas sobre as relações entre os seres humanos e os objetos artísticos.

Há uma evidente sedução em métodos aparentemente objetivos, em estatísticas, em levantamentos numéricos. Ou nas convicções do que imaginamos ser os determinismos de classe ou de instituições - “gosto burguês”, “critérios oficiais”. Eles oferecem uma agradável impressão de segurança e de certeza. O *hic* está no fato de ela ser inteiramente falaciosa. O impacto de uma obra, sua força interna, a capacidade de agir sobre outros criadores, que multiplicarão, de maneira muitas vezes indireta e não explícita, a força dos protótipos, é impossível de medir por números ou pelas formas simplificadas daquilo que se imagina ser uma compreensão ideológica. Quando muito, alguns desses estudos “cientificamente” sociológicos podem servir como apoio, secundário, para a compreensão das obras. No entanto, eles não funcionam de maneira primordial, para o que de mais importante a história das artes pode trazer.

O que há de mais difícil é fazer a junção entre o particular e o geral. Nossa história mental tem uma tradição de ensaios com resultados fulgurantes - basta pensar n’*Os sertões* ou em *Casa grande & senzala* -, mas que é pobre na busca sistemática do particular. Essas intuições, iluminadoras, não podem ser a regra. Urge um trabalho metódico, indutivo, que saiba organizar os detalhes para deles extrair, pouco a pouco, o geral. Isto viria enriquecer entre nós - como acontece nas culturas de grande tradição analítica - as percepções, controlaria os *insights* dos ensaios, introduziria um debate seguro.

A tendência de muitos dos nossos estudos sobre a arte - e particularmente a do século XIX - é a da generalização. Não é muito fácil, a não ser em certas publicações universitárias brasileiras mais específicas (felizmente elas vêm aumentando em número), encontrar um lugar onde publicar o resultado de pesquisa específica sobre uma obra, sobre uma questão. Falando por experiência pessoal: os convites para conferências, para artigos, para cursos, solicitam, na esmagadora maioria, “visões panorâmicas”, como se o geral não pudesse ser pensado partindo do particular, como se, por exemplo, o estudo de uma obra trouxesse uma visão estreita das coisas.

Ora, entender de verdade as artes é saber vê-las na sua complexidade concreta. Isto, para o século XIX, surge como definitivamente essencial. Tentei

mostrar como estamos num processo internacional de revisão desse período, carregado de preconceitos. Para desenvolvermos os estudos que busquem dar a esse universo artístico sua plena significação, não há dúvida, é preciso partir da obra.

7 - A teia e a aranha

Resta um ponto a considerar e que deriva de nossa trajetória ideológica. O século XIX inventou uma história brasileira. Ela ergueu-se dentro de um clima cultural nacionalista, que teve configurações diferentes, mas que permaneceu até o século XX, reforçado pelo Estado Novo. São mitologias que se pretendem, outra vez, verdades.

O olhar projetado pelo século XX sobre a cultura do período que o antecedeu, seja ele “acadêmico” ou “moderno”, deu-se, quase sempre, através de óculos nacionalistas. Trata-se de uma espécie de curto-circuito, já que muito da arte do século XIX contribuiu para a formação dessa mitologia histórica brasileira. Por exemplo, os historiadores publicam, em 1817, a carta de Caminha. Nesse momento, ela adquire existência - é a invenção do verdadeiro. Viria legitimar, do ponto de vista da história, o romantismo indianista. Esse romantismo, a sério ou pela caricatura, pelo avesso ou pelo direito, projetar-se-ia como essência de uma brasilidade no século XX, indo da moda marajoara - *art déco* a *Macunaíma*.

Se eu me volto para uma obra como, digamos, *A primeira missa*, de Meirelles, para me perguntar se ela é “brasileira” ou não, seja qual for a resposta, eu estarei dentro desse campo nacionalista. Isto é, eu estou interrogando a obra por meio de uma ficção que a própria obra ajudou a forjar.

O recuo diante das identidades, ou “raízes”, lusórias que nossa história criou torna-se, desse modo, fundamental para a compreensão da arte desse período que nos interessa. Porque, ao invés de sermos moídos pelos próprios mecanismos interpretativos que essa arte contribuiu para montar, nós podemos, ao contrário, nos perguntar quais são esses mecanismos, quais as peças que os compõem, de que modo eles agiram em nosso meio cultural, inventando tradições, fazendo palpitar um sentimento de pátria, escondendo por aí as diferenças sociais e humanas, tecendo as teias de um imaginário tão lindo e confortável. É mais árduo, mas muito melhor, sem dúvida, não se deixar devorar pela aranha.

Jorge Coli. Professor titular em História da Arte e da Cultura, no Departamento de História do IFCH-Unicamp.

REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE QUESTÕES MUSEOLÓGICAS E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA CENOGRAFIA

Juliana Pfeifer Caetano
jucae@iar.unicamp.br

O presente trabalho faz parte de uma Iniciação Científica que estou desenvolvendo no Instituto de Artes sobre a questão do uso de cenografias em exposições de arte. O trabalho envolveu a análise de várias exposições de arte que usaram do recurso da cenografia, além de entrevistas com curadores, cenógrafos, artistas e com o público dessas exposições. Decidimos, no entanto, nos concentrar hoje numa questão pontual que consideramos fundamental para compreender o debate em torno da questão da cenografia em exposições de arte. Trata-se da discussão que surgiu na imprensa a respeito do uso de cenografias na “Mostra do Redescobrimento Brasil + 500” realizada no Pavilhão da Bienal do Parque do Ibirapuera – SP em 2000, especialmente no módulo referente ao Barroco. Procuraremos aqui compreender esse debate à luz de algumas reflexões teóricas sobre o papel histórico e ideológico dos museus e de uma análise de suas modalidades discursivas.

Analisando as formas de comunicação estabelecidas entre profissionais e público no contexto dos museus, ao longo do último século, Eilean Hooper-Greenhill observou duas posições pedagógicas distintas que corresponderiam, grosso modo, àquelas postas em prática no museu moderno e a desenvolvida a partir de uma crítica a esse modelo de museu, constituindo o que o autor denominou de pós-museu. O modelo moderno, nascido no final do século XIX, alcançou seu apogeu em meados do século XX. Ele baseava-se na idéia de autonomia da obra a ser exposta, pressupondo, por um lado, um público abstrato e desinformado e, por outro, um profissional (historiador da arte, cientista, etc.) possuidor de um saber absoluto que se configuraria como o único capaz de suprir as necessidades de conhecimento do público. O modelo alternativo a este, característico do “pós-museu”, por sua vez, teria nascido de uma crítica ao modelo moderno, propondo uma reconceitualização, tanto da idéia de “público”, quanto da de profissional de museu. Este novo modelo procura ver no público não mais uma “massa amorfa” a ser instruída, mas um grupo heterogêneo e com necessidades específicas, portador de uma visão de mundo própria e de conhecimentos prévios, sempre capaz de interferir ativamente na comunicação estabelecida no contexto museológico. Por sua vez, os profissionais do museu (historiadores da arte, cientistas no papel de curadores, museólogos, etc.) passaram cada vez mais a assumir seu conhecimento como articulação de um discurso dentre muitos outros, deixando de compreendê-lo como única possibili-

dade discursiva, ou como um discurso portador de verdades absolutas. Surge um espaço para a circulação de diferentes discursos no contexto de uma mesma exposição.

No centro da crítica ao modelo moderno de museu, encontramos a desconstrução da idéia de que os objetos expostos poderiam “falar por si”. Sobre tal convicção apoiava-se a fala unidirecional do profissional de museu, calcada no conceito de verdade. Analisando as estratégias que até recentemente encontravam-se no centro da práxis museológica, Hooper-Greenhill comenta a esse respeito: “A pedagogia no museu moderno pode ser resumida como estando baseada em objetos que, se dispostos com propriedade, poderiam falar por si. O arranjo visual nas paredes e os objetos inseridos em caixas de vidro, prontos para serem inspecionados, carregavam a mensagem previamente preparada pelo curador especialista, apoiado por seus pares. Essas histórias tinham o caráter de narrativas de mestre, de progresso evolutivo, ou de mapeamento enciclopédico e classificação do mundo natural e material. Tais discursos de mestres autoritativos eram transmitidos a um público generalizado que, como era assumido, se beneficiaria de um passeio visual estruturado através das galerias do museu, onde seus olhares neutros seriam depurados de uma forma racional. Uma intenção de educação baseada numa retórica abstrata era um dos ideais principais do museu.” (Hooper-Greenhill, p.131-32).

Tal visão ignorava que “o significado de uma visita a um museu para o visitante seria o produto de um processo complexo de interpretação” (idem, p.142) no qual todos os lados envolvidos possuem uma bagagem de experiência e conhecimento anteriores que ao interagir determinam a forma como se processa a experiência museológica.

Em sua posição crítica, o pós-museu propõe uma forma alternativa de compreender a dinâmica estabelecida no contexto do museu, centrada na idéia de construção ativa do significado por parte de grupos e indivíduos. A comunicação é compreendida como parte integrante da produção e reprodução de uma determinada cultura, na qual todos os lados contribuem ativamente para a construção de um sistema simbólico. A ênfase deste novo modelo deve, assim recair sobre o caráter *interpretativo* da informação posta em circulação por uma exposição.

Nesse novo contexto, os profissionais de formação específica não se vêem como portadores da verdade e, portanto, também não impõem uma interpretação única e verdadeira ao público, mas propõem um percurso expositivo como uma interpretação *explicitamente construída* que permita o estabelecimento de um diálogo. Ainda segundo Hooper-Greenhill “Deste ponto de vista, a comunicação torna-se um processo muito mais amplo, que examina idéias em suas matrizes de dimensões histórica, social e institucional.” (2000,

p.139). Nesse sentido, o museu pode ser lido como um espaço de exercício político, como uma espécie de território de fronteira onde diferentes posições podem ser negociadas. Um espaço adequado para a expansão do exercício de cidadania. O pós-museu torna-se assim um local para re-exame de pressupostos e atitudes culturais onde a crítica feminista a uma sociedade machista, ou onde o eurocentrismo inerente à cultura ocidental, por exemplo, podem ser expostos, criticados e debatidos, onde histórias que se encontravam reprimidas podem ser resgatadas. Um exemplo de uma tal disposição foi visto na exposição sobre Ignatius Sancho na National Portrait Gallery de Londres em 1997, quando uma série de objetos, documentos e quadros foram arranjados de forma a levantar questões sobre preconceito racial, escravidão, colonialismo, eurocentrismo, exotismo, etc., a partir do famoso quadro do escravo pintado por Gainsborough. O curador não escondeu seu ponto de vista, mas ao contrário, assumiu um discurso crítico tomando posições claras.

Refletindo agora sobre a questão da cenografia, poderíamos dizer que, no museu moderno, preocupado em projetar um discurso unilateral sobre o objeto de forma a fazê-lo “falar” diretamente ao espectador, a cenografia frequentemente é percebida como algo inadequado, uma interferência desnecessária. Por outro lado, no contexto do pós-museu, a cenografia apresenta-se como um recurso útil que permite explicitar claramente o ponto de vista a partir do qual se constrói uma determinada fala. A cenografia sublinha o caráter interpretativo da curadoria, denunciando a idéia moderna de uma interpretação “inerente” à obra.

O modelo apresentado por Eilean Hooper-Greenhill parece-nos de grande utilidade para compreender a polêmica instaurada durante a “Mostra do Redescobrimento em 2000, com a curadoria geral de Nelson Aguilar, na qual foi usado o recurso da cenografia em todos os módulos. Esse uso não se deu, no entanto, de maneira homogênea. Diversas formas de se apresentar cenografias foram experimentadas o que contribuiu para gerar diferentes pontos de vista sobre o assunto.

Essa diversidade viu-se refletida na recepção do evento, que ocorreu em grande parte na imprensa. A cenografia tornou-se, então o centro de uma polêmica que envolveu principalmente o módulo referente à Arte Barroca idealizado pela cenógrafa Bia Lessa. Aqui proporemos uma análise dessa polêmica pensando a questão a partir dos apontamentos teóricos de Hooper-Greenhill discutidos acima.

Acreditamos que as posições divergentes em relação à questão cenográfica podem, ao menos em parte, ser explicadas por diferentes posturas no que se refere à compreensão da instituição museológica e sua questão pedagógica.

Partindo da análise das entrevistas realizadas durante a pesquisa podemos perceber uma certa divisão das opiniões no que diz respeito à utilização de cenografia (e no que diz respeito à avaliação dos resultados do módulo sobre o Barroco). Essa diferença reflete em parte a origem profissional dos entrevistados. Nas entrevistas, podemos constatar que, em geral, os historiadores de arte demonstram ter uma maior tendência em pensar o museu de um ponto de vista moderno e assim posicionar-se contra o uso de cenografias, enquanto outros profissionais (arquitetos, artistas e cenógrafos) parecem estar mais dispostos a adotar a posição denominada por Hooper-Greenhill de pós-museológica. De uma forma geral, nas entrevistas percebemos uma diferença significativa entre as posições dos curadores Nelson Aguilar e Luciano Migliaccio e das do arquiteto Pedro Mendes da Rocha e o crítico Teixeira Coelho (que não foi entrevistado, mas que manifestou claramente sua opinião sobre a cenografia em um artigo para a revista Bravo, por ocasião da Mostra do Redescobrimento).

Tanto Nelson Aguilar quanto Luciano Migliaccio concordam que a cenografia numa exposição de arte não pode ocupar o lugar da obra, correndo o risco de criar uma leitura direcionada e até mesmo uma confusão no espectador, impedindo-o de distinguir o que é obra e o que é cenografia. Essa posição, como vimos, tem uma clara matriz moderna, na medida em que ela pressupõe a idéia da separação entre a obra e a rede de significação dada pelo contexto de comunicação. Como diz Aguilar a cenografia não deve “sufocar a obra de arte”.

A única forma cenográfica tolerável, desse ponto de vista, seria aquela que ajudasse a criar o contexto ideal para que elas pudessem “falar por si”. Luciano Migliaccio, completa nesse sentido: “a cenografia deveria sim partir das características das obras para criar um contexto ideal de fruição das mesmas, portanto a cenografia tem uma importância grande, mas dependendo de como nós a definimos (...)”.

Haveria aqui uma tendência a aceitar a cenografia, apenas na medida em que ela permita uma contextualização histórica que ajude a obra a “falar por si”. Seria esse tipo de cenografia que predominaria no módulo referente ao século XIX, curado por Luciano.

Um precedente importante para essa forma de compor a cenografia pode ser encontrado numa exposição realizada por Alexander Dorner em 1922, enquanto diretor do “Hanover Landesmuseum”. Sua estratégia consistia na criação do que ele chamava de “Salas Atmosféricas”, que pretendia evocar o espírito de cada período e imergir o visitante o máximo possível em cada cultura específica.



Arte no Século XIX, Mostra do Redescobrimento, 2000 Acervo Brasil Connects

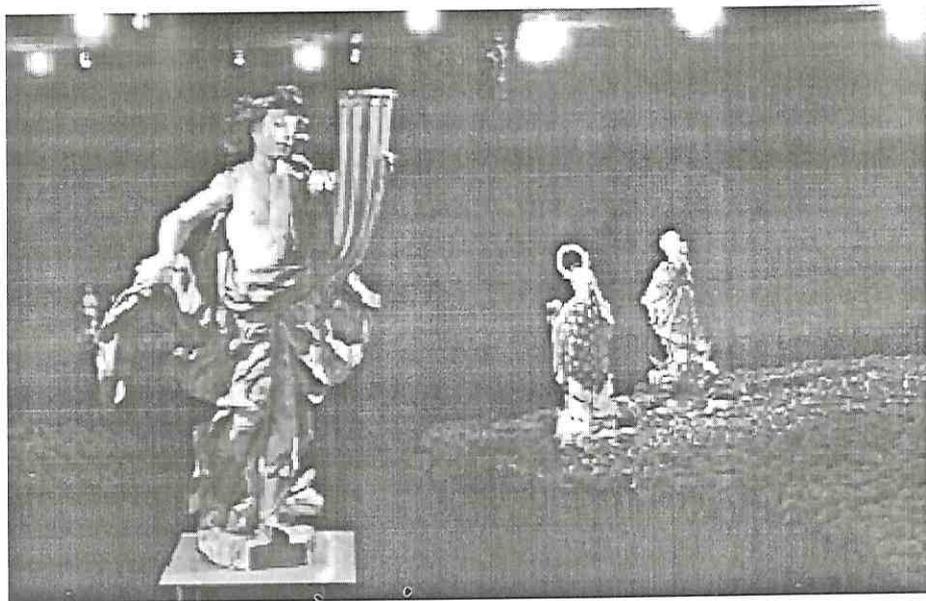
Uma posição diferente no que diz respeito a essa relação entre obra e cenografia foi defendida por Lino Villaventura, que criou a cenografia de uma recente exposição realizada na FAAP, segundo ele a cenografia deveria ser tratada como suporte para os objetos, com função didática sendo uma forma de explicar o que está se mostrando e também deverá cumprir a função de seduzir o público, tanto a visitar a exposição quanto em despertar o interesse sobre o assunto.

No contexto da exposição dos 500 anos, o crítico Teixeira Coelho defendeu uma posição semelhante num artigo da Revista BRAVO (ano 3, nº 53) ao tratar da proposta cenográfica da artista plástica Bia Lessa: “Ela pegou bem a idéia do contexto em jogo e propôs ao visitante um percurso ondulado, réplica do cortejo processional que se faz nas ruas reais; em profusão espalhou simulacros de flores pelo local (...); despejou sons contextuais sobre os passantes... Uma excelente proposta”, segundo o crítico isso fez com que o público redescobrisse a arte barroca, causando um efeito agradável, facilitando a visita e aproximando o espectador da obra. Fica evidente que Teixeira Coelho fala de uma posição diferente daquela assumida por Aguilar e Migliaccio. Ele valoriza - nos moldes do pós-museu proposto por Hooper-Greenhill a idéia de uma cura-

doria que se propõe como uma interpretação entre outras do evento apresentado.

E continua: “O mundo da arte tem aceitado com naturalidade a ascensão da figura do curador sobre a figura do artista e da própria arte (...). Essa mostra dos 500 anos foi pensada para o público, que é para quem as exposições se fazem. E o alcança plenamente. (...) Não se perde: o proposto cenário barroco (melhor: pós-moderno) antes orienta o olho e faz incidir de modo diverso sobre a obra de arte. Não há confusão ali, como não há aqui, na mostra: pelo contrário há ordem. Uma outra ordem. Uma bela ordem.”

Num discurso menos teórico e bastante revelador Pedro Mendes da Rocha defende uma postura semelhante, isto é, a idéia de que uma exposição é uma construção de um discurso que, no entanto, não se propõe como único: “a intenção ao criar uma cenografia que a Bia apontou e eu tive a felicidade de colaborar foi no sentido de criar referências mais no campo da abstração, no campo do sonho e não de uma reprodução de um ambiente contemporâneo às obras, então nesse sentido acho muito mais sedutor esse caminho, quando ela quis falar da luz, da luminosidade ela partiu para as flores amarelas, quando ela pensou em recriar um ambiente ou sugerir um ambiente de uma igreja barroca, nós desenhamos um espaço que tinha uma curva, uma arquitetura barroca, porém com um olhar contemporâneo (...)”.



Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento 2000, Acervo Brasil Connects

Concluindo, nossa hipótese com relação à polêmica gerada na imprensa em torno da questão da cenografia na Mostra dos 500 anos, e em especial sobre o módulo do Barroco, é a de que ela se origina em posições diferentes com relação à forma de construção do discurso museológico. Ou seja, ela pode ser entendida, ao menos parcialmente como o resultado do confronto entre o museu moderno e as novas propostas inerentes à idéia de pós-museu.

Com todas as críticas que se possa fazer ao modelo moderno de museu, não há dúvidas de que ele produziu, ao longo de sua existência, uma grande quantidade de conhecimento. Fazer a crítica desse modelo é muito salutar, porém exige uma grande disposição para arriscar e talvez mesmo errar. Ainda não chegamos ao momento em que um novo modelo institucional pôde superar o anterior por ter se mostrado muito melhor. As polêmicas geradas no campo da museologia e que também dizem respeito à questão da cenografia, são um sinal de que nos encontramos em um campo de intensas transformações. Ainda não podemos dizer ao certo que rosto terá nosso museu no futuro, nem qual será o verdadeiro papel da cenografia nesse novo contexto.

Bibliografia:

HOOPER-GREENHILL, Eilcan, *Museum and interpretation of Visual Culture*. London, New York: Routledge, 2000. *Cap. 6: Exhibitions and interpretation Museum Pedagogy and Cultural Change*.

Juliana Pfeifer Caetano. Graduação em Artes Plásticas, Unicamp 2004, pesquisa de iniciação científica: "Depois do Cubo Branco: Sobre a Utilização de Cenografias em Exposições de Arte", financiada pela FAPESP. Criação de cenários e figurinos para peças de teatro e direção de arte de curta metragem.

A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA: UMA CONTRADIÇÃO ENTRE UTOPIA E REALIDADE

Lara Moreira Alves
laramoreira@brturbo.com

Este artigo se propõe a analisar a construção de Brasília sob quatro aspectos fundamentais: como uma cidade progressista, fruto de um pensamento mudancista que fascinava e atraía o povo brasileiro para a conquista do Centro-Oeste; como uma cidade com características modernistas, encontradas, no plano de Lúcio Costa, nas linhas retas, geométricas e simples das construções arquitetônicas e da planificação do terreno, e, ainda, na demarcação da posse de uma terra brasileira pelo espírito brasileiro e moderno do homem do século XX; como uma cidade dotada de uma visualidade monumental, cuja espacialidade e imponência dos prédios públicos lhe conferem esse caráter e, por último, como uma cidade utópica, construída para ser uma obra de arte, intocável, contraditória e, principalmente, distante dos problemas sociais gerados por essa utopia urbanística.

O objetivo é mapear e compreender esses aspectos de Brasília, fazendo uma leitura da visualidade da capital federal, por meio das pinturas do artista, designer e gravador Milton Ribeiro, realizadas no período de 1967 a 1992. A produção artística de Milton Ribeiro reconstrói Brasília, acompanhando seu desenvolvimento, perpetuando a grafia de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e ao mesmo tempo, documentando a arquitetura vernacular presente em vários pontos da cidade. O que pretendemos com a pesquisa da qual originou este artigo é contrapor as pinturas desse artista com as análises feitas sobre o pensamento difundido na implantação de Brasília, procurando entender como o artista percebe e retrata a capital federal (progressista, moderna, monumental e utópica) no momento de sua construção.

1. Brasília: capital progressista

A construção de Brasília foi marcada por várias iniciativas e idéias que permearam o imaginário daqueles que pretendiam ver erguida, na região Centro-Oeste do país, a sede do governo brasileiro. Diversas intenções e argumentos sinalizaram a possibilidade de a capital do Brasil ser implantada no planalto central¹. Fundada em 1960, ela foi concebida como a representação utópica de uma

¹ O planalto é uma grande extensão de terreno elevado, plano ou pouco ondulado, cortado por vales nele encaixados (Novo Dicionário da Língua Portuguesa – Editora Nova Fronteira Rio de Janeiro – RJ 1998, p. 1097).

ideologia capitalista, tradutora de um pensamento poético de grandiosidade e monumentalidade.

Primeiro, é preciso compreender Brasília como cidade progressista. Vista do sertão goiano, já no governo de Café Filho, a nova capital traria mais fé e confiança ao nosso povo, em virtude das perspectivas abertas e do anseio otimista de conquistar o solo brasileiro. Para o país, segundo Amaral (2003, p. 303), a implantação de Brasília significou a abertura de um novo pólo de desenvolvimento e conquistas no Centro-Oeste, que possibilitou ampliar a comunicação entre regiões distantes, que teriam na capital um ponto de encontro.

A Comissão de Cooperação para a Mudança da Capital Federal, chefiada pelo médico Altamiro de Moura Pacheco, criada no governo de Ludovico Almeida (de 1955 a 1959), tinha como objetivo principal sinalizar em Goiás a transição de um estado de economia quase colonial para um estágio de intensa industrialização. A localização de Brasília no planalto central transmudaria o panorama econômico do Estado e lhe garantiria um lugar de destaque no país, concretizando, assim, um momento de afirmação e construção da identidade goiana.

Instituída em 1891, na primeira Constituição da República Brasileira, a “Missão Cruls”, como ficou conhecida a Comissão Exploradora do Planalto Central, foi a primeira iniciativa oficial de concretizar a mudança da Capital (BRAGA e FALCÃO, 1997, p. 2). Liderada pelo astrônomo e diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro, Luis Cruls, a Comissão realizou um trabalho de demarcação de terrenos e, entre 1892 e 1894, delimitou uma área de 14.400 Km², conhecida como “*Quadrilátero Cruls*”. Esses levantamentos serviriam de base para projetos desenvolvidos posteriormente, com o intuito de demarcar o Planalto Central e retomar as idéias de mudança da capital federal. No dia sete de setembro de 1922, foi lançada a pedra fundamental da futura capital do Brasil.

Muitos anos se passaram até que a Constituição de 1946 determinasse um estudo para a localização da nova capital federal. A segunda iniciativa da construção ocorreu com a formação de uma comissão, em 1948, nomeada pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra. Conhecida como Missão Polli Coelho, esta comissão constatou, após dois anos de trabalho, que o melhor local era de fato, coincidentemente, o Quadrilátero Cruls.

Ao dar início à construção de Brasília, em setembro de 1956, o presidente Juscelino Kubitschek instituiu a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) e nomeou como presidente, Israel Pinheiro, engenheiro e deputado federal pelo PSD. O médico Ernesto Silva assumiu o cargo de diretor administrativo; o engenheiro Bernardo Sayão, o de diretor técnico, ficando a diretoria financeira para Íris Meinberg, membro da UDN, à época o principal partido

da oposição. Oscar Niemeyer foi nomeado para o cargo de diretor do Departamento de Arquitetura. Ao presidente Kubitschek coube a tarefa de convocar a nação para a marcha rumo ao oeste, que tinha como objetivos principais a interiorização da ocupação populacional e a possibilidade de se criar um novo símbolo popular (FIGUEIREDO, 1979, p. 15).

Coube aos membros da Novacap, a tarefa de realizar um concurso para a escolha do desenho da nova capital. O júri foi composto por Israel Pinheiro, Oscar Niemeyer e Stamo Papadaki, pela Novacap; Hildebrando Horta Barbosa, representante do Clube de Engenharia, Paulo Antunes Ribeiro, representante do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB); William Holford, responsável pelo Plano Regulador de Londres; e André Sive, arquiteto e conselheiro do Ministério da Reconstrução da França. Dentre as 26 propostas inscritas², venceu a de Lúcio Costa, por apresentar um projeto de extrema racionalidade, com a devida unidade entre o conjunto funcional e o aspecto plástico, e por contemplar os objetivos norteadores da criação da capital federal: localizar Brasília em uma posição estratégica do país e planejar a cidade para ser moderna e dotada de uma visualidade monumental.

2. A construção de Brasília como uma prática moderna

A literatura da arquitetura moderna brasileira refere-se a Brasília como exemplo de uma cidade modernista³. É certo afirmar que seu planejamento foi fruto de um projeto nacionalista e modernista, características presentes tanto na planificação do terreno e projeto urbanístico quanto na expressão arquitetônica da cidade. Essa perspectiva modernista é exatamente uma das referências na busca da identidade nacional que marca a história do pensamento brasileiro do século XX. Neste período de utopismo tecnocientífico, dotado de um ilimitado progresso e impulsionado pelas descobertas e criações no âmbito científico e tecnológico, Brasília materializa, segundo Silva (1997, p.67), *“uma época em que a identidade era fornecida pelo sonho, ao mesmo tempo em que o sonho era a própria identidade”*. Neste sentido, a cidade é defendida pelo seu aspecto formal, construtivo, projetivo, mas, principalmente, por ter captado a *“essência mesma da vida*

² Os principais projetos urbanísticos classificados para a construção de Brasília foram o de Rino Levi e de Vilanova Artigas, 2º e 3º colocados, respectivamente, que valorizavam mais os aspectos residenciais do que os monumentais, diferindo nas questões relativas à concentração demográfica.

³ A cidade modernista é aquela que possui uma estrutura humana que possibilita o resgate da coesão social perdida. Objetiva, por isso, conciliar a ordem, a técnica urbanística mais avançada e um desenvolvimento planejado, com o calor humano e o convívio social direto de seus habitantes. Possui um espírito de utopia, de plano, de formas arquitetônicas simples, geométricas, retas, horizontais, de ritmos repetitivos e de caráter monumental (PEDROSA, 1981, p. 299).

histórica, compreendendo as necessidades do desenvolvimento da vida nacional e social" (SILVA, 1997, p. 62).

Assim, segundo Lúcio Costa (*apud* BRAGA e FALCÃO, 1997, p.8), Brasília "*nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz*". E foi a partir desses dois eixos principais, o rodoviário e o monumental, que a cidade se ramificou. Ela foi projetada em função de três escalas diferentes e complementares: a escala coletiva ou monumental, construída ao longo do eixo leste/oeste e onde podemos destacar a Praça dos Três Poderes; a escala quotidiana ou residencial, ao longo dos eixos norte/sul, sob a forma de unidades de vizinhança, constituídas por superquadras dispostas em seqüência, em ordem dupla. No entorno do cruzamento de ambos os eixos, encontramos a escala gregária ou concentrada, onde estão localizados os cinemas, os teatros e os centros de diversões.

O plano dele foi, de todos, o mais adequado às circunstâncias específicas a que se propunha a mudança da capital federal. Foi, também, o mais representativo do pensamento urbanístico daquele momento de nossa história. Ele soube integrar esse espaço ilimitado na sua composição, extraindo dele a desejada monumentalidade para uma capital. O júri da Comissão Julgadora do Concurso o definiu como "*o único plano para uma capital administrativa do Brasil... claro, direto... fundamentalmente simples... tem o espírito do século XX: é novo; é livre e aberto; é disciplinado sem ser rígido*". (BRAGA e FALCÃO, 1997, p.4).

Essas observações revelam o caráter qualitativo do plano de Lúcio Costa. Segundo o próprio autor, Brasília teria o sentido de cidade viva e parável, não apenas de monumento nacional, símbolo de poder e de exposição de arquitetura. Em sua apresentação, no Relatório do Plano Piloto de Brasília, Lúcio Costa (BICCA *apud* BRAGA e FALCÃO, 1997, p.4) observa que ela deve ser concebida não como um simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como "urbs"⁴, mas como "civitas"⁵, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. Podemos afirmar que Lúcio Costa e Oscar Niemeyer fizeram de Brasília uma obra poética de grandiosidade ao combinar estruturas arquitetônicas com o espaço infinito e aberto do planalto central.

Em um depoimento sobre a capital, Niemeyer (*apud* FIGUEIREDO, 1979, p.24) declara:

⁴ Lugar de reunião, domicílio e santuário da sociedade. Associado ao conceito de lugar, espaço físico de reunião para os ritos mágicos. Espaço da cidade consagrado apenas aos cidadãos. Simbólico e sede do poder (BRAGA e FALCÃO, 1997, p.108).

⁵ Vinculado ao conceito antigo de cidade, traduz a associação política das famílias e tribos. Quando da fundação da urbe de Roma, a civitas ou cidade já existia, anteriormente consagrada pela união de tribos em torno de um culto comum que a caracteriza (BRAGA e FALCÃO, 1997, p.107).

"Vimos com satisfação que o Plano Piloto de Lúcio Costa era justo e certo, que se adaptava bem ao terreno, às suas conformações, e que os espaços livres e volumes previstos eram belos e equilibrados. E sentíamos que a atmosfera procurada já estava presente, uma atmosfera de digna monumentalidade, como uma Capital requer, com os Ministérios se sucedendo numa repetição disciplinada e a Praça dos Três Poderes rica de formas e, ao mesmo tempo, sóbria e monumental".

A sucessão disciplinada dos ministérios nos faz perceber, ao redor dessas edificações, a presença de amplos e numerosos espaços não-construídos, mostrando que em Brasília cada uma das peças edificadas tem existência própria, sem contato direto com a outra, num conjunto que se caracteriza pela espacialidade da cidade e pela autonomia de suas partes construídas. Essas características distintivas da cidade e sua integração com o espaço ilimitado de um terreno limpo e uniforme proporcionam aos visitantes uma sensação de surpresa e emoção que a engrandece e caracteriza.

3. A visualidade monumental de Brasília

Os monumentos de Brasília causam um impacto indescritível de beleza e audácia, como uma mensagem permanente de graça e poesia. Com base nessas considerações, é pertinente dizer que o monumental, segundo Pedrosa (1981, p. 314), é dado pelo amor à concepção global e à idéia. E isso independentemente do tempo e do espaço histórico. O plano de Lúcio Costa é dotado de uma visualidade monumental, que enaltece a escala humana em virtude da simplicidade de sua concepção. Essa simplicidade faz com que o povo brasileiro possa apreendê-la pelo espírito e alcançá-la pela dimensão dos sentidos.

A visualidade monumental de Brasília constrói-se por paralelismo e ortogonalismo, em composições de volumes estanques, cuja percepção é favorecida por grandes distâncias. A monumentalidade brasiliense está presente, por exemplo, na Praça dos Três Poderes, na Catedral, na Esplanada dos Ministérios e em outros prédios governamentais. Localizada na escala coletiva ou monumental, no centro de Brasília, a Praça dos Três Poderes é simbolicamente desenhada como um triângulo equilátero, em cujos vértices situam-se os poderes Legislativo, Executivo e Judiciário. Procurou-se depois a adaptação à topografia local, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo na forma triangular que define a área urbanizada. Idealizado por Lúcio Costa, esse triângulo é percebido quando se estabelecem, virtualmente, retas de ligação entre os edifícios, tendo como ponto focal o Congresso Nacional. Sua monumentalidade constrói-se por simetria, na qual a verticalidade do Congresso Nacional se torna um eixo de referência entre o Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal.

Assim sendo, sua monumentalidade surge no momento em que nasce a proposta de Lúcio Costa, que conferiu à vaga idéia de Brasília a concepção básica que lhe faltava: sua estrutura física, sua forma plástica, sua primeira imagem

visual. A modesta apresentação do projeto de Lúcio Costa – um cartão e algumas folhas datilografadas explicativas –, em contraste com as demais apresentações, pomposas e complexas, certamente deixou o público atônito por não compreender a escolha do júri. A explicação para tal escolha se justificava pelo seguinte motivo: seu projeto instaurou no país uma nova perspectiva de crescimento econômico, por conter uma vontade criadora, de ordem e de construção, capazes de erguer, em meio à crise de inflação, num ambiente nacional vivo e contraditório, um belo padrão de cultura, de civilização e de arte do século XX.

4. Brasília utópica: uma obra de arte coletiva no planalto central

O último aspecto a ser estudado é o que vê Brasília como uma cidade utópica. Ela foi concebida para ser, na essência, uma obra de arte coletiva em pleno planalto central. No Congresso Internacional de Críticos de Arte, Mário Pedrosa (apud MORAIS, 1994, p.41), organizador do encontro, afirma que, diante da crise profunda da arte individual, a cidade nova surgia como o primeiro esforço coletivo, no século passado, de profundas implicações psicossociais e, principalmente, de uma vontade de ordem, coroamento do projeto construtivo brasileiro em arte – que é essencialmente utópico.

Apesar de Brasília ter sido concebida como uma cidade ideal, como uma “*urbs*” – um ambiente arquitetônico planejado –, percebe-se que ao longo da História vem se transformando em um organismo vivo e contraditório, uma cidade que, como tantas outras, tem muitas comunidades e identidades. Brasília, símbolo do novo Brasil, insinuava a modernidade em ação, materializando um momento de pré-maturidade em busca de um novo centro, de estabilidade e ordem social, no qual o complexo de inferioridade e a passividade pareciam estar superados.

Para Mário Pedrosa (1981, p. 319), “*construir uma cidade é, hoje, portanto, uma utopia perfeitamente planejável, e um móvel ao alcance de homens capazes e movidos por uma ação finalista coletiva. Uma cidade, com seu programa, sua finalidade, sua planta, é algo como uma autêntica obra de arte a realizar*”. Mas a cidade é feita de homens, não de obras de arte. A cidade “ideal” ou utópica, surgida da suposta onipotência de seu criador, é uma ficção. Nenhuma cidade jamais nasceu da invenção de um gênio; ela é o produto de toda uma história que se cristaliza e manifesta (ARGAN, 1998, p.244).

Se a cidade é feita de coisas e as coisas oferecem-se como imagens à nossa percepção, viver na dimensão livre e mutável das imagens é diferente de viver na dimensão imutável das coisas, da realidade que nos cerca. Assim, segundo Argan (1998, p.230), a experiência da cidade só poderá ser considerada a

partir da experiência individual e da atribuição pessoal de valor aos dados visuais. “*A cidade não se funda, se forma*” (ARGAN, 1998, p. 234).

Mas a identidade de uma cidade é caracterizada também pela desordem, pela diversidade e diferença, ou, em outras palavras, pelas pessoas. Não os cidadãos ideais e imaginados pelos teóricos do planejamento urbano, e sim pessoas reais que nunca aparecem nos desenhos arquitetônicos. Na verdade, a auto-identidade de Brasília é tão problemática quanto a necessidade que foi criada para elegê-la como representante da nossa identidade nacional. Não podemos cometer o erro de reduzir a cidade à arquitetura e ao urbanismo do poder, à sua dimensão simbólica (utópica), ou a uma monumentalidade superficial e distante, concentrada apenas no Plano Piloto. O que queremos dizer é que a utopia da cidade de Brasília nos faz refletir sobre as diversas formas de cultura e de arte de seus moradores, vindos de diversas partes do país e que se acumulam em torno do Plano Piloto, nas dezenas de cidades satélites.

No Núcleo Bandeirante, por exemplo, conhecida como a cidade pioneira ou cidade livre – que serviu de ponto de apoio à epopéia da construção da nova capital e abrigava engenheiros, arquitetos, técnicos e trabalhadores braçais, em seus hotéis e casas feitos de madeira, cujas construções se transformaram em alvenaria – vivem, hoje, operários que não conseguiram manter as condições de vida que o Plano Piloto fixara. Assim, constatamos que Brasília subverteu as teorias modernas nas quais seu plano foi baseado. Foi, realmente, o cair das utopias, o fim do sonho diante da dura realidade social, apesar de todas as fantasias gestadas durante a década da utopia (1954-1964), marcada pela morte de Getúlio Vargas e pela busca de um novo centro: progressista, modernista, grandioso e irreal. “*O sonho de uma cidade absolutamente moderna, pode simplesmente significar disfarçar na visibilidade de seus traços urbanos, de seus prédios e monumentos, uma dimensão profunda, recalçada, suprimida à reflexão crítica e auto-crítica*” (FREITAG *apud* SILVA, 1997, p.15).

Diante destas considerações, a cidade nova engendra um paradoxo: sobre um intenso horizonte, foi construído um dos maiores conjuntos arquitetônicos modernistas do mundo, engravado no centro de um país, e no seu entorno vivem pessoas em condições de vida abaixo da linha estipulada pela ONU.

5. Núcleo Bandeirante: uma realidade do cotidiano brasileiro

As aquarelas expressionistas de Milton Ribeiro retratam o cotidiano do Núcleo Bandeirante, trazendo à tona essa cidade contraditória e real. Do meio do cerrado, Milton Ribeiro retratou os incontáveis barracos de madeira espalhados pela Asa Norte, Núcleo Bandeirante e Varjão do Torto, registrando em suas telas os mais diferentes ângulos da história de Brasília. Nestes barracos funcio-

navam hotéis, barbearias, açougues, mercadinhos, restaurantes e botecos, agora já destruídos em sua maioria. Estas aquarelas ilustram a irreverente arquitetura de madeira e o contraste das cores que marcam as características daquela cidade de meados dos anos 1960 e início da década de 1970.

A transparência e a luminosidade destas paisagens urbanas, um tanto “naïf” e de registro documental, mostram os cantos e os recantos que atualmente já não podemos mais contemplar. Em uma das imagens de Milton Ribeiro onde vemos o Hotel Brasília, uma das primeiras construções do Núcleo Bandeirante. Um lugar de encontros e desencontros, aqui ilustrado pelas pessoas que chegam, por outras que estão sentadas e por aquelas que saem deste local sem um destino certo. Comparadas à fotografia deste mesmo hotel da cidade pioneira, notamos que a intenção de Milton Ribeiro era reconhecer as inúmeras identidades que por ali circulavam; pintando um momento de recordação e de registro histórico. Ambas são muito parecidas, diferindo apenas no ângulo escolhido. A fotografia registra, na diagonal, a entrada do hotel, enquanto que a aquarela nos mostra toda sua fachada, além de outros prédios comuns no Nucleo ao fundo, dando uma informação mais detalhada ao espectador.

A visão binocular do artista ao registrar com emoção e simplicidade detalhes e lugares tão importantes na construção de Brasília transforma esta iconografia em um legado histórico. A aquarela que retrata o comércio do Núcleo Bandeirante (fig. 1), aquarela expressionista intitulada “*Comércio do Núcleo Bandeirante*” (Milton Ribeiro, 1986, arquivo pessoal do artista), por exemplo, e a fotografia do mesmo local (fig. 2), “*A Cidade Livre*” (Arquivo público do GDF, Brasília, 1962) reproduzem um cotidiano ativo, com grupos de pessoas diferentes exercendo papéis diferentes. Cada um deles está concentrado nas suas atividades: o comerciário que acaba de abrir a sua loja, o rapaz que fala ao telefone público, as crianças na rua: uma dela passeando de bicicleta e a outra trabalhando. Mais uma vez, o artista procura captar a alma das pessoas que vivem numa cidade envolvida em seus traços retos e modernos.

Brasília, símbolo da ideologia nacional capitalista, insinuava a modernidade da nação, seu desenvolvimento econômico e progressista, sua estabilidade e ordem social, e na qual não haveria pobreza e habitações precárias. Lúcio Costa estava desenhando uma nova capital que deveria estar à frente de um novo Brasil, mas ele não poderia transformar sozinho a sociedade e eliminar possíveis diferenças sociais. Quando contemplamos as aquarelas de Milton Ribeiro, ou seja, uma cidade real que se sobrepõe à cidade ideal, simbólica, o que vemos? Um espaço-cidade formado por cidadãos de diferentes hábitos e costumes, em suas cidades-satélites ou na rodoviária, nos templos religiosos e monumentais, refazendo, assim, suas comunidades originais e desarrumando uma Brasília traçada a régua e compasso.

Não foi por acaso que escolhemos e utilizamos como termos de comparação as pinturas do artista Milton Ribeiro: ninguém melhor do que ele soube captar a imagem de uma Brasília híbrida, levantar o mapa do espaço-cidade e registrar o ritmo do tempo urbano, que cada um de nós traz dentro de si. Esta iconografia brasiliense certamente vai despertar nos habitantes da cidade um prazer especial que consiste em reconhecer os pedaços da cidade e atribuir a cada um destes lugares um significado particular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, A. *Arte para quê? : A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. 3ª Ed. – São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARGAN, J.C. Urbanismo, Espaço e Ambiente e O Espaço Visual da Cidade. In: *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 211-241.
- BICCA, B.P. Um Passeio por Brasília. In: BRAGA, A.C. e FALCÃO, F.A.R. *Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de Brasília*. Fundação Athos Bulcão, 1997. p. 4-6.
- BRAGA, A.C. e FALCÃO, F.A.R. *Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de Brasília*. Fundação Athos Bulcão, 1997.
- COSTA, C.T. Arte Concreta. In: *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004. p.14-17.
- FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro – Oeste*. Cuiabá, Edições UFMT/MACP, 1979.
- MORAIS, F. Brasília: utopia e realidade. In: *Reverendo Brasília*. Brasília: Galeria Athos Bulcão, 1994. p. 40-47.
- PAIVA, J. Núcleo Bandeirante, Cidade Pioneira de Brasília: uma releitura de fotografias antigas. In: TURAZZI, M.I. (org) *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: Ministério da Cultura . n. 27, 1998. p. 211-221.
- PEDROSA, M. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. AMARAL, Aracy (org). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- SILVA, L.S.D. *A Construção de Brasília: modernidade e periferia*. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.



Fig. 1



Fig. 2

Lara Moreira Alves. Mestranda em Cultura Visual – FAV/UFG. Especialista em Marketing e Comunicação – USP. Graduada em Artes Visuais / Design Gráfico – FAV/UFG

REVENDO A MISSÃO FRANCESA: A MISSÃO ARTÍSTICA DE 1816, DE AFONSO D'ESCRAGNOLLE TAUNAY

Letícia Squeff, MSc.
leticiasqueff@yahoo.com.br

O tema deste Encontro -“Revisão historiográfica - o estado da questão”- pareceu-me especialmente apropriado ao momento que atravessa o campo das pesquisas sobre a arte brasileira do século XIX. Nos últimos anos vem crescendo o número de trabalhos que estudam o período: artistas e obras, críticos, movimentos, e a própria Academia Imperial de Belas Artes têm sido tema de diversos estudos. Todo este movimento faz com que o campo passe por ampla renovação. Diante deste quadro, parece fundamental refletir sobre a historiografia sobre a arte oitocentista. É nessa direção que esta comunicação pretende contribuir.

A chegada de artistas franceses ao Rio de Janeiro, em 1816, é fato quase sempre citado nos livros sobre arte brasileira. O episódio é visto como momento de virada na história das artes visuais carioca. A fundação da Academia Imperial de Belas Artes, ocorrida dez anos mais tarde, a institucionalização da pedagogia neoclássica, e a criação, na ex-colônia, de uma arte cortesã são alguns dos fatos atribuídos à presença dos artistas franceses no Rio de Janeiro. Estes acontecimentos tornaram-se, de fato, uma espécie de mote para boa parte da historiografia sobre o período. A importância conferida à chegada dos franceses pode ser atribuída à difusão da obra *A missão artística de 1816*, de Afonso D'Escragnolle Taunay.

Por sua posição fundamental na historiografia, a obra *A Missão artística de 1816* pode ser vista como um dos eixos em torno dos quais se estruturaram as pesquisas sobre arte brasileira do século XX. Quero fazer aqui uma breve reflexão sobre o livro, explorando suas relações tanto com os textos que o precederam, quanto com alguns outros que foram elaborados em diálogo com ele. Nos limites desta comunicação, pretendo me ater ao seguinte aspecto do livro: o significado da contribuição francesa.

Da Colônia à Missão

Como bisneto de Nicolas Antoine e filho do grande Alfredo D'Escragnolle Taunay, Afonso (1876-1959) desde cedo esteve familiarizado com a vida cultural do Rio de Janeiro. Engenheiro formado na Escola Politécnica, mudou-se para São Paulo, onde faria uma trajetória sólida como historiador e, mais tarde, di-

retor do Museu Paulista.¹ Ele foi um dos mais profícuos pesquisadores do tempo. *A missão artística de 1816* está entre seus primeiros trabalhos publicados.

O livro tem uma estrutura bastante simples: possui uma pequena introdução, em que narra a chegada dos artistas ao Rio de Janeiro. A seguir, apresenta, uma a uma, as biografias dos artistas franceses. A obra segue, assim um modelo bastante comum aos escritos sobre arte do século XIX brasileiro, que davam grande importância às biografias de artistas. Estratégia utilizada, por exemplo, por Araújo Porto-alegre na “Memória sobre a Escola Fluminense de Pintura” (1841), ou por Moreira de Azevedo em seu *Pequeno Panorama do Rio de Janeiro* (1864). Há, também, outras características que o aproximam dos escritos anteriores. Caso da franca aversão que manifesta contra os artistas portugueses que disputaram o controle da Academia com os franceses. E aqui ele parece ecoar as narrativas de Debret (*Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, 1834-1839) e Porto-alegre (in *Guanabara*, 1851).

Apesar disso, o livro de Taunay traz um elemento novo. E é justamente a idéia de “missão artística”. Vale, nesse sentido, retomar rapidamente como os autores que o precederam trataram do tema. Ao contar a história do grupo de emigrados para o Rio, em sua *Voyage Pittoresque*, Debret utiliza a expressão “*notre colonie*”. Porto-alegre, seguindo o mestre, refere-se ao grupo como “*colônia de artistas franceses*”. Já Moreira de Azevedo, escrevendo alguns anos depois, utiliza outra nomenclatura para designá-los: fala simplesmente em “*artistas franceses*”, ou, de modo ainda mais genérico, “*diversos artistas hábeis*”. Em *Belas Artes: estudos e apreciações*, Felix Ferreira opta por retomar a expressão de Debret, aludindo à “*notabilíssima colônia artística que o conde da Barca fez vir ao Brasil*” (Feliz Ferreira, 1885). No que é seguido por Gonzaga Duque, que também faz referência à “*colônia Lebreton*” em sua *A arte brasileira* (1995:90). A expressão utilizada por Taunay não encontra, assim, eco em nenhuma das obras anteriores que trataram da questão.

Como já foi observado por alguns pesquisadores, a palavra “missão” dá ao grupo de artistas significados enviesados (Migliaccio, 2000: 48; Gomes Jr, 2003: 47-48). O termo tem vários sentidos: pode ser simplesmente um encargo, uma comissão diplomática ou mesmo um ofício. Na obra de Taunay, a palavra *missão* tem, pelo menos, dois significados.

¹ Nomeado preparador de Química da Escola Politécnica de São Paulo em 1889, tornou-se catedrático em Física Experimental em 1911. Em 1917 foi nomeado para dirigir, “em comissão” o Museu Paulista. Seis anos mais tarde solicitou exoneração do cargo de professor da Politécnica. Em 1910 publicou um romance histórico- *Crônica do tempo dos Felipes*, o que abriu-lhe as portas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde foi admitido em 1911. Como historiador, dedicou-se principalmente à história de São Paulo (Matos, 1977; Ellis, 1977)

Em primeiro lugar, refere-se à incumbência, encargo. Para o autor, partira primeiramente de D. João, e de seus ministros, a idéia de convidar artistas franceses para fundar uma escola de artes e ofícios no Rio de Janeiro. A questão seria muito debatido pela historiografia posterior.² Laudelino Freire, no livro *Um século de Pintura no Brasil* (1916), colocou-se sutilmente contra a tese de Taunay, buscando mostrar que os franceses vieram por conta própria para a cidade.³ Pouco depois, Morales de Los Rios F^o, no também clássico *O Ensino artístico* (1942), tomava sua posição na polêmica, alinhando-se a Taunay. A questão seria retomada, mais uma vez, por autores como Mario Pedrosa (1955)⁴ e Donato Mello Jr (1980).

Além disso, a palavra *missão* sintetiza a visão do autor a respeito do papel desempenhado pelos estrangeiros na cultura do Reino. O historiador não pouparia críticas ao ambiente da cidade às vésperas da chegada dos franceses:

“Mas grado os esforços encomiásticos de alguns escritores, (...) a arte brasileira dos princípios do século XIX era, e fora até então, quase nula. Salvo uma ou outra manifestação de mediocre intuição do ofício, neste ou naquele primitivo, os nossos pintores e escultores só haviam dado mostras de rudimentaridade artística. Nas nossas feíssimas igrejas, exceção feita de uma ou outra, a decoração interna e as telas e painéis provinham de verdadeiros pintamonos.” (Taunay, 1912: 6)

A feiura do Rio de Janeiro colonial justificava-se pela falta de formação sistemática de seus artesãos. Aqui, a alusão aos artistas “pintamonos” reveste-se de um sentido amplificado. A expressão pintamonos era comum no Brasil do século XIX.⁵ Ela articula as duas palavras- *pintor* e *monos*- numa alusão a um mau pintor. Mas, no livro de Taunay, ela admite também uma outra interpretação. Num país tropical, em que, como destacara o próprio texto, “*as forças vitais se concentravam (...) no desbravamento e amanho do solo virgem*”, a referência poderia caber aos próprios artistas. Talvez próximos demais desta natureza misteriosa que parecia assombrar o autor. Talvez distantes demais não apenas do ensino tradicional de artes, mas também de um modelo europeu de sociedade branca e

² A questão foi referida em artigo anônimo alguns anos após a chegada dos franceses. O texto reproduzia o decreto de criação da Academia de 1816 para a seguir demonstrar que os artistas vieram por conta própria para o Rio de Janeiro. (*Diário Fluminense*, n°10, 1828, apud Los Rios F^o, 1941: 38-40). Mario Pedrosa atribui a autoria do artigo a pessoas ligadas ao pintor português Henrique José da Silva, grande opositor dos artistas estrangeiros (Pedrosa, 2004:60).

³ Laudelino Freire baseou-se sobretudo no artigo de 1828 para sustentar sua posição (Pedrosa, 2004:60)

⁴ “Pelo texto em vista é lícita a conclusão de que os franceses do Calphé não foram expressamente convidado pela Corte portuguesa, (...)”; “Esses artistas não chegaram aqui ‘convidados’ formalmente pelo governo de Sua Majestade. Vieram por conta própria, precipitados pelos acontecimentos políticos que os envolveram, com a complacência neutral da embaixada em Paris.” In PEDROSA, Mário. “Da missão francesa: seus obstáculos políticos” In ARANTES, Otilia. (org.) *Mario Pedrosa: Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo, Edusp, 1998, pp.63, 104.

⁵ Araújo Porto-alegre foi objeto de caricaturas publicadas justamente como *O álbum do Pinta-Monos*.

culta⁶. Diante deste ambiente quase selvagem, a estética trazida pelos franceses prometia ser civilizadora.

Trazidas para a América por artistas de passado bonapartista e, portanto, a princípio engajados em um projeto Ilustrado, as artes trariam o Progresso à antiga colônia portuguesa. Coerente com esta concepção, o autor se refere algumas vezes aos franceses como “artistas missionários”. E aqui pode-se compreender o sentido da palavra *missão* no livro.

Na história do Brasil - que foi, afinal, objeto constante das pesquisas de Taunay - a palavra *missão* liga-se a um aspecto fundamental do processo de colonização. Como se sabe, o povoamento do território teve nas missões religiosas, principalmente jesuíticas, um poderoso aliado. Os missionários punham em prática um projeto religioso, de evangelização dos índios que, além do mais, servia também aos interesses dos colonizadores. Ao chamar a “colônia Lebreton” de *Missão Francesa*, o historiador dava aos artistas franceses a função de continuadores do processo civilizador na América - iniciado pelos portugueses. O que implicou, como foi visto, também em desqualificar as manifestações artísticas coloniais.

A revolta de Araújo Viana

O texto *A Missão Artística de 1816* foi editado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1911 e também em separata no ano seguinte. Aparentemente, foi bem recebido pelos contemporâneos, pois recebeu um prêmio do mesmo Instituto em 1917.

No entanto, houve pelo menos uma crítica bastante contundente à obra. E vinha pela pena de um colega que gozava de certo prestígio na instituição. Afinal, além de ser neto de uma das figuras mais importantes do Instituto Histórico, e da história do Império brasileiro, o marquês de Sapucaí (Candido José de Araújo Viana), o autor em questão era não apenas estudioso de artes, mas também professor da Escola Nacional de Belas Artes. De fato, Ernesto da Cunha de Araújo Viana aproveitou o curso que ministrou, intitulado “Das artes plásticas no Brasil em Geral e no Rio de Janeiro em particular” para defender posições diferentes das de Taunay.

O artigo, publicado na RIHGB em 1916, divide-se em 5 lições. Citando autores como Araújo Porto-alegre e Moreira de Azevedo, o autor tratou principalmente do Rio de Janeiro, de fins do século XVIII até a reforma da Academia, logo após a proclamação da república. Seu texto dá conta de uma

⁶ Cabe destacar que algumas referências do livro indicam a familiaridade do historiador com conceitos, ainda muito em voga no Brasil da época, que articulavam características nacionais ou regionais a variantes como raça, clima, entre outros.

ampla gama de manifestações artísticas: não apenas a arquitetura e a pintura, como também a arte ornamental, mobiliário, renda, epigrafia, arte funerária, entre outros. Menciona também artes que classifica como menores: a litografia, a fotografia, o “*papel de forrar muros e tecidos de toda a sorte*”(509). Araújo Viana aponta os mais belos monumentos da cidade colonial, fazendo afirmações como a que segue:

“Vimos e repito que, em todo o Brasil, antes do advento da Família Real Portuguesa, muito antes, portanto, da vinda da missão artística francesa e do rei fundar o ensino oficial de Bellas-Artes no Rio de Janeiro, já se cuidava, com esmero, das Artes plásticas, cujos exemplos perduram na Bahia, Minas Gerais, Paraíba do Norte, Pernambuco, em outros estados e nesta cidade; exemplos de arte ornamental, não igualados até hoje, quanto mais excedidos, no talento da invenção, na interpretação decorativa executada, e na solidez das arquiteturas.” (Araújo Viana, 1916: 537)

Partindo de um ponto de vista bastante diferente da do colega Taunay, Araújo Viana via a arte como expressão de um complexo que articulava elementos como clima, vegetação e costumes. Eram sobretudo as criações populares que atraíam sua atenção. E aqui nos aproximamos do que foi talvez um dos grandes objetivos de Araújo Viana ao tratar da arte brasileira - valorizar as manifestações artísticas da colônia:

“Resumindo direi que até 1817 o modo exclusivo de construir, quanto às linhas sistemáticas e o estilo decorativo, quanto aos ornamentos, representam produto sincero e uniforme do sentimento nacional, reflexo artístico dos séculos XVII e XVIII da metrópole. Longe estava a anarquia do século XIX!...” (Araújo Viana, 1916: 513)

Artistas coloniais e suas realizações ganhavam um estatuto de autenticidade. A formação prática de artesãos era exaltada como sinal do “gênio” natural brasileiro. Coerente com este propósito, ao contrário do que fizera com os artistas fluminenses, o autor não fornece a biografia de nenhum artista francês, com exceção de Debret e Montigny, mencionados ocasionalmente. É também nesse sentido que elogia os “*maiores artistas do século XVIII no Brasil*” (514): Aleijadinho e Mestre Valentim.

Como se estes aspectos do texto já não fossem por si sós eloqüentes de sua posição a respeito do papel desempenhado pela “colônia Lebreton” nas artes cariocas, Araújo Viana adotou, em alguns momentos, um tom bastante agressivo:

*“A audácia forasteira, tão bem hospedada, atira-se com axiomática incompetência a rabiscar, que nunca tivemos nem temos Arte nacional!(...)
(...) Os Brasileiros não poderão se desnacionalizar acompanhando a perversos escrevinhadores, que já não se contentam com a propaganda manhosa na palestra...”* (Araújo Viana, 1916: 538)

E aqui a referência a Taunay parece bastante clara. O artigo de Araújo Viana encaminhava a reflexão sobre a arte oitocentista brasileira para uma espécie de polarização. Não se sabe até que ponto foi a disputa sobre o tema entre

os dois historiadores⁷. Contudo, é possível aventar que as considerações do colega influenciaram a produção posterior de Taunay.

Talvez por isso, a segunda versão do livro *A Missão Artística de 1816*, publicada em 1956, apareceu com várias mudanças. O historiador suprimiu alguns parágrafos, e modificou bastante outros. Destacou, por exemplo, a importância de artistas da colônia como o Aleijadinho. Também apontou algumas belas igrejas da cidade do Rio de Janeiro:

“No Rio de Janeiro de 1808, que havia de realmente inspirado pela estética? Talvez só a linda igreja da Glória do Outeiro, o majestoso Mosteiro de São Bento, a elegante e tão distinta igreja de Santa Cruz dos Militares, a preciosa igreja dos Terceiros do Carmo e o aqueduto da Carioca, revestido de grandiosa simplicidade romana.” (Taunay, 1956:5)

Tudo isso foi, talvez, um esforço no sentido de rever suas afirmações anteriores sobre arte e arquitetura do Rio de Janeiro colonial. Na introdução ao livro, as críticas ao ambiente carioca antes da chegada dos franceses também seria suavizada:

“Salvo uma ou outra manifestação de maior intuição por vezes notável, e muito notável até, como no caso de Antonio Francisco Lisboa, os nossos pintores e escultores só haviam dado mediócras mostras de autodidatismo.” (Taunay, 1956: 4)

Os desdobramentos de um dilema

A rápida polêmica entre Taunay e Araújo Viana mostra, aqui, seu significado. As diferentes posições dos dois autores quanto ao patrimônio artístico são representativas da polarização que iria caracterizar, por um tempo, as idéias sobre arte no Brasil.

Talvez um dos últimos representantes de uma linhagem de intelectuais comprometidos com os valores caros ao século XIX brasileiro, o grande historiador idealizou nos artistas franceses os “missionários da civilização”. Como se sabe, a expressão *Missão Francesa* criou profundas raízes na historiografia posterior.⁸ Em franca oposição a Taunay, Araújo Viana defendeu algumas das idéias que iriam nortear o pensamento sobre artes a partir de então. O sócio do IHGB enunciava valores que seriam, mais tarde, adotados de forma programática pelos modernistas. E sua posição não era isolada. Afinal, fazia apenas dois anos que o arquiteto Ricardo Severo fizera sua conferência “A arte tradicional brasileira”, em que resgatava o valor da arquitetura colonial.⁹

⁷ Taunay escreveu mais três artigos sobre a questão: “Houve, realmente, em 1816, uma missão artística?”, “A missão artística de 1816”, “A colônia de artistas de 1816” in *O Jornal* de 26/out, 1º e 8/nov de 1923. Para uma visão geral dos artigos do historiador a respeito dos artistas franceses cf. Pedrosa, 2004:41-42.

⁸ O exemplo mais recente é BANDEIRA et Alli. *Missão Francesa*. Rio de Janeiro, Editora Sextante, 2003.

⁹ A conferência aconteceu na Sociedade de Cultura Artística de SP, “na qual dá início à pregação no sentido do resgate da arquitetura da época colonial no Brasil.” (Gomes Jr, 1998:51) “tratava-se, no caso, de estabelecer uma relação entre o século XX e o século XVIII, com o sentido de reinventar uma arquitetura

Taunay e Araújo Viana apreenderam, cada um por seu lado, duas dimensões do grande dilema com que se confrontaram políticos, homens de letras e artistas do Império. Uma que se relacionava à herança colonial, outra que se ligava a uma vontade de mudança, a um projeto civilizador, que certamente também passou pela adesão às idéias francesas. O interessante, porém, é que na busca de afirmação, os dois pontos de vista tenderam a deixar de lado os aspectos destacados por seu oponente e a idealizar, conseqüentemente, o seu próprio. Enquanto os defensores da arte nacional chegaram a vislumbrar “escolas” de arte na colônia, os partidários da participação francesa idealizaram-na, chamando-a de “missão”.

Do confronto entre os dois estudiosos ficaria uma herança desconfortável para as artes do século XIX. Concebida como resultado da ação francesa no país que se formava, por muito tempo a arte oitocentista seria vista como expressão de um elemento estrangeiro, em tudo distante de uma pretensa ‘essência brasileira’ que teria existido até a chegada dos franceses. Em oposição a ela, a arte do período colonial - o barroco -, seria concebida como a ‘verdadeira’ manifestação da cultura brasileira.

Numa coisa, enfim, as contribuições de Taunay e Araújo Viana convergiram: criaram a imagem de um século XIX europeizado, que determinaria negativamente a sua fortuna crítica na geração modernista que se seguiu ao debate.

verdadeiramente nacional, baseada na tradição que, segundo ele, melhor se havia adaptado às condições naturais e culturais brasileiras.”(idem, *ibidem*)

Bibliografia

- ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha, 1916. "Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. LXXVIII, vol.132, Parte II, pp.505-579.
- BANDEIRA et Alli. *Missão Francesa*. Rio de Janeiro, Editora Sextante, 2003.
- ELIAS, Miriam, 1977. *Afonso d'escagnolle taunay no centenário do seu nascimento : 11-7-1876, 20-3-1958* / [Colab] Rosemarie Erika Horc. São Paulo : Conselho Estadual de Cultura.
- FERREIRA, Felix. *Belas Artes- estudos e apreciações* (1885) Versão Eletrônica: ArteData, 1998.
- FREIRE, Laudelino, 1916. *Um século de pintura no Brasil: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. R.Janeiro, Tip. Rôhe. (ed. Facsímilar, Rio de Janeiro, Fontana, 1983)
- GOMES JR, Guilherme Simões, 2003. "Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas- Paris e Rio de Janeiro-século XIX". São Paulo, Tese de Livre-Docência apresentada ao Dep de Sociologia da FFLCH/USP.
- GONZAGA-DUQUE, L., 1995 (1888) *A arte Brasileira*. Introd e Notas de Tadeu Chiarelli, 2ªed, São Paulo/Campinas, Mercado de Letras.
- LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de, 1938. *O ensino artístico no Brasil: a época acadêmica*. Rio de Janeiro.
- MATOS, Odilon Nogueira de, 1977. *Afonso de Taunay, historiador de São Paulo e do Brasil : perfil biográfico e ensaio bibliográfico*. São Paulo : Universidade de São Paulo, Fundo de Pesquisas do Museu Paulista.
- MEILLO JR., Donato, 1980. "Nicolau Antonio de Taunay, precursor da Missão Artística francesa de 1818 (sic): duas cartas inéditas colocam-no na origem remota da Missão". *RHGB*, n° 327, Brasília/Rio de Janeiro.
- MIGLIACCIO, Luciano, 2000. *Arte no século XIX. Mostra do Redescobrimento: século XIX*. Fundação Bial de São Paulo/ Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.
- MOREIRA DE AZEVEDO, Manuel Duarte, 1865. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios das cidades do Rio de Janeiro*. 5 vols., Rio de Janeiro, Typ. de Paula Brito.
- PEDROSA, Mário, 1998. "Da missão francesa: seus obstáculos políticos" In ARANTES, Otilia. (org.) *Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo, Edusp, 1998.
- TAUNAY, Afonso F., 1912. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.
- TAUNAY, Afonso F., 1983 (1956). *A missão artística de 1816*. Brasília, Editora Universidade de Brasília. (Temas Brasileiros, 34)

Leticia Squeff. Mestre em História Social pelo Dep. História da FFLCH/USP. Doutoranda em História e Fundamentos da Arquitetura pela FAU/USP.

O RETRATO DE SUZANNE BLOCH: O PERÍODO AZUL DE PABLO PICASSO NA OBRA DO MASP

Luciana Bicalho Piacenza, MSc.
lupiacenza@uol.com.br

A obra *O Retrato de Suzanne Bloch* (Paris, 1904. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo) data do ano em que o artista Pablo Picasso transfere-se para Paris. Neste quadro, observamos a predominância da cor azul, a importância do desenho e a exposição do gesto do artista, marcado pelas pinceladas sobre o suporte. A obra é um retrato de uma figura feminina em uma pose tradicional em três quartos. Esses aspectos apontam para a presença de um diálogo do artista com o modernismo parisiense e catalão e, também, com a tradição. A compreensão dos interesses do artista, presentes na obra, levou-nos à investigação das questões artísticas enfrentadas por Picasso, nos anos anteriores a 1904.

Os trabalhos do artista, nos primeiros anos em Barcelona (1895-1897), demonstram seu direcionamento para a expressividade da linha, para a economia de meios e para a caricatura das figuras humanas. O artista também se volta para a possibilidade de representar, através desses meios simples, temas e tipos urbanos, como uma população excluída e uma vivência em um meio externo ao padrão de comportamento tradicional. Assim, sua obra denuncia uma preocupação com questões inerentes à época moderna: a pobreza, o martírio do trabalho mecânico e a exclusão social, componentes da realidade da sociedade industrial.

O interesse de Picasso pelo trabalho em jornais diários anarquistas, que traziam discussões e traduções de escritos anarquistas aos catalães, bem como publicações de ilustrações de sua autoria, e até mesmo sua experiência com um jornal fundado por ele, editado entre janeiro e abril de 1901, em Madri, o *Arte Joven*, apontam para um posicionamento vanguardista e uma consciência política convergentes ao movimento simbolista espanhol.¹ No jornal fundado pelo artista, foram publicados trabalhos literários e artísticos dos principais vanguardistas de Madri e Barcelona, cujos textos trazem uma linguagem politizada, anunciando a falência da civilização, a rejeição à autoridade do Estado e às teorias e às regras da arte, reclamando espontaneidade para a arte e para a vida, mostrando em que medida, na Espanha do século XIX, arte e política estavam fortemente relacionadas.² Mas o trabalho em jornais permitiu, ainda, a Picasso utilizar os meios do desenho e da gravura com grande flexibilidade, distanci-

¹ LEIGHTEN, 1989: 37.

² LEIGHTEN, 1989: 20.

ando-se da arte acadêmica e levando seu trabalho a um grande número de pessoas e a uma maior inserção na vida.³

Ao freqüentar o café Els Quatre Gats, um espaço em que conviviam artistas e escritores vanguardistas de Barcelona, entre 1897 e 1903, Picasso teve contato com idéias, estilos e temas que interessavam ao modernismo parisiense. Picasso também se beneficiou das viagens que fez, permanecendo alguns períodos em Paris. Assim, quando pinta *O Retrato de Suzanne Bloch*, o artista já estava familiarizado com as questões correntes no meio vanguardista parisiense.

Picasso entrou em contato com o trabalho de Daumier, através dos desenhos do artista em jornais que circulavam em Barcelona e também no café Els Quatre Gats.⁴ Assim como Daumier, Picasso, em seus anos formativos, interessa-se pelo trabalho em jornais e pela representação de cenas de rua e atividades do trabalhador comum. Esse interesse de Picasso é visto no desenho de 1897, *O Carregador* (Lápis conte sobre papel, 32 x 22,2 cm. Museu Picasso, Barcelona), no qual o artista trabalha a partir de uma economia de meios, em um desenho em linhas curvas, ao mesmo tempo em que se concentra na tarefa de uma pessoa humilde do povo. Esse desenho demonstra um interesse do artista em utilizar sua arte, o estilo e os meios com os quais trabalha, para chamar a atenção para as esferas mais pobres da sociedade industrial e para o heroísmo delas na vida diária.

Observando a obra *O Vagão de Terceira Classe* (1862. Óleo sobre tela, 67 x 93 cm. Ottawa, National Gallery of Canadá), percebemos a crítica social de Daumier na expressão da pobreza do ambiente e das pessoas. Para isso, Daumier submete as cores à predominância das tonalidades de marrom e trata a tinta em pinceladas que deixam marcado seu gesto sobre o suporte. Nos corpos, observamos como Daumier trabalha a partir de gestos curvilíneos, utilizando a força da linha, do desenho, à medida que chama a atenção para o menino exausto à direita, para a mulher encurvada com o rosto fortemente marcado pelas difíceis condições de sua vida, realidade que o gesto do artista transcreve; e para a jovem mãe que carrega seu filho nos braços com um heroísmo próprio do povo pobre que enfrenta as dificuldades do cotidiano.

Alguns aspectos da obra de Daumier podem ser relacionados à obra de Picasso do MASP. Em *O Retrato de Suzanne Bloch*, a paleta de Picasso, reduzida a um pequeno número de cores, e a utilização da linha curva na composição da figura nos recordam o interesse do artista pela obra de Daumier. Também as pinceladas que compõem a face de Suzanne nos remetem ao tratamento que Daumier dá às suas figuras, como se as modelasse com a tinta.

³ CATE, *In*: MCCULLY, 1997: 135.

⁴ I.EIGHTEN, 1989: 37.

Na aproximação entre a obra de Daumier e a obra dos anos formativos de Picasso, é ainda interessante ressaltar que, assim como Daumier, Picasso se valeu do jornal, um meio de comunicação de massa, para levar sua crítica social ao público, aproximando a arte da vida diária, do cotidiano da população, e interessando-se pela representação do excluído.

Nesse sentido, chamamos a atenção para a presença em *O Retrato de Suzanne Bloch* do contato de Picasso com a obra de Isidre Nonell. Picasso relacionou-se com este artista e também com Ricard Canals, Ricard Opisso, Ramon Pichot e Joaquim Mir em Barcelona. Esses artistas passaram pelo ensino acadêmico, porém, ao abandonarem essa aprendizagem, voltaram-se para a pintura da vida dos pobres, da área popular de Sant Martí.

Em um desenho de 1896, da série *Cretins de Bobí* (Coleção Ricardo Vinés, Paris), Nonell enfatiza a experimentação formal na expressão da condição de vida dos marginalizados da civilização industrial. No desenho que deforma as figuras e na economia de meios utilizada pelo artista, podemos perceber uma cena de excluídos.⁵ Esses aspectos podem, também, ser observados na obra de Picasso, nos tipos criados pelo artista. Assim como havia feito Nonell, em *O Louco* (Barcelona, 1904. Aquarela sobre papel, 85 x 35 cm. Museu Picasso, Barcelona), Picasso exprime, através da linha, a condição do destituído, a miséria de um ser marginalizado.

A observação das obras de Nonell e de Picasso leva-nos a concordar com Leighton, para quem os temas dos miseráveis e marginalizados, expressos em um estilo antiacadêmico, trazem uma posição política e uma consciência social, em um momento de crescimento industrial, às custas do sofrimento humano. A autora chama a atenção para o fato de que o inovador uso das cores e das formas, de uma maneira não acadêmica, não deve ocultar os propósitos do artista, que colocava seus meios a serviço de seus conteúdos.⁶

O monocromatismo azul como vemos em *O Retrato de Suzanne Bloch*, surge, nas obras de Picasso, relacionado às idéias da morte e do excluído e marginalizado. Picasso se concentra na expressividade da cor. Desse modo, é importante observar as obras realizadas por Picasso após o suicídio de seu amigo Carles Casagemas, em Paris em fevereiro de 1901.⁷ É nesse momento que o azul invade as obras de Picasso. Porém, a obra *Enterro de Carles Casagemas* (Paris, 1901. Óleo sobre tela, 146 x 86 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) nos mostra também a presença de toda uma comunidade de excluídos da so-

⁵ BLUNT e POOL, 1962: 11.

⁶ 1989: 32.

⁷ RICHARDSON, 1991: 180.

cidade industrial: prostitutas, casais pobres, e cenas de maternidade. Estes são também os temas das obras dos anos seguintes, do período azul.

Ainda relacionada à morte de seu amigo, destaca-se a obra de Picasso, *Retrato de Carles Casagemas Morto* (1901. Óleo sobre madeira, 27 x 35 cm. Museu Picasso, Paris), cuja referência a Van Gogh é bastante significativa. Nessa obra, as cores expressionistas revelam as idéias do artista diante do suicídio de seu amigo. Picasso trabalha com cores puras evitando o tonalismo. A área de vermelho intenso está contraposta à chama da vela que irradia pinceladas de verde, amarelo e vermelho. Essas cores quentes ressaltam os frios azuis e verdes da face de Casagemas morto, expressando todo o horror da cena. A própria pincelada é uma marca da tensão do artista, uma marca que externa o íntimo e que encontramos nos auto-retratos de Van Gogh, um artista com um interior conturbado que, assim como Casagemas, suicidou-se com um tiro. Percebemos que o tratamento que Picasso dá à tinta é o mesmo que encontramos em Van Gogh, nas pinceladas que marcam a superfície, colocando em evidência que a tinta é um meio material sobre a superfície plana, na criação da experiência da pintura e da composição de uma idéia. Ao determo-nos na aproximação entre a obra de Picasso e a obra de Van Gogh, percebemos como as cores e a manipulação da tinta sobre o suporte evitam o ilusionismo, mas trazem uma realidade que o artista sofre ou quer expressar.

O *Retrato de Suzanne Bloch* também nos sugere o contato de Picasso com dois artistas do meio modernista espanhol, Ramon Casas e Santiago Rusiñol. Estes haviam vivido na vizinhança boêmia de Montmartre e foram importantes para o contato de Picasso, durante os anos barcelonenses, com estilos, idéias e temas de interesse do modernismo parisiense.⁸

Nos anos em que o artista vive em Barcelona, Ramon Casas poderia ser considerado o principal retratista da sociedade catalã.⁹ Casas produzia, expunha e publicava em jornais de Barcelona, retratos gráficos de conhecidas personalidades locais, de políticos e de artistas catalães.¹⁰ Através de Casas, Picasso interessou-se por esse trabalho e percebeu as possibilidades desses retratos. Esse interesse fica evidente na aproximação de *Retrato de Joan Vidal i Ventosa* (1899-1900. Carvão, aquarela e café sobre papel, 47,6 x 27,6 cm. Museu Picasso, Barcelona) de Picasso e *Retrato de Joan Baptista Pares* (1899. Carvão e pastel sobre papel, 62 x 28,5 cm. Museu d'Art Modern, Barcelona) de Casas.

O retrato de Picasso faz parte de uma série de vários retratos de frequentadores do meio boêmio de Barcelona. Picasso desenhou os retratos a par-

⁸ CATE, *In*: MCCULLY, 1997: 133.

⁹ RICHARDSON, 1991: 115.

¹⁰ MCCULLY, *In*: RUBIN, 1996: 237.

tir do modelo e criou o fundo de acordo com a ocupação ou caracterização do retratado e também com cenários neutros. O artista ainda utilizou diferentes materiais, não tradicionais, como carvão, pastel óleo diluído, aquarela e até mesmo café, para compor sua galeria de boêmios. Através da técnica e do estilo, Picasso concentra-se em distinguir os indivíduos e ao mesmo tempo caracteriza-os enquanto participantes de um meio boêmio.¹¹ Mas, na aproximação das obras dos dois artistas, devemos considerar a referência de Picasso ao trabalho de Ramon Casas, na utilização do desenho na composição dos retratos, no seu interesse pelas figuras e pelos indivíduos que compunham seu meio. Podemos, ainda, observar a presença dessas características no *Retrato de Suzanne Bloch*.

A compreensão dos anos formativos de Picasso presentes no *Retrato de Suzanne Bloch*, levou-nos também a investigar sua relação com a obra, as idéias e as atividades de Santiago Rusiñol. Este foi o fundador do café Els Quatre Gats, atuando também como promotor da cultura nacional catalã, da arte religiosa e medieval catalã, bem como da arte e da cultura popular.

Rusiñol buscava resgatar essas formas artísticas opondo-se ao conservadorismo social e ao atraso cultural da próspera burguesia industrial da Catalunha, mas seus interesses não estavam distantes dos interesses dos industriais catalães. A estes também interessava o resgate da cultura e da língua catalãs como forma de criar uma identidade nacional catalã, que fizesse frente ao poder central da Espanha e fosse capaz de dar coesão e sentimentos de coletividade a uma população em amplo crescimento em Barcelona. Assim, a atividade de Rusiñol esteve relacionada ao catalanismo político e cultural fomentado pelos ricos industriais de Barcelona.¹²

Porém, devemos observar que não há contradição na proximidade de Picasso desse meio vanguardista e de alguns de seus componentes relacionados à elite burguesa. Tais artistas, assim como Picasso, eram críticos ao conservadorismo artístico-cultural da elite catalã. O interesse pelo resgate de uma cultura e de uma arte que se contrapunha a uma arte conservadora, às suas regras e normas tradicionais ajudou a fomentar uma postura artística anárquica, contribuindo para o desenvolvimento do estilo de artistas que, assim como Picasso, voltavam-se para o caráter excludente da sociedade industrial.

Falar em uma arte anarquista ou no anarquismo de Picasso não diz respeito à observação de um artista doutrinado por teorias políticas. Falamos em um indivíduo sensível às idéias que veiculavam no meio que freqüentava, que se relaciona com a sociedade, recebe a ação e reage diante da vida contemporânea, o artista consciente de sua ação e participação na história, que manipula seus

¹¹ MCCULLY, *Im*; RUBIN, 1996: 238.

¹² LEIGHTEN, 1989: 16-17.

materiais e busca seu próprio desenvolvimento. É nesse sentido que o desenvolvimento do estilo é compreendido como um ataque formal à tradição artística o que para os contemporâneos de Picasso era o mesmo que atacar as formas e as tradições da sociedade.¹³ A escolha dos temas das obras de Picasso está relacionada ao desenvolvimento de seu estilo. Picasso aproxima-se de temas políticos, ao mesmo tempo em que nega regras e técnicas estabelecidas para a arte.

Assim, o contato de Picasso com o meio vanguardista barcelonês foi importante para seu distanciamento da arte acadêmica e para o desenvolvimento de seu estilo. Estes artistas valorizaram a arte medieval e a arte e a cultura popular (como a pintura votiva, o ex-voto, o teatro de fantoches e o teatro de sombras) e retiraram a arte religiosa do domínio exclusivo da Igreja. Nesse sentido, os modernistas catalães utilizaram formas religiosas retirando seu conteúdo católico. Através de um posicionamento subversivo em relação às formas de poder, os artistas utilizaram as formas rituais e artísticas religiosas em atividades e composições profanas. Santiago Rusiñol, por exemplo, esteve à frente de várias dessas iniciativas.¹⁴

Essa mesma postura subversiva pode ser observada no trabalho de Picasso através da obra *As Duas Irmãs* (Barcelona, 1902. Óleo sobre painel, 152 x 100 cm. Museu Estatal Ermitage, São Petersburgo). Essa obra está relacionada a outras obras e esboços do artista realizados após ter visitado o hospital-prisão feminino de Saint-Lazare, no final do verão de 1901. As reclusas dessa prisão interessavam ao meio cultural parisiense do século XIX e aos artistas que se voltavam para os temas urbanos como é o caso de Toulouse-Lautrec e de sua ilustração, *À Saint-Lazare*, de 1886, para a capa da revista *Le Mirliton*. Picasso também interessava-se pelo tema urbano. Contudo, sua obra não localiza a cena em um espaço e tempo históricos determinados, como vemos na obra de Toulouse-Lautrec. Nesta, a mulher vestida com o uniforme da prisão e usando a touca que a identifica como uma sífilítica escreve uma carta.¹⁵ Já na obra de Picasso, as figuras não usam roupas contemporâneas da prisão, nem a touca que poderia identificá-las como mulheres doentes. Anterior à obra final *As Duas Irmãs*, o próprio Picasso realizou um estudo (Barcelona, 1902. Lápis sobre papel, 45 x 32 cm. Musée Picasso, Paris) em que uma das mulheres usa a touca das internas da prisão. As primeiras obras de Picasso, realizadas a partir de Saint-Lazare, trazem-nos referências ao local, como a fonte do jardim da prisão ou as toucas brancas usadas pelas internas. Essas referências são, aos poucos, abandonadas em favor de imagens atemporais.¹⁶ Assim, é interessante perceber

¹³ LEIGHTEN, 1989: 6-10.

¹⁴ KAPLAN, 1992.

¹⁵ RICHARDSON, 1991: 218-224.

¹⁶ BOARDINGHAM, 1997: 46-48.

que, entre o desenho realizado para a obra *As Duas Irmãs* e a obra final, Picasso substitui a touca pelo lenço. A partir desse momento, Picasso se expressa através da economia de meios, do desenho, do monocromatismo azul e da forma religiosa no tratamento de um tema profano. Com a simplificação dos meios da pintura e a alusão à cena da Visitação, Picasso evoca a condição sacrificada dessas mulheres, o pesado fardo que a vida lhes havia colocado sobre os ombros. Assim, como ocorreu com a comunidade artística de Barcelona, Picasso não somente viu a arte religiosa em termos artísticos e seculares, enquanto pinturas e esculturas, como também se interessou pelo seu poderoso sistema simbólico.¹⁷

Uma aproximação entre *A Visitação* (1607-1614. Óleo sobre tela, 97 x 71 cm. Biblioteca de Investigação e Coleção Dumbarton Oaks, Washington D.C.) de El Greco e a obra *As Duas Irmãs* de Picasso é sugerida por Richardson, que nos mostra novamente a confluência de interesses do artista e do meio modernista catalão.¹⁸ De acordo com Lopera (1996), a arte de El Greco chamou a atenção de artistas, no século XIX, que se interessavam pela investigação dos problemas estruturais e espaciais da arte e introduziram a distorção na construção da imagem.¹⁹ No meio catalão, El Greco era observado como um artista que abriu mão de formas e cores naturais e da perspectiva canônica em função de uma arte mais imaginativa.²⁰ O interesse pela obra de El Greco devia-se à sua associação à livre busca pela expressividade e a valorização do artista enquanto um modelo de liberdade e criatividade.²¹

Em *A Visitação* podemos observar como El Greco utiliza a verticalidade e a deformação com um propósito expressivo. Suas figuras verticais obedecem à própria extensão da tela e as cores mais ou menos luminosas em contraste criam ritmos expressivos. Quando observamos as obras de Picasso dos anos formativos, percebemos como ele se concentra nessa capacidade expressiva dos meios artísticos, utilizando-a para criar seus seres sofridos e descartados do período azul, chamando a atenção para uma tragédia moral e física.

Picasso relaciona Germaine Pichot e essa população excluída e marginalizada. Em *Mulher com Lenço* (Barcelona, 1902. Óleo sobre tela, 46 x 40,8 cm. Coleção Particular), Germaine Pichot está representada no ambiente azul, usando um lenço no formato das toucas de Saint-Lazare e à frente de um arco que Picasso pinta em outras obras que tratam o tema da mulher, realizadas a partir de suas idas a Saint-Lazare, como em *As Duas Irmãs*.²² A associação entre Ger-

¹⁷ KAPLAN, 1992: 59.

¹⁸ 1991: 222-224.

¹⁹ In: MILICUA, 1996: 29.

²⁰ GONZÁLEZ: 115.

²¹ SANCHÉZ, 1993: 162.

²² RICHARDSON, 1991: 237.

maine Pichot e as obras que tratam o tema da mulher marginalizada e sofredora pode ser compreendida pelo fato de Germaine estar diretamente relacionada à morte de Casagemas. De acordo com Reff (1974), por vários anos Picasso a consideraria como a responsável pela morte do amigo, associando-a com o tipo de mulher fatal, comum na representação feminina no *fin de siècle*.²³ Mas, *Mulher com Lenço* é também um retrato de uma mulher que convivia no mesmo ambiente que Picasso, um ambiente que se opunha ao conservadorismo social, moral e cultural da burguesia.

Essa oposição de Picasso ao conservadorismo moral e social da burguesia industrial e às regras tradicionais para a arte está presente na obra do MASP. Assim como *Mulher com Lenço*, a obra do MASP é um retrato de uma mulher pertencente ao círculo de convívio de Picasso. Mas nenhum elemento da obra nos indica quem é Suzanne Bloch ou a sua atividade. É através da forma, do trabalho com a linha curva, do monocromatismo azul e da própria retirada de elementos contemporâneos do retrato que Picasso nos dá a imagem de uma personagem de um meio externo às regras e aos padrões de comportamento tradicionais.

Há outro *Retrato de Suzanne Bloch* (Paris, 1904. 14,5 x 13,5 cm. Ascona, Coleção Neubury-Coray) de Picasso, em aquarela sobre cartão. Esta obra é menor que o óleo do MASP, levando a crer que tenha sido criada através de uma sessão de pose para a realização da obra do MASP.²⁴ Comparando os dois retratos, percebemos que, na aquarela, Suzanne usa roupas e chapéu contemporâneos. Já na obra do MASP, é mais clara a aproximação das obras que tratam o tema da mulher no período azul, tanto através da técnica e do estilo do artista quanto ao que diz respeito à caracterização da figura.

Um terceiro retrato de Suzanne Bloch é *Mulher em Xale Vermelho* (Paris, 1904. Aquarela e tinta sobre papel, 17,1 x 11,1 cm. Coleção Particular). Nessa obra, através da linha expressiva, Picasso alonga a figura. O artista trabalha também com a contraposição de planos de cores puras na criação de ritmos expressivos. Esse tratamento nos remete ao interesse de Picasso pelas obras de El Greco e ao interesse do meio artístico catalão pela maneira como este artista compunha de maneira livre, sem a utilização das regras artísticas e da perspectiva canônica.

Percebemos que nos dois retratos de Suzanne existem relações com as imagens de mulheres do período azul. São retratos em que o artista conforma sua recusa às regras artísticas tradicionais e reflete sobre a relação entre arte e vida. Nesse sentido, Picasso aproxima-se da forma religiosa, subvertendo-a ao

²³ In: PENROSE e GOLDING, 1974: 34.

²⁴ MARQUES, 1998: 206.

utilizá-la no tratamento de um tema profano; evita regras de perspectiva e de proporções canônicas; concentra-se na expressividade da linha, do monocromatismo, do gesto marcado sobre o suporte. Uma rejeição ao mundo contemporâneo e à arte da sociedade burguesa é percebida em *Retrato de Suzanne Bloch*, na técnica, no estilo de Picasso e na ausência de uma caracterização contemporânea, o que não quer dizer que o mundo contemporâneo não seja atuante na obra. Como vemos no *Retrato de Suzanne Bloch*, o estilo que Picasso desenvolve nos anos formativos serve aos seus temas, vividos e observados na vida contemporânea. Para isso, ele compõe suas imagens através de técnicas e formas que melhor servem à realidade que ele sofre no seu confronto com o mundo. É essa realidade que está presente na obra do MASP. Em um retrato de pose tradicional Picasso reflete sobre a arte na sociedade moderna, recusa a arte acadêmica e a luminosidade e o colorido impressionista e pós-impressionista, em função do monocromatismo azul, da linha e do gesto dramático marcados na tela, trazendo-nos sua condenação e recusa à civilização industrial e às condições desumanas e excludentes dessa civilização.

BIBLIOGRAFIA

- BLUNT, Anthony e POOL, Phoebe. *Picasso: The formative years, a study of his sources*. New York: New York Graphic Society, 1962. 32p.
- BOARDINGHAM, Robert. *The Young Picasso*. New York: Universe Publishing, 1997. 80p.
- GONZÁLEZ, J. J. Martín. El concepto de retablo en El Greco. *Studies in the History of Art*, Washington, v. 13, p. 115-119.
- KAPLAN, Temma. *Red city, blue period: social movements in Picasso's Barcelona*. Berkeley: University of California, 1992. 266p.
- LEIGHTEN, Patricia. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. 198p.
- MARQUES, Luiz (coord. geral). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte Francesa e Escola de Paris*. São Paulo: MASP, 1998. 303p.
- McCULLY, Marilyn. *Picasso: The Early Years 1892-1906*. Washington: National Gallery of Art; New Haven and London: Yale University Press, 1997. 374p.
- MILICUA, José...[et alii]. *El Greco: Su revalorización por el Modernismo catalán*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996. 247p.
- REIFF, Theodore. Temas de amor y muerte de las obras juveniles de Picasso. Trad. Justo G. Beramendi y Maria Victoria Matanida. In: PENROSE, Roland e GOLDING, John. *Picasso 1881-1973*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974. p. 11-47. 284p.
- RICHARDSON, John. *Picasso: Una Biografía 1881-1906*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo, Esther Gómez Parro y Rafael Jackson Martín. v.1. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 547p.
- RUBIN, William. *Picasso and Portraiture: Representation and Transformations*. London: Thames and Hudson, 1996. 495p.
- SANCHÉZ, Alfonso E. Pérez. Picasso y la pintura "antigua". In: *De pintura y pintores: La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Forma, 1993. p.159-173. 195p.
- ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso*. Paris: Cahiers D'art, 1932. v.1 (1895-1906).

Luciana Bicalho Piacenza. A autora é graduada em História pela PUC-M.G e mestre em História da Arte pelo IFCH – UNICAMP.

ENTRE O CLÁSSICO E O SUBLIME: SOBRE A OBRA DE WILLIAM TURNER E SUA RELAÇÃO COM AS TEORIAS DA PAISAGEM DO FINAL DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO SÉCULO XIX

Luciana Taniguti Bertarelli
lu_bertarelli@yahoo.com.br

O projeto de pesquisa em andamento tem como foco a obra do pintor de paisagem inglês William Turner produzida entre os anos de sua eleição como membro da Royal Academy, em 1799, e sua primeira viagem à Itália, em 1819.

Desde o início de sua formação como artista Turner demonstrou grande interesse por catástrofes que, em suas primeiras obras, aparecem ligadas principalmente a temas literários (bíblicos ou mitológicos)¹. Nesse período, ele procurou desenvolver um instrumental pictórico e plástico capaz de transmitir essas questões trágicas sem o auxílio de recursos literários. Assim, elaborou um conjunto de obras que se ligaram a dois modelos antagônicos de arte: a tradição da pintura de paisagem clássica (mais precisamente, a tradição pastoril) e as novas idéias românticas sobre arte, particularmente a representação do Sublime, teorizada por Edmund Burke.

Tentaremos mostrar a seguir, a partir da análise de três pinturas, como Turner preservou a questão da catástrofe ao longo de toda a sua obra, no entanto alterando os meios de representação da mesma.

O ano de 1799 pode ser considerado um ano decisivo na carreira de Turner. Primeiramente porque ele é eleito membro associado da Royal Academy de Londres, consagrando-se entre os mestres que representavam a tradição da pintura na Inglaterra (como Joshua Reynolds e Richard Wilson). Em segundo lugar porque, dentro da academia, passou a ter contato com obras primas de grandes mestres, sendo assim introduzido às pinturas de Claude Lorrain², um dos maiores representantes da tradição pastoril de pintura de paisagem. É provavelmente nesse momento que Turner percebe que pode unir os temas trágicos de seu interesse (provenientes do Sublime) à tradição pastoril clássica que seguia até então.

Ao longo do século XVII, a concepção da pintura de paisagem como mimesis da natureza foi aos poucos dando lugar a uma nova concepção, de criação ideal. Essas novas idéias inspiradas na tradição clássica da poesia pastoril e também na cena bíblica da anunciação aos pastores, conseguiram ser

¹ Weelen, G. *Turner*. Londres: Tiger Books, 1992

² Bockemuhl, Michael. *Turner*. Lisboa: Taschen, 1993

reconhecidas como uma forma mais ou menos erudita de arte, dando início ao que chamamos de tradição pastoril ³.

Essas pinturas tinham a Arcádia, ou o mundo de pastores da antiguidade, tal como fôra descrito por Virgílio nas *Georgias*, como modelo de paisagem ideal, na qual todas elas deveriam ser moldadas. No contexto desse novo gênero de pintura, praticado por artistas como Poussin e Claude Lorrain, a cópia da natureza deixou de ser o objetivo último da pintura de paisagem, passando a servir apenas como ponto de partida para a construção de uma visão idealizada de mundo. Os elementos da natureza eram agora selecionados, depurados e reorganizados em uma composição artificialmente arranjada, capaz de ser percorrida passo a passo. Os planos intercalados obrigavam a uma leitura lenta e gradual da paisagem, transmitindo assim uma sensação de equilíbrio e harmonia.

Nessas pinturas, os pastores eram sempre representados em atividades calmas ou de lazer, em paisagens agradáveis aos olhos e em dias belos, de clima estável. Nessas paisagens pastoris, o homem reconciliava-se com a natureza.

Nicolas Poussin e Claude Lorrain também inovaram no gênero da pintura de paisagem ao introduzirem nessas idílicas, temas históricos e mitológicos que aproximavam a pintura de paisagem do gênero mais nobre da pintura de história ⁴.

No momento de maior contato com os grandes mestres da tradição paisagística italiana, Turner seguiu sua atração por temas de catástrofes, concentrando-se assim na representação de paisagens que compreendessem histórias de conteúdos especialmente trágicos, em geral derivados do cânone antigo. Esta solução permitia projetar nas paisagens construídas uma atmosfera Lorrainiana, uma marcada trágica revelada por uma virada inesperada do destino, que permitia a ele alcançar em sua pintura algo de um efeito sublime que ele desejava retratar.

Um exemplo típico dessa síntese original de Turner entre elementos da pintura de paisagem ideal e sentimentos sublimes pode ser encontrado no quadro *Dido Construindo Cartago ou o Nascimento do Império Cartaginês*, de 1815. A pintura certamente não pode ser considerada uma típica pintura pastoril, mas apresenta elementos que se ligam a essa tradição, como veremos. O quadro encontra-se hoje na National Gallery de Londres, ao lado da pintura de Claude Lorrain, *Porto de Mar com Embarque da Rainha do Sabá*, de 1648. A associação foi na verdade uma exigência de Turner, que via em Claude uma meta a ser alcançada

³ Hunt, John Dixon (org). *The Pastoral Landscape*. Studies in the History of Art, n°36, National Gallery, Washington, 1992

⁴ Askeen, Pâmela. *Claude Lorrain (1600-1682): A Symposium*. Studies in the History of Art, n°14, National Gallery, 1984

e superada. Essa pintura pode ser entendida como um estudo do quadro do velho mestre, mas também e acima de tudo, como uma declaração do desejo de Turner de ser digno de postar-se a seu lado ⁵.

A pintura é também a primeira de uma série de três sobre a *Eneida*, de Virgílio (escrita no século I d.C.): *O Declínio do Império Cartaginês*, de 1817 e *Dido Ordenando o Equipamento da Frota*, de 1828. O livro narra a história de Enéias, filho de Anquises e Afrodite, destinado a casar-se com Lavinia e a fundar assim, uma nova e maior Tróia, parte de uma grande nação que viria a ser Roma. Ao longo de sua viagem pelo ocidente, Enéias passa por Cartago, na África, onde conhece a Rainha Dido, que se apaixona por ele. Os deuses, não desejando o casamento entre Dido e Enéias, ordenam que ele vá embora, deixando a ela o final trágico: a rainha queima o próprio corpo em uma fogueira feita com os objetos do casal ⁶.

O quadro *Dido Construindo Cartago*, por si só, não nos transmite a tragicidade da história literária, que se torna presente apenas em associação com os dois outros quadros da série. É portanto interessante que Turner tenha escolhido este quadro para ser exposto ao lado de Lorrain, pois de todos da série é o que mais se aproxima de seu espírito de tranqüilidade. Tanto a escolha do momento narrativo quanto a própria composição da pintura demonstram que Turner, em 1815, encontrava-se ainda muito ligado à tradição pastoril, que via no equilíbrio e na harmonia qualidades essenciais para a construção de uma paisagem ideal. Por mais que desejasse abordar temas de conteúdo sublime, sentia-se impelido a aproximar-se do universo harmônico de Claude Lorrain.

Nessa pintura o espectador é colocado em uma cena quase cotidiana da construção de Cartago – ela não indica um momento específico da história e nem prenuncia um acontecimento.

A calma do quadro revela que Enéias ainda não passou pela cidade. A rainha Dido, luminosa em um vestido azul e dourado, caminha em meio às obras da margem esquerda, supervisionando a construção da cidade. Mais à frente, quatro crianças observam um barco de brinquedo, uma cena tipicamente pastoril que transmite alegria e nos dá a sensação de que a cidade está tranqüila. O rio calmo mal perturba os barcos, aglomerados ao fundo, e o sol, de uma luminosidade dourada, é refletido harmoniosamente em toda a composição.

Os planos são organizados de forma clássica, levando o olhar de um lado ao outro. A leitura gradual sai do primeiro plano, de cores vivas e maior nitidez, passa por um plano intermediário mais pálido até chegar ao fundo, onde a cidade é representada como uma mancha cinzenta. É interessante notar

⁵ Bockemuhl, Michael. *Turner*. Lisboa: Taschen, 1993

⁶ Schmidt, Joël. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 1985

como Turner posiciona cada uma das construções em um ângulo diferente – uma clara demonstração de seu domínio sobre a perspectiva linear, matéria que depois, em 1911, passaria a ensinar na Royal Academy.

Em todas as pinturas desta série sobre Dido vemos a cidade em seu limite, no encontro com as águas – essa é uma das alusões à *Porto de Mar com Embarque da Rainha do Sabá*. A já citada sobreposição de planos, a composição em forma de “u”, com dois blocos verticais à esquerda e à direita, a paleta de cores (azul, verde, marrom, amarelo e branco) e principalmente a vista do sol direto, sem intermediação de nuvens, são também referências ao quadro de Claude Lorrain.

Todas essas características citadas aproximam Turner da tradição pastoril, pois em geral, transmitem ao espectador a sensação de harmonia do homem com a natureza. Mas ainda que neste quadro que ele escolheu para ladear a pintura de Claude Lorrain, o momento representado não seja trágico em si, não há como separar a personagem de Dido de seu final catastrófico. Podemos até dizer que a Rainha Dido é uma alusão à Rainha do Sabá, de Lorrain – mas a temática escolhida por Turner se aproxima muito mais do sublime.

No livro *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, escrito em 1757, o teórico Edmund Burke busca formas de representar o sentimento que chama de sublime. Segundo ele, certas idéias incompreensíveis à mente humana, como as forças da natureza, Deus e a morte provocam um conjunto de sentimentos e sensações que misturam deslumbramento e horror. O livro debruça-se sobre correspondentes em forma, cor e composição desses sentimentos, além de descrever inúmeras situações geradoras do sublime. Nas palavras do próprio Burke:

“Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do Sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.”⁷

Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo é apenas um exemplo das novas idéias sobre arte que surgiram ao longo do século XVIII. A pintura, que até então representava a realidade (ainda que idealizada), passou a ser vista como um veículo de compreensão do sentimento interior do artista⁸. A tradicional hierarquia de gêneros foi sendo modificada, pois desse ponto de vista, uma pintura de paisagem estava apta a transmitir sentimentos tanto quanto uma pintura de história. O assunto por detrás dos

⁷ Burke, Edmund. In: *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. São Paulo: Papirus, 1993

⁸ Argan, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992

temas e gêneros era o próprio subjetivismo do artista, a tradução (em sentimentos e sensações) de sua relação com o mundo ⁹.

O sublime, por exemplo, definiu a relação do homem com a natureza de uma forma negativa. É muito provável que Turner tenha tido contato com essas idéias logo no início de sua carreira, identificando-se com os temas trágicos. Poderíamos dizer que mesmo em suas primeiras pinturas de paisagem (que aderem a um modelo narrativo) Turner já se encontrava preocupado com a transmissão de sentimentos sublimes através da pintura.

A análise de um outro quadro, anterior à série sobre a rainha de Cartago, pode nos mostrar o quanto as questões relativas à representação de sentimentos encontravam-se no universo imediato das preocupações do artista (mais especificamente, a questão da representação de sentimentos sublimes em pintura). *Tempestade de Neve: Aníbal e o Exército atravessando os Alpes*, de 1812, é uma obra significativa de Turner, pois ela prenuncia de forma espantosa os trabalhos do fim de sua carreira. O tema refere-se a uma passagem da *História de Roma* de Tito Livio e conta como o líder cartaginês, enfrentando inimigos e todas as adversidades de tempo, incluindo uma das mais pesadas nevascas registradas na região alpina, atravessou as enormes montanhas com seus 38 elefantes em direção à Itália. Seu exército foi largamente dizimado nessa travessia, e Tito Livio vincula esse episódio ao início da II Guerra Púnica ¹⁰.

O quadro pode ser dividido em dois planos. À frente, vemos uma cena detalhada: um homem protege corpos caídos contra a agressão de um soldado, à esquerda pessoas socorrem mortos e feridos e à direita, três figuras observam o exército cartaginês, que avança por todos os lados, aparecendo mais nítidamente no canto inferior direito da composição.

O plano de fundo lembra um vale, com montanhas à direita e ao centro, encobertas pela massa escura da tempestade. O sol, também envolto em uma cúpula de nuvens, abre uma grande clareira que se reflete na massa branca da neve à direita.

A grande importância desse quadro está na representação da tempestade de neve. Aqui, o problema do movimento presente em pinturas anteriores é resolvido por Turner de forma inovadora, pois ao invés de buscar uma representação realista, o artista transforma o próprio quadro numa composição tempestuosa.

A pincelada aparente conduz o olhar ao movimento circular que acompanha o desenho em espiral da tempestade. Com esse movimento o plano de fundo avança em direção ao espectador, num efeito oposto ao que se buscava

⁹ Gombrich, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1993

¹⁰ Schmidt, Joel. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 1985

nas composições pastoris. Além disso, há um forte contraste de luz e sombra, que gera uma profundidade temporal. Diferentemente de uma perspectiva linear, que cria uma profundidade física ilusória, o contraste de luz e sombra realiza um movimento de avanço e recuo, que resulta numa perspectiva dinâmica¹¹.

Assim, o espectador compreende a tempestade de neve não pela sua representação, mas pela turbulência e instabilidade que sente – muito similar ao que sentiria se a presenciasse ao vivo. Nessa pintura, Turner ainda recorre à literatura, mas se aproxima plasticamente das idéias românticas. Interessante é a convivência entre esses dois modelos de representação (clássico e romântico) na obra desse período. Mesmo após ter alcançado uma solução tão dramática quanto a que vemos na tempestade, ele ainda retornaria muitas vezes ao modelo pastoril, mostrando-se dividido entre a tradição e as novas concepções artísticas.

Foi depois de sua primeira viagem à Itália, em 1819, que Turner começou a abandonar os temas literários. As histórias trágicas foram aos poucos sendo substituídas por catástrofes naturais como incêndios, tempestades, avalanches e naufrágios. Ainda que não tenhamos tido tempo de aprofundar a questão em nossa pesquisa, sabemos que na Itália Turner se deparou com clima e paisagem completamente diversos e opostos ao clima e à paisagem que conhecia da Inglaterra¹².

Questões relacionadas à atmosfera Italiana também chamaram muito a sua atenção. Nos esboços de viagem podemos perceber que ele se ateu muito mais a ela do que aos detalhes compositivos. A grande quantidade de aquarelas feita por ele nesse período mostra uma busca por captar a luz e as cores da Itália em apreensões rápidas, espontâneas¹³. Temos a impressão de que durante a viagem Turner permitiu-se grande liberdade e a partir daí elaborou esboços sensíveis, que captaram seu sentimento em relação àquelas paisagens.

O Incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns, 16 de Outubro de 1834 é um quadro que não pertence ao período estudado nesta pesquisa. Pintado em 1835, faz parte da fase madura de Turner, sendo um pouco anterior aos quadros mais famosos do fim de sua vida. Nele, Turner se liberta completamente das referências literárias, pintando um incêndio real, presenciado por ele no dia 16 de outubro de 1834, como indicado no título.

A composição também se difere dos quadros anteriores pela ausência de um sistema de planos em seqüência, que antes norteava a construção das paisagens. Há uma certa desordem que confunde a percepção do espaço e que

¹¹ Ostrower, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983

¹² Powell, Cecília. *Turner in the South: Rome, Naples, Florence*.

¹³ Dias, João Carvalho (trad.). Catálogo da Exposição: *O Mar e a Luz. Aquarelas de Turner na Coleção da Tate*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003

se dá principalmente pelo desenho da ponte à direita. Esta segue uma perspectiva linear somente até uma parte do quadro, gerando uma certa disparidade entre as metades da esquerda e da direita.

A compreensão do resto da pintura também é obstruída pela falta de nitidez. Tal falta de nitidez contribui muito para o sentimento de instabilidade e insegurança que o artista desejou criar, associando-os ao episódio trágico do incêndio. No início de sua carreira, Turner se utilizava do recurso de diminuição da nitidez dos elementos representados para indicar distância: quanto mais ao fundo se encontrasse o objeto, menor a compreensão de sua forma, de acordo com a tradição da perspectiva aérea inventada por Leonardo. No *Incendio*, a falta de nitidez é usada como uma característica expressiva, que aparece no primeiro plano à esquerda, nos barcos ao centro e no incêndio ao fundo.

De uma forma contraditória, sentimos também um certo deslumbramento diante de tanta turbulência. O movimento circular, o calor das cores e o contraste de luz e sombra nos geram uma inquietude que mistura medo e admiração. O incêndio nos liga a Turner e à multidão que se amontoa para admirar a beleza e lamentar a destruição causada pelo fogo, uma força de certa forma incontrolável. Assim, Turner consegue transmitir plenamente o sentimento Sublime, libertando-se dos recursos literários e também da tradição pastoril, onde o homem e a natureza coexistiam em harmonia. Em outras palavras, o artista descobre o potencial que se encontra nos recursos formais da própria pintura, fazendo dos elementos de luz e cor o veículo de comunicação direta de seus sentimentos ao espectador. Entender como essa passagem ocorreu na produção de Turner, é o que nos levou a trabalhar com o período entre 1799 e 1819, onde os dois modelos de pintura de paisagem: o clássico e o romântico aparecem associados de forma inusitada em sua obra.

Luciana Taniguti Bertarelli. Cursa o segundo ano de Artes Plásticas na Unicamp e realiza o projeto de Iniciação Científica com financiamento da Fapesp. Orientadora: Cláudia Valladão de Mattos.

VISÕES E REVISÕES DA TALHA NEOCLÁSSICA NA BAHIA

Luiz Alberto Ribeiro Freire, Prof.
larf@ufba.br

A nossa participação neste I Encontro de História da Arte do IFCH/UNI-CAMP "Revisão Historiográfica – o estado da questão" somente foi possível graças ao apoio da Fundação de Ampara à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB.

A investigação da talha neoclássica no Brasil e na Bahia foi grandemente prejudicada nos seus princípios, em 1940, pelo preconceito dos primeiros estudiosos da arte antiga brasileira, que, como cultores do barroco viram o neoclássico com o mesmo preconceito com que os entusiastas do neoclássico tinham visto o barroco no final do século dezoito e parte do dezenove. As virtudes do barroco passaram à defeito, assim como os defeitos do neoclássico foram as suas virtudes no passado.

Na maioria dos autores nacionais constatamos esta postura, que desprezava as obras neoclássicas, pois sua simplicidade e despojamento eram vistos como "pobreza", ou "decadência". Na Bahia, Marieta Alves encarna este sentimento, quando afirma ao analisar a decoração interna da Igreja de Santana:

A invasão neoclássica do começo do século XIX não respeitou o retábulo da capela-mor, contemporâneo da inauguração do grande Templo, privando-nos de conhecer a obra do entalhador Francisco Gomes Correa, nem a talha restante da Igreja, contratada posteriormente, com José Monteiro Filgueira. Andou bem inspirado quem qualificou o século XIX – "stupidè siècle".

Logo adiante, no parágrafo seguinte a historiadora se contradiz:

Por falta de documentos, deixamos de informar a que mestre entalhador se deve o atual harmonioso conjunto da capela mor, altares do corpo da Igreja, tribunas sobre portas, púlpitos e coro, sendo fora de dúvida que essa grande obra se executou entre 1810 e 1828².

Marieta Alves ao conhecer profundamente os arquivos das instituições religiosas e ao conviver com os interiores ornamentados, defrontando-se com a enorme quantidade e qualidade da talha neoclássica baiana, teve que, muitas vezes, admitir e reconhecer as virtudes desta manifestação artística.

O preconceito mencionado marcou as tipologias retabulísticas construídas pelos historiadores pioneiros, tais classificações remontam a 1941, ano da publicação de "Arquitetura dos jesuítas no Brasil". Neste artigo Lúcio Costa propõe uma classificação estilística e cronológica para os retábulos barrocos das

¹ ALVES, Marieta. Igreja do SS. Sacramento e Santana. Salvador: Prefeitura do Salvador: 1952. 24 p. il. p. 14

² Idem, idem.

igrejas jesuíticas no Brasil, assim definida: "classicismo barroco" - 1º. Fins do século XVI e primeira metade do século XVII; "romanicismo barroco" - 2º meados e segunda metade do século XVII e princípios do século XVIII; "goticismo barroco" - 3º. Primeira metade e meados do século XVIII; e "renascentismo barroco" - 4º. segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX³. O autor chega a apresentar uma prancha com quatro desenhos de retábulos que seriam os arquétipos das quatro fases e estilos.

Considerando a data do estudo, encontramos alguns problemas impostos por esta classificação, o primeiro deles é o de considerar os fenômenos artísticos como um eterno repetir cíclico de uma evolução que começa na antiguidade clássica, passa pelas variações medievais e novamente retorna ao clássico, desconsiderando a autonomia estilística do rococó. O segundo diz respeito aos arquétipos formais, que muito reduzem a complexa e variada conformação plástica dos exemplares, principalmente no caso dos retábulos do terceiro e quarto grupo.

O terceiro problema e para nós mais grave, é a exclusão da fase neoclássica, pois a quarta fase denominada "renascentismo barroco" é exemplificada por um arquétipo retabular rococó, embora a periodização coincida com a do surgimento de modelos neoclássicos, principalmente na Bahia. Esta omissão explica-se pelo fato do autor ter feito o seu estudo baseado nas igrejas das casas jesuíticas e de ter dado mais atenção aos exemplares mineiros, região onde a talha neoclássica é incipiente, na identificação dos arquétipos das duas últimas fases.

O segundo historiador a tratar do assunto foi Paulo F. Santos no seu livro "O Barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil", publicado em 1951. Nesta obra, à semelhança de Lúcio Costa, o autor trata da arquitetura dos jesuítas propondo uma classificação retabilística, a partir dos tipos presentes nas igrejas da Companhia de Jesus, identificando quatro grupos de retábulos barrocos diretamente vinculados ao estilo e à época em que vigoraram, inovando quanto ao tratamento por grupos, o que alarga a percepção da variedade dos tipos, diferindo neste ponto da classificação de Lúcio Costa. Os grupos definidos por Paulo F. Santos são os seguintes: "1º Grupo: Retábulos proto-barrocos (fins do séc. XVI e princípios do XVII); 2º Grupo: Retábulos barroco-seicentistas (Segunda metade do séc. XVII e princípios do séc. XVIII); 3º Grupo: Retábulos barroco-setecentistas (princípios a meados do séc. XVIII); 4º Grupo:

³ COSTA, Lúcio. *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. In "Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 60 anos: a Revista", nº 26, IPHAN/Ministério da Cultura, 1997. p. 131. 455 p. il.

Retábulos barroco-rococós (meados a fins do séc. XVIII e princípios do XIX)"⁴.

Contudo, esta classificação continua a não abranger a complexidade e variação formal que estes retábulos passaram a ter a partir do barroco setecentista, dito "joanino", quando a liberdade formal do momento, permitiu aos artistas uma experimentação plástica sem precedentes, determinando o surgimento de tipologias regionais brasileiras.

Paulo Santos, não consegue contudo, se desvencilhar do preconceito historiográfico da época, que privilegiava o barroco em detrimento do neoclássico, esquecendo-se de incluir um grupo que correspondesse aos retábulos neoclássicos apesar de ter reconhecido, que através dos retábulos "o processo evolutivo do jesuítico post-renascentista ao Barroco e do Barroco ao Neoclássico oitocentista pode ser seguido neles com muita facilidade e clareza"⁵.

Se a tipologia de Santos não alcança a variação formal dos retábulos setecentistas, e mesmo as identidades plásticas das diversas regiões brasileiras, alcança menos ainda a do grupo denominado como 'barroco-rococó', em que o hibridismo formal amplia a diversidade destas peças. Isto também se deve novamente a fixação do autor na arte das igrejas jesuíticas, não constando nelas altares neoclássicos em virtude de terem sido executados numa época em que a Companhia de Jesus já havia sido expulsa do Brasil, estando despovoados os seus colégios e casas.

Outra classificação estilística proposta para facilitar o entendimento das transformações formais destas peças de talha foi concebida por Germain Bazin em 1856 e divulgada no seu livro "A arquitetura religiosa barroca no Brasil"⁶. Tal classificação baseada inteiramente nos modelos retabulares portugueses considera vários aspectos como a estrutura dos retábulos, o estilo, a localização das peças e sua ornamentação, chegando a utilizar termos vagos como 'arquitetônico' para caracterizar alguns tipos. O mais importante nesta classificação é a inclusão de um tipo eminentemente neoclássico, inclusão possibilitada pela atitude despida de preconceitos, favorecida pela formação francesa do autor. Entretanto esta classificação, além de confusa, por considerar vários aspectos, continua a não dar conta da imensa variedade formal e especificidades locais dos tipos barrocos setecentistas, rococós, híbridos e principalmente neoclássicos.

Na abordagem que fizemos dos retábulos neoclássicos baianos procuramos abranger a complexidade tipológica, fugindo do reducionismo praticado

⁴ SANTOS, Paulo F. *O Barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951. 250 p. il. p. 172.

⁵ Idem, idem. p. 154.

⁶ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956. v. 1, 398 p. p. 258-259.

no passado. Definimos identidades formais através dos elementos que arrematam as estruturas e deixamos de lado na classificação o aspecto estilístico, dado o grande hibridismo verificado. Deste modo identificamos onze tipos diferentes de retábulos concebidos na Bahia do século XIX, seis deles são baldaquinos, ou seja estruturas arquitetônicas mais ou menos autônomas em relação a parede do fundo da capela-mor e cinco são parietais, totalmente dependentes da parede.

O tipo “baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas” repercutiu muito em outras igrejas baianas, tal repercussão se deve ao fato do modelo pertencer ao culto mais popular da Bahia, o do Senhor do Bonfim e pelo fato do entalhador Joaquim Francisco de Matos Roseira ter trabalhado no canteiro de obras do Bonfim e se responsabilizar por algumas reinterpretações do modelo em outras igrejas onde trabalhou⁷.

Sete dos onze tipos se mantiveram isolados nos seus exemplares fundadores, não sendo reinterpretados em outras igrejas. Dois tipos, o “Baldaquino arrematado por frontão curvo e cúpula bulbosa” e o “Baldaquino arrematado por cúpula de barrete de clérigo e alegorias das virtude”, repercutiram pouco sendo cada um reinterpretado em mais um exemplar, além do exemplar fundador.

Conforme mencionamos anteriormente a grande valorização da talha neoclássica baiana, devemos ao museólogo e historiador da arte francês Germain Bazin, que chegou a denunciar em 1956, o preconceito intelectual contra o rococó e o neoclássico, quando se refere a decoração da Igreja da Palma: “Apenas o preconceito barroco, que domina no Brasil, impede que lhe seja dado o justo valor”⁸. Este, com seu olhar perspicaz condicionado pela formação de origem, acostumado pela convivência no seu país, com uma enorme variedade e alta qualidade do neoclássico e com um barroco que muito preservou o espírito clássico, soube em cinco páginas da sua obra “A arquitetura religiosa barroca no Brasil”, não só reconhecer as virtudes desta arte, como concluir e apontar caminhos para pesquisas futuras.

Bazin primeiro enfatizou o grande legado neoclássico baiano dizendo: “O decor neoclássico é tão importante na Bahia, tão numerosos são os altares desse estilo na “Roma negra”, que terminam por deixar no visitante surpreso a lembrança paradoxal de uma cidade onde o neoclassicismo dominava a decoração de igreja!”⁹. Realmente a reforma da talha baiana no oitocentos foi tão contínua e sistemática que quase não restou de barroco, rococó ou híbridos,

⁷ FREIRE, Luiz Alberto Ribciro. *A Talha neoclássica na Bahia*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000. 3 v. v. 1, p. 401-490.

⁸ Idem, p. 309.

⁹ BAZIN, Germain. Idem. p. 307.

muito embora o legado salvo do século dezoito seja de qualidade elevada, pudemos constatar que cerca de vinte e três igrejas tiveram sua talha reformada. No âmbito estilístico observou Bazin, que a evolução da ornamentação neoclássica baiana deu-se intimamente ligada ao rococó, conservando diversos elementos deste estilo. Dividiu a ornamentação baiana em duas categorias: de transição e completamente evoluída, caracterizando a primeira como a "aplicação do novo décor sobre uma estrutura antiga" ou pela mistura do antigo e do moderno sobre uma estrutura moderna. Esta categoria foi exemplificada como o retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Graça, o retábulo da matriz de Oliveira dos Campinhos¹⁰, o retábulo-mor da matriz de São Francisco do Conde, da matriz de Itaparica, do Recolhimento dos Perdões em Salvador, altares colaterais da igreja do Convento carmelita de Santa Teresa¹¹.

Como exemplos do neoclássico completamente evoluído, o estudioso apontou as ornamentações da igreja matriz de N. Sra. do Pilar e do Santuário de N. Senhor do Bonfim, dizendo ser o primeiro exemplo a "obra-prima do estilo neoclássico baiano", e detectando nele resquícios rococós nos ornatos rendados, nos motivos e na preferência pela linha espiral¹². Finalmente declarou ser esta ornamentação elegante, requintada e de perfeitas proporções¹³.

Na análise estilística engana-se Bazin, pois todo o resultado da reforma oitocentista gerou tipos de retábulos híbridos de barroco, rococó e neoclássico. O tipo retabilístico preferido das irmandades baianas, o de "cúpula vazada sobre volutas" têm a sua estrutura inspirada em modelos barrocos concebidos por Carlo Rainaldi, Carlo Fontana e Andréa Pozzo, neoclassicizado na Bahia através do desafojo ornamental, da simplicidade estrutural e ornamental, do abandono do vocabulário plástico barroco (anjos, cariátides, atlantes, grotescos, mascarões, fênix, pelicanos e toda a variação), da troca das colunas helicoidais pelas colunas de fustes retos, na ênfase nos ornatos arquitetônicos clássicos, no uso da bicromia fundo branco, ornatos entalhados, dourados; no uso de uma simbologia essencial centrada nas virtudes teológicas (Fé, esperança e caridade), pela submissão dos ornatos aos espaços arquitetônicos, ornatos estes que são finos, delicados e perdem o conteúdo simbólico em favor do sentido exclusivamente decorativo.

Do outro exemplo da fase evoluída, a ornamentação da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, disse o historiador francês ser inteiramente neoclássico com alguns elementos do estilo Luís XVI, como cestas de flores, laços interligados, guirlandas, volutas e contravolutas do arremate do arco-

¹⁰ *Idem, ibidem.*

¹¹ *Idem, p. 307-308.*

¹² *Idem, p. 308-309.*

¹³ *Idem, ibidem.*

cruzeiro¹⁴. Deu como contemporânea a esta decoração, a da igreja dos Terceiros de São Domingos de Gusmão, que teria sido feita em cerca de 1828, assim como apontou as relações formais entre o retábulo-mor dos dominicanos e o retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Porto¹⁵.

Na verdade a decoração da igreja dos terceiros franciscanos está muito distante cronologicamente da dos terceiros dominicanos, pois os primeiros reformaram sua talha entre 1827 e 1835 e os segundos entre 1871 e 1888. Contudo Bazin acerta ao relacionar a influência do estilo Luis XVI na talha neoclássica baiana, mesmo porque este estilo reflete uma fase em que rococó e o neoclássico conviviam harmonicamente, convivência esta que na Bahia se faz harmônica inclusive com o barroco. A proximidade do retábulo-mor dos terceiros dominicanos da Bahia com os terceiros franciscanos do Porto é flagrante e pela primeira vez analisada profundamente na nossa tese¹⁶.

Observou que o "espírito neoclássico fez renascer a forma românica do tipo 7" (da tipologia retabular que construiu), justificando que o retorno às formas do século precedente foi característica geral do neoclássico em todos os países.

Acerca dos retábulos, atentou para a tendência de fixá-los à parede e para a variação dos arremates. Suas conclusões gerais sobre o fenômeno baiano foram sintetizadas nestas frases:

"houve na Bahia uma verdadeira escola de entalhadores neoclássicos, capazes de inventar formas novas e elegantes. A vitalidade dessa escola advém, sem, dúvida, da maneira como as formas neoclássicas, importadas no fim do século precedente, se encaixaram nas formas do estilo rococó, de tal maneira que parecem produto de geração espontânea. Existe continuidade na tradição das oficinas, que conservaram bastante as formas e a habilidade manual da época rococó, quando já se praticava o ornamento recortado em cinzeladura. Enquanto isso, na Metrópole, o neoclássico assumia, desde o fim do século XVIII, um caráter de reforma com características reacionárias, que provocou espontaneamente a rejeição do estilo rococó, banindo impiedosamente o jogo de curvas para implantar a rigidez das linhas retas. A distância permitiu portanto à Bahia criar um estilo autóctone"¹⁷.

A despeito do que disse Bazin constatamos na Bahia o desenvolvimento de uma linguagem plástica contínua e sistemática, com identidade própria, criativa, inovadora e conservadora concomitantemente. Discordamos contudo com a idéia de encaixe das formas rococós, pois, na verdade, as informações artísticas do Luis XVI, ou seja de uma fase em que o neoclássico e o rococó conviviam harmonicamente, fundaram a tradição da talha neoclássica baiana. De fato a quantidade e qualidade do trabalho permanente das oficinas amadureceram uma maneira de fazer talha, que conjugava as formas do passado

¹⁴ *Idem*, p. 309.

¹⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁶ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A Talha neoclássica na Bahia. v. 1. p. 519-527.

¹⁷ BAZIN, Germain, *Idem*, p. 310.

barroco e rococó com as atualizações do estilo neoclássico. Este último estilo não só estava presente na simplicidade, no despojamento e na ênfase no vocabulário da arquitetura clássica, mas sobretudo na proporção, no equilíbrio e harmonia das formas e dos conjuntos.

Concluiu também Bazin que o Rio de Janeiro e a Bahia foram as únicas "regiões", que assimilaram o estilo neoclássico misturado com rococó e que a escola de talha neoclássica na Bahia foi tão próspera que se difundiu pela vizinha região de Sergipe. Notou ainda, um certo conservadorismo baiano na mudança incessante de estilos e que a Bahia é um caso único na arte luso-brasileira, em que o neoclássico emerge naturalmente do rococó, sendo Salvador a "única cidade que manteve, durante tanto tempo no Brasil, o espírito inventivo e a boa qualidade da mão-de-obra"¹⁸, havendo uma constância na qualidade de execução, mesmo fora da cidade, onde não se nota os efeitos da decadência provincial¹⁹.

As assertivas do parágrafo anterior são extremamente pertinentes, ao que podemos completar e explicitar, que a força da linguagem neoclássica baiana e a sistematização do seu programa ornamental dista bem das expressões cariocas, lhes superando no quesito unidade, coerência e qualidade técnica e estética. A qualidade do trabalho escultórico da talha baiana e a beleza elegante de suas formas são observáveis com facilidade no imenso patrimônio decorativo oitocentista. Concluímos na nossa tese já referida, que o grau de inventividade dos entalhadores, pintores e douradores baianos foi tão intenso que se compara ao cenário do século dezoito, quando os artistas experimentaram uma liberdade inventiva sem precedentes, esta liberdade não se estancou na Bahia oitocentista, contrariando a tendência de estandarização das formas que o neoclássico adquiriu na Europa, especialmente na França. Tal arte permeada por tantas virtudes forneceu padrões e mão de obra especializada para o interior da então província da Bahia e para as províncias circunvizinha, especialmente a província de Sergipe.

Concluímos que, salvo algumas imprecisões, fruto do estágio embrionário das pesquisas em arquivos, o olhar apurado de Bazin em muito se confirmou nas nossas observações: a talha na Bahia do século XIX manteve expandiu a qualidade técnica e estética do século precedente, a tal ponto que os entalhadores elaboraram retábulos complexos, superpovoados de imensas colunas e arremates tridimensionais formados por superposições de elementos; o neoclássico não se introduziu abruptamente, mas de leve, numa simbiose estilística que conseguia se misturar com o mais antagônico dos estilos, que era o barroco.

¹⁸ *Idem*, p. 311.

¹⁹ *Idem, ibidem*.

O barroco permaneceu como nota conservadora, mas não só, o rococó também conviveu harmonicamente, garantindo a leveza, o frescor, e a elegância de um neoclássico que no fundo afetou aquilo que os homens do século dezanove passaram a criticar, aquilo que a nova moral religiosa, influenciada pelo pensamento iluminista passou a ver como excessiva, grotesca, indecente. A reforma atualizou o estilo quanto a limpeza de ornatos, pois estes passaram a contrapor-se ao fundo branco, dando tranqüilidade ao fiel, possibilitando a concentração do fiel na mensagem fundamental da fé. Tal concentração exigiu que os inúmeros elementos simbólicos da talha barroca fosse destituídos e somente admitidos as quietas e solenes alegorias das virtudes cardeais e teológicas. Deste modo figuras de mulheres portando âncora (esperança), cálice e cruz (Fé), coluna (fortaleza), arrodada de meninos (a caridade), com relógio (a temperança), com um livro (a razão) substituíram definitivamente os fênix, os pelicanos, as cariátides, os atlantes, os grotescos, os mascarões os anjos fagueiros e todo o vocabulário ornamental barroco.

De Carlos Ott e Marieta Alves tivemos a base para a investigação nos arquivos baianos, sendo as referências do historiador alemão radicado na Bahia, as mais completas e precisas, visto que tinha o hábito de publicar as transcrições integrais dos documentos referidos no texto. Grande parte da documentação que utilizamos, foi publicada por estes dois estudiosos, na íntegra ou em excertos, e graças a estas publicações pudemos conhecer documentos, que não mais existem nos arquivos das irmandades baianas. Em primeira instância o nosso trabalho é uma compilação do conhecimento existente, mas uma compilação com nova sistemática e abordagem, em que alguns equívocos são desfeitos e o conhecimento é ampliado, sobretudo no tocante aos aspectos estilísticos e formais.

Nossa postura em relação ao primeiro historiador da arte baiana, Manuel Querino, não foi nem de desconfiança, nem de crédito total. Este historiador, que fez a primeira história da arte baiana²⁰ nos moldes da obra de Vasari, colheu muita informação de pessoas contemporâneas dos artistas, ou de pessoas que preservavam a memória oral do mundo da arte baiana. O resultado é um texto dotado de certa imprecisão, própria da oralidade, mas com muitos acertos, e em muitos casos única fonte, que se cotejada com os documentos, como fizemos, ganham sentido e verdade.

²⁰ QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Babianos; indicações biográficas*. 2ª ed. Bahia: Oficinas da Empresa 'A Bahia', 1911. 252 p. il.

A nossa análise partiu da visão crítica destes quatro pilares da historiografia da arte baiana, Manuel Querino, Marieta Alves, Carlos Ott e Germain Bazin, e demonstra, que a história do neoclássico no Brasil não se restringe à Missão Artística Francesa, como vem sendo abordada pela história mais difundida, mas que ela pode ser contada com muita riqueza, através das artes sacras tradicionais, como a ornamentação em talha das igrejas na Bahia, aliás, neste pensamento nos alinhamos com Alberto Sousa, que demonstrou através da arquitetura neoclássica recifense, que a história da arquitetura brasileira precisa de um reexame²¹. Aqui, propomos que o reexame seja feito na história da arte neoclássica brasileira, considerando-se não só a arquitetura, como também a talha e as demais manifestações artísticas ocorridas em todas as metrópoles oitocentistas do Brasil, Recife e Salvador por exemplo, e não somente, mesmo porque já é consenso que os efeitos da Missão Artística Francesa não se fizeram sentir nem mesmo nas províncias fisicamente limítrofes da corte carioca.

Luiz Alberto Ribeiro Freire. Doutor em história da Arte. Professor da EBA/UFBA

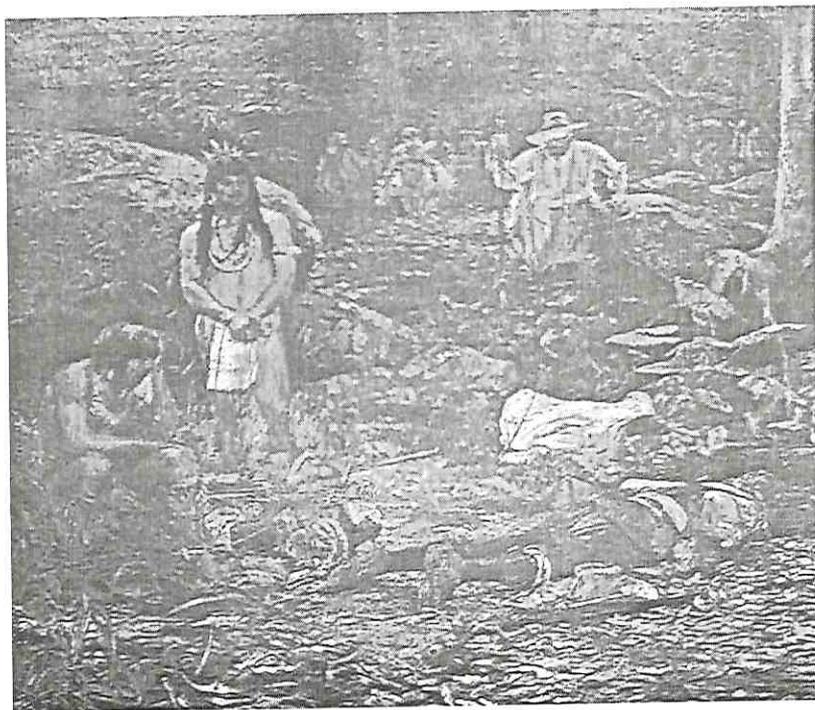
²¹ SOUSA, Alberto José de. *Arquitetura Neoclássica Brasileira: Um Reexame*. São Paulo : Pini, 1994, 120 p. il.

“OS BANDEIRANTES”, DE HENRIQUE BERNARDELLI *

Maraliz de Castro Vieira Christo
maraliz@artnet.com.br / maraliz@acessa.com

Ao longo de sua vida, Henrique Bernardelli (1857-1936) retomou por vários momentos o tema dos bandeirantes. Enfocando-o, na maioria das vezes, sob a mesma perspectiva: longe da virilidade heróica de Apolo ou Hércules, frequentemente envelhecido e enfermo, caminhando com o olhar preso ao horizonte, submetido às vicissitudes da natureza.

Nesse texto analisaremos o primeiro quadro sobre o tema, “Os Bandeirantes”, de 1889, pertencente ao MNBA, concentrando nossa atenção quanto à escolha do pintor: representar os aventureiros paulistas bebendo água como animais.



Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes*, 1889, MNBA

* Texto publicado, em parte, na revista: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, n° 30, 2002, p. 33-55.

A obra conjuga embates próprios ao final do século XIX.

É um quadro de pintura histórica destinado à exposição nos salões e ao mecenato oficial. Pintado na Itália, teria participado da Exposição Universal de Paris, de 1889¹, e, no ano seguinte, da Exposição Geral de Belas Artes, a primeira do período republicano, sendo adquirido pelo Estado. Apesar de situar-se no gênero da pintura histórica, a tela esvazia o personagem de seu heroísmo, mostrando-o em ação corriqueira, reveladora de sua fragilidade

O abandono da celebração, por parte de Henrique Bernardelli, foi sentido pelo público da época. Um colaborador da *Revista Illustrada*, “Xisto Graphite”, assim, ironicamente, denuncia:

“Chamou-nos a atenção, pelo seu tamanho, o quadro do Sr. Henrique Bernardelli – Os Bandeirantes. É uma grande tela, e, segundo a explicação do catálogo ‘celebra a audácia dos bravos expedicionários paulistas de 1600’, esses homens terríveis que descobriram regiões e caçaram índios para a escravidão! (...)

A rigor, pela disposição das figuras principais o quadro devia chamar-se: - O descaço dos Bandeirantes.

A ‘audácia’ destes não é na concepção do Sr. Bernardelli, vivamente ‘celebrada’: ou, por outra: a ‘audácia’ a que allí se ‘celebra’ é a de estarem aquelles dois terríveis Bandeirantes, n’ uma posição humilde e incômoda, na presença dos seus inimigos, avidos de vingança.

*Quanto à outra ‘audácia’, aquella de que os Bandeirantes deram numerosas provas, combatendo, acossando e escravizando índios – luctas terríveis e designaes em meio da grandiosidade do sertão, e nas quaes, sobram ensijos para idealisar-se episódios de audácia e de heroísmo, de parte a parte – quanto a essa, fica livre à imaginação do espectador, celebrar-a como entender, diante do quadro do Sr. H. Bernardelli.”*²

A ênfase na posição “humilde e incômoda” dos bandeirantes se contrapõe a uma das primeiras representações do conquistador do sertão, realizada por Felix Taunay, em 1841. Em sua tela *O caçador e a onça*³, vê-se um robusto homem branco lutando contra o animal⁴. Ele subjuga a onça com as mãos nuas, como o fez o herói grego Hércules, em seu primeiro trabalho, derrotando o leão de Neméia.

Felix Taunay (1795-1881) escolheu, ao contrário do que fará Bernardelli, um momento afirmativo, onde o conquistador se sobrepõe aos perigos. Taunay, professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, pretendia abrir caminho para a pintura histórica no Brasil, a partir do homem do interior, representado nos seus gestos heróicos⁵. Entretanto, o final do séc. XIX assistirá ao desaparecimento do herói clássico.

¹ Esta participação de Henrique Bernardelli não está de todo comprovada. Ver: LFF, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: 1991 (Monografia, FAU-USP), nota 50.

² “Exposição da Academia”. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.

³ Óleo sobre tela, 1,73 x 1,35, MNBA.

⁴ A anatomia das formas do caçador será para o crítico Gonzaga Duque o ponto alto do quadro de Taunay. DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 31.

⁵ Hipótese aventada por Luciano Migliaccio.

Sobremodo forte a cena dos bandeirantes ao chão. Ela nos permite ampliar as referências do artista ou, pelo menos, situar sua possibilidade. Encontramos três momentos na História da Arte do século XIX, nos quais o beber água do modo mais primitivo aparece: em John Constable, *Um caminho perto de Flarford* de 1811⁶, retomado em *O trigal* de 1826⁷, e em Eugène Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, 1824-25⁸.



Acima: John Constable, *O trigal*, 1826, National Gallery, Londres (detalhe)
Abaixo: Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, 1824-25, Kunstmuseum, Basilea

As duas telas de Constable enfatizam a harmonia. A juventude tendo a natureza a seu dispor. Em Delacroix, o mesmo gesto apresenta significado oposto. Aqui, a vida está ameaçada. Um homem ferido, na solidão da planície, sacia a sede, sem que tenhamos a convicção de sua sobrevivência. Nesse aspecto Henrique Bernardelli torna-se mais próximo de Delacroix. Seus bandeirantes espelham as privações e incertezas das longas caminhadas. O artista antecipa uma temática que só posteriormente será abordada com relevo pelos historiadores, como Alcântara Machado em *Vida e morte do bandeirante* de 1929 e Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Caminhos e fronteiras* de 1957.

Delacroix nos enseja em sua tela, além da questão dos limites da sobrevivência, outro ponto interessante de análise: o tema dos “briganti”.

⁶ “A lane near Flarford”, Tate Gallery, Londres, 20,3 x 29,8, óleo sobre tela.

⁷ “The cornfield”, National Gallery, Londres, 143 x 122 cm., óleo sobre tela.

⁸ *A mortally wounded brigand quenches his thirst*. Kunstmuseum, Basilea, 32 x 40, óleo sobre tela.

O fenômeno do *brigantaggio* refere-se à marginalização de um número expressivo de camponeses da Itália meridional, principalmente a partir do final do século XVIII. Contrários à exploração dos proprietários de terras, refugiavam-se em florestas impenetráveis, ocupando toda a linha de montanhas que se estende de Ancôna à Terracina. Sua imagem oscila de terríveis e sanguinários salteadores de estradas a românticos aventureiros fora da lei. As relações amorosas, as fugas e, sobretudo, a morte foram momentos privilegiados pelos artistas em suas representações.

Tema compartilhado por artistas franceses e italianos, de grande apelo popular, dificilmente o *brigantaggio* seria desconhecido de Henrique Bernardelli, principalmente após o seu ressurgimento no período da unificação italiana. Não é descabido pensar numa aproximação entre *brigantaggio* e bandeirantismo. Baseando-se na representação historiográfica da época, relativa aos bandeirantes, o espírito de aventura, a relação conflituosa com a autoridade constituída e o embrenhar-se pelas florestas, em grandes grupos, seriam comuns a ambos. É possível que o pintor tenha conscientemente procurado na história brasileira um personagem equivalente ao bandido italiano.

Ao eleger, em 1889, os bandeirantes como tema, Henrique Bernardelli situa-se no final de um hiato quanto à constituição da memória bandeirante.

No século XVII e na primeira metade do XVIII, a fala sobre os bandeirantes, que não escreveram sobre si próprios, restringia-se aos jesuítas e às autoridades metropolitanas. Ambas salientaram a violência e a insubordinação dos paulistas. Na segunda metade do século XVIII, a imagem dos bandeirantes será reabilitada por dois cronistas, descendentes dos primeiros povoadores da Capitania de São Vicente: Frei Gaspar da Madre de Deus (1715-1800) e Pedro Taques de Almeida Paes Leme (1714-1777)⁹.

Entretanto, esse esforço na construção da memória bandeirante não terá continuidade no século XIX, quando as atenções se voltavam para a vida na Corte e para a história da administração colonial. As referências aos aventureiros paulistas limitar-se-ão ao viajante francês Auguste de Saint-Hilaire¹⁰, assim com às obras historiográficas de caráter mais geral de Southey (1774-1843)

⁹ MADRE DE DEUS, Gaspar, *Memórias para a História da Capitania de São Vicente*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1975 (1ª ed. 1797). LEME, Pedro Taques de Almeida Paes, *Notícias das Minas de São Paulo e dos sertões da mesma capitania*. Introdução e notas de Afonso de F. Taunay, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, S. Paulo, EDUSP, 1980 (1ª ed. 1771) e *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*, 5ª ed., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, S. Paulo, EDUSP, 1980.

¹⁰ SAINT-HILAIRE, Auguste, *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins Ed., EDUSP, 1972.

e Varnhagen (1816-1878)¹¹, produzidas praticamente na primeira metade do século XIX.

O hiato presente na historiografia sobre os bandeirantes corresponde ao período de desenvolvimento na literatura e, posteriormente, nas artes plásticas, da produção romântica indigenista.

Quando, em 1889, Henrique Bernardelli dedica-se aos bandeirantes, a obra de Oliveira Martins *O Brasil e as colônias portuguesas*, datado de 1880, era a principal referência sobre o tema.

A imagem do gênio aventureiro paulista construída por Oliveira Martins, segundo o autor, herdado do conquistador português, difundiu-se entre os intelectuais brasileiros. Será incorporada pela historiografia que desenvolver-se-á após a criação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1894¹². A primeira frase da apresentação do número inaugural da revista do IHGSP, *A história de S. Paulo é a própria história do Brasil*, por si só indica a assimilação do caminho apontado por Oliveira Martins. A elite paulista relacionará a coragem e a determinação dos bandeirantes ao perfil do Estado e sua vitoriosa trajetória, impulsionada pela economia cafeeira.

O quadro de Henrique Bernardelli pintado em 1889, anterior à criação do IHGSP, afastava-se do discurso afirmativo dos historiadores. Enfatizando a fragilidade humana do bandeirante, Bernardelli torna mais evidente o seu aprendizado na Itália e os vínculos com a História da Arte.

Na I Exposição Internacional de Roma, uma das poucas obras a alcançar uma relativa unanimidade foi *O Voto*, de Francesco Paolo Michetti (1851-1929). Pintor e, posteriormente, fotógrafo, Michetti pautará sua produção artística por investigar a vida rural de Abruzzi, revelando a sobrevivência de costumes e cultos peculiares a uma sociedade arcaica e primitiva, marginalizada da vida contemporânea. *O Voto* apresenta, em larga tela¹³, uma cena dramática, de assunto considerado vulgar. Em primeiro plano, no interior de uma igreja, vê-se uma fila de penitentes estirados ao solo, direcionando-se, da esquerda para a direita, a uma imagem de prata de São Pantaleão, com o objetivo de beijá-la. Assim, D' Annunzio descreve os penitentes, em crônica da época:

¹¹ SOUTHEY, Robert, *História do Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EdUSP, 1981 (1ª ed. 1819). VARNHAGEN, Francisco Adolfo de, *História Geral do Brasil*, antes e depois de sua Independência, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1980 (1ª ed. 1854-57).

¹² Sobre as repercussões da obra de Oliveira Martins na historiografia brasileira ver: FRANCHETTI, Paulo. "Oliveira Martins e o Brasil". *Voz Lusitana* – Revista da Academia Lusitana de Ciências, Letras e Artes, n.º 10, São Paulo, Academia Lusitana de Ciências, Letras e Artes, 1º semestre de 1998, p. 55-74.

¹³ 7,00 x 2,59 m., Galleria Nazionali de Arte Moderna, Roma.

"... em meio a um sulco humano, entre paredes humanas, três, quatro, cinco loucos avançavam se arrastando, com o ventre na terra, com a língua sobre a poeira das lajotas, com as pontas dos pés rígidas a sustentar o corpo. Répteis... alcançavam o santo, e lhe agarravam o pescoço... lhe ensangüentavam no beijo a face..."¹⁴

Surpreende a extrema semelhança entre os penitentes que se arrastam e lambem o chão e os bandeirantes mitigando a sede, de Henrique Bernardelli. O artista praticamente transplanta a figura de um dos fiéis – arrastando-se - para a sua tela, vestindo-o como bandeirante. Mais uma vez, a semelhança das posições dos corpos, entre duas obras, não nos parece uma mera coincidência.

Nesse período, Henrique Bernardelli, após rápida visita a Paris, se fixara em Roma¹⁵. Seria inconcebível a um artista em formação, lá estando, negligenciar a importância da I Exposição Internacional de Roma ou desconhecer a permanência da tela de Michetti na Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma.

A aproximação de Henrique Bernardelli da obra de Michetti vai além da apropriação da figura do penitente lambendo o solo. Ao tratar o bandeirante, enfatizando seu drama humano, Bernardelli demonstra afinidades com questões colocadas não apenas pelo grupo de pintores italianos, a que pertence Michetti, mas por toda a pintura naturalista, a partir dos anos subseqüentes a 1880.

Os penitentes contemporâneos de Michetti arrastando-se e os bandeirantes setecentistas de Bernardelli bebendo água como animais compartilham, portanto, de uma mesma preocupação: representar a vida em sua concretude natural.

A inserção do quadro de Henrique Bernardelli na estética naturalista não esgota suas possibilidades interpretativas. A ênfase no gesto cotidiano do saciar a sede, mesmo numa situação de absoluta penúria, não determina, por si só, que o artista exponha os bandeirantes ao chão. O mais usual seria que o bandeirante, num comportamento próximo ao militar, enchesse de água um cantil ou algo parecido.

Se não é apenas uma busca de verossimilhança, qual o aspecto simbólico oculto na satisfação de uma necessidade física premente? A observação da tela de Nicolas Poussin, *Diógenes lançando sua escudela*¹⁶ (1648), permite perceber os elementos iniciais da questão.

¹⁴ "... in mezzo ad un solco umano, fra pareti umane, tre quattro cinque forsemati s'avanzavano strisciando, con il ventre per terra, con la lingua su la polvere dei mattoni, con le punte dei piedi rigide a sostenere il corpo. Rettili... giungevano al santo, e gli si abbrancavano al collo... gli insanguinavano nel bacio la faccia..." D' ANNUNZIO, Gabriele. *Pagine sull'arte*. Milano: Electa, 1986, P. 42. Importante esclarecer que, nas festividades dedicadas a São Pantaleão, em Miglianico, os camponeses o associam à figura da serpente. Agradecemos a informação a Luciano Migliaccio.

¹⁵ L.F.F., Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: 1991 (Monografia, FAU-USP).

¹⁶ *Diogène jetant son écuelle* ou *Landscape with Diogenes*, Muscu do Louvre, Paris

Poussin retoma a história do filósofo Diógenes no momento em que, rejeitando todos os bens mundanos, lança por terra o último bem material que lhe resta: a tigela de madeira com a qual se dessedenta. O filósofo assim procede ao ver um jovem ajoelhado junto à margem de um riacho, a sorver a água levada diretamente à boca pela mão.

Desfazer-se da tigela significa abandonar a mediação do instrumento com o mundo natural. Entretanto, é um mundo não puramente animal. Diógenes não ambiciona rastejar ao solo e lambar a água. Nesse caso, o limite do humano é a mão.

Dois estudos para o quadro *Os bandeirantes* são conhecidos, consubstanciando soluções diferentes para o conteúdo do tema.

Um pertence ao acervo do Palácio dos Bandeirantes, sede do Governo do Estado de São Paulo, no qual a preocupação de Henrique Bernardelli centrou-se exclusivamente na fragilidade dos aventureiros paulistas. Em primeiro plano, vêem-se os dois bandeirantes ao solo, saciando a sede, e um terceiro, ainda deitado, mas levantando-se, apoiando o peso do corpo no braço direito. Em segundo plano, o último bandeirante caminhando desequilibradamente¹⁷. Mais no interior da cena, à esquerda, percebe-se, com muita dificuldade, a silhueta vermelha de dois índios em espreita. Sedentos os bandeirantes são vistos a mercê de uma natureza exuberante e preza fácil para seus habitantes naturais.

No estudo da coleção Fadel, no Rio de Janeiro, Bernardelli abandona a idéia da emboscada a um pequeno grupo em favor da marcha extenuante. O artista aumenta o número de bandeirantes, principalmente feridos, e introduz alguns índios; dois, ao fundo, a carregarem uma padiola e, outro, em primeiro plano, frontal ao espectador¹⁸.

Na versão do MNBA, Henrique Bernardelli irá definir melhor os papéis de seus personagens. O artista isolou-os em três grupos: à direita, dois bandeirantes deitados sobre o chão a beberem água, à esquerda dois índios – um, sentado, levemente semelhante a *O pensador* (1880), de Rodin, e outro, em pé, frontal ao espectador, agora com as mãos amarradas-, e, ao fundo a marcha a sair do interior da floresta¹⁹.

¹⁷ Para essa figura, encontramos um estudo na Pinacoteca do Estado de São Paulo: “*Bandeirantes*”, crayon e lápis branco s/papel, 30 x 21 cm, tomo 0228.

¹⁸ Curiosamente a idéia da marcha e algumas das figuras dos bandeirantes (como o a cavalo, o cambaleante apoiando-se na arma e o que sinaliza), serão aproveitados pelo artista para o quadro *A retirada do Cabo de São Roque* (1927), encomenda de Aphonso Taunay para o Museu Paulista.

¹⁹ Óleo s/tela, 1,32 x 1,00m. Apesar de constarem da publicação *Acervo Artístico Cultural II*, palácios do Governo do Estado de São Paulo, na página 82, as datas 1900/1910, no processo de compra do estudo pelo Governo de São Paulo, encontra-se um recibo assinado por Henrique Bernardelli, datado de 27 de dezembro de 1931, que confirma ser este um estudo para o quadro do MNBA: “*Recbi do Dr. Leal Ferreira a quantia de*

O confronto entre o índio, em posição ereta, e os bandeirantes, ao chão, a beber água como animais, não parece gratuito e esclarece o valor simbólico do quadro.

Lembra-nos a passagem bíblica, presente no “Livro dos Juízes”, cap. VII, onde Deus, na época de Samuel, teria suscitado alguns heróis, chamados juízes, a libertarem todo o seu povo, ou parte dele, da opressão inimiga, conduzindo-o à observância da lei. O Senhor manda Gedeão selecionar combatentes contra os Madianitas, estabelecendo como critério, além da coragem, o fato de não tomarem água como animais: “...o Senhor disse a Gedeão: *Porás a um lado os que lamberam a água com a língua, como os cães costumam lamber; e os que beberam de joelhos, estarão noutra parte...*”²⁰

Ao destacar os índios na cena, a reflexão sobre as vicissitudes dos aventureiros paulistas ante a natureza, passa a juízo moral.

O contraste entre índios e bandeirantes é evidente. Enquanto os últimos sentem o peso da jornada, seus prisioneiros esbanjam energia. O naturalismo, presente na representação dos bandeirantes, é abandonado ao caracterizarem-se os índios. Sem identidade tribal, idealizados, encarnam a superioridade moral a eles destinada pela literatura romântica. A exuberância física e o tom esverdeado de pele transforma-os em extensão da própria natureza, que, por sua vez, atormenta com a sede os bandeirantes.²¹

O quadro revela uma inversão iconográfica: o vencedor é representado aos pés do vencido. Os bandeirantes, animalizados por lamberem a água como cães, não podem ser combatentes de Gedeão²². A tela condena-os, sutilmente, sem nenhuma dramaticidade.

A opção de Henrique Bernardelli difere substancialmente da historiografia do período. O debate sobre o papel das três raças no processo civilizatório brasileiro levou a uma perspectiva negativa quanto à incorporação do indí-

1:800\$000 (um conto e oitocentos) preço por que lhe vendo o estudo do natural do meu quadro 'Bandeirantes', que se acha no Museu da Escola de Bellas Artes." (grifo de H. Bernardelli). Em 1975, o estudo foi vendido pelo Sr. J. Leal Ferreira ao Estado de São Paulo.

²⁰ *Bíblia Sagrada*, 11ª ed., São Paulo: Ed. Paulinas, 1982, p. 275, traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. Agradecemos a Robert Daibert Jr. a lembrança desta passagem.

²¹ Curiosa a observação de “Xisto Grafitte” (“Exposição da Academia”. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.) ao comentar o uso da cor por Bernardelli: “Sem nos referirmos a outras anomalias de colorido, no todo do quadro, chamaremos só a atenção dos amadores para a cor azinbarrada do nu dos dois índios e perguntaremos aos entendidos, se é possível explicar-se o caso pelo efeito da **cor local** actuando nos corpos dos dois indivíduos; perguntaremos ao proprio autor, se a luz reflectida não é um incidente na pintura perfeitamente determinado, e se em a natureza há reflexo, por muito poderoso que seja – quanto mais que n'este quadro não é - que transforme inteiramente a cor natural da pelle. Observaremos ainda que o colorido da parte illuminada dos corpos dos indigenas, não é mais que uma **nuance** do verde-garrufa empregado no claro-escuro...”

²² Interessante observar que Poussin irá representar uma cena da referida batalha, salientando a força dos combatentes, em *La bataille de Gédéon contre les Madianites*, Roma, Musci Vaticani.

gena real. Historiadores, a exemplo de Varnhagen (1816-1878)²³ e Oliveira Martins, advogavam simplesmente sua extinção. Nesse sentido, a escravidão imposta pelo aventureiro paulista setecentista foi plenamente justificada. É interessante como, em 1896, Eduardo Prado formula um raciocínio segundo qual a mestiçagem seria a responsável pelo lado cruel do bandeirante:

"Foram luctas para cujos excessos a história tem com razão decretado merecidas amnistias. Como exigir que homens em cujas veias corria ainda quente o sangue da anthropophagia dos avós, ou de seus paes, considerassem a escravidão um crime?"²⁴

Não havendo como ocultar o fato do bandeirante depender economicamente da caça ao índio, procurava-se minimizá-lo. Capistrano de Abreu (1853-1927), já no início do século XX, será um dos primeiros a assumir um posicionamento mais crítico. Mesmo valorizando o ímpeto dos paulistas, Capistrano reconhece que, para conquistar novas terras, o bandeirante as despovoou: *Compensará tais horrores a consideração de que por favor dos bandeirantes pertencem agora ao Brasil as terras devastadas?*²⁵

Henrique Bernardelli não faz de seu quadro um objeto explícito de denúncia social, não mostra índios mortos, estropiados, espancados ou resistindo heroicamente, a exemplo da pintura histórica mexicana do período²⁶. Mesmo as amarras não se evidenciam, se comparadas aos grilhões de ferro, comuns na iconografia da escravidão negra. Os horrores descritos, posteriormente, por Capistrano não estão presentes na tela.

O pintor tampouco anistia o bandeirante. A relação não se faz entre civilizado e boçal, que mereça ser escravizado. O índio não é representado como um inimigo inferior, animalizado. Longe do antropófago ou do *Caliban*, o índio de Bernardelli concentra no vigor físico e na posição ereta a integridade e vitória moral.

No texto de apresentação do quadro *Os bandeirantes*, para o salão de 1893, Henrique Bernardelli, ao contrário da historiografia de seu tempo, expõe a difícil relação entre índios, bandeirantes e jesuítas, contrapondo heroísmo e culpa:

"A tela celebra a audácia dos expedicionários paulistas de 1600, que fizeram a descoberta das mais inacessíveis regiões do sul do Brazil, tornando-se depois infelizmente, por conselho da cobiça, verdadeiros, caçadores de índios para a escravidão. A invasão das suas bandeiras que não respeitavam mesmo os aldeamentos sujeitos aos missionários Jesuítas, que tinham já por esses lugares adiantados trabalhos de catechese, moveu os Padres da Companhia a reclamar providências da Santa Sé e da corte de

²³ *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, (1854-57).

²⁴ "O Catholicismo, a Companhia de Jesus e a Colonização do Novo Mundo". In: PRADO, Eduardo, *Collectanea*, 1904, v. 4.

²⁵ *Capítulos de História Colonial*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 103. Publicado originalmente na revista *Kosmos*, sob o título de "História pátria", a partir de janeiro de 1905.

²⁶ Ver: Félix Parra, *Episódio da conquista* (1877), óleo sobre tela, 0,68 x 1,09 m; e Leandro Izaguirre, *Tortura de Cuauhémoc* (1893), óleo sobre tela, 2,95 x 4,56 m; Museu Nacional Nacional de Arte, Cidade do México.

*Hespanha. Mais de trezentos mil índios queixarão-se os emissarios dos Jesuitas, dando ao mesmo tempo idéa de culpa e do heroísmo de taes empresas forão entre 1614 e 1639, reduzidos a escravidão por quatrocentos Paulistas, auxiliados por uns dois mil índios amigos (...)*²⁷

A representação do bandeirante ao solo marcou Henrique Bernardelli e o público.

A força dessa imagem não passou despercebida também a Cândido Portinari. Em sua pintura, por duas vezes, a retomou. A primeira, em *Desbravamento da Mata*²⁸, pertencente ao conjunto de têmperas executado em 1941, para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington. A segunda, em maquete destinada a um mural que não chegou a realizar, *Brasil*²⁹, de 1953-61, onde representa uma marcha bandeirante.



Portinari, *Desbravamento da Mata*, 1941, Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, Washington

Sobressai o fato de Portinari trajar o personagem retirado do quadro de Bernardelli apenas com um calção. Ao semi-desnudá-lo Portinari simultaneamente radicaliza sua animalização e evita caracterizá-la como o bandeirante tra-

²⁷ *CATÁLOGO explicativo das obras expostas nas galerias da Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893, p. 17-18. (grifos nossos)

²⁸ Pintura mural – têmpera, 3,16 x 4,31 m., Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, D.C., EUA.

²⁹ Têmpera sobre madeira, 0,45 x 1,45 m, Coleção Particular, Rio de Janeiro. Antônio Bento, em seu livro *Cândido Portinari: 48 reproduções coloridas* (São Paulo: Gráficos Brunner, 1972), apresenta a mesma obra com o título *Padre Anchieta*.

dicional. Nesse ponto, Portinari nos ajuda a melhor reconhecer as escolhas de Henrique Bernardelli.

Bernardelli estabelece diferenças rígidas entre o aventureiro paulista e o indígena, não concedendo espaço ao mameluco. Caracteriza os bandeirantes inteiramente vestidos e calçados. Comparando-se a versão d'*Os bandeirantes*, pertencente ao Palácio dos Bandeirantes, com a do acervo do MNBA, percebe-se que, nesta última, o artista simplifica o traje do segundo bandeirante, que bebe água, retirando-lhe o gibão e, notadamente, o rufo. Essa espécie de gola franzida, utilizada principalmente no século XVI, era marca de aristocracia e sinal de distanciamento quanto ao trabalho manual³⁰. Assim vestido, o bandeirante parece, em plena selva, com os personagens retratados por Frans Hals ou Rembrandt, o que é inverossímil. No ato de sorver a água, o rufo a tocara primeiro que a boca.

Historiadores, a exemplo de Capistrano de Abreu e posteriormente, Sérgio Buarque de Holanda, enfatizaram a importância da adoção pelos aventureiros paulistas, em maioria mamelucos, de habilidades indígenas para a sobrevivência no sertão³¹. Sérgio Buarque refere-se ao hábito de se fazer as longas caminhadas com os pés descalços. Os calçados, símbolo de prestígio nas vilas, eram inadequados, principalmente nos lugares encharcados, onde os calçados de couro pouco duravam e afundavam na lama. Na guerra contra os holandeses, a agilidade dos soldados da terra deveu-se, em grande parte, ao costume de lutarem quase nus e descalços. Muitas vezes, apenas de gibão e ceroulas, razão por que eram chamados de “os das ceroulas” ou os dos “pés-rapados”³².

Entretanto, o artista, não pôde caracterizá-lo como “o das ceroulas”, ou dos “pés-rapados”. Era necessário, para o pintor, delimitar claramente os personagens, possibilitando-nos reconhecer o aventureiro paulista com todo o seu aparato, punido pela sede, comportando-se como cão, aos pés de um índio moralmente superior.

Interessou-nos inserir o quadro *Os bandeirantes* na cultura figurativa de sua época, percebendo as escolhas do artista e indagando-lhes o significado.

Restringimos nossa análise à opção de Henrique Bernardelli em representar os aventureiros paulistas a sorver água diretamente de uma poça. Hábito ainda hoje presente na população rural, que, ao ser transposto para uma pintura de gênero histórico, celebrativa de um herói coletivo, adquire novo sentido.

Bernardelli não abdicou do valor alusivo de seu quadro. Ao apresentar o vencedor aos pés do vencido, invertendo a iconografia usual, o artista permite

³⁰ L'AVER, Jamers, *A roupa e a moda, uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 91.

³¹ ABREU, op.cit., p. 100 e HOLANDA, op.cit. parte 1.

³² MELO, Evaldo Cabral de, *Olinda restaurada; guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654*, 2ª. ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 260, 262.

relacionar a tela ao texto bíblico, convertendo em sutil condenação, o que poderia ser apenas uma busca de verossimilhança naturalista. Os bandeirantes não são os escolhidos da palavra sagrada. Como os penitentes de Michetti, o artista obriga-os a purgarem os males praticados: a violência contra os indígenas.

O pintor, ao contrário dos historiadores de seu tempo, não anistiou os bandeirantes. Enquanto os historiadores, preocupados com a construção de um discurso legitimador para a ascensão paulista, glorificaram a conquista da terra, eximindo-se quanto ao despovoamento indígena, Bernardelli traz delicada e pioneiramente o tema à tona. A tradição artística que, principalmente a partir de Baudelaire, colocou em cheque o heroísmo clássico, permitiu ao pintor um olhar diferente. O bandeirante de Henrique Bernardelli é um ser humano fatigado, cuja existência transcorre numa silenciosa relação de conflito e condenação.

Maraliz de Castro Vieira Christo. Prof. de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora; Doutoranda pela UNICAMP sob orientação do prof. Dr. Jorge Coli; bolsista da Fundação Getty junto ao Institut National d'Histoire de l'Art de Paris (2003-2004).

A RECEPÇÃO DE MOTIVOS ICONOGRÁFICOS GREGOS NA ETRÚRIA

Marcelo Hilsdorf Marotta, MSc.
marcelohmarotta@yahoo.com

Os estudiosos do mundo etrusco tem sido praticamente unânimes, desde há muito, em reconhecer a importância da influência sobre este, isto é, sobre o mundo etrusco, do mundo e do universo da cultura grega. Quanto a isso, realmente, não restam dúvidas. Basta pensar na introdução do alfabeto, que irá mais tarde possibilitar que, depois de ter sido o alfabeto etrusco construído com base no modelo do alfabeto grego, será o alfabeto latino a utilizar mais tarde o alfabeto etrusco como modelo de base na constituição de sua própria forma de registro escrito. Além disso, uma boa parte das formas religiosas etruscas, especialmente no que tange as figuras das divindades e todo o universo mitológico a elas relacionado, recebeu sem dúvida forte impacto do universo dos seres mitológicos gregos e de suas histórias específicas, como qualquer pessoa minimamente familiarizada com esses mesmos mitos gregos poderia, sem dificuldade, observar representados em diversas categorias de artefatos etruscos provenientes das épocas mais diversas.

De fato, é realmente difícil de se por em questão a presença de elementos oriundos – ou, pelo menos, desenvolvidos e utilizados de forma bastante explícita - da cultura grega no mundo etrusco. E isso vale especialmente para a arte dos Etruscos, principalmente quando se considera que a civilização Etrusca constituía-se, no mundo antigo, como uma das principais consumidoras de artefatos gregos, como é o caso, especialmente, dos famosos vasos com figuras. A este respeito, basta que lembremos que uma parte muito significativa da cerâmica figurada grega hoje conhecida - como é o caso, talvez um dos mais exemplares, do Vaso François (c. 575 a.C.) encontrado em Vulci, uma das cidades mais importantes da antiga Etrúria - provém de uma das diversas escavações realizadas nas abundantes necrópoles etruscas.

Contudo, apesar destes exemplos bastante significativos, hoje gostaríamos de chamar a atenção do público através desta comunicação, ainda que de forma bastante breve e lacunar, para o fato de que ainda não se tem suficiente clareza e precisão quanto ao grau exato desta mesma influência grega sobre o mundo etrusco, bem como – e mais especialmente – quanto ao exato significado histórico da presente influência. Neste sentido, gostaríamos de apresentar um pequeno exercício tomando como base de nossas investigações o campo maior da iconografia funerária etrusca tal qual podem ser observadas a partir de um conjunto de artefatos etruscos do período Helenístico – as urnas cinerárias de Volterra –, que apresentam uma decoração em baixo-relevo cujas carac-

terísticas tornam muito oportuno o estudo e discussão do problema que hoje aqui nos concerne, ou seja, o da questão da identidade cultural vista a partir da cultura material de um povo do passado; mais particularmente, dentro da categoria das urnas cinerárias etruscas, tomaremos como unidade documental àquelas que carregam as cenas que, aparentemente, poderiam ser lidas como a representação do encontro de Odysseus com as Sereias, tal como conhecida na tradição e na cultura grega principalmente¹ através da Odisséia, de Homero.

Na Odisséia, o episódio das Sereias se encontra no Canto XII, dividido em duas partes. A primeira se inicia com o conselho dado a Odysseus por Circe, a feiticeira, e é tal como segue:

*“Circe divina, depois que falei, tais palavras me disse:
‘Logo, já está realizado isso tudo; atenção ora presta
Ao que te passo a dizer: aliás, há de um deus recordar-to.
Primeiramente, bús de ir ter às Sereias, que todos os homens
Que se aproximam dali, com encantos prender têm por hábito.
Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto
Delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos
Hão de sandá-lo contentes, por não mais voltar para casa.
Enfeitado, será pela voz das Sereias maviosas.
Elas se encontram num prado; ao redor se lhe vêem muitos ossos
De corpos de homens desfeitos, nos quais se engronvulha a epiderme.
Passa de largo; mas tapa os ouvidos de todos os sócios
Com cera doce amolgada, porque nenhum deles o canto
Possa esentar. Mas tu próprio, se ouvi-las quiseres, é força
Que pés e mãos no navio ligeiro te amarrem os sócios,
Em torno ao mastro, de pé, com possantes calabres seguro,
Para que possas as duas sereias ouvir com deleite.
Se lhes pedires, porém, ou ordenares, que os cabos te soltem,
Devem mais fortes amarras à volta do corpo apertar-te.
Quando passado tiverem, a força de remo, esse ponto,
Não te dirvi com palavras nebulosas ao caso adequadas,
Qual deverás escolher dos caminhos...”*

Odisséia, Canto XII, 36-57²

¹ Hoje em dia já existe uma grande parte de especialistas que admitem que a origem das cenas encontradas na arte grega desde o período geométrico, que aparentemente representam episódios tradicionalmente atribuídos aos textos de Homero, tenham, na verdade, outras origens, tanto na tradição oral (muitas das quais ainda completamente desconhecidas) quanto na própria tradição artística grega. Cf. para uma das discussões mais recentes da presente “Questão Homérica”: SNODGRASS, Anthony. **Homero e os Artistas: Texto e Pintura na Arte Grega Antiga**. São Paulo: Odysseus Editora, 2004

² HOMERO. **Odisséia**. NUNES, Carlos Alberto (trad.). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970

Nesse trecho, gostaria de chamar a atenção para dois pontos: em primeiro lugar, é descrita apenas a presença de duas Sereias; em segundo lugar, não há qualquer referência à forma imagética das mesmas Sereias, a não ser a indicação de que elas se encontram num prado, cercadas por ossos de homens. Vejamos então o que diz o segundo trecho. Ele se inicia imediatamente após o fim dos conselhos da maga, quando Odysseus parte em viagem por mar, com seus companheiros, favorecidos por ventos benéficos. Vejamos:

“O coração apertado, dirijo-me aos sócios de viagem:

*‘Caros amigos, não basta que um só, ou que dois, fiquem cientes
Do que respeita ao destino que Circe preclara me disse.
Não; quero tudo contar-vos, porque procuremos a morte
Conscientemente, ou possamos fugir do destino funesto.
Manda, em primeiro lugar, que as divinas Sereias, dotadas
De voz maviosa, evitemos e o prado florido em que se acabam.
Somente a mim concedeu que as ouvísse; mas peço a vós todos
Que me amarreis com bem fortes calabres, porque permaneça
Junto do mastro, de pé, com possantes amarras seguro.
Se por acaso, pedir ou ordenar que as amarras me soltem,
Mais fortes cordas, em torno do corpo, deveis apertar-me.’*

Aos companheiros, desta arte, contei as minúcias do caso.

*À ilba, entrementes, a nau bem construída chegara depressa,
Onde as Sereias demoram, que um vento propício a impelia.
Eis que de súbito o vento se acalma e tranqüila se estende
A calmaria, que as ondas fizera aplacar um demônio.
Pondo-se logo de pé, os companheiros a vela amainaram
E a depuseram na côncava nave; depois, assentados,
Fazem que as ondas espumem aos golpes dos remos de abeto.
Uma rodela de cera cortei com meu bronze afiado,
Em pedacinhos, e pus-me a amassá-los nos dedos possantes.
Amoleceu logo a cera, por causa da força empregada
E do calor grande de Hélios, o senhor Hiperião esplendente.
Sem exceção, depois disso, tapei os ouvidos dos sócios;
As mãos e os pés, por sua vez, me amarraram na célere nave,
Em torno ao mastro, de pé, com possantes calabres seguro.
Sentam-se logo, batendo com o remo nas ondas grisalvas.
Mas ao chegar à distância somente de grito da praia,
Com toda a força a remar, não passou nosso barco ligeiro
Desperebido às Sereias, de perto, que entoam sonoras:*

*Vem para perto, famoso Odissen, dos Aquivos orgulho,
Traze para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos.*

*Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra,
Sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.
Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado.
Todas as coisas sabemos, que em Tróia de vastas campinas,
Pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram,
Como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda.'*

*Dessa maneira cantavam, bellissima. Mui desejoso
De as escutar, fêz sinal com os olhos aos sócios que as cordas
Me relaxassem; mas eles remaram bem mais ardorosos.
Alçam-se, então, Perimedes e Euríloco e deitam-me logo
Novos calabres, e os laços e as voltas mais firmes apertam.
Mas, quando essa ilha, na viagem, deixamos ficar bem distante,
Sem mais ouvirmos a voz das Sereias e o canto mavioso,
Meus companheiros queridos tiraram depressa do ouvido
-A cera ali por mim posta e dos laços, por fim, me livraram."*

Odisséia, Canto XII, 153-200³

Nessa segunda parte, a descrição faz-se acrescentar apenas de dois pontos mais importantes: em primeiro lugar, o que antes era descrito como uma simples pradaria, agora nos é revelado como sendo um **prado florido** numa **ilha**; em segundo lugar, por fim, o poeta nos diz, através da boca das próprias Sereias, que **elas sabem de todas as coisas**.

Além destas duas passagens em Homero, existem outras passagens conhecidas dentro da própria literatura grega (por exemplo, em Eurípedes, *Helena*) que nos contam acerca de outros episódios relativos às Sereias, mas para o que nos interessa aqui hoje, isto é, em relação ao episódio do encontro de Odysseus com as Sereias, a cena descrita na Odisséia é, ainda, a mais significativa.

Nosso próximo passo será agora analisar o campo da imagética grega, onde podemos encontrar várias representações do presente episódio⁴. Vejamos apenas dois exemplos: no primeiro caso, um dos mais antigos da série e datado de c. 560 a.C., temos um arybalos coríntio com figuras negras, proveniente da região da Beócia, na Grécia, atualmente no Museum of Fine Arts de Boston. Nele se vê, no canto esquerdo, a nau de Odysseus com seus tripulantes sentados junto aos remos e o próprio Odysseus, no centro, atado ao mastro da embarcação; sobre eles encontramos dois pássaros, provavelmente de uma espécie de rapina; ao lado direito da embarcação temos uma espécie de rochedo, do alto

³ HOMERO. Op. cit.

⁴ Para um catálogo exaustivo (até a data de sua publicação), cf. TOUCHEFFEU-MEYNIER, Odette. *Thèmes Odysseens dans L'Art Antique*. Paris: Ed. F. De Boccard, 1968, pp. 145-190

do qual observam sentadas as figuras identificadas pela tradição como sendo as Sereias: elas se encontram em número de três, e não de dois como em Homero, e são caracterizadas por possuir o corpo de pássaro e a cabeça de mulher, com longos cabelos.

Numa outra imagem (Fig 1), vemos num stamnos ático de figuras vermelhas do Pintor de Sereias, datado de 475 a.C. aproximadamente, o mesmo episódio sendo representado com algumas poucas variações. O que interessa reter desta segunda imagem é o fato de mais uma vez as Sereias se encontrarem em número de três e serem representadas com o corpo de pássaro e a cabeça de mulher. No seu estudo sobre a iconografia de Odysseus no mundo antigo⁵, Odette Touchefeu-Meynier nos confirma que no mundo grego, o motivo do corpo das Sereias é, sem exceção, representado como nestes dois últimos exemplos: um ser híbrido, metade pássaro/metade mulher. Seu número, ainda que varie entre 2 e 4, na maior parte dos exemplares aparece como sendo de 3 seres.

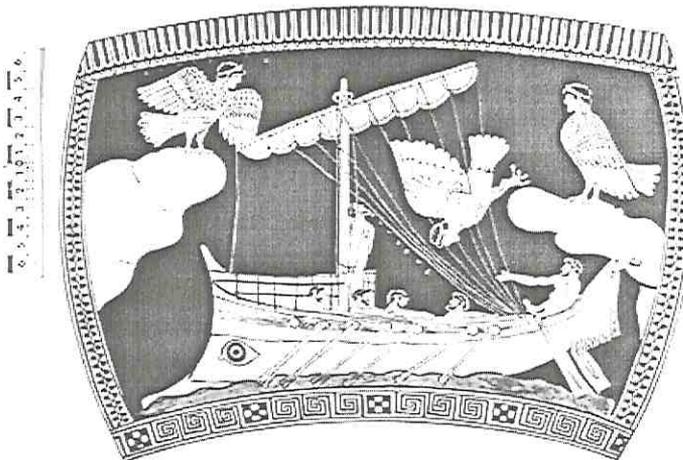


FIGURA 1: Stamnos ático de figuras vermelhas do Pintor de Sereias encontrado em Vulci, Etrúria - 475 a.C. - British Museum

O tema da presente comunicação trata, como dissemos, das representações etruscas da suposta cena do encontro entre Odysseus e as Sereias. No mundo etrusco, os suportes materiais que carregam tais representações são, sem nenhuma exceção conhecida, as urnas cinerárias do período Helenístico. As urnas cinerárias são uma produção típica desse período e são encontradas na parte Setentrional da Etrúria, particularmente nas atuais cidades italianas de Volterra, Chiusi e Perugia. As urnas que contêm o episódio do encontro de Odys-

⁵ TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette. Op. cit.

seus com as Sereias são, por sua vez, produzidas apenas nos ateliês de Volterra. O material das urnas varia entre o travertino (menos freqüente) e o tufo (pedra vulcânica rude encontrada em abundância na região) para aquelas que se supõe serem de encomendas mais humildes, passando ao alabastro, pedra esbranquiçada que é similar ao mármore do ponto de vista da qualidade, mas seguramente bem mais macio⁶, o que permitia aos escultores etruscos trabalhar as figuras com bastante minúcia. Supõe-se que estas últimas urnas seriam aquelas preferidas pelas classes mais abastadas da sociedade etrusca, visto que as melhores peças, do ponto de vista do grau de conservação e da qualidade de execução da decoração, são aquelas realizadas no alabastro.

Tirando uma linhagem de urnas mais antigas, as urnas do período Helenístico são geralmente constituídas por duas partes: a caixa cinerária, onde eram depositadas as cinzas do morto – e que recebia uma decoração, de temas variados, em baixo-relevo –, e a tampa, que encobria a caixa e que trazia o “retrato” esculpido do morto. Quanto aos temas dos baixos-relevos, segundo Cristofani⁷ existiam três tipos de temas mais recorrentes: 50% de temas oriundos da Mitologia Grega (sagas heróicas, troianas e tebanas); 25% de temas locais relativos à morte (viagem do morto ao além-túmulo, despedida do morto de seus familiares, etc) e por volta de 25% de temas relativos à demonologia Etrusca, à episódios “históricos” e à símbolos variados.

Passando finalmente ao campo imagético etrusco, em relação ao suposto encontro de Odysseus com as Sereias, lembremos ainda que, *pro argumentum*, segundo Touchefeu-Meynier,

*“La victoire d’Ulysse sur les Sirenes constitue peut-être l’épisode le plus connu de l’Odyssée.”*⁸

Nesse sentido, podemos examinar no caso seguinte (FIGURA 2) a representação do que parece ser, aparentemente, o mesmo episódio, isto é, o mesmo conteúdo mitológico tal como nós conhecemos a partir dos documentos gregos. E de fato, nas representações etruscas, podemos observar que há uma grande semelhança formal com as representações gregas, a não ser por um detalhe talvez bastante significativo: o corpo das Sereias. No caso das representações etruscas conhecidas do que, sob o ponto de vista do esquema iconográfico, seria o episódio de Odysseus e as Sereias, em **todas** elas encontramos o motivo das Sereias sendo representado formalmente como um corpo inteiro de mulher. O que tal mudança iconográfica nos faz pensar?

⁶ Uma boa comparação poderia ser feita com a Pedra Sabão, utilizada pelos artistas mineiros no Brasil.

⁷ CRISTOFANI, M. et al. (eds.). *Urne Volterrane I. I Complessi Tombali*. In: *Corpus delle Urne Etrusche di Età Ellenistica*. Firenze: Ed. Centro Di, 1975, p. 12

⁸ TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette. *Op.cit.*, p. 145



FIGURA 2: Urna cinerária em alabastro de Volterra, Etrúria – c. 190 a.C. – Museo Guarnacci

Em primeiro lugar, se considerarmos o que dissemos no início acerca da forte influência exercida pela cultura grega sobre a cultura etrusca, poderíamos pensar que tal mudança na representação das Sereias não teria como efeito a alteração do conteúdo da cena, já que a cultura etrusca estaria tão imersa nos referenciais da cultura grega que seria difícil pensar numa mudança de significados. O que poderia ocorrer seria simplesmente um **desconhecimento** da parte dos artistas/artesãos etruscos em relação às formas tradicionais de se representar iconograficamente os motivos mitológicos gregos. Desta forma, poderíamos supor conseqüentemente que a fonte utilizada pelos artífices seria aquela literária.

Entretanto, algumas razões nos levam a pensar que a coisa não teria ocorrido assim. O argumento mais forte nesse sentido é aquele que lembra que, quando são analisadas mais de perto, não são poucas as representações etruscas de cunho “mitológico” que sofrem de alterações no esquema iconográfico que correspondem a alterações sensíveis no esquema mitológico de origem, isto é, grego, se pensarmos nas fontes gregas tradicionais, sejam elas literárias ou figurativas. De fato, existem casos na iconografia etrusca nos quais a representação formal e o resultado narrativo das cenas chegam mesmo a contradizer as fontes literárias gregas. Nesse sentido, podemos lembrar uma boa parte do repertório

iconográfico contido nas próprias urnas cinerárias etruscas do mesmo período, nas quais se inserem todos os casos conhecidos das representações etruscas do pretense episódio do encontro de Odysseus e as Sereias. Neste repertório, muitas cenas “mitológicas” de cunho grego são narradas de forma que podemos pensar na ocorrência de uma alteração muito significativa dos conteúdos mitológicos originais. Tal é a hipótese, na Etruscologia, da chamada Teoria da Banalização, desenvolvida particularmente por Giovannangelo Camporeale em uma série de três artigos intitulados “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci”¹, que surgiram entre o final da década de 60 e o início da década de 70 na Itália.

Contudo, como os próprios artigos de Camporeale deixam entrever, não é suficientemente claro dizer que ocorre uma alteração de conteúdo, a partir da simples constatação de uma alteração formal dos motivos iconográficos. Faz-se necessário caracterizar o significado dessa última alteração com mais precisão. Assim, a utilização do esquema formal do corpo inteiramente feminino para a representação do corpo das Sereias poderia ser facilmente explicada se pensarmos num desconhecimento da parte dos artistas/artesãos etruscos do esquema iconográfico tal como encontrado na Grécia. Tal explicação estaria respaldada ainda no argumento de que em Homero, como vimos, não ocorre a caracterização das Sereias como possuindo um corpo híbrido. Desta forma, poderíamos ser levados a pensar que a fonte principal de inspiração dos artistas/artesãos etruscos seria, como vimos, aquela literária, em detrimento das fontes figurativas da mesma cena. Estaria aí sendo demonstrada, ainda que sob uma forma mais sutil, a mesma ignorância da parte dos Etruscos do conteúdo mitológico grego “original”, já que, argumentamos, a mitologia, no mundo náutico, dificilmente deve ser considerada como sendo exclusivamente constituída pelo fenômeno literário².

Agora, para fazer jus ao subtítulo do presente encontro (“Revisão Historiográfica – O Estado da Questão”), devemos lembrar algumas razões que nos levam a pensar que a forma de caracterizar a arte etrusca pela Teoria da Banalização estaria equivocada. Assim, do nosso ponto de vista, as representações etruscas do que parece ser a cena do encontro de Odysseus com as Sereias deveriam ser avaliadas, não em função do contexto cultural grego, onde o significado do episódio parece ter se originado, mas em função do próprio contexto cultural etrusco, *locus* privilegiado no processo de constituição do(s) signi-

¹ CAMPOREALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci”, in BECATTI, Giovanni et al. (eds), *Studi in Onore di Luisa Banti*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 1965, pp. 111-123; CAMPOREALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci II”, in *Studi Etruschi*, 36, 1968, pp. 21-35; CAMPOREALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci III”, in *Studi Etruschi*, 37, 1969, pp. 59-76

² Agradecemos à Profa. Dra. Haiganuch Sarian (MAE-USP) por nos ter indicado essa possibilidade

ficado(s) de tais representações, a partir da sua utilização dentro de práticas culturais locais, como é o caso do universo funerário – e, portanto, religioso – dos Etruscos.

Desta arte, podemos agora caracterizar brevemente a religião Etrusca como um sistema de crenças e práticas nos quais ocorre, do ponto de vista da percepção “nativa”, uma total dependência da vida terrena, entendida como um “microcosmo”, para com as determinações divinas, entendidas como um “macrocosmo”. Assim, aquele microcosmo (espaço da ação humana) deverá ser, idealmente, um espelho desse macrocosmo (espaço da ação divina), de forma que, segundo o que se conhece da sociedade etrusca tal qual relatado pelos autores antigos, inexoravelmente não deveria haver praticamente qualquer espaço para o exercício da liberdade humana a não ser aquela pretensa “liberdade” de se obedecer aos desígnios divinos, tal como revelados aos Etruscos através de suas diversas práticas adivinatórias (e.g., a Haruspicina), pelas quais eles eram bastante famosos desde a Antiguidade. Acerca desta caracterização geral, lembro Massimo Pallottino:

“Sono evidenti nella religione etrusca la minuziosità del culto, la conformità e lo scrupolo degli uomini di fronte alla volontà degli dèi comunque ricercata e interpretata, l'assillo continuo di forze soverebianti ed oscure e di scandenze di termini improrogabili. C'è un senso di annullamento della personalità umana dinanzi al valore del divino, che i Greci non conoscono neppure di fronte all'angosciosa strapotenza del fato e che i Romani tendono a risolvere in un rapporto di natura prevalentemente giuridica, e però concreto e pratico, tra uomini e dei; cosichè nella religione come nell'arte religiosa greco-romana il protagonista è pur sempre l'uomo, mentre in Etruria la divinità sembra imporsi in modo esclusivo, quasi in un eterno monologo di cui non resta all'umanità se non il cauto e timoroso commento. Da questo punto di vista di contenuto è chiaro il risultato del confronto: e nessun dubbio può sussistere sulla legittimità delle affermazioni antiche circa la profonda ed eccezionale religiosità del popolo etrusco.”³

Concluindo, devemos dizer que mesmo não tendo chegado a uma resolução completa da questão do significado exato da iconografia da cena do encontro de Odysseus com as Sereias nas urnas cinerárias etruscas, podemos, entretanto, com base em nossas últimas observações, precisar melhor a questão do significado da recepção de motivos iconográficos gregos na Etrúria. Assim, diferentemente do que postula a Teoria da Banalização, podemos pensar que há, da parte dos Etruscos, uma utilização consciente dos motivos gregos, mesmo levando em consideração todas as alterações observáveis nos esquemas iconográficos presentes na arte etrusca. Assim, ao invés de enxergarmos nessas alterações um defeito, uma falha da parte dos Etruscos no conhecimento do universo cultural grego, podemos ver nas mesmas alterações um processo de adaptação e de apropriação de esquemas iconográficos estrangeiros com a finalidade de fixar, com o auxílio desses esquemas, conteúdos religiosos próprios aos Etruscos outrora vagos. Assim, cito Pallottino mais uma vez:

³ PALLOTTINO, Massimo. *Etruscologia*. Milano: Ed. U. Hoepli, 1992 (1984), pp. 324-325

“Non vi è dubbio che nelle forme più gemine della religione etrusca – autentiche perché rilevate dagli antichi e persistite nonostante il loro contrasto con le forme religiose più diffuse e familiari al mondo classico – la concezione degli esseri soprannaturali è dominata da una certa imprecisão nel numero, nelle qualità, nel sesso, nelle apparenze: imprecisão che fa sospettare la credenza originaria di forze divine dominanti nel mondo attraverso manifestazioni occasionali e molteplici che si concentrano in divinità, gruppi di divinità e spiriti. A questa visione risale forse il concetto del ‘genio’ quale forza vitale e generativa, che è o può essere una divinità singola ovvero il prototipo di un grande numero di spiriti maschili o femminili (tra i quali ultimi si annoverano gli esseri designati con il nome di *Vasa*), che si mescolano agli uomini e agli dèi, popolando anche il mondo dell’oltretomba, o si manifesta addirittura nella forma non antropomorfica di simboli sessuali. Il *genius romano*, che ripete ed accompagna gli individui divini ed umani, risale probabilmente ad una concezione etrusca.”⁴

Dessa forma, não se trata de uma “banalização” dos mitos gregos, como argumenta Camporeale, mas de uma apropriação de esquemas formais que fossem capazes de individualizar e personalizar forças religiosas já de antemão existentes no mundo etrusco. E não se trata, devemos lembrar, de uma aculturação ou de um processo de absorção cultural puramente passivo da parte dos Etruscos. Pois para estes, isto é, para os Etruscos, quando mais preciso o conhecimento do universo dos deuses, de suas características, número, atributos e posições – em uma palavra, da configuração exata daquele macrocosmo –, maior será a precisão das interpretações dos adivinhos etruscos e, portanto, maior o grau de correspondência do microcosmo com os desígnios divinos. Isso significa, antes mais nada, que será menor o nível de ansiedade individual e coletiva do povo em relação ao seu futuro, tal como observado através da lógica própria a uma *interpretatio etrusca* de uma estrita observância à “*volontà degli dèi*”. Já que, para um Etrusco, viver – e morrer – era viver – e morrer – escrupulosamente de acordo com a vontade dos deuses – aqueles que, como as Sereias Homéricas, “todas as coisas sabem”.

Bibliografia

- CAMPORÉALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci”, in BECATTI, Giovanni et al. (eds). *Studi in Onore di Luisa Banti*. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 1965, pp. 111-123
- CAMPORÉALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci II”, in *Studi Etruschi*, 36, 1968, pp. 21-35
- CAMPORÉALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci III”, in *Studi Etruschi*, 37, 1969, pp. 59-76
- CRISTOFANI, Mauro et al. (eds.). *Urne Volterrane I. I Complessi Tombali*. In: *Corpus delle Urne Etrusche di Età Ellenistica*. Firenze: Ed. Centro Di, 1975
- PALLOTTINO, Massimo. *Etruscologia*. Milano: Ed. U. Hoepli, 1992 (1984)
- SNODGRASS, Anthony. *Homero e os Artistas: Texto e Pintura na Arte Grega Antiga*. São Paulo: Odysseus Editora, 2004
- TOUCHEFFU-MEYNIER, Odette. *Thèmes Odysseens dans L’Art Antique*. Paris: Ed. E. De Boccard, 1968

Marcelo Hilsdorf Marotta. Mestre em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE – USP), foi pesquisador associado do Instituto de Estudos da Religião (ISER – RJ) para a área de Religião e Sociedade, e é editor da área de Antiguidade (Arqueologia e História Antiga) no sítio do Historiador Eletrônico (www.historiadoreletronico.com.br).

⁴ PALLOTTINO, Massimo. Op. cit., p. 328

O TOCADOR PELO PINCEL: IMAGENS DA MÚSICA POPULAR NA OBRA DE CÂNDIDO PORTINARI

Marcelo Téó

marcelo-teo@ig.com.br / marceloteo@hotmail.com

Durante uma breve experiência sobre a obra de Cândido Portinari, acabei por me deparar com uma série de quadros que referenciavam manifestações musicais populares. Ao encontrar um número razoável de quadros e esboços, sem ter, pelo menos inicialmente, uma boa explicação para esta presença, resolvi adentrar no universo iconográfico do pintor em busca de respostas. Com exceção de alguns estudos musicológicos clássicos ou medievais, me eram desconhecidos trabalhos voltados para questões musicais com fontes essencialmente iconográficas, embora a memória me trouxesse exemplos de representações musicais espalhados por toda a história da arte.

O primeiro intuito foi, então, investigar a recorrência do ícone ‘música’ na tradição pictórica ocidental, percebendo suas transformações no decorrer dos tempos. Este caminho, embora extremamente rico, não respondia minhas questões referentes às manifestações sonoras na obra de Portinari. Estas presenças musicais pareciam-me demasiado profundas para serem resolvidas a partir de uma breve pesquisa monográfica, a qual estava confeccionando para uma disciplina de pós-graduação.¹ Abandonei-as – as presenças – para retomá-las como projeto de pesquisa mais adiante. Procurei me restringir, por enquanto, à busca de generalidades e especificidades, repetições e diferenças no conjunto formado por cerca de 40 obras, entre pinturas e esboços.

Entendendo o momento como transitório para a pintura nacional, algo entre a *dificuldade de forma* e a *forma difícil* – tema discutido por Rodrigo Naves² – procurei tomar como ponto comum não a forma ou a linguagem, tão pouco uma ou outra escola à qual o pintor em questão pudesse estar vinculado, mas o interesse do artista sobre o material musical popular. Neste sentido, a resistência à forma, a infidelidade diante das escolas e a diversidade de linguagens acabam sendo parte de uma causa maior, de vínculo sonoro. As recorrências

¹ Cursada no PPG de artes plásticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ministrada pelo Prof. Francisco Marshall.

² Segundo o autor, essa *dificuldade de forma* atravessa grande parte da *melhor arte brasileira*. *A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna*. Para o autor, esta retração não exime estes trabalhos da realidade: *ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada. Sua natureza remissiva – a necessidade de constantemente devolver as aparências a um tímido questionamento de sua existência – evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível*. NAVES, R. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 21.

temáticas, as referências musicais ou rítmicas: estes vestígios serão aqui invés-tigados na sua internalidade, ou seja, a partir dos encontros e desencontros si-uados somente na obra do próprio Portinari. Suas relações com a pintura mo-derna ou com a tradição pictórica europeia não serão exploradas, bem como o relacionamento do pintor com os ideais modernistas e nacionais. Embora esta experiência apresente tais restrições, é válida no sentido de compreender a transformação de significados e as formas de manifestação das sonoridades pó-pulares na obra do pintor, identificando uma historicidade interna, caracteris-ticamente portinariana, no que diz respeito à música.

O fato de tratar-se de arte moderna e, ainda, brasileira (sem escolas definidas) acaba por inviabilizar qualquer assimilação teórica isenta de conflitos. Giulio Carlo Argan levanta algumas soluções para a análise do repertório de imagens artísticas modernas. A inviabilidade do emprego da iconologia pa-nofskyana para fins de interpretação da arte moderna é suavizada através da combinação parcial entre este último e Wölfflin. Para Argan, os sistemas das formas são também iconologias, o que torna generalizável o método icono-lógico.³ No contexto desta pesquisa, especificamente, surge a possibilidade do tratamento da temática musical como um ícone cuja recorrência histórica necessita ser compreendida. Neste sentido, são relevantes tanto os temas quan-to os contextos eruditos – e, portanto, a iconologia de Panofsky – na de-terminação de significados destes quadros, embora haja, obviamente, uma série de mudanças no papel da tradição a serem levadas em conta.

Procurando ligar os motivos artísticos e as composições (resultantes de combinações entre os primeiros) com conceitos e assuntos, outra associação fez-se possível, trazendo estas composições ao encontro de assuntos presentes na obra de Portinari, referentes ao homem brasileiro e a valorização do humano ao retratar cenas e acontecimentos históricos da realidade brasileira. A refe-rência aos tipos individuais, pessoas concretas mas, ao mesmo tempo, anôni-mas, pode combinar-se com personificações, representações de tipos, estilos e costumes característicos, combinando o motivo à composição, resultando em uma imagem, estória ou alegoria.

A progressão analítica iconológica foi, então, tomada aqui como base, embora a linha do tempo tenha sido reduzida ao conjunto das obras de Portinari. Em um primeiro momento identifiquei três formas de abordagem ge-rais/factuais acerca do tema: a representação do musicista; a condição espacial no trabalho musical, adotando o morro, a favela, como 'lugar de música'; e o ato da performance musical conjunta (nem sempre associada ao estilo musical). Procurei um quadro que fosse, até certo ponto, representativo de cada uma

³ ARGAN, G. C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

destas categorias, tendo em vista a brevidade do trabalho. Os quadros escolhidos foram: *O Flautista* de 1934, *Favela com Músicos* (1961) e *Chorinho*, datado de 1942.

O primeiro diz respeito à figura do musicista. É relativamente grande, principalmente na obra de Portinari, a profusão de quadros que, se aproximando, de certo modo, da idéia de retrato, abordam – de formas variadas – a figura do músico. O quadro *Flautista*,⁴ por exemplo, traz uma clara e rica representação da figura do malandro. Outros, ainda nesta seqüência de *retratos* individualizados de músicos, tratam de forma mais profissionalizada a imagem do instrumentista, vestindo-os de maneira quase uniformizada e com posturas menos desleixadas do que aquelas pinturas que referem o malandro.⁵

No *Flautista*, o homem que toca a flauta durante o dia, de sapatos brancos, camisa regata e que encanta a mulher que o espia ao longe, remete à temática polêmica no momento em que foi pintada (década de 30) do malandro. Figura controversa, ao mesmo tempo em que era uma espécie de representante do samba, estilo nacional, era avesso ao trabalho e, portanto, aos ideais do Estado. O malandro, morador da favela, reflete, de certa forma, a ambigüidade da relação entre Portinari e o governo Vargas. Por um lado, o pintor se concentra nos tipos brasileiros (*O mestiço, Preto, Índia e Mulata*, todos de 1934). Por outro, pinta dentro de uma abordagem que não é mais racial, mas social (*Lavrador de café* e *O Estivador*, ambos de 1934; a série *Café* de 1935, um pouco mais tarde, *Vaqueiro do Nordeste* – 1943- e *O Operário* de 1947, entre vários outros que abordam a temática do trabalho através da sua característica preferência pelo homem⁶) conferindo valor central ao trabalhador. Em meio a estas duas temá-

⁴ Este quadro encontra-se reproduzido em: CALJADO, Antonio. *Cândido Portinari*. Coleção Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: Edições Finambras, 1986, p. 10. Existem outras versões, onde Portinari repete o tema *Homem e flauta: O Flautista* (CALJADO – p. 261), sem data, mas que apresenta uma certa sintonia com os quadros sobre o tema pintados durante a década de 40; há também um quadro datado de 1942, também intitulado *O Flautista* (In: BENTO, Antônio. Bento, *Portinari*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial Ltda, 1980), com grande proximidade deste primeiro, embora apresente elementos a mais, tal como a presença de duas personagens trabalhando ao redor do músico; o outro chama-se *O tocador de flauta* (CALJADO – p. 205), datado de 1958; neste quadro, o pintor parte de uma composição abstrata (linhas e planos) para obter como resultado uma arte figurativa, expressão do tema pré-estabelecido: o musicista e a música brasileira. Difere dos outros por não apresentar relações entre o músico e o malandro, associando-o, desta vez, à profissão *musicista*. Sobre a temática do malandro tratado de forma individual e associado à música, ver também *Sereleiteiro* (sem data) de Di Cavalcanti, reproduzido em MASP. *Retrospectiva Di Cavalcanti*.

⁵ A título de exemplo, ver as obras de Portinari: *Tocador de Trombone* (1959), *Tocador de trombeta* (1958), *Tocador de clarim* (sem data), *Músico com gato* (sem data), *Músico* (1958).

⁶ Como exceção, válida aqui enquanto recusa de uma abordagem chapada da obra de Portinari, podemos nos valer do quadro *Depósito de Óleo*, onde o pintor aborda a questão da produção e do progresso através da representação de aspectos concretos da construção humana – o depósito de óleo – e não do trabalho braçal e da presença do homem/trabalhador propriamente dito, como é o caso, além dos casos acima citados, da sua versão do descobrimento, datada de 1941, onde substitui a simbologia tradicional (cruz, bandeira) e afasta-se

ticas, está a figura do malandro, incluído como um dos representantes, racial e social, do morro,⁷ o sedutor conquistador de moças, com melodias também malandras do samba e, por vezes, românticas (choro). Portinari aparece, neste contexto, como um artista que sustenta seu desejo de uma arte nacional muito mais através da memória e do sentimento – Brodósqui e a identificação com o brasileiro pobre e humilde⁸ – do que na volição intelectual fomentada pelo Estado.

Ao pintar o *Flautista*, Portinari representa o musicista como (aparentemente) não profissional, como se a música brotasse dos morros. O tipo físico é saudável e vistoso. Já nos quadros da década de 50, os apresenta de uma forma mais profissionalizada, com instrumentos de orquestra ou mesmo na forma integral de uma banda de música, com seus variados integrantes, mesclando percussão e sopros. Até o tipo físico é alterado: em geral pessoas vestidas mais sobriamente ou uniformizadas e menos ‘joviais’ (braços e pernas finas, barriga asilente).

Esta associação entre música e profissionalização não levou Portinari a excluir o morro e a favela do cenário musical popular. A questão do espaço associada à música já fazia parte do universo pictórico de Portinari desde a década de 30. Mas é somente em fins da década de 50 que pinta seus dois quadros mais representativos neste sentido: *Favela* de 1959 e, dois anos depois, *Favela com músicos*, onde explora as figuras dos musicistas não mais de forma isolada, separada, mas em conjunto, durante a performance ou ensaio. O morro, resultado da urbanidade, é eleito como lugar de música, diferente daquelas pinturas voltadas para o músico isolado, exaltando a figura do musicista e sua relação com o instrumento e com a música. Portinari usa, neste quadro, um cruzamento de linhas horizontais e verticais, um quadriculado que dá um efeito dialético de ordem caótica, de multiplicidade singular, de interpenetração espacial. Algumas linhas que fogem à regra ‘vertical/horizontal’ parecem representar uma rede de condução elétrica improvisada.

A variedade cromática, articulada com a profusão de linhas, dá a idéia de uma super-habitação; o amarelo dá um efeito de luz ao centro; o verde, nas partes mais altas, parece apontar os últimos vestígios de mata ainda não suprimidos pela habitação humana. A performance musical pode aparecer misturada

da visão do resultado do trabalho, conferindo centralidade à figura do trabalhador. Ver FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari (Artistas Brasileiros 4)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, pp. 33-50.

⁷ Ver quadro *Morro* (1933).

⁸ *En uso sapato de verniz, calça larga e colarinho baixo e disento Wilde, mas no fundo en ando vestido como o Palaninbo e não compreendo Wilde. Tenho medo da policia, ando com os papéis sempre em dia e tenho medo de gente que tem emprego vitalicio.* Carta publicada em Portinari: o menino de Brodósqui, pp. 21-6. Apud. FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 27-8.

ao espaço da favela, tratado, em alguns quadros como matéria central, ainda que associado à música.⁹ Em outras obras, os tocadores estão fora do quadro no sentido representativo. A música encontra-se inserida, porém, como incitadora dos movimentos e das danças.¹⁰ A presença de menções rítmicas nestes quadros pode se constituir como um outro critério de classificação, levando-se em conta sua existência ou ausência. Mas neste sentido, a obra de Di Cavalcanti é mais rica, explorando insistentemente as relações entre corpo, forma e ritmo. Portinari, por outro lado, se preocupa mais com um mapeamento dos tipos e lugares de profusão musical, conforme veremos adiante.

Até aqui, pôde-se perceber pelo menos três concepções acerca dos sujeitos musicais na obra de Portinari: aquele onde o músico popular é um tipo exótico, não profissionalizado, figura do morro; segue-se então, a profissionalização do músico, a uniformização, formação de conjuntos e a inserção de instrumentos orquestrais; e, por último, a percepção da favela como lugar de grande profusão musical, um lugar de criação (*Favela* – 1959) e performance (*Favela com Músicos* – 1961). Pode-se salientar, ainda, mais um aspecto no conjunto de obras de Portinari que fazem referência à música: a menção aos estilos musicais nacionais, como é o caso do quadro *Chorinho* de 1942, *Frevo* (1956), *Samba* e *Serenata*, ambos sem data. Em cada um dos casos, o pintor retrata algumas das peculiaridades pertinentes ao estilo citado: o caráter festivo e desengonçado do frevo; o romantismo cômico da serenata, a sedução do samba e o caráter artístico, quase elitizado, do chorinho. De forma geral, nestas obras o trabalho musical está diretamente ligado à idéia de estilo, onde o pintor procura, à sua maneira, identificar o acontecimento sonoro aos seus espaços característicos, sua gestualidade e sua moda.¹¹ Tal associação não se constitui de forma unânime, havendo situações em que a caracterização estética ou folclórica é abandonada em prol de uma concepção de trabalho musical independente ou associado ao lugar. A musicalidade brasileira teria como marca a pluralidade, a

⁹ Ver *Favela* (1959) e *Favela com músicos* (1961) de Portinari. Como tema geral, o caos urbano na cidade, o morro e a favela foram vastamente discutidos em termos iconográficos, ou seja, diversas versões foram apresentadas por variados pintores brasileiros, dentre os quais estão, além de Portinari – ver *Cidade* (1960), *Morro* (1933), *Cidade* (sem data), *Morro* (1957), entre outros; Di Cavalcanti – *Scène brésilienne* (1937-8), *Favela* (1958) e *Subúrbio Carioca* (1961); e Lasar Segall – ver *Paisagem Brasileira* (1925) e a considerável mudança na visão do artista em *Favela* (1954-5).

¹⁰ Ver *Dança com guarda-chuvas* – s/d; *Baile na roça* – 1923-4; *O violonista* – 1931; *Cantos e danças no carnaval (samba)* – 1956, entre outros.

¹¹ Em alguns dos quadros, a questão do estilo é abordada no título, como é o caso do *Chorinho* (1942), *Frevo** (1956), *Bumba meu boi* (duas versões – 1956 e 1959), *Serenata* (sem data) e *Samba* (sem data) de Portinari; e *Samba* (1925) e *Samba* (1926) de Di Cavalcanti. Em outros quadros não há este tipo de referência – exemplo *Banda de Música* (1956) de Portinari e *Saltimbancos* (1924) de Di Cavalcanti.

* Eugenio Luraghi, no livro *Brasil: dipinti di Candido Portinari*, apresenta esta pintura com o nome *Carnaval das crianças*.

fragmentação, a peculiaridade regional. O Brasil de Portinari não era *só o índio e o negro*. *Sobre a unidade de um sentimento comum, cada Estado do Brasil tem um tipo (...)*.¹² E como pintor da memória, do sentimento, não raramente transcreveu nas telas lembranças das bandas de música, dos circos, das festas que vivenciou em Brodóski durante a infância.¹³

A obra de Portinari é, de fato, como Mário de Andrade a definiu em certo momento, *bem plástica, arte de espaço, sem nada de literatura ou de música*.¹⁴ O pintor se afasta dos resultados do trabalho para aproximar-se da ação humana em si, expressando suas concepções de forma puramente plástica, embora a idéia de movimento proporcionada pela poética de algumas de suas imagens possa proporcionar ao leitor algumas impressões que ultrapassam o âmbito puramente visual – fato este que o leitor pode verificar buscando alguns dos quadros aqui arrolados.

Ao fim, estes possíveis agrupamentos têm o intuito de trazer à tona uma pequena parte das problemáticas inerentes ao tema, bem como ressaltar a grande profusão de quadros onde a questão musical faz-se presente.¹⁵ Partindo de tais apontamentos iniciais, a pesquisa deverá tomar uma série de outros rumos. Junto à figura complexa do pintor *Portinari*, ilustrador tanto de uma política nacional, quanto da exceção popular; personagem em diálogo simultâneo com modernos e antigos; encontra-se Di Cavalcanti. Di é o outro pintor da musicalidade do povo, mais ligado – em comparação com Portinari – à mulher, atribuindo-lhe uma ritmicidade que constitui a sonoridade de seus quadros. A discussão exaustiva (pela via da imagem) destes dois pintores, contemporâneos entre si, acerca da musicalidade popular levanta outros questionamentos, conduzindo o pesquisador, por um lado, a voltar-se para outros quadros, para as trajetórias de estudo e influências de cada um deles. Neste sentido, a relação que tiveram com a obra de Picasso, de Chagall ou com a tradição renascentista, é, de fato, parte do universo interpretativo das obras em questão. Por outro lado, o contexto nacional e o papel singular da música popular sobre a história da cultura do país apresentam-se como vestígios possíveis e necessários ao desvendamento aqui ambicionado.

Tanto Portinari quanto Di Cavalcanti demonstraram abertamente um fascínio para com a arte do passado.¹⁶ A pintura moderna e, em especial a obra

¹² Apud. FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 26.

¹³ Ver FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 33-49.

¹⁴ Ver FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 42.

¹⁵ É importante ressaltar que os quadros já citados representam apenas uma parte daqueles catalogados até o presente momento. No caso de Portinari, o número de quadros chega a cerca de quatro dezenas. Em Di Cavalcanti, cataloguei, até agora, pouco mais de trinta quadros referentes à temáticas musicais.

¹⁶ Segundo Paulo Mendes de Almeida, referindo-se a Di Cavalcanti, em *Paris, o artista, segundo seu próprio depoimento, descobre não só Picasso, Braque, Matisse...: 'Descubro sobretudo El Greco, Cézanne, Delacroix, Gauguin, Renoir,*

de Picasso, foi fundamental no sentido da conscientização da necessidade de buscar na história da pintura *não modelos ideais, mas idéias, motivos, a partir dos quais dará vida a uma visão pessoal da pintura, longe de fórmulas e de preceitos autoritários*¹⁷. Porém, o papel da tradição, principalmente em Portinari, é ambíguo, pois a valorização da técnica, a separação entre figura e fundo, marcaram sua obra.

No que diz respeito ao pensamento nacional, o poder da crítica de arte e o crescente interesse pelo folclore – em meio aos quais a figura de Mário de Andrade emerge como central – ajudaram a instaurar algumas das direções que vigoraram (sem consenso, mas com uma certa coesão) entre os artistas modernos brasileiros. O interesse pelo popular, naquele momento, era fruto de um desejo de originalidade (entendida como *brasilidade*) que, quando alcançada, passou a funcionar como passaporte de alguns artistas para o ambiente artístico europeu. A música ocupou posição de destaque no ideário modernista, funcionando como matéria-prima ideal a ser trabalhada com o intuito de consolidar algumas das características culturais do país. Neste sentido, a necessidade de estruturação da brasilidade ideal – e, no caso da música, das sonoridades e dos tipos desejados – acabou alcançando grande difusão no meio artístico, transformando-se, para além de manifestações legitimamente brasileiras, em motivos artísticos recorrentes. Tais discursos (via imagem) não podem, no entanto, ser reduzidos aos ideais sonoros populares estabelecidos por Mário de Andrade, por exemplo, tendo em vista que, mesmo através de análises prematuras, pode-se identificar em ambos – Portinari e Di – um fascínio com a vida musical urbana do morro, da favela, coisa que a síntese marioandradiana não incluía como ideal.

A relação entre os pintores e Mário de Andrade, no que diz respeito às questões musicais, não pode ser entendida, porém, somente a partir dos ideais formulados para a música nacional. Aspectos musicais circundando a pintura

Lantrec, Manet e Pissarro'. Na Itália, Giotto, Paolo Uccello, Botticelli, Piero Della Francesca surgem como anjos 'diante da virgindade de meus olhos'. In: *Emiliano Di Cavalcanti: 50 anos de pintura (1922-1971)*. São Paulo: Gráficos Brumer Ltda., 1971, p. 26. No caso de Portinari, o diálogo com a pintura européia dos séculos XIV e XV é ainda mais evidente, pois além de inspirações temáticas e formais, o pintor demonstrou uma intensa preocupação em estudar as técnicas relativas à cor, perspectiva, textura, etc. Segundo o próprio pintor, *o classicismo é uma feição da arte perfeitamente eterna. Afigura-se como uma gramática, para os que querem bem escrever. É preciso conhecê-lo e praticá-lo, para se poder pensar em obras renovadoras. De modo que constitui o elemento de ordem, a norma constante para as revoluções estéticas*. Apud. FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 18. Portinari também se remete aos clássicos do Renascimento e do Barroco em outros momentos como fontes de pesquisa e inspiração. Neste sentido, os modelos oferecidos pela história da pintura funcionam como conscientizadores da necessidade de buscar *não modelos ideais, mas idéias, motivos, a partir dos quais dará vida a uma visão pessoal da pintura, longe de fórmulas e de preceitos autoritários*. Apud. FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 30.

¹⁷ FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 30.

pareciam ser queridos ao crítico.¹⁸ A formação de musicólogo também marcou suas análises e críticas no ramo das artes plásticas. Inúmeros exemplos e comparações entre as duas artes permeiam seus textos.¹⁹ Pode-se dizer, portanto, que a imagem sonora e os conceitos musicais integravam, de fato, a crítica e a elaboração dos ideais plásticos de Mário de Andrade.

A integração entre as artes plásticas e a música popular se dá, então, justamente como forma de aliar a primeira, a que se dava a função de *ponta de lança* do modernismo, à segunda, matéria-prima ideal para a formulação de um Brasil que se sustentasse junto às grandes nações européias. É justamente este o cruzamento que se pretende, com o tempo, compreender. Me restringi, até então, a identificar os trajetos da música na obra de Portinari, salientando seus recortes e visões sobre o tema e, por vezes, inserindo-os junto a alguns conceitos gerais que passam sua obra.

Marcelo Téó. Graduado em História pela Universidade Estadual de Santa Catarina e mestrando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolve atualmente uma pesquisa voltada para a história da música na primeira metade do século xx em Florianópolis, intitulada *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (1930-40)*.

¹⁸ Um indício disso é o quadro *O violonista* (1931) de Cândido Portinari. Este retrato de um violinista foi a primeira obra do pintor a impressionar Mário de Andrade, dando início à relação entre os dois.

¹⁹ No texto *Fantasia*, publicado no *Baile das quatro artes*, o autor, ao comentar a obra de Bach *Tocata e fuga em Ré Menor*, argumenta: *As formas e movimentos luminosos que criou são de uma riqueza e beleza inesquecíveis. Lidando com a arte pura da fuga musical, o grande artista conseguiu abstrações em movimento, por vezes tão possantes como as de um Picasso, ou graciosas, principalmente graciosas, com as de um Candinsqui.* Em sua correspondência com Manuel Bandeira, em especial na carta de 10 de setembro de 1931, ao elaborar uma justificativa crítica para sua opção pelo retrato de Manuel Bandeira de Portinari em oposição àquele feito pelo pintor Friedrich Maron, Mário se refere uma obra de Zuluoga argumentando: *Era um quadro, uma música com dois temas, era a composição bitemática como as fugas, mas os dois temas concertantes entre si. E às vezes admiravelmente concertantes, em que a paisagem vira interpretativa ou complementar da figura, ou da técnica do pintor, como é nos quadros de Guignard. Ora Maron, servindo-se da composição tradicional desatendeu completamente ao problemas dela. Em vez de dois temas musicais concertantes, o quadro dele tem dois assuntos. (...).*

O RELIGIOSO E O ARTÍSTICO NOS LIVROS ILUSTRADOS EM MINAS GERAIS: TERMO DE COMPROMISSO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DAS CONGONHAS DE SABARÁ.

Márcia Almada
marciaalmada@uol.com.br

Este artigo pretende analisar como o aparato estético utilizado na elaboração dos Livros de Irmandades mineiras no século XVIII integrava uma lógica que unia a arte às demandas religiosas e aos anseios espirituais da população e como a linguagem artística praticada no setecentos mineiro possui referências de culturas diversas.

A multiplicidade da constituição cultural da sociedade mineira no período colonial tem sido abordagem privilegiada nos estudos historiográficos recentes, especialmente no que se refere à complexidade das relações sociais, às práticas de miscigenação cultural e à possibilidade de interações e resistências aparentes nas inúmeras ações do dia-a-dia. É um processo dinâmico de compartilhamento de diferentes universos culturais, onde as contradições entre a realidade cotidiana e as orientações religiosas e políticas se manifestavam por diversos artifícios para sobrevivência e para a convivência inter e intra grupos.

Dentre as fontes para a investigação sobre a realidade colonial, as imagens visuais podem ser percebidas como integrantes dos sistemas de representação¹ e entendimento do mundo. As práticas são historicamente condicionadas e devem ser vinculadas aos padrões, doutrinas e formas de organização da sociedade em cada tempo. O entendimento dos signos é particular aos grupos e está ligado à transformação dos conteúdos e matérias e aos usos que deles se fazem. A representação colonial deve ser compreendida como o resultado da integração e subordinação de diversos códigos culturais às circunstâncias locais. eferências culturais africanas, européias, greco-latinas, asiáticas e outras - possíveis através da internacionalização dos estilos, da utilização de gravuras impressas como modelos temáticos e iconográficos² e da circulação de artistas estrangeiros - integram-se às práticas artísticas e relacionais do cotidiano, conformando uma especificidade própria.

¹ Uso o termo para designar as formas materiais pelas quais os homens expressam o sentido da existência.

² Myriam Ribeiro destaca o papel das gravuras impressas em livros na divulgação dos estilos artísticos. A autora lembra que os estoques de livros multiplicaram-se por 10 no período 1680-1780 na Europa Ocidental, evidenciando a grande importância do comércio internacional livreiro. Mais do que os tratados teóricos, os livros que traziam coletâneas de gravuras feitas sobre trabalhos de ornamentistas franceses teve uma melhor repercussão no mercado internacional. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

Idéias e representações podem ser construídas a partir de esquemas universais de percepção, mas elas estão sempre relacionadas ao grupo que as forja. É possível partir dos objetos, das condutas e dos códigos para delimitar as áreas sociais por onde circulam as idéias, mas sem o pressuposto de que as clivagens da sociedade são forçosamente organizadas por um recorte social previamente constituído, com oposições dadas a priori, como a tradicional distinção entre elite e povo e entre cultura letrada e iletrada³. As relações sociais acontecem em um lugar regido pela pluralidade, muitas vezes incoerente e contraditória, e as individualidades devem ser analisadas como parte de esquemas de ação integrantes de uma lógica operatória própria do corpo social⁴.

Um exemplo das trocas complexas entre tradições são as festividades promovidas pelas irmandades em Minas Gerais no século XVIII. Na festa do Triunfo Eucarístico, realizada em Vila Rica em 1733 para comemorar a trasladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a nova Matriz de Nossa Senhora do Pilar, há no relato de Simão Ferreira Machado inúmeras citações da inserção de elementos profanos mesclados aos religiosos, compondo um efeito visual e sonoro variado. A presença da diversidade é vista pelo autor como o triunfo da cristandade⁵. Seria o testemunho contemporâneo da multiplicidade de heranças que constroem a cultura setecentista? Também nas festas das irmandades negras, segundo relato de diversos visitantes e viajantes, constante eram os fogos, danças e músicas profanas, comida e bebida em profusão, práticas opostas às orientações tridentinas quanto ao culto sagrado⁶.

As Irmandades Religiosas e os Termos de Compromisso

Deve ser destacado o papel das irmandades religiosas na sociedade mineira no período colonial. Como agremiações de fiéis, de caráter secular, sua abrangência se estende aos planos social, político e religioso. Na sociedade colonial, atuavam como elemento de coesão pois atendiam as necessidades comuns das pessoas no que se refere aos assuntos religiosos e cotidianos que se fundiam como demandas imediatas de proteção e anseios de ascensão social. Prestavam orientação religiosa e cumpriam assistência junto aos grupos que as integravam. Em uma sociedade marcada pela pobreza, esses requisitos eram garantia de sua expansão. Além disso, a proibição da presença de ordens religiosas regulares na região mineira e a repressão às práticas espirituais heterodoxas durante as visita-

³CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

⁴CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 2001.p.38

⁵ in ÁVILA, Afonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, vol.1., pp16-18

⁶ AGUIAR, Marcos M. de. *Negras Minas Gerais: uma história da diáspora africana no Brasil Colonial*. Tese de Doutorado, USP, 1999, p.318

ções do bispado estimulavam a participação da população nas irmandades leigas⁷. Em relação à população negra e mestiça, estima-se que cerca de 20% dos escravos, 50% dos forros e quase 100% dos livres negros e mulatos, durante o século XVIII em Minas, estavam engajados na vida confrarial⁸.

Enquanto instituições, as Irmandades precedem à ação do Estado e da Igreja. Quando as primeiras vilas foram criadas por Antônio de Albuquerque em 1711, a presença e a atuação das Irmandades já era incontestável⁹. As irmandades tiveram papel fundamental na construção e afirmação das diretrizes da nova ordem social. Também se destacaram como promotoras do desenvolvimento artístico no período colonial. Além de financiarem os projetos de construção e decoração de igrejas e capelas, seus dirigentes discutiam com os mestres artífices os detalhes do repertório iconográfico a ser utilizado¹⁰. Também impulsionaram as chamadas artes menores: os seus Termos de Compromisso eram executados, na maioria das vezes, com requinte de ornamentação.

Esses documentos registravam os estatutos da organização, os quais deveriam ser submetidos à aprovação do Bispo. Os termos de compromisso em geral organizavam a vida social dos lugares a partir das atividades das Irmandades, regulando rituais litúrgicos, festas religiosas, auxílio aos irmãos e ações fúnebres. Apresentam-se sob a forma de livro manuscrito com caligrafia elaborada, encadernado com revestimento nobre (em geral veludo). Em variados casos, eram decorados com iluminuras coloridas, frontispício com iconografia específica do santo de devoção, página de rosto, capitulares e vinhetas com ilustrações decorativas. O primor técnico de sua confecção indica que esses livros extrapolavam o valor documental em si, já que as formas de elaboração de livros manuscritos ou impressos estão impregnados de sentido quanto ao uso e às apropriações possíveis¹¹. Seja nos livros das irmandades, nos estandartes, nas inscrições nas obras de arte, nos documentos oficiais, texto e ilustrações ligadas exprimiam um sentido visual: “com efeito, é o comprazimento dos olhos que se busca sempre”¹².

⁷ FIGUEIREDO, Luciano R. *O avesso da memória*. Cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. 2ed. pp.153-154.

⁸ AGUIAR, op.cit p.256

⁹ BOSCHI, Caio C. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986, p.23

¹⁰ esse tema é discutido por Adriano Ramos, que aponta diversos exemplos onde conflitos entre irmandades e artistas eram gerados quando as cláusulas contratuais que se referiam às diretrizes estéticas a serem cumpridas eram modificadas. RAMOS, Adriano. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das minas do ouro*. Belo Horizonte, Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002

¹¹ CHARTIER, *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. UNB, 1994. p.8

¹² ÁVILA, op.cit., p. 86

O Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas de Sabará

As representações são construídas por signos perfeitamente inteligíveis aos sujeitos do processo comunicativo, capazes de reconhecer as significações e o valor das metáforas utilizadas¹³. Podemos nos questionar a respeito dos valores implícitos das ilustrações dos Termos de Compromisso e da significação do aparato visual utilizado. Deve ser destacado que esses documentos eram geralmente destinados ao uso privativo da mesa administrativa. Mas o seu valor público é justamente o ato de fundação de uma entidade comunitária que permeava em muitos aspectos a vida urbana e o convívio social.

No Termo de Compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar das Congonhas, datado de 1725, encontramos diversos elementos que atestam o valor simbólico da construção do objeto. O livro é composto por frontispício iluminado com o tema de devoção da irmandade, possui folha de rosto decorada intensivamente com motivos florais de matizes variados. O texto, dividido entre 24 capítulos, além de requerimento de instalação da Irmandade à Câmara Eclesiástica e de Termo de Abertura, é construído com caligrafia elaborada, tendo em todos os capítulos letras capitulares ornamentadas. Aparecem ainda vinhetas de caráter decorativo ou simbólico e bordaduras gráficas em todas as páginas ilustradas.

Analisarei aqui apenas o frontispício por se tratar, no conjunto pictórico, da ilustração que incorpora um valor simbólico mais significativo. A composição encontra-se construída como um retábulo sustentado por duas colunas torsas, terminado em frontão interrompido e decorado ao fundo com policromia marmorizada. No camarim terminando em arco, aparece o Santíssimo Sacramento, raionado e reluzentemente dourado. Apóia-se sobre nuvens azuis que têm em sua base um querubim. Sobre o ostensório, encontra-se um sol encimado por uma coroa, suportada por dois anjos. Nas partes laterais, duas personagens¹⁴ trajadas com vestes vermelhas e usando coroa de louros apontam para o santíssimo sacramento. Na parte inferior frontal encontra-se uma tarja com inscrição¹⁵ ladeada por elementos decorativos em C, surgindo do conjunto dois ramos de trigo. À esquerda, na base do nicho, aparece de um lado a imagem de uma árvore (no lado oposto há perda de suporte e da imagem). A policromia aponta para a predominância do vermelho, do azul e dos tons dou-

¹³ HANSEN, A. *Leituras coloniais*. In: ABREU, M. (org.) *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: Fapesp, 1999. p.177

¹⁴ seriam seres humanos ou anjos?

¹⁵ "Panem angelorum manducavit Homo", citação encontrada no Salmo 78, versículo 25, que significa "o homem comeu o pão dos anjos".

rados (ouro, ocre e verde). Em toda a decoração do livro, predomina o matiz vermelho, cor utilizada pela irmandade do Santíssimo Sacramento.

Todos os elementos da construção levam o olhar para a parte central, onde se encontra o Santíssimo Sacramento, símbolo da Eucaristia. É também na parte central onde se localiza a maioria dos elementos simbólicos da construção.

Para poder compreender melhor a significação desta imagem, há de se destacar o papel da Eucaristia dentre os sacramentos instituídos pela Igreja Católica Romana. Note-se que as irmandades do Santíssimo Sacramento compartilham com as irmandades do santo padroeiro o espaço de culto no altar-mor nas igrejas paroquiais em Minas. A Eucaristia é o principal dos sacramentos, a origem de todas as graças, porque encerra em si mesmo a presença de Jesus Cristo, fonte e autor de todo dom celestial. Simbolicamente a Eucaristia integra tripla dimensão temporal: passado, quando rememora a vida de Cristo; presente, por ser alimento da alma; futuro, pois prefigura a vida eterna. É também chamada de comunhão, pois através dela o cristão se une à carne e à divindade de Cristo, tornando todos os fiéis parte de um único corpo. A Eucaristia é o alimento espiritual para a peregrinação em busca da felicidade eterna. Segundo Santo Agostinho, este sacramento consta de dois elementos: a aparência visível da espécie e a carne e o sangue invisível de Nosso Senhor Jesus Cristo.¹⁶ A relação entre o mundo temporal e o espiritual perpassa qualquer dos sete sacramentos, que são o “sinal visível, ou exterior da graça que invisivelmente dá Deus à alma, para santificar”.¹⁷

Há, no culto ao Santíssimo Sacramento, diversos elementos que permitem identificar o imaginário do homem quanto à vinculação entre o visível e o invisível e quanto ao problema do destino individual e pessoal em relação à salvação e à vida eterna. São elementos cujo significado remete à imortalidade e podem ser identificados na construção simbólica do frontispício do Termo de Compromisso aqui abordado. A coroa que se inscreve na parte superior da composição sugere a idéia de elevação, poder e iluminação; para o cristão, é como uma recompensa por uma vida regrada pelo Evangelho, levando ao caminho da salvação eterna. A coroa de louros que adorna a cabeça das figuras humanas também sugere a permanência da vida¹⁸. O trigo remete à invocação de Cristo morto e ressuscitado; é uma das matérias da Eucaristia: o pão é o corpo

¹⁶ Para uma descrição detalhada sobre este e os demais sacramentos, vide MARTIN HERNANDEZ, Pedro. *Catecismo romano*. Madrid: Editorial Católica, 1956.

¹⁷ BLUTEAU, D. Raphaël. *Vocabulário português & latino*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, 1720. p. 422 (ortografia atualizada, estrutura gramatical original)

¹⁸ As plantas que permanecem verdes no inverno estão ligadas à idéia de imortalidade. Durante o Império Romano, a coroa de louros indicava tanto a glória militar quanto a espiritual.

e a vida de Cristo. Por fim, a árvore que se encontra na base do retábulo é o símbolo das relações entre a terra e o céu, da perpétua regeneração; sua verticalidade remete ao caminho ascensional ao longo do visível ao invisível. Segundo a crença cristã, a árvore da vida está no paraíso e é vigiada por querubins. Somente pelo caminho da salvação o homem pode chegar ao paraíso e comer os frutos da árvore da vida, tornando-se novamente imortal.¹⁹ O problema da eternidade também está presente no momento da morte, quando o cristão opera uma série de gestos piedosos que irão se somar aos fatos de sua vida no momento do julgamento particular. Nas irmandades há uma preocupação com a encomenda de missas e sufrágios pelo bem das almas dos irmãos defuntos. Grande parte dos indivíduos que constituem testamento reserva parte de seus bens para a encomenda de tais missas. Percebe-se no setecentos mineiro uma primazia da missa como valor em si, que dispensa inclusive a participação diária na Eucaristia com a finalidade de salvação da alma²⁰.

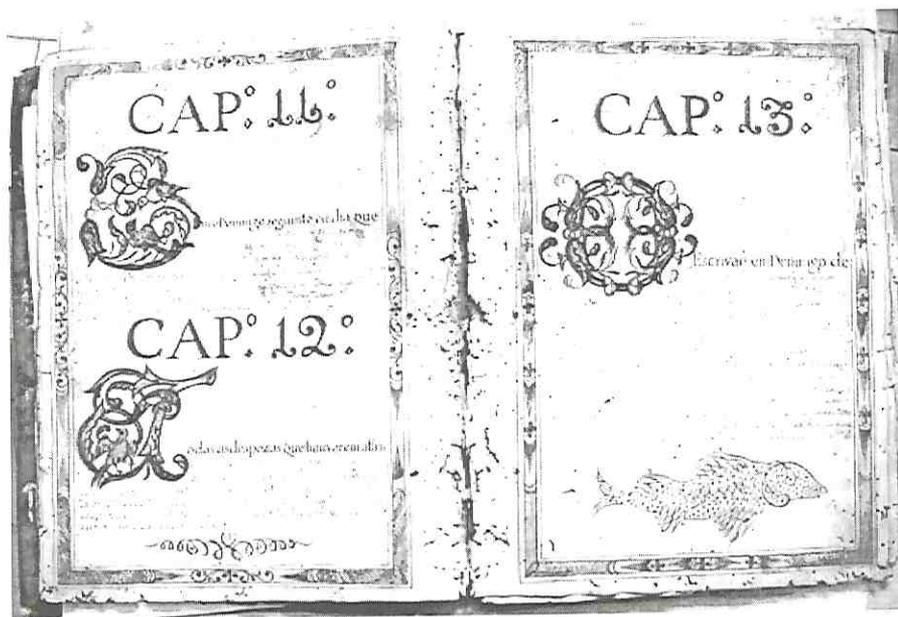
A preocupação com o destino humano permeia a vida dos homens influenciados pela religiosidade cristã. Esses sentimentos são traduzidos nas imagens produzidas pelos artistas, que tentam aproximar coisas do mundo invisível ao cotidiano, refletindo e representando a sensibilidade coletiva, construindo a partir de um repertório iconográfico pautado na tradição e tendo a imagem pictórica como um veículo para se chegar a Deus²¹.

Mas a tradição como código de integração social e sentido de pertencimento a uma comunidade não está de modo algum isenta de uma manipulação promovida pelos seus praticantes. Somente a presença das representações não indica a maneira como elas são percebidas e transformadas. Uma produção secundária é criada a partir dos usos cotidianos das crenças, dos signos e das práticas culturais. Como diversos estudos têm apontado, na prática há uma enorme distância entre as orientações religiosas e a realidade cotidiana, cheia de artifícios voltados à sobrevivência, artifícios estes muitas vezes contrários à doutrina religiosa. A investigação sobre a realidade colonial através das fontes visuais não deve descartar a idéia de que há tanto aproximações como distanciamentos entre os significados da produção e dos usos particulares das imagens.

¹⁹ Gênesis 3,24

²⁰ ARANTES, Adalgisa. *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1994

²¹ CHECA, Fernando. *La imagen religiosa de la contrarreforma, 1560-1600*.



Fonte das imagens: Arquivo Público Mineiro.

Bibliografia

- AGUIAR, Marcos M. de. *Negras Minas Gerais: uma história da diáspora africana no Brasil Colonial*. Manuscrito. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1999.
- ARANTES, Adalgisa. *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*. Manuscrito. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1994.
- AUSEJO, Serafin R.P. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1964
- ÁVILA, Afonso. *Resíduos seiscentistas em Minas- textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, 2 vols.
- ÁVILA, Cristina Corrêa de Araújo. *A palavra no espelho. O discurso parenético e o discurso visual no barroco mineiro*. Manuscrito. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2001
- BLUTEAU, D. Raphael. *Vocabulário português & latino*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, 1720.
- BOSCHI, Caio C. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CHARTIER, R. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. UNB, 1994.
- _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- CHECA, Fernando. La imagen religiosa de la contrarreforma, 1560-1600. IN *Pintura y escultura Del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1999.
- CHEVALIER, J. e GIFFERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- FIGUEIREDO, Luciano R. *O avesso da memória*. Cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. 2ed.
- HANSEN, João Adolfo. Leituras coloniais. In: ABREU, M. (org.) *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: Fapesp, 1999.
- _____. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. IN *Revista do IUPERJ (2)*. Ouro Preto: UFOP, 1995
- MARTIN HERNANDEZ, Pedro. *Catecismo romano*. Madrid: Editorial Catolien, 1956.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- PERUCCI, Suely. Iluminuras nos livros de compromisso de irmandades e ordens terceiras de Ouro Preto e Mariana: uma abordagem. In *Revista do LAC (1)*. Ouro Preto: UFOP, 1994.
- RAMOS, Adriano. *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das minas do ouro*. Belo Horizonte, Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002

Márcia Almada. Mestranda do Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da UFMG. Especialista em Planejamento e Gestão Cultural e em Restauração de Papel.

PAINÉIS DECORATIVOS EXECUTADOS POR RODOLPHO AMOÊDO (1857-1941): ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Márcia Valéria Teixeira Rosa, MSc.
mvtr@terra.com.br

Pretendemos apresentar neste I Encontro de História da Arte do IFCH/UNI-CAMP, “Revisão historiográfica – o estado da questão” as obras executadas pelo pintor Rodolpho Amoêdo (1857-1941) para os edifícios públicos no Rio de Janeiro, foco de sua dedicação no início do século XX.

A formação do pintor foi iniciada na Academia Imperial de Belas Artes e aperfeiçoada na École des Beaux Arts. Neste período realizou suas obras mais conhecidas, atualmente no acervo do MNBA. Tais produções foram enviadas para o Brasil onde sofreram rigorosas análises quanto aos aspectos formais, pela Congregação de Professores.

Devemos apontar a importância de Puvis de Chavannes (1824-1898) na formação da visualidade de Rodolpho Amoêdo, tendo em vista principalmente a significativa quantidade de obras executadas pelo pintor francês para edifícios públicos em Paris.

No período em que esteve estudando na capital francesa, o pintor brasileiro convidou o mestre para visitá-lo em seu atelier. Esta atitude de Amoêdo comprova o apreço que o mestre exercia em sua carreira. Em entrevista, Amoêdo relata emocionado para Tapajós Gomes (1939) a impressão que Chavannes teve sobre esta obra:

“Evoco, neste instante, (...) uma frase de Puvis de Chavannes, o decorador maravilhoso do Pantheon de Paris. Eu o havia convidado para visitar a “Narração de Philetas”, em meu atelier. O quadro estava quasi prompto e achava-se collocado em frente à porta. O grande mestre entrou, parou um instante, envolveu o quadro num olhar penetrante, e, sem lhe tirar os olhos exclamou: -Oh! le joli paysage!”

Rodolpho Amoêdo, após o término de seus estudos como pensionista em Paris, retorna ao Brasil em 1887. Devemos destacar o perfil “irrequieto” do pintor, seu rigoroso profissionalismo, um devotado amor ao ofício e principalmente seus ideais que podem ser percebidos em sua obra.

A produção de Amoêdo sempre suscitou críticas, ora por parte de seus contemporâneos como Gonzaga Duque, ora por críticos modernos como Ferreira Gullar, cuja análise muitas vezes incidiam sobre as obras mais conhecidas do pintor e conseqüentemente eram classificadas de “acadêmicas”, termo insuficiente e superficial.

¹GOMES, Tapajós. *Rodolpho Amoêdo. Mestres do Nosso Museu*. Correio da Manhã: Rio de Janeiro, julho de 1939.

Particularmente sobre as encomendas nos edifícios públicos executadas por Amoêdo, Quirino Campofiorito (1983) fez algumas ressalvas, por achar que o pintor não seguiu a linha de seu suposto mestre, Puvis de Chavannes. Para o crítico, Amoêdo nada mais fez do que levar “... às imensas paredes autênticos e enfiados quadros de cavalete gigantescamente ampliados.” Para o crítico, o pintor brasileiro foi muito mais fiel “ao realismo acadêmico de Cabanel ...”.²

Apesar do conteúdo negativo da opinião do autor, devemos considerar, no entanto, que esta produção ficou a contento do artista e dos encomendantes. Nesta comunicação iremos priorizar dois exemplos, enfatizando seus aspectos formais.

Para a execução da decoração da Sala de Sessões do Supremo Tribunal Federal, atual Centro Cultural Justiça Federal, Amoêdo viaja para a Europa, entre 1906 e 1908, onde realiza os croquis. A obra foi encomendada pelo Ministro da Justiça e Negócios do Interior Rivadávia Correa.³

Nesta Sala, Amoêdo pinta o painel do teto com a imagem de uma mulher representando a “Justiça”. Na composição, datada de 1909, destaca-se a figura feminina trajando uma longa túnica amarela, porém, sem a típica venda nos olhos, atributo referente à sua imparcialidade.

Podemos explicar a solução do artista em representar a ausência da venda nos olhos da Justiça, tal qual se apresenta na figura do Cupido.⁴ Recorrendo a algumas obras, cujo tema versa sobre a alegoria da Justiça, estabelecemos algumas apropriações, desde Giotto até Rafael.

Na representação de Amoêdo, no entanto, a Justiça possui outros atributos que lhe são próprios, como a espada (para defender o direito), a balança (para equilibrar o direito), o barrete de cor amarela sobre a cabeça (representa a Idade do Ouro), as tábuas da lei (referentes aos povos da Antiguidade), e os leões (símbolo do poder).

A mulher está sentada em um trono de mármore, no alto de uma escada. Seu pé esquerdo está apoiado sobre uma almofada azul e ela equilibra-se posicionando o pé esquerdo para trás, movimento percebido com o efeito que Amoêdo produz com o drapeado da túnica. Um tecido vermelho envolve o trono, caindo próximo aos seus pés.

Na mão esquerda ela porta uma tábua da lei e uma balança. A direção de seu olhar é para esquerda. Curiosamente ao entrarmos na Sala de Sessões,

²CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p.186.

³O Supremo Tribunal Federal foi construído em 1909 pelo arquiteto espanhol Adolpho Morales de Los Rios (1858-1928) na Avenida Rio Branco, 241.

⁴PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

vemos que sua imagem está voltada para a mesa do juiz do Tribunal, próximo ao vitral central, também representando a Justiça.⁵

A espada que ela porta na mão direita é muito longa e segurando pela ponta, ela apóia também sobre a almofada. A partir desta disposição da espada, em uma linha diagonal, percebemos uma desarticulação da composição, cujo enquadramento é feito por duas colunas.

Considerando o estudo preparatório para este painel, “**Alegoria à Justiça**”⁶ percebemos a mesma disposição, assim como a aparência da modelo podemos atribuir à sua esposa Adelaide.

A figura feminina está centralizada entre duas colunas gregas, localizadas sobre uma superfície curva decorada com relevos. Ao fundo, podemos vislumbrar algumas plantas. No trono em que a “**Justiça**” está sentada visualizamos parcialmente o encosto, enquanto os pés têm formas de leões.

Quanto à este cenário, podemos fazer algumas apropriações com a obra do pintor francês David, “**O Juramento dos Horácios**”⁷, cujo cenário imponente é composto por grossas colunas romanas dividindo o quadro em três partes distintas, destacando os personagens envolvidos.

Embora devamos considerar a modernidade da obra de Amoêdo principalmente em relação à produção executada no Rio de Janeiro, a utilização de elementos arquitetônicos clássicos se deve ao fato do pintor procurar seguir fielmente o tema proposto para a obra em questão.

Este grande painel da “**Justiça**” é ladeado por dois outros painéis menores com as inscrições latinas “**PAX**”, “**LEX**”, “**JUS**”, “**LIS**”, “**ST**”. Nas paredes laterais existem quatro painéis representando figuras históricas, cujas biografias reportam-se à Justiça: o “**Imperador Claudio**”, o “**Imperador Justiniano**”, “**o poeta Cícero**” e o quarto personagem ainda não foi identificado até o presente momento.⁸ Entretanto, apesar de termos citado estes painéis laterais da Sala de Sessões, não podemos atribuir a autoria a Rodolpho Amoêdo.

Em fevereiro de 1913 Amoêdo faz uma viagem à Europa, regressando em dezembro do mesmo ano, para realizar os croquis da decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.⁹

⁵Este vitral é de autoria do artista Urban e assim como Amoêdo, ele representa a Justiça sem a venda nos olhos.

⁶Esta obra “**Alegoria à Justiça: estudo para painel decorativo do Supremo Tribunal Federal**”, pertence à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, datado de 1914, têmpera sobre papel colado em madeira, 38 cm de diâmetro.

⁷Esta obra pertence à coleção do Museu do Louvre, Paris, datada de 1784, óleo sobre tela, 330 x 346 cm.

⁸Cada um destes personagens retratados possui, abaixo de seu busto, uma frase em latim, a citar respectivamente: “*é dura a lei, mas é a lei*”, “*cedam as armas às togas*”, “*o mau uso gera abuso*” e “*a cada um o que é seu*”.

⁹O Teatro Municipal foi construído entre 1905 e 1909, projeto em estilo eclético inspirado na Ópera em Paris, do engenheiro Francisco de Oliveira Passos (1879-1950).

Em 1916, Amoêdo inicia a obra na parede das rotundas do Teatro, próximas ao foyer, executando oito painéis com cenas de danças dos seguintes países: “Judéia”, “Roma”, “Grécia”, “Egito”, na rotunda da Avenida Treze de Maio e “Hungria”, “França”, “Espanha” e “Polônia”, na rotunda da Avenida Rio Branco. Completam a ornamentação desta composição, oito painéis de flores.

No catálogo de apresentação da exposição comemorativa dos 80 Anos do Teatro Municipal¹⁰, o museólogo Pedro Xexéo (1989) apresenta Rodolpho Amoêdo como um pintor acadêmico, “tanto na utilização de técnicas como a aquarela, o guache, o giz colorido etc, como nas fontes visuais em que se abeberou.”¹¹ Mesmo quando afastado do cargo de professor, Amoêdo não se desliga dos problemas técnicos da pintura, por conhecer com muita propriedade os seus processos químicos.

Pedro Xexéo identifica as influências na produção artística de Amoêdo tanto de Puvis de Chavannes pela envergadura do pintor em pinturas murais, quanto de Alexandre Cabanel pela manutenção da tradição da escola francesa na segunda metade do século XIX.

Podemos apontar no lado esquerdo, a representação das danças judaica, romana, grega e egípcia, tendo em comum a sinuosidade e a nudez parcial das mulheres, conferindo-lhes sensualidade. Ao destacarmos a sinuosidade dos corpos das bailarinas como característica comum, percebemos por consequência o contraste desta disposição em relação à reprodução das respectivas arquiteturas, sempre austeras e imponentes.

Na representação da “Judéia”, uma mulher centralizada na composição está trajando uma pantalonada azul ajustada ao corpo e recortada geometricamente, ressaltando sua sensualidade.

Uma faixa amarela está amarrada em seus quadris, cujo tecido muito leve acompanha o movimento de seu corpo. Particularmente os braços executam movimentos que alongam sua silhueta, realçados também pela posição dos pés na meia ponta.

A bailarina segura delicadamente um véu cinza emoldurando sua cabeça. Podemos verificar entre os inúmeros retratos executados por Amoêdo, cujo principal modelo foi sua esposa Adelaide, a utilização de gestos delicados, a exemplo de “Moça de Vermelho”¹².

¹⁰A Exposição “Estudos Decorativos para o Teatro Municipal na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes” foi realizada entre julho e agosto de 1989 no MNBA, como parte das comemorações do octagésimo aniversário de inauguração da instituição.

¹¹XEXÉO, Pedro Martins Caldas. “Decorações Internas”. Catálogo de Exposição “Estudos decorativos para o Teatro Municipal na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes”. Rio de Janeiro, 1989.

¹²Esta obra pertence à coleção do MNBA, aquarela sobre papel, 29 x 23 cm.

Devemos apontar para a riqueza de detalhes em toda a composição, traço comum nestes painéis, mas gostaríamos de destacar as jóias que adornam as bailarinas, no caso particular da judaica, vários colares e braceletes.

Impressionante também a capacidade do artista em compor um panejamento transparente através de pinceladas leves. Além do véu que a mulher segura, outro semelhante está preso com rico adereço abaixo do busto.

A apresentação da bailarina é acompanhada por uma mulher sentada à direita tocando um instrumento de cordas. O cenário é um luxuoso banquete decorado com flores rosas. O fundo da composição é marcado por um grupo de pessoas que assistem à apresentação. Um casal à direita está sentado atrás de uma mesa repleta de iguarias e à esquerda três homens.

A figura de “Roma” apresenta uma mulher trajando uma saia amarela acinturada com jóias penduradas. O volume da saia cria um movimento leve. Ela segura uma longa guirlanda de flores rosas e minúsculas folhas. As flores rosas servem também de adorno para uma coroa presa no alto da cabeça e algumas pétalas caem no chão.

A bailarina é acompanhada por uma mulher que toca um instrumento de sopro duplo. A pincelada muito leve do vestido, que praticamente encobre toda a figura, cria um efeito de diferentes tonalidades.

O cenário também é marcado por um banquete, tendo ao fundo um casal deitado bebendo e uma criança servindo uma bebida sobre uma bancada. O fundo da composição é marcado por painéis com cenas festivas e no teto um pesado panejamento é sustentado por colunas romanas.

A bailarina da “Grécia” possui uma graciosidade corporal, realçada pela túnica esvoaçante, que evoca um movimento envolvente e sensual. As cores fortes contrastam-se com a alvura da pele da mulher.

A composição é marcada pela leveza e delicadeza da bailarina. Posicionada de perfil e vestindo túnica rosa transparente presa na cintura, a bailarina de Amôêdo deixa seu corpo parcialmente descoberto pelo movimento que executa. Seus cabelos ruivos estão presos em um coque enfeitado com uma guirlanda de flores.

Ela porta nas mãos um instrumento de percussão, para onde volta seu olhar e seus pés ligeiramente levantados, reforçam a linha em serpentinata de seus movimentos. O único adereço que possui é um colar de pérolas. Devemos destacar a semelhança física entre as modelos da dança romana e grega.

O fundo da composição é marcado por degraus, tomando grande parte da tela e criando com a figura feminina um movimento ascendente. Amôêdo reproduz com fidelidade a ambientação típica da origem da bailarina, inserindo inclusive um monumento vizinho com igual proporção monumental. Ao final

da escadaria, vislumbramos imponentes colunas gregas, que emolduram duas mulheres dançando próximas a um aquecedor fumegante.

A modelo para **“Egyto”** é uma mulher de longos cabelos ruivos, vestindo uma saia azulada presa abaixo do busto; através da transparência desta indumentária, percebemos sua silhueta longilínea.

A beira de uma varanda, a bailarina descalça executa um delicado movimento de dança, acompanhada por outra mulher sentada tocando um instrumento de sopro. Duas outras mulheres dançam do lado de fora. Semelhante às outras bailarinas, a egípcia eleva os braços, criando uma linha de composição verticalizada.

O cenário é ambientado no pátio interno de um palácio, seguindo a tipologia da edificação com as colunas de flor de lótus que emolduram a bailarina.¹³

Nos detalhes arquitetônicos reproduzidos pelo pintor, assinalamos também os relevos que decoram a cena, com conteúdo narrativo, de caráter anti-naturalista. O céu azul é parcialmente vislumbrado através de uma abertura no beiral da construção, na qual duas aves pousam.

Podemos nos reportar à obra de Alexandre Cabanel, professor de Amoêdo em Paris, representando **“Cleópatra testando veneno em prisioneiros condenados”**.¹⁴ Na obra do pintor francês, a rainha do Egito sentada imponente em uma varanda, observa placidamente os escravos carregarem corpos dos moribundos no pátio. Suas vestes, de exuberante colorido, destacam-se na pele alva; o cenário ao fundo da composição é ladeado por colunas lotiformes.

Retomando à obra de Amoêdo, no lado direito da rotunda, encontram-se as representações das danças húngara, francesa, espanhola e polonesa, tendo em comum casais em trajes à caráter muito mais sóbrios e elegantes, diferenciando da sensualidade das anteriores. A organização espacial em todos os painéis é interna.

A figura feminina da **“Hungria”** está trajando um vestido acinturado com corpete. Uma longa capa com acabamento de pele cai sobre suas costas. A figura masculina veste traje militar com detalhes em couro, mesmo material da bainha da espada que ele porta.

O casal da **“França”** apresenta uma indumentária típica do século XVIII, a mulher com rico vestido sobre espartilho e anquinhas e o cavaleiro com culotte, casaco e longa cabeleira.

¹³Amoêdo executou várias aquarelas com motivo de flores utilizadas como estudos de composição. Destacamos **“Flor de Lótus”**, pertencente ao acervo do MNBA.

¹⁴Esta obra datada de 1897, óleo sobre tela, 90 x 51 cm.

O cenário é um salão rococó, tendo ao fundo uma pintura de paisagem decorando o rico ambiente.

A bailarina da **“Hespanha”** desenvolve um movimento mais expansivo, enquanto segura um par de castanholas. A presença dela domina toda a cena. Seu parceiro, acompanha-a, **segurando um pandeiro e uma castanhola. Mãos e pés do casal parecem tocar-se suavemente. Novamente destacamos na pincelada de Amoêdo sua capacidade técnica na execução de distintas texturas de tecidos.**

A figura feminina da **“Polônia”** vestida com um longo casaco de pele, segura delicadamente a mão do companheiro. Este, vestido com uma longa capa azul, porta uma espada presa à cintura. A cor vermelha é predominante em toda a composição.

Conforme afirmamos, Rodolpho Amoêdo nas primeiras décadas do século XX dividiu-se entre as aulas de Pintura na Escola Nacional de Belas Artes e as encomendas para edifícios públicos, e por isso sua produção artística foi um tanto restrita, mas não menos significativa.

Assim, devemos assinalar a importância da temática feminina na obra de Rodolpho Amoêdo. Ao nos reportarmos à intrigante representação da Justiça sem a venda nos olhos ou às danças históricas no Teatro Municipal, percebemos a preocupação do artista em seguir as características iconográficas, sem perder a liberdade artística, que certamente foi um dos traços que mais marcaram sua produção.

Márcia Valéria Teixeira Rosa. Mestre em História e Crítica de Arte, EBA/UFRJ. Professora no Curso de Pós Graduação Latu Sensu em Ensino da Arte na Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro. Professora Substituta no Instituto de Artes da UFRJ.

RE-INserções em circuitos alegóricos: A fotografia na obra de Cildo Meireles

Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Prof. MSc.
marcodeandrade@uol.com.br

Este trabalho tem por fim estudar o artista Cildo Meireles do ponto de vista do uso da imagem fotográfica em sua obra.

Partindo de uma classificação das obras em quatro grupos principais, e analisando alguns exemplos, pretende-se verificar qual a posição do artista frente ao meio fotográfico, e de que modo seu uso poderia levar a uma compreensão alegórica de seu significado.

As relações entre fotografia e alegoria têm como ponto de partida idéias de Walter Benjamin e Roland Barthes, e de sua compreensão por autores e críticos contemporâneos como Craig Owens e Benjamin Buchloh, segundo os quais uma parcela significativa da produção contemporânea poderia ser melhor compreendida a partir de seus processos alegóricos, nos quais os métodos de apropriação e montagem, em especial da imagem fotográfica, seriam predominantes¹.

Não se tratando o artista em questão alguém cuja obra seja imediatamente lembrada pelo uso da fotografia, este estudo não pretende ir além de identificar certos pontos de sua obra, lançando uma nova luz que possa esclarecer seu significado, e portanto seu limite se encerra em um interesse específico e em um possível desdobramento para a questão geral das relações entre fotografia e artes plásticas no Brasil.

O primeiro ponto a ser levantado é que, enquanto artista alinhado de maneira próxima às chamadas vertentes conceituais das décadas de 60 e 70, Cildo Meireles tem uma consciência do poder da imagem e da ideologização dos circuitos nos quais esta transita, e é justamente seu embate com o circuito e a instituição, sempre gerando uma problematização e questionamento de seus aspectos “naturais” e “culturais” que faz com que a imagem fotográfica seja efetivamente utilizada em sua obra, mesmo que esta seja vista como pura mensagem destituída de valor. Se Meireles freqüentemente prefere ativar aspectos sensoriais não visuais de suas propostas, ao mesmo tempo ele demonstra ter

¹ Ver OWENS, Craig. The Allegorical Impulse: toward a theory of postmodernism. In: MICHELSON, Annette (et alli). *October: the first decade*. Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 203-235, p. 203-235, e BUCHLOH, Benjamin. H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *A/E Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, ano VII, n.7, 2000, p.179-197.

consciência de que é a imagem que veiculará a transmissão de suas ações, embora esta nunca possa substituir o dado fenomenológico da presença física do espectador (ou participante) perante a obra.

O dado documental da fotografia é um aspecto comum da produção conceitual, que se soma a outros meios documentais como textos, projetos, gráficos, arquivos, registros por filme e vídeo, etc. Justamente por isso, enquanto documento, procura-se demover o meio de seus aspectos “artísticos”, ou seja, da codificação de uma visão autoral baseada freqüentemente na tradição pictórica, formal, temática e conteudística da fotografia. Ela deve ser neutra, fria, não-estética. Assim, encontramos tanto ênfase em uma imagem propositalmente “amadora”, com sua precariedade técnica assinalando um afastamento da “boa imagem”, como também imagens que tentam imitar a indústria cultural de massa (foto de propaganda de produtos) e ainda a possibilidade de uma objetividade extremada, absolutamente técnica, derivada da ilustração científica.

No caso de Meireles, as fotos, normalmente realizadas por outros artistas ou fotógrafos profissionais, são, em sua maioria, de caráter objetivo, pensadas como demonstrações de processos científicos. Os fundos geralmente neutros, claros, evidenciam o objeto exposto, que pode estar acompanhado de mãos ou partes do corpo de personagens que os manipulam. Rostos e cabeças com freqüência não são mostrados. Os objetos parecem querer provar sua pura presença material e física, como entes no mundo real e experimental.

Seqüências de imagens são bastante utilizadas pelo artista, enfatizando mais uma vez seu caráter de “experiência científica”, modos de fazer, causas e conseqüências, reações, processos. As re-contextualizações ou apropriações de imagens são usadas, mas com certa parcimônia. Já a apropriação de objetos é mais freqüente, geralmente de modo acumulativo ou serial, e modificados em algum aspecto significativo.

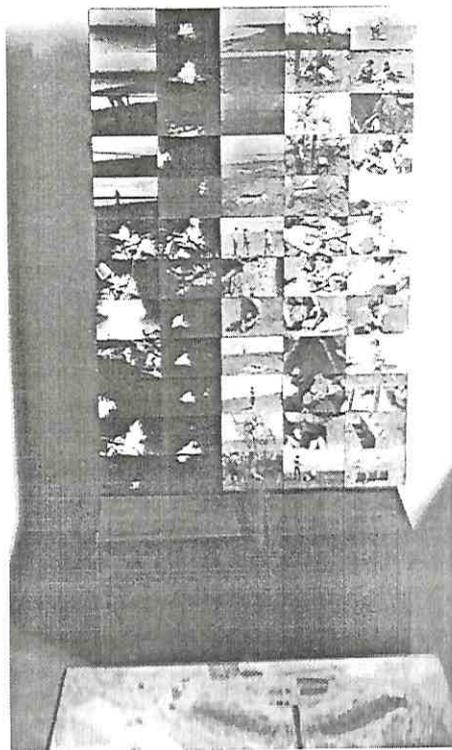
A seguir, serão analisadas algumas obras do artista, agrupadas em quatro categorias possíveis do uso da fotografia em seu trabalho.

1. Fotografia como documentação de ações

Dentro deste primeiro item, podemos destacar, do início de sua carreira, duas ações, ambas envolvendo a combustão por fogo: “Arte física: caixas de Brasília/Clareira”, de 1969 e “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, de 1970.

A primeira interessa particularmente por resultar em um conjunto de elementos heterogêneos a serem expostos juntos: duas caixas de madeira contendo terra, um mapa com a localização da ação e da terceira caixa enterrada, e sessenta fotos em preto e branco seqüenciais, montadas em um painel de ma-

deira de 100 x 70 cm., que registravam toda a ação. O trabalho consistia em uma fogueira, realizada às margens de um lago de Brasília, e o posterior recolhimento das cinzas e da terra nas caixas, sendo uma delas enterrada no local. As fotos foram distribuídas no painel em cinco seqüências verticais de doze imagens: a primeira documenta algumas vistas do lago em um fim de tarde e o início da combustão; a segunda registra a queima propriamente dita; a terceira volta a apresentar as vistas do lago, agora pela manhã, os restos da fogueira e o início dos trabalhos de retirada do material; a quarta e a quinta mostram o processo de colocação dos escombros nas caixas. Participaram da ação, além de Meireles, Alfredo Fontes e Guilherme Vaz, este último quem, provavelmente, fotografou a cena.



Arte Física: Caixas de Brasília / Clareira (1969). Duas caixas de madeira, com aresta de 30 cm, painel com seqüência fotográfica e mapa. (Foto: Regina Bittencourt. Fonte: MEIRELES, 1999.)

O painel apresenta, assim, um caráter eminentemente documental, como uma seqüência cinematográfica de fotografias que “testemunha” a ação executada, e ao lado das próprias caixas e do mapa, descreve os fatos sem necessidade de palavras explicativas.

Como um ritual, que poderia ser fúnebre ou invocatório, esta obra evoca uma ação clandestina, que segundo Meireles provocou até mesmo a intervenção de soldados que apareceram para proibir o fogo².

Podemos entender que o ato envolve dois momentos emblemáticos: a fogueira, que é um poderoso emissor de um sinal, anúncio da ação, e o depósito das memórias, que condensa nos restos do ato uma lembrança, uma herança cultural a ser transmitida à posteridade.

O mesmo sistema binário comparece em “Tiradentes”, realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte em abril de 1970. Do mesmo modo, é uma fogueira, que no caso consome galinhas vivas amarradas a um poste vertical, que precipita a ação. No dia seguinte, as cinzas permanecem ao lado do poste queimado, como um símbolo do acontecimento.

Neste segundo caso, também houve uma documentação fotográfica de todo o processo, realizada por Luiz Alphonsus. O diferencial é que estas não foram agrupadas em uma seqüência a ser exposta junto aos restos materiais do gesto artístico. Aparecem como registro da ação *a posteriori*, normalmente isoladas em publicações ou exposições do artista.

Nos dois casos, porém, o poder alegórico da fotografia se mostra bastante acentuado, acompanhada ou não de outros elementos da ação. Se na primeira obra o caráter político é bastante abstrato e físico, na segunda sua evidência é acentuada pelo título e pela data (1º. de abril) do acontecimento, além do grotesco e horror do sacrifício de animais vivos, que foram diretamente associados à imagem da auto-imolação de um monge budista em Saigon, alguns anos antes.

Assim, o caráter indiciário das fotos se transforma em metáforas de idéias e situações deslocadas do fato original que registram.

2. Fotografia como proposição de ações

Neste segmento, podemos incluir as séries “Inserções em Circuitos Ideológicos”, de 1970 e “Inserções em Circuitos Antropológicos”, de 1971.

² MEIRELES, Cildo. Lugares de Fruição. Entrevista a Nuria Enguita (excertos) 1994. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 137-8.

Nas duas, enquanto proposições dirigidas ao público, mais do que a presença física dos objetos modificados (garrafa de Coca-Cola e cédulas de Cruzeiros e Dólares) ou construídos (fichas telefônicas, pentes), o mais importante era o registro do “como fazer”, as instruções do modo com que o expectador poderia se transformar em participante do jogo artístico proposto. Para isso, seqüências de fotografias do processo, de autoria de Pedro Oswaldo Cruz, foram mostradas ou publicadas, como instruções a serem seguidas (a datação de tais imagens provavelmente se situa no final da década de 70, e serão publicadas em um livro lançado pela Funarte em 1981).

De modo didático, e bastante despojadas, tais fotos registravam em fundo neutro, com a inclusão esporádica de mãos, os materiais, métodos e objetos envolvidos na proposição, deste modo destituídas do impacto de “Arte Física” ou “Tiradentes”.

Aqui, o paradigma das imagens é o procedimento científico, justamente com sua neutralidade e objetividade impostas pela experiência da ciência.

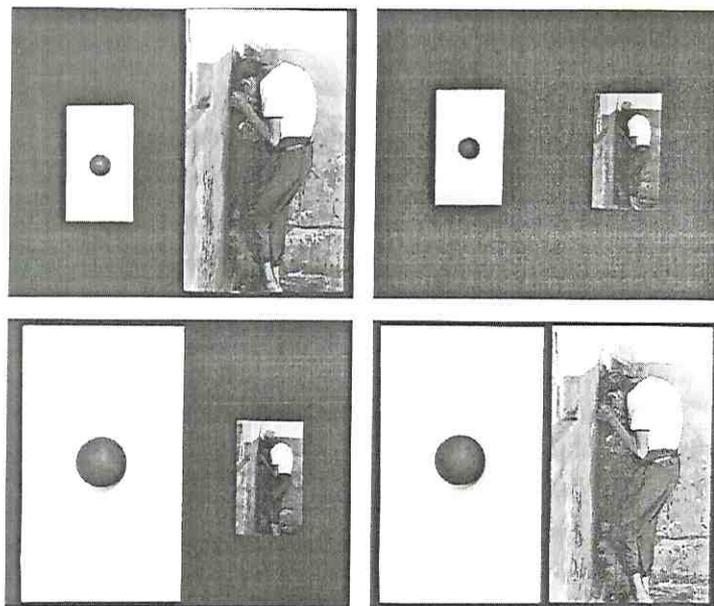
As conseqüências das proposições, entretanto, seriam verdadeiras contravenções, atos políticos e desafios à ideologização da cultura cotidiana e dos circuitos que a envolvem. Portanto, mais uma vez o caráter alegórico está presente na fotografia, que evoca e torna possível uma consciência e um gesto revolucionário por parte do espectador, potencial participante da obra.

3. Fotografia como re-contextualização de imagens

Existe uma imagem que aparece várias vezes nos trabalhos de Cildo Meireles durante a década de 70: é a foto de um interno de uma instituição de doentes mentais que está encolhido em um canto de parede, de lado ou de costas, escondendo seu rosto com as mãos, cabeça abaixada, recurvado, pernas arqueadas (ainda não foi possível apurar se a autoria da foto é do próprio artista, ou não).

Para Meireles, esta imagem simboliza o “gueto”, ou seja, a segregação cultural de um segmento da população, acuada pela cultura hegemônica que a oprime. Entretanto, vê no gueto a possibilidade da consciência e da discussão ideológica, um potencializador de trocas energéticas e de conhecimento, gerando desse modo um ato libertador.

A imagem aparece pela primeira vez em uma publicação em jornais que acompanha a exposição “Eureka/Blindhotland”, em 1975. Em cada jornal, a foto está justaposta a de uma esfera em um fundo neutro branco, sempre em dimensões diferentes: uma pequena e a outra grande, a primeira grande e a segunda pequena, as duas pequenas, as duas grandes, e a mesma seqüência com as imagens em posição invertida.



Eureka / Blindhotland (1975). Inserções em jornais diários. (Fotos de Max Jorge Campos Meireles e João Carlos Horta. Fonte: MEIRELES, 1999.)

Trabalhando com a comparação e as variações probabilísticas do tema, Cildo Meireles cria uma relação de possibilidades que sugere que não há condição única privilegiada na cultura humana. Posição e tamanho são apenas contingências, que podem ser alteradas a qualquer momento.

No mesmo ano, o artista edita um disco chamado “Sal sem Carne”, pela galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt, em cuja capa aparecem um conjunto de fotos realizadas pelo artista e por Max Jorge Campos Meireles, dispostas como contatos fotográficos, com as bordas do filme sugerindo uma película cinematográfica. No centro de cada face da capa aparecem duas imagens ampliadas: a de uma tribo indígena e uma outra versão do interno, quase na mesma posição, mas visto de costas. As cenas provêm de uma viagem a Goiás, com um nítido caráter antropológico. O disco apresenta também os sons registrados na viagem, em oito canais “quatro para as culturas indígenas e quatro para a portuguesa”, como “uma novela de rádio realizada no gueto”³.

³ MEIRELES, Cildo. Entrevista. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.30.

A terceira obra que utiliza a mesma imagem é “Zero Cruzeiro”, de 1974-78. Numa montagem reproduzida em offset de uma imaginária nota de zero cruzeiro, aparece, de um lado, a imagem do interno, e do outro a de um índio. Ambos personagens do “gueto”, simbolizam os dois estágios limítrofes e opostos, nos quais o poder ideológico, travestido em dinheiro, não possui valor. A exclusão é simultaneamente libertadora dos valores capitalistas e da cultura hegemônica dominante.

Uma obra anterior de Cildo Meireles utilizou uma outra re-contextualização de imagem: “Mebs/Caraxia”, de 1970-71. Trata-se de um disco de vinil com uma gravação sintetizada de uma espiral e de uma fita de moebius, em cuja capa aparece uma imagem de uma galáxia espiral com um cigarro aceso com a ponta próxima a seu centro. No verso, a mesma imagem, porém com um buraco aberto na galáxia, provocado pela brasa do cigarro. O rompimento da ilusão do simulacro fotográfico do universo abre um “buraco negro”, um lapso temporal/espacial congruente ao percorrer de uma fita de moebius (evocando o “Caminhando” de Lygia Clark e a “Unidade Tripartida” de Max Bill).

4. Fotografia como registro idealizado de obras

Creio que é importante ressaltar que a fotografia aparece ainda, na obra de Cildo Meireles, como uma versão idealizada de certos trabalhos, dispostos em condições privilegiadas e provocadoras, que o público não poderia fruir facilmente, por qualquer razão específica.

Este é o caso, em especial, de “Cruzeiro do Sul”, de 1969-70. A obra consiste de um pequeno cubo de 9 x 9 x 9 mm, feito de um segmento de madeira de pinho e um de carvalho. A diminuta proporção da peça, que idealmente deveria ser exposta em um imenso ambiente vazio, cria uma dificuldade de apresentação que se resolve através de sua representação fotográfica: a imagem do cubo, centralizada em um chão de madeira vazio; e o mesmo suspenso no ar pela ponta de um dedo indicador, demonstrando sua escala frente ao corpo humano.

Neste caso, mais que um bom registro fotográfico da obra, a fotografia de Pedro Oswald Cruz se transforma em potencializador de seu significado, pois mostra o que os sentidos humanos talvez não conseguissem ver com facilidade. A alegoria política de Meireles se evidencia, mais uma vez, pelo uso da imagem fotográfica.

Conclusão

Os diversos exemplos estudados mostram que o uso da fotografia na obra de Cildo Meireles, embora não seja o aspecto principal de seu trabalho, tem relevância para a compreensão de sua atividade artística. A recorrência de certas soluções e a constância dos métodos leva a crer que o artista, apesar de não desenvolver uma poética balizada pelo meio, se utiliza dele com ciência de seu alcance dentro da experimentação contemporânea.

A fotografia, por seu aspecto alegórico, contribui na significação do conjunto de sua obra, de modo a trazer à tona aspectos que seriam menos evidentes se sua utilização fosse dispensada.

O interesse específico por uma abordagem fenomenológica da matéria e de suas propriedades físicas não pode prescindir, em uma sociedade mergulhada na indústria da informação, de seu simulacro mais potente: a imagem fotográfica. Memória construída dos fatos, ela concentra e dissemina a manifestação artística, permanecendo como herança cultural simbólica do potencial transformador da arte.

Se a apropriação dos objetos do cotidiano em suas instalações, recriados, transformados ou desconstruídos pelo artista, pode ser vista como índice de alegorização de seus procedimentos, a fotografia complementa tais métodos, enfatizando a descentralização e re-contextualização de cada objeto, imagem ou ação proposta.

Enquanto “texto”, o trabalho de Cildo Meireles se recria e reconstrói a partir da percepção e do interagir com cada espectador que o interpreta. Sem significados fechados ou absolutos, é através do mistério, do enigma, da curiosidade científica que o artista atinge seus objetivos. A arte, enquanto “gueto”, deve ser troca dinâmica que vai permitir à humanidade o arbítrio da liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUCHLOH, Benjamin. H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *A/E Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UF RJ, ano VII, n.7, 2000, p.179-197.
- MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- OWENS, Craig. *The Allegorical Impulse: toward a theory of postmodernism*. In: MICHELSON, Annette (et ali). *October: the first decade*. Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 203-235.

Marco Antonio Pasqualini de Andrade. Doutorando em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Professor Assistente do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia. Como crítico de arte, tem publicado textos de apresentação em catálogos de artistas e realizado curadorias de exposições.

O DISTANTE PRÓXIMO, O PRÓXIMO DISTANTE A ELABORAÇÃO DE UM ESPAÇO IMAGINÁRIO NAS PAISAGENS DE GUIGNARD

Marcos Rodrigues Aulicino
marcos@insignia.srv.br

I. A atualidade e a modernidade da obra de Guignard

A defesa da obra de Guignard pela recente crítica de artes plásticas (principalmente a partir da década de 90) afirma a sua importância para a arte brasileira partindo da defesa de seus índices de modernidade e da busca de destaque em relação aos modernistas paradigmáticos, tirando sua obra de um certo ostracismo que lhe foi reservado a partir de seu isolamento em Minas Gerais, em 1944.

Rodrigo Naves afirma, já em 1986, ser Guignard “um dos maiores, se não o maior, entre os pintores brasileiros modernos” e, apesar de ter ficado “à margem da história da arte moderna e, portanto, mais ou menos avesso a suas demandas – conseguiu como poucos, criar uma unidade original entre espaço, superfície, tema e textura.”¹

Por outro lado, Ronaldo Brito diz que a linguagem de Guignard não pode ser considerada moderna num sentido rigoroso:

“Ele se apóia ainda num mundo com substância, um mundo indubitavelmente real, que ela (a paisagem) só pode reagenciar e reafirmar. O desejo é exprimir esse real, captar seus climas.”

Mas Brito também reconhece que a paisagem em Guignard é usada como ponto de partida para a pintura e esta “alcança uma disponibilidade moderna” quando “cores e formas obedecem ‘livremente’ à imaginação do artista.”²

Para o crítico, o “colorista Guignard” anuncia uma emancipação dentro do modernismo brasileiro, “mesmo as suas famosas utilizações de esquemas formais antigos não eram simplesmente arcaísmos e sim um expediente moderno, um partido de construção, um compromisso entre a visualidade instituída e inconsciente e o desejo de abrir um outro espaço de visão. Aparece já nessas cores tênues e alusivas uma preocupação consigo mesma enquanto relações puras.”³

Brito compara uma progressiva autonomia dos meios na pintura de Guignard em contraste à aderência desses meios ao sentido literário na pintura

¹ NAVES, Rodrigo, *O olhar difuso: notas sobre a visualidade brasileira*, in *Revista da Gávea* n.º. 3, PUC, Rio de Janeiro, julho 1986, p. 62.

² BRITO, Ronaldo. *Só Olhar*, in ZILIO, Carlos (org.). *A modernidade em Guignard*, Rio de Janeiro, FUNARTE e PUC, s. d., pp. 11-13.

³ BRITO, Ronaldo. *Op. supra cit.*

de Di Cavalcanti e Portinari. Pintores que ainda não tinham sido criticados em seus postos de heróis da nossa arte moderna.

“Portinari e Di Cavalcanti literalizavam mais e mais as suas cores, Guignard conseguia equilibrá-las numa relativa indeterminação, pulsantes e inverbalizáveis”.⁴

Brito conclui que, diferentemente de nossos pintores “nacionais”, em Guignard “não havia finalidades externas aos quadros. Tudo o que acontecia acontecia ali mesmo, na trama da linguagem.” O crítico pleiteia o lugar de Guignard dentro do modernismo brasileiro e para isso chama a atenção de sua obra pela qualidade plástica e pelo grau de autonomia dos meios plásticos que ela alcança em contraste com os artistas mais paradigmáticos da segunda fase do modernismo.

Mais recentemente, ao rever a obra de Guignard, a crítica relativiza o grau de autonomia atingida por sua pintura, mas não deixa de detectar nesta produção um sentido moderno.

Sônia Salzstein, em retrospectiva da obra do pintor em 1992, aponta:

“O que surpreende em Guignard é que a atitude moderna que mobiliza de maneira muito especial a realização de sua pintura não decorre do espaço programático presente na maioria de nossos modernistas. Ao contrário, encanta e torna mais complexo o exame dessa obra o fato de que uma **especialidade moderna** emerge dela naturalmente, em estado bruto, talhada no arto com as condições objetivas de um ambiente cultural como o brasileiro.”⁵

Em 1996, Rodrigo Naves reafirma a questão:

“Sua pintura lida com questões modernas por mais que seus quadros relatem em vir à tona, em aderir à superfície da nova forma de representação. Não há nela uma volta à profundidade ilusionista, à perspectiva e suas exigências, embora suas soluções sejam muito singulares.”⁶

Nesse movimento, no sentido de dar visibilidade à sua obra através de exposições retrospectivas, o destaque maior é dado para a produção de seus últimos anos, em especial para as paisagens imaginárias baseadas nos elementos arquitetônicos e na topografia das cidades históricas mineiras se tornam o tema de maior relevância para a crítica.

Proponho analisar a pintura de Guignard procurando dar ênfase às suas paisagens em função da importância deste tema no desenvolvimento de sua obra, questionando, em primeiro lugar, se esta obra é moderna. Para isso é necessário esclarecer o que é “ser moderno” em artes visuais no período em que sua obra é elaborada, bem como no contexto cultural e intelectual artístico

⁴ Idem, *ibidem*.

⁵ SALZSTEIN, Sônia. *Um ponto de vista singular*, catálogo da exposição *Guignard*, Museu Lasar Segall, São Paulo, 1992.

⁶ NAVES, Rodrigo. *O Brasil no ar: Guignard*, in *A forma difícil*, Ed. Ática, SP, 1996, p. 132.

do Brasil e diferenciar do que é considerado “moderno” para a crítica contemporânea brasileira em seu olhar retrospectivo da obra e da intenção do artista.

Pretendo também problematizar o conceito de “moderno” para as artes e seu papel no contexto da modernidade, em suas variantes regionais e diferentes meios culturais. Neste sentido, questiono a validade e a diversidade de referências que autenticam uma obra como sendo “moderna”.

A sucessão de movimentos artísticos no século XX e as transformações da crítica para poder esclarecer ou acompanhar, dialogar ou até orientar essa produção revela também alterações na valoração do artístico e nos parâmetros considerados válidos para a arte. Uma obra que, no momento de seu surgimento, torna-se paradigmática do que era considerado moderno pode ser vista, anos depois, como não mais relevante. Temos o exemplo de Di Cavalcanti nos anos 40, considerado da maior importância dentro da produção artística do período e que, na década imediatamente posterior, anos 50, seu lugar é irrelevante para as questões que a arte brasileira problematiza.

Guignard, tanto quanto Di Cavalcanti, é um artista que resiste à abstração. Mas sua produção dos anos 50 e início de 60 (até 1962) mostra-se muito mais representativa da arte brasileira, apesar de seu isolamento, no diálogo possível que estabelece com a produção a se levar em conta, quando se olha esta obra procurando reavaliá-la para a arte brasileira. No momento em que Guignard está mais atuante dentro do movimento modernista brasileiro, nos anos 30⁷, sua obra não responde às demandas requisitadas pelo movimento (a fase nacionalista do modernismo) na mesma medida de seus pares. Talvez por essa razão, a crítica do período não lhe reserva a mesma importância.

Entretanto, a obra de Guignard encontra seu espaço reservado num lugar que, se não é de destaque, tampouco se restringe totalmente à margem. Um lugar muito próprio é construído, sob a categoria de “lirismo nacionalista”. Isso possibilita ao artista uma participação atuante no meio artístico brasileiro, inclusive no ensino.

II. A obra que Guignard produziu é moderna?

Para responder a esta pergunta, levanto algumas possibilidades de uma obra artística ser moderna:

1. Estar inserida num movimento artístico que num dado momento histórico e cultural é denominado “moderno” para definir suas posições estéticas, culturais e políticas.

⁷ Quando participa das primeiras mostras e exposições nacionais e internacionais, junto a outros brasileiros como Di Cavalcanti, Portinari, Cícero Dias, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, etc.

2. Responder aos parâmetros universais, ou mais especificamente, europeus, do que é “moderno”. Neste caso, o “moderno” europeu se relaciona com a “modernidade” histórica atingida por algumas nações. No Brasil, esses parâmetros não levam em conta o nosso atraso histórico⁸.

Levando-se em conta a primeira definição, vemos que a obra de Guignard foi considerada moderna no período em que o pintor residiu no Rio de Janeiro, logo após a sua volta da Europa, em 1929, até o período em que se umda definitivamente para Minas Gerais, em 1944. Ela é “moderna” por estar inserida no movimento modernista em sua facção carioca, formada principalmente por escritores como Graça Aranha, Manuel Bandeira, Antonio Bento, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meirelles, Carlos Drummond de Andrade e alguns pintores esporádicos, vindos de outras regiões do Brasil (Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias), que se transferiram do Rio de Janeiro para São Paulo (Di Cavalcanti), vindos da Europa ou, ainda, que para lá se dirigiram após uma temporada carioca. Entre eles, estão Portinari, Bruno Lechowsky, Goeldi, Guignard e Ismael Nery. Este último ocupa um lugar importante e exclusivo do modernismo carioca, não aderindo à questão da “brasilidade” defendida principalmente pelos paulistas.

Não devemos esquecer que o movimento carioca tinha diferenças cruciais em relação à facção paulista do modernismo, a qual confere ao movimento a sua face definitiva, sob a missão da busca de uma identidade nacional, a “brasilidade”. Sendo assim, na medida em que a arte de Guignard em seus primeiros anos, recebendo forte ascendência das idéias de Nery, por um universalismo (tema também defendido por Graça Aranha e em menor intensidade por todo o grupo carioca), podemos relativizar, então, o coeficiente moderno atingido por sua obra, ao menos para os parâmetros aceitos pelos paulistas.

Após a morte de Nery, por tuberculose pulmonar em 1934, a obra de Guignard processa transformações que à primeira vista podem contentar as diretrizes nacionais defendidas pelos paulistas. Arte moderna brasileira passa a ser sinônimo de arte consciente da sua brasilidade. Maria de Fátima Morethy Couto destaca o papel de Mário de Andrade como escritor crítico de artes e intelectual na definição de uma arte moderna que concilia “critérios de natureza social e estética”.

“Reagindo à cultura importada, o país lança-se então a uma pesquisa consciente e sistemática da **brasilidade**, descartando a necessidade de intercâmbio com as experiências vanguardistas de outras nações para dedicar-se à fabricação de uma ‘matéria-prima’ exclusivamente nacional. Era fundamental, porém, encontrar uma nova linguagem, tanto escrita quanto visual, que fornecesse subsídios à construção dessa identidade tão almejada.

⁸ Ver texto de Annateresa Fabris, *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Campinas, Mercado de Letras, 1994.

(...) As lendas indígenas, os temas folclóricos, as festas e tradições populares tornam-se suas principais fontes de inspiração.”⁹

Com o salão de 31 organizado por Lúcio Costa e a criação da Universidade Federal, ambos no Rio de Janeiro, a cidade passa a irradiar a cultura nacional moderna, recebendo seus principais atores, como Mário de Andrade, convidado a lecionar Estética na universidade.

Nessa fase, entre 1935 e 1944, a obra de Guignard tangenciará estas questões ideológicas tão latentes no período. Seus “retratos familiares” ou “populares” e suas cidades históricas imaginárias, recebem o nome de “lirismo nacionalista” pelo crítico de arte Lourival Gomes Machado, intelectual afinado com o posicionamento ideológico de Mário de Andrade.

Geraldo Ferraz, em relato de 1945¹⁰, diz que Mário de Andrade teve “vertigens de amor carioca” diante do quadro de Guignard *Família do Fuzileiro Naval*, em visita de ambos ao ateliê do artista, próximo ao Jardim Botânico do Rio, em 1935. Anos depois, em 1938, Mário vem adquirir o quadro para sua coleção particular. O fato nos faz pensar que Guignard satisfaz às expectativas de Mário por uma arte nacional. Sendo assim, poderíamos supor que a produção do artista com o tema “retratos populares” é elaborada sob a influência das idéias estético-sociais do crítico. Mas há um elemento factual que impede de chegarmos a esta conclusão. Mário de Andrade exercia a atividade de crítico de artes visuais em periódicos, através dos quais o escritor deixava claro quem eram os artistas paradigmáticos em seu conceito de arte moderna brasileira. Guignard recebe do intelectual algumas linhas elogiosas no comentário à exposição do Salão de 31. Depois disso, nada mais. Se Mário teve um encantamento diante do quadro da *Família do Fuzileiro*, conforme disse Geraldo Ferraz, decidiu não tornar público tal sentimento.

É Portinari quem o escritor elege como paradigma nas artes visuais, pelas “qualidades do desenho, o senso apurado da composição, o domínio da palavra, o aprendizado acadêmico a serviço de uma arte moderna e nacional (...)”, mas também por usar estes recursos plásticos de maneira a dar visibilidade aos tipos emblemáticos do povo brasileiro, transformando os trabalhadores braçais mestiços em heróis da nação a se constituir.

Ferreira Gullar, ao comparar as diferenças entre a pintura de Guignard e a de Portinari, de forma a entender por que Guignard não contabiliza os mes-

⁹ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional – a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, Campinas, Editora UNICAMP, 2004, pp. 29-37.

¹⁰ FERRAZ, Geraldo in *Revista*, seção de *O Jornal*, 25 de março de 1945. apud FROTA, Lélia Coelho. *Guignard Arte, vida*, Rio de Janeiro, Ed. Campos Gerais, 1997.

mos triunfos que seu colega, considerado maior artista moderno brasileiro em sua época, analisa:

“(…) no pólo oposto (ao de Portinari) situa-se a pintura de Alberto da Veiga Guignard (…). Sua obra não guarda resquícios da formação acadêmica; antes, desenvolve-se com espontaneidade e frescor, de modo a nunca submeter-se a fórmulas e teorias. A ele a pintura brasileira deve alguns momentos de mais pura e espontânea poesia. (...) Guignard, Nery e Cícero Dias são figuras à parte no processo de modernização progressiva da arte brasileira”.¹¹

Se a obra de Guignard de temática popular não atinge os desígnios apresentados por Mário de Andrade para uma arte nacional, podemos concluir que ela não se classifica como moderna, pois a posição do intelectual é quase hegemônica e nem Oswald de Andrade, tampouco Sérgio Milliet apontaram no artista paradigmas de seus posicionamentos – mais à esquerda num, mais à direita noutro – que pudessem apresentar uma opção diferente às de Mário.

O crítico Clarival Prado Valladares, um dos grandes amigos do pintor, destaca nos “retratos populares” a incorporação de valores estéticos dos retratados, chamados de “ingênuos” ou “populares”, numa aproximação efetivada pelo artista, diferentemente das vanguardas ao incorporarem elementos “primitivistas”. Clarival comenta *A Família do Fuzileiro Naval*:

“Guignard atinge, em surdina, um dos pontos mais altos da pintura brasileira. Para o primeiro plano, utiliza esquema bidimensional numa aparência de desenho ingênuo, primário. Entretanto, isto corresponde apenas a um recurso de aproximação subjetiva dos personagens, dando-lhes uma atmosfera de naturalidade. (...) As cores do arranjo decorativo do ambiente lembram interiores de Matisse. Todavia, antes de se permitir esta facilidade de confronto, a verdade é que lembram mais e identificam plenamente o gosto e o espírito dos que fazem a cena.”¹²

Frederico Moraes, num texto recente, chama a atenção para a revalorização destas pinturas de Guignard por artistas atuais brasileiros:

“(…) Rubens Gerchman, por exemplo, encontrou em obras como ‘Os Noivos’ e ‘A Família do Fuzileiro Naval’, afinidades temáticas. (...) Da mesma forma, para alguns artistas da chamada ‘geração 80’, como Beatriz Milhazes, ele antecipa em sua dimensão decorativa, o lado *pattern* da arte atual, que trouxe a pintura de volta a bidimensionalidade, a superfície da tela dinamizada por arabescos e signos gráficos.”¹³

Aos artistas atuais apresentados por Frederico Moraes acrescento, ainda, Luis Zerbini e Leda Catunda como grandes admiradores da obra de Guignard, que reavaliam a posição do mestre destacando-o entre os modernos e atualizando sua obra. Isso faz com que aqueles ditames considerados válidos nas décadas de 30 e 40 sejam relativizados.

¹¹ GULLAR, Ferreira. *150 anos de Arte Brasileira* in FADEL, Sérgio S.; BOGHICI, Jean; GULLAR, Ferreira; FARIS, Rogério; MELLO JR., Donato; RIBEIRO, Noemi. *150 anos de pintura*, Rio de Janeiro, Colorama, 1989.

¹² VALLADARES, Clarival Prado. *Álbum Guignard*, Ediarte, RJ, 1967.

¹³ MORAIS, Frederico. *O humanismo lírico de Guignard*, São Paulo, MASP, 2000.

Após sua transferência para Belo Horizonte, Guignard investe na pintura de paisagem, gênero já desenvolvido anteriormente, mas agora com a fusão de elementos característicos de seus retratos populares. Lourival Gomes Machado aponta essa passagem:

“Os seus grupos de tipos populares dão-nos uma medida perfeita da pureza do povo e do seu mundo interior de crenças e valores refletidos nessas figuras que posam como se fossem diante do fotógrafo ambulante, procurando mostrar quanto valem. Mas pode-se dizer que isso foi apenas uma fase, porque a paisagem logo o atraíu e então são as igrejas, peroladas, de lâmpadas de cor e coroadas de rojões e balões que fazem um deslumbramento humilde que só a pureza é capaz de emprestar tamanho encanto.”¹⁴

Em suas passagens por Paris, Guignard chega a ter contato com Picasso, conhece a obra dos fauvistas e tem acesso à arte africana e às pinturas *naïfs* de *donanier* Rousseau, de grande importância para as vanguardas. A possível influência “primitivista” na pintura de Guignard pode ter vindo de sua bagagem européia, muito antes de sua adesão à temática da brasilidade. Mas esta questão só aflora em suas pinturas a partir de 1935, como vimos anteriormente.

Em suas paisagens mineiras, principalmente naquelas onde aparecem as festas de São João e nas “paisagens imaginantes”, Guignard se aproxima novamente da sintaxe “primitiva”, no tratamento imagético que dá às casinhas, igrejas, pessoas e balões. Mas de maneira bem contrastante, os fundos dessas paisagens, seus elementos topográficos e céu com nuvens e neblinas recebem um tratamento de técnicas apuradas e conhecimento da tradição pictórica.

Segundo a crítica mais recente (Naves, Salzstein entre outros), a produção de “paisagens imaginantes” dos últimos anos de Guignard é a que se adequa melhor aos padrões de modernidade, sob a ótica dessa revisão. Na defesa que fazem dessa produção, encontramos a definição de moderno a partir de referências principalmente formais. Mas os críticos são obrigados a reconhecer que segundo esses critérios, se forem rigorosamente aplicados, a obra de Guignard não os realiza plenamente.

“(...) seus quadros amarrão mais um paradoxo, a inverter outro aspecto fundamental da arte moderna. Dada a aceitação, pela pintura moderna, de seus limites – com a conseqüente renúncia a representar numa superfície bidimensional um espaço tridimensional, perspectivo –, a nova arte iria, como nunca, acentuar suas dimensões, seu formato, já que não puxava a visão para ‘dentro’ da tela, mantendo-a antes no estrito domínio da superfície pictórica.

(...) Guignard estabelece uma dissolução dos objetos através da desproporcionalidade de sua situação no espaço. Não há aí nem a anteposição de um espaço que organiza os quadros – como na perspectiva linear – nem tampouco a vigência da noção aristotélica de lugar, mas sim a concepção de espaço como poder dissolvente que, por sua monumentalidade, corrói a estrutura dos objetos. Mas é impossível fazer simultaneamente uma pintura plana e fiel à dualidade espaço-objeto.”¹⁵

¹⁴ MACHADO, Lourival Gomes *apud* MORAIS, Frederico. *Guignard*, Rio de Janeiro, 1974. Grifos meus.

¹⁵ NAVES, Rodrigo. *O olhar difuso – notas sobre a visualidade brasileira*, Op. cit., p. 63.

Ao fazermos referências a critérios “formais” para uma obra visual como moderna, estamos saindo dos parâmetros locais da época em que a obra foi realizada e utilizando parâmetros universais, apontados na segunda definição de “moderno” no início deste capítulo, referentes às vanguardas européias, posteriormente codificados pela crítica européia e norte-americana.

A partir dos anos 50, a crítica de arte que acompanha o desenvolvimento da arte modernista e se modela dentro do movimento, estabelece parâmetros para revelar a especificidade de uma obra moderna, diferenciando-a de uma “não moderna”. Esses parâmetros restringiram-se à linguagem plástica específica de cada meio: pintura, escultura, desenho, arquitetura, gravura, etc.

O principal representante dessa linhagem crítica, cunhada de formalista, é o crítico norte americano Clement Greenberg. Assimilando boa parte das vanguardas européias e as teorias da arte de seus principais artistas, bem como as discussões da linguagem e parcela da crítica ainda aderente aos conteúdos temáticos, conclui pela autonomia da linguagem em sua especificidade própria a cada meio, como sendo os únicos elementos essenciais de que a arte moderna se utiliza para articular sua produção.

Para Greenberg, “a qualidade de uma obra de arte é inerente a seu ‘conteúdo’ (...). Qualidade é ‘conteúdo’”¹⁶ (...) “Ao longo do tempo, o modernismo se define não como um ‘movimento’, muito menos como um programa, mas antes como um tipo de tendência ou tropismo: **tende ao valor estético, o valor estético como tal e como um fim último**”¹⁷.

Se a arte brasileira só é moderna quando ela alcança os parâmetros estéticos e formais, vinculados à autonomia de seus meios intrínsecos, isto só ocorre a partir da deflagração da vanguarda construtiva brasileira nos anos 50, como apontou Ronaldo Brito em sua análise sobre o Neoconcretismo¹⁸.

Annateresa Fabris, entretanto, chama a atenção para esta análise que exclui da categoria “moderno” a nossa produção artística da primeira metade do século, fazendo com que pintores como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guignard e Portinari sejam vistos como artistas pré-cubistas e neste sentido ainda não possam ser considerados modernos.

¹⁶ GREENBERG, Clement. *Queixas de um crítico de arte*, in FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FUNARTE, Jorge Zahar Editor, 1997, p. 121.

¹⁷ Idem. *A necessidade do formalismo* in FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília (org.). *Op. supra cit.*, p. 125. Grifos meus.

¹⁸ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985, pp. 31-32.

“Se formalmente Brito tem razão, posto que o espaço moderno não é uma conquista do modernismo pictórico, não se pode deixar de notar que faltam em seu ensaio as razões dessa atitude, que não podem ser ignoradas sob pena de criarmos uma visão incompleta do desenvolvimento de uma nova visualidade entre nós.”¹⁹

O traço distintivo de nosso modernismo está na busca da identidade nacional. Annateresa Fabris ainda aponta que Ronaldo Brito trouxe a percepção a esta questão inerente à nossa “vanguarda”:

“Os limites da modernidade artística brasileira residem sobretudo na questão da brasilidade, que ‘praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia de Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto. Para reencontrar, abraçar ou mesmo projetar o Brasil, era necessário, indispensável, dar-lhe um rosto, uma feição.’”²⁰

Pintores e escultores modernistas inseriam em seus trabalhos a ideologia da brasilidade, fazendo com que os elementos plásticos tivessem como função primordial não a sua própria afirmação, mas a representação dos enunciados literários. Esta questão crucial não pode ser deslocada da análise crítica que se propõe a rever os artistas do nosso modernismo.

III. Proposta de Pesquisa

Minha pesquisa propõe a análise dos passos na construção do espaço pictórico particular do artista, que alcança seu estado maduro nas últimas “paisagens imaginantes” da fase mineira. É consenso entre a crítica e a história da arte brasileira mais recente que é esta a produção de Guignard mais relevante para a atualidade.

Entretanto, creio que, se esse espaço não se acomoda aos paradigmas formais da espacialidade moderna, é porque Guignard tinha outras intenções em sua elaboração. Assim, analisando extensivamente o tema “paisagem” em sua pintura poderemos detectar a origem e o desenvolvimento desse espaço e sua especificidade. Talvez não seja possível concluir definitivamente se o processo utilizado por Guignard em suas paisagens corresponda a um resultado plástico moderno, mas fica clara desde já que sua inserção na cultura brasileira teve como impacto uma grande transformação nas estruturas tradicionais artísticas²¹.

Marcos Rodrigues Aulicino. IA/UNICAMP

¹⁹ FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro*, in: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Campinas, Mercado de Letras, 1994, p. 14.

²⁰ BRITO, Ronaldo. *A semana de 22: o trauma do moderno*, in V. A., *Sete ensaios sobre o modernismo*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983, pp. 13-17, apud FABRIS, Annateresa. *Op. supra cit.*, p. 15.

²¹ Sobre este assunto, ver VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas – 1944-1962*, Sabará, CESA, 1988; KLABIN, Vanda Mangia. *Guignard e a modernidade em Minas e WORCMAN, Susane. O ensinar de Guignard* in ZILIO, Carlos (org.). *A modernidade em Guignard*, Rio de Janeiro, PUC-RJ, s.d.

A HISTÓRIA DA ARTE E A CONSERVAÇÃO DO NOSSO PATRIMÔNIO

Marcos Tognon, Prof. Dr.
tognon@unicamp.br

Breve Introdução

Não seria nenhum exagero aclamar a “Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” como o nosso primeiro e oficial periódico de História da Arte no Brasil, mesmo considerando que os últimos números, em suas pautas editoriais, tenham abandonado completamente aquela vocação fundamental lançada em 1937, sob um rigoroso “programa” anunciado por Rodrigo Melo Franco de Andrade ¹.

Ao abrirmos esses últimos volumes publicados pelo Iphan, veremos que justamente a sociologia e a antropologia cultural ocuparam espaços importantes com artigos e ensaios que enfatizam a pluralidade de valores que envolvem os “bens culturais”, mas só podemos lamentar a ausência da História da Arte e suas discussões pertinentes para a compreensão, difusão e conservação de uma parte daqueles bens, o patrimônio histórico-artístico por excelência ².

Para cumprir o “Programa” original de 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade não contava com um quadro de colaboradores formados especificamente na área de História da Arte, portadores de uma coesa concepção metodológica para os estudos gerais ou específicos, e, muito menos contava com o apoio direto de instituições acadêmicas ou tradicionais que cultuavam principalmente a História pátria, como o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e seus correlatos estaduais. Não esqueçamos que foi dentro do ambiente imperial do IHGB que se formou a primeira base de estudos no Brasil sobre aquilo que futuramente seria chamado de “Topografia artística” na classificação de Julius

¹ Cf. R. M. F. de Andrade, “Programa”, in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, 1937, p. 3: “A publicação desta revista não é uma iniciativa de propaganda do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujas atividades, por serem ainda muito modestas e limitadas, não justificariam tão cedo a impressão dispendiosa de um volume exclusivamente para registrá-las. O objetivo visado aqui consiste antes de tudo em divulgar o conhecimento dos valores de arte e história que o Brasil possui e contribuir empenhadamente para o seu estudo. [...] ninguém contestará, no entanto, que há necessidade de uma ação sistemática e continuada com o objetivo de dilatar e tornar mais seguro e apurado o conhecimento dos valores de arte e de história de nosso país. A tendência entre nós, quando se trata desses assuntos, é descambar para um gênero de literatura impróprio para o estudo objetivo das questões que há a esclarecer. Essa balda pouco apreciável nos tem feito perder um tempo precioso, que cumpre recuperar”.

² A mudança editorial na composição da Revista ocorreu com Glauco Campello em 1994, quando curadores especiais foram convidados para a elaboração dos números temáticos; v. G. CAMPOLLO, *A serviço do patrimônio*. [Rio de Janeiro: s.n.], 1999.

Schlosser Magnino para as fontes textuais da História da Arte, em 1924³. E também, que a própria História da Arte, como disciplina desde a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, até as modernas universidades, percorreu um longo caminho para se afirmar como área de conhecimento plena e autônoma⁴.

A consciência dos desafios para a disposição de um novo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional era muito evidente para o seu fundador e primeiro diretor: Rodrigo Melo Franco de Andrade identificou imediatamente certos valores culturais que permeavam a classe política, grupos de profissionais liberais, e de um certo modo, o senso comum da população, valores que poderiam causar resistências quanto a essa inédita gerência do Poder Público sobre a sagrada propriedade privada e do progresso edilício das cidades. Manifestar-se aos céticos quanto ao valor do nosso Patrimônio⁵, ou aos engenheiros temerários do retrocesso urbanístico⁶, foram iniciativas de Rodrigo que

³ Cf. J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*. Florença: La Nuova Italia Editrice, 1996, Livro VIII.

⁴ Cf. Walter ZANINI, *A História da Arte no Brasil*. In Heliana Angotti SAIGUEIRO. *Paisagem e Arte*. São Paulo: CBHA; CNPq; Fapesp, 2000, pp. 21-29.

⁵ Cf. R. M. F. de ANDRADE, *Defesa do Nosso Patrimônio Artístico e Histórico*. (Artigo publicado originalmente em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 de Outubro de 1936) In *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró-Memória, 1987, p. 48: "Aqueles que, com tais fundamentos, impugnarem a iniciativa do governo federal, não podem ter nenhuma sensibilidade artística, nem sentimento algum da história nacional. Porque, em verdade, apesar dos valores artísticos e históricos existentes no Brasil serem menos consideráveis, de um ponto de vista universal, que os que possuem a Grécia, a Itália ou a Espanha, essa circunstância não é de molde a desaconselhar a sua preservação, qualquer que seja o conceito formado sobre a importância do nosso patrimônio comparado ao de tantas nações estrangeiras".

⁶ Cf. R. M. F. de ANDRADE, *O Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. (Palestra proferida na escola Nacional de Engenharia em 27 de setembro de 1939 e publicada na *Revista Municipal de Engenharia*, vol. VI, n. 5, setembro de 1939) In *Rodrigo e o SPHAN*, op. cit., p. 54: "Entretanto, é imprescindível esclarecer que esse sentimento profundo de apego aos monumentos, próprio do homem civilizado, não se confunde nem com certos arrancismos retrógrados e quase maníacos, nem com o sentimentalismo e a pieguice de românticos. Sem nenhum transe romanesco pode verificar-se com toda a lucidez e toda a objetividade, que a conservação dos monumentos não vai fatalmente de encontro com as necessidades do desenvolvimento urbano. Nem é, de forma alguma, incompatível com o desejo saudável e legítimo que têm todos os homens esclarecidos de viver a vida moderna e criar a cidade moderna. No passado, infelizmente, muitas vezes os monumentos e os aspectos característicos das nossas cidades foram sacrificados sem que daí resultasse nenhum benefício urbano. Foram sacrificados apenas por não ter havido, por parte dos técnicos diretamente responsáveis pelas iniciativas, nenhum interesse real em preservá-los. [...] Hoje em dia, porém, a reação contra aqueles desmandos se manifesta e se opera rapidamente. A inteligência dos técnicos se vem esclarecendo e cultivando em relação aos problemas em apreço, ao mesmo tempo que a sua sensibilidade se afina em face aos monumentos do passado. Os novos princípios de urbanismo que foram sustentados nos congressos internacionais de arquitetura moderna e urbanismo que foram sustentados nos congressos internacionais de arquitetura moderna e urbanismo e se consubstanciaram nas "Conclusões de Atenas, 1933", põem em xeque a velha técnica que prevaleceu durante o século XIX, e que exigia sistematicamente os alinhamentos rígidos e as avenidas implacavelmente retas, com a derrubada estrondosa de tudo quanto lhes surgisse pela frente, por mais precioso e venerável que fosse".

devem ser somadas ao seu maior empreendimento afirmativo no contexto brasileiro, a publicação de uma Revista do Patrimônio⁷.

A vantagem de uma publicação periódica que visava programaticamente apresentar os “os valores de arte e história”⁸ era, especialmente, registrar, centralizar e conseqüentemente difundir coerentemente os principais fundamentos das inúmeras pesquisas documentais, fotográficas, históricas e artísticas, que se iniciavam com a inauguração da estrutura administrativa nacional do nosso Patrimônio. A colaboração orquestrada pelas pautas editoriais dos primeiros volumes se configurava, nesse sentido, uma ocasião inédita na qual muitos autores consagrados da nossa modernidade se reuniam com exclusividade: Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Lúcio Costa, Afonso de E. Taunay, Salomão de Vasconcelos, Manuel Bandeira, para apenas citar alguns notáveis entre os anos 1937-1940.

Autores que compartilhavam suas experiências no estudo da cultura brasileira, em um grande consenso rumo à valorização do patrimônio histórico e artístico nacional. Ao ler o primeiro número de 1937 da Revista éramos convidados a compartilhar convicções muito amadurecidas para as futuras abordagens: compreender a “persistência” da arte portuguesa em solo brasileiro apontava Gilberto Freyre⁹; encontrar os “detalhes de beleza ou soluções arquitetô-

⁷ Essa convicção de engajamento na difusão dos “valores” do Patrimônio de Rodrigo Melo Franco de Andrade o acompanharia até o final de sua longa gestão no órgão, cf. discurso proferido ao receber o título de Doutor Honoris Causa pela UFRJ em 20 de março de 1969, in **Rodrigo e o SPHAN**, op. cit., p. 182: “A causa principal, porém, dos males que atacam o acervo artístico e histórico do Brasil é o desinteresse de sua população. Desinteresse não apenas das massas pouco esclarecidas do povo brasileiro e sim, igualmente, de suas classes mais favorecidas e que se presumem cultas. Tal comportamento procede na incompreensão do valor do legado que nossos maiores nos deixaram em matéria de obra de arte ou de significação histórica. Realmente, quando ocorre um atentado à integridade de qualquer monumento insigne, entre nós, há uma frieza total da coletividade prejudicada, tal como se o fato em nada lhe atingisse. [...] Vê-se pois, que o necessário, para a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, consiste, antes de tudo, em elucidar, sobre o valor de tal patrimônio, a população brasileira. Tornar nossos patrícios conscientes de que os bens culturais do país são de seu condomínio inalienável, equivalerá a fazê-los se compenetrarem de que lhes cumpre assegurar a defesa desses bens, como defenderiam, contra o assalto estrangeiro, qualquer parcela do território nacional”.

⁸ R.M.F. de Andrade, **Programa**, op. cit., p. 3.

⁹ Cf. G. FREYRE, *Sugestões para o estudo da Arte Brasileira em relação com a de Portugal e das colônias. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, 1937, pp. 41-42: “Creio que em nenhum gênero de estudos se impõe com maior insistência a cooperação de brasileiros com portugueses e luso-descendentes de outras terras que neste: o estudo de problemas de arte culta e popular comuns aos nossos países. O inventário, a análise e a interpretação das obras de arte realizadas pelos portugueses na Europa, principalmente depois das conquistas e navegações e, por influência deles, nos países onde predominou o tipo lusitano de colonização. [...] A arte de origem portuguesa na América como na África, na Ásia e nas ilhas, está cheia dos riscos de tão esplêndida aventura de dissolução. Portugal seguiu sua em sua política colonizadora aquelas palavras misteriosas das Escrituras: ganhou vida, perdendo-a. Dissolveu-se. Por

nicas de interesse técnico” na “abatida” província paulista, recomendava Mário de Andrade ¹⁰; apreender a “lição de mais de trezentos anos” da casa brasileira, alertava Lúcio Costa ¹¹.

Assim, temos os primeiros esclarecimentos a serem dados por uma moderna História da Arte engajada na defesa do Patrimônio: quais as diversas relações com a cultura portuguesa na perspectiva de uma arte brasileira; o que valorizar na ampla e hierarquizada cadeia de manifestações artísticas, entre motivações “eruditas” e “populares”; que categorias devemos construir para uma verdadeira taxonomia de arquiteturas, pinturas, retábulos, estilos e artistas?

isso tantos dos seus valores de arte mais característicos persistiram. Persistiram e persistem. E persistem em combinações e diferenciações inesperadas, mas que guardam o sabor do original: das raízes hispânicas. [...] Esse poder de persistência na arte portuguesa é admirável e merece ser estudado com amor e vagar, no Brasil como nos outros países de colonização lusitana. Do mesmo modo é preciso que se estude nos objetos de arte brasileira, a influência da Índia, da África, da China, do Japão, através de Portugal, onde tantos traços exóticos foram assimilados, antes de se comunicarem com ao Brasil. Outros nos vieram diretamente daquelas e de outras terras e aqui é que foram assimilados ao todo luso-brasileiro”.

¹⁰ Cf. M. de ANDRADE. A Capela de Santo Antônio. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, 1937, p. 119: “Vagar assim, pelos mil caminhos de São Paulo, em busca de grandezas, é trabalho de fome e de muita, muita amargura. Procura-se demais e encontra-se quase nada. Vai subindo no ser ma ambição de achar, uma esperança de descobrimentos admiráveis, quem sabe se em tal capela denunciada vai-se topar com alguma S. Francisco? Já não digo tão inédita como a de São João d’El Rei, mas pelo menos tão linda como a de João Pessoa... E encontramos ruínas, tosquidões. Vem a amargura. Uma desilusão zangada que, de novo, a gente precisa tomar cuidado para que não crie, como a fome criara, nova e oposta miragem. [...] No período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais os séculos XVIII e XIX até fins do primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos reverses que sofrera. Não pode criar monumentos de arte. Se é certo que uma pesquisa muito paciente pode encontrar detalhes de beleza ou soluções arquitetônicas de interesse técnico, num teto ou numa torre sincera, num alpendre ou numa janela gradeada, pe naus incontestável ainda, a meu ver, que São Paulo não pode apresentar documentação alguma que, como arte, se aproxime sequer da arquitetura ou da estatuária mineira, da pintura, dos entalhes e dos interiores completos do Rio, de Pernambuco ou da Bahia”.

¹¹ Cf. L. COSTA. Documentação Necessária. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1, 1937, pp. 31-32: “A nossa antiga arquitetura ainda não foi convenientemente estudada. Se já existe alguma coisa sobre as principais igrejas e conventos – pouca coisa, alias, e girando o mais das vezes em torno da obra de Antônio Francisco Lisboa, cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções – com relação à arquitetura civil e particularmente à casa, nada, ou quase nada, se fez. Compreende-se, pois que surjam de vez em quando, a respeito dela, apreciações menos rigorosas. [...] A nossa casa se apresenta assim, quase sempre, desativada e pobre, comparada à opulência dos ‘palazzi’ e ‘ville’ italianos, dos castelos de França e das ‘mansions’ inglesas da mesma época, ou à aparência rica e vaidosa de muitos solares hispano-americanos, ou, ainda, ao aspecto apalaceado e faceiro de certas residências nobres portuguesas. Contudo, afirmar-se que ela nenhum valor tem, como obra de arquitetura, é desembaraço de expressão que não corresponde, de forma alguma, à realidade. Haveria, portanto, interesse em conhecê-la melhor, não propriamente para evitar a repetição de semelhantes leviandades ou equívocos – que seria lhes atribuir demasiada importância –, mas para dar aos que de tempos em tempos se vêm empenhando de mais perto tudo que nos diz respeito, encarado com simpatia coisa que sempre se desprezam ou mesmo procuram encobrir, a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto”.

De um certo modo, os 18 primeiros números da “Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, procuraram responder à convocação de Freyre, Mário de Andrade e Costa.

Entre as temáticas colhidas nesse universo da Revista, podemos destacar algumas que certamente colaborarão com os próprios caminhos, escolhidos ou intuídos, que a jovem disciplina História da Arte no Brasil percorreu no século passado: o valor da documentação histórica¹²; a evolução autóctone da forma artística e a constituição de estilos brasileiros¹³; as técnicas artísticas e seus artífices¹⁴; a casa brasileira na história da arquitetura¹⁵; e, por fim, a revisão

¹² Um arquivo precioso de documentos, reproduzidos ou transcritos, para a História da Arte no Brasil, é obrigatoriamente a primeira constatação que todo estudioso deve concluir ao longo das mais de 5.300 páginas dirigidas por Rodrigo Melo Franco de Andrade. O próprio diretor do Serviço do Patrimônio oferece um dos primeiros exemplos de busca de rigor na atribuição de autoria de Aleijadinho às obras existentes em Minas Gerais, pelo artigo publicado no segundo volume da Revista em 1938: escapar do “domínio arrisca das conjecturas”, seguir e ultrapassar os passos dos “doutos” estudiosos a cerca da cultura artística mineira, é a opção objetiva para publicar mais de duas dezenas de recibos ainda referidos nos arquivos de irmandades e confrarias, documentos organizados para o leitor segundo as localidades e ocasiões de encomenda dos trabalhos de Antônio Francisco Lisboa; cf. R.M.F. de ANDRADE. Contribuição para o estudo da obra de Aleijadinho. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 2, 1938, pp. 255-256: “Em quase todas as cidades mineiras onde existissem monumentos de arquitetura e de escultura mais ou menos valiosos, estes eram lhe [Aleijadinho] atribuídos, indistintamente. Mesmo depois que um historiador com a autoridade de Digo de Vasconcelos, por ocasião do bicentenário de Ouro Preto, dedicou um estudo pormenorizado às obras de arte da antiga capital mineira, grande parte do qual versando sobre Antônio Francisco Lisboa, perduraram os equívocos no mesmo sentido. Fê que o ilustre autor da ‘História Antiga de Minas Gerais’ se desinteressava também de comprovar a autoria do Aleijadinho sobre os trabalhos que lhe emprestou nas igrejas de Vila Rica. Em consequência dessas omissões, quando os ensaístas e críticos de arte nacionais começaram a se ocupar mais detidamente com o famoso artista mineiro, fazendo avultar a bibliografia a seu respeito, tiveram de manter-se no domínio arriscado das conjecturas. À falta de provas de quais tivessem sido realmente as produções do Aleijadinho, os escritores aventaram fórmulas para a apuração de sua autoria, que nem sempre ultrapassavam os limites de meras suposições pessoais”.

¹³ As interpretações das “formas artísticas” como unidades culturais passíveis de evolução, sedimentação e por fim, manifestação de uma nova fase original e autóctone, orientou talvez as concepções mais duradouras da História da Arte Colonial no Brasil, advindas especialmente de autores engajados na estrutura administrativa e técnica do SPHAN, como Lúcio Costa ao definir o “estilo dos padres da Companhia” (*A arquitetura dos jesuítas no Brasil*, Revista do SPHAN, n. 5, 1941, pp. 9-103) ou o “mobiliário luso-brasileiro” (*Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro*, Revista do SPHAN, n. 3, 1939, pp. 149-162); temos também José de Almeida Santos e um estilo “colonial brasileiro” puro, “divorciado de outros modelos conhecidos” (*O estilo brasileiro D. Maria ou colonial brasileiro*, Revista do SPHAN, n. 6, 1942, pp. 319-335); Luiz Saia destaca a longevidade histórica e a perenidade de uma tipologia espacial, o “alpendre” nos primitivos templos brasileiros (*O alpendre nas capelas brasileiras*, Revista do SPHAN, n. 3, 1939, pp. 235-249); certamente temos nesses registros uma interessante confluência de aspectos epistemológicos, relacionados à cultura positivista francesa, presente em livros de ampla repercussão como Hippolyte Taine (*Philosophie de l’Art*. Paris, 1865) e Auguste Choisy (*Histoire de l’architecture*. Paris, 1899), relação já destacada por Antônio Luís Dias de Andrade, *Um estudo completo que pode jamais ter existido*. (Tese de Doutorado). São Paulo: Fau-USp, 1993.

¹⁴ Os estudos específicos publicados sobre essas temáticas são muito desequilibrados em sua consistência e abrangência, e em grande parte são registros importantes advindos de documentação de arquivos nacionais,

da obra de Antônio Francisco Lisboa¹⁶. Também vale destacar a participação dos estudiosos estrangeiros na “Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”, e particularmente Hannah Levy, demonstrando aportes metodológicos consolidados e realizando importantes conjecturas entre Europa e Brasil, entre fontes primárias de arquivos e teorias para manifestações de uma arte internacional como aquela definida sob a nomenclatura do “barroco”¹⁷, e tão fundamental para grande parte do nosso patrimônio histórico e artístico.

como a rápida transcrição de Manuel Bandeira sobre o “dourador” dos altares laterais da capela Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (Manuel da Costa Ataíde dourador, Revista do SPHAN, n. 2, 1938, pp. 149-150), em contraste com o longo trabalho de Judith Martins, o “Dicionário e Artistas e Artífices Mineiros” que recebeu um “índice” de Ivo Porto de Menezes (Índice, por monumentos, do Dicionário de Artistas e Artífices Mineiros dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, Revista do SPHAN, n. 18, 1978, pp. 237-251), ou de Salomão de Vasconcelos sobre a organização corporativa do trabalho artístico (Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII, Revista do SPHAN, n. 4, 1940, pp. 331-360); sobre as técnicas artísticas certamente merecem um destaque especial o estudo fortemente documentado por Paulo Thedin Barreto sobre as Casas de Câmara e Cadeia (Casas de Câmara e Cadeia, Revista do SPHAN, n. 11, 1947, pp. 9-195), assim como o estudo do engenheiro E. Oroscio do Instituto Nacional de Tecnologia do Rio de Janeiro, sobre a degradação da pedra sabão nos monumentos mineiros (As avarias nas esculturas do período colonial de Minas Gerais, Revista do SPHAN, n. 5, 1941, pp. 179-206), cujas conclusões consideramos equivocadas devido às condições especiais que devem distinguir, em laboratório, corpos de prova de materiais novos e aqueles provenientes de obras de arte submetidas aos agentes atmosféricos e por um longo período de tempo.

¹⁵ O texto inaugural sobre esse tema que abrange inúmeros artigos nos 18 volumes da Revista é de Lúcio Costa (Documentação necessária, op. cit., pp. 31-39), cuja tecnologia imanente nas técnicas e formas construtivas da casa colonial de taipa dos primeiros anos de ocupação portuguesa àquela modernista do século XX influenciou, drasticamente, os próprios procedimentos de restauro no Brasil até hoje; ainda nesses volumes da Revista encontraremos a publicação dos relatos de Louis Vauthier do século XIX (Casas de Residência no Brasil, Revista do SPHAN, n. 7, 1943, pp. 128-208), estudos pontuais de Salomão de Vasconcelos (Um velho solar de Mariana, Revista do SPHAN, n. 3, 1939, pp. 227-234) de Joaquim Cardoso (Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio, Revista do SPHAN, n. 7, 1943, pp. 209-253) e Paulo Thedin Barreto (Uma casa de fazenda em Jurujuba, Revista do SPHAN, n. 1, 1937, pp. 69-76); outros artigos apresentam ainda panoramas históricos amplos, como aquele José Wasth Rodrigues (A casa de moradia do Brasil antigo, Revista do SPHAN, n. 9, 1945, pp. 159-197) e de Robert Smith (Arquitetura civil no período colonial, Revista do SPHAN, n. 17, 1969, pp. 27-123) ou centrados em províncias, como no planalto paulista, argumento de Luiz Saia (Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século, Revista do SPHAN, n. 8, 1944, pp. 211-275).

¹⁶ Além do já citado artigo de Rodrigo Melo Franco de Andrade (Contribuição para o estudo da obra de Aleijadinho, op. cit., pp. 255-312), a revisão da obra de Aleijadinho recebe um estudo bibliográfico de Judite Martins (Apontamentos para a bibliografia de Antônio Francisco Lisboa, Revista do SPHAN, n. 3, 1939, pp. 179-205) e um destaque de Afonso Arinos de Melo Franco (O primeiro depoimento estrangeiro sobre o Aleijadinho, Revista do SPHAN, n. 3, 1939, pp. 173-178); temos a investigação sobre a sua “causa mortis” é realizada por René Lalette (O Aleijadinho e suas doenças, Revista do SPHAN, n. 17, 1969, pp. 127-176); e os textos que avaliam as obras em seu grande potencial plástico, como os textos de Lúcio Costa (Risco original de Antônio Francisco Lisboa, Revista do SPHAN, n. 17, 1969, pp. 239-246; Antônio Francisco Lisboa: o Aleijadinho, Revista do SPHAN, n. 18, 1978, pp. 75-82) e de Lígia Martins Costa (Inovação de Antônio Francisco Lisboa na estruturação arquitetônica dos retábulos, Revista do SPHAN, n. 18, 1978, pp. 223-235).

¹⁷ Hannah Levy permanece no Brasil por alguns anos, em exílio devido ao anti-sionismo promovido pelo nazismo na Europa, até a sua transferência para os Estados Unidos; neste período brasileiro é contratada pelo SPHAN para colaborar com estudos e monografias, e alguns desses resultados são realmente inovadores, como a discussão sobre as categorias teóricas de Alois Riegl, oportuna para avaliar a base da própria definição

Marcos Tognon. Coordenador da Pós Graduação em História no IFCH-Unicamp. Professor de História da Arte no Departamento de História do IFCH-Unicamp.

conceitual e jurídica do Patrimônio brasileiro (**Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte**, Revista do SPHAN, n. 4, 1940, pp. 181-192); a apresentação das teorias de Wölfflin, Dvorák e Balet sobre o “problema do barroco” (**A propósito de três teorias sobre o barroco**, Revista do SPHAN, n. 5, 1941, pp. 259-284); a transmissão de modelos formais, através de gravuras, para a pintura e a azulejaria monumentais brasileiras (**Modelos europeus na pintura colonial**, Revista do SPHAN, n. 8, 1944, pp. 7-66); um balanço sobre os retratos coloniais, estudo até hoje não superado (**Retratos coloniais**, Revista do SPHAN, n. 9, 1945, pp. 251-290).

DA IDEOLOGIA À ARQUITETURA, UM PROJETO ALÉM-MAR: O NEOMANUELINO NO BRASIL

Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos, Prof.^a Msc.
mfmmattos@netsite.com.br

Na segunda metade do século XIX, quase todos os países da Europa aderiram ao espírito das comemorações, exaltando o pertencimento a um mundo que estava em exibição.

O Romantismo, sob a égide individualista, tinha sua ideologia expressa numa revolução artística interior em busca de uma resposta, o entendimento da relação entre o artista e a sociedade de seu tempo, a história como modelo. Isto permitiu a revivescência de várias formas até então colocadas de lado, favorecendo o aparecimento dos *revival styles*. Esse "revivalismo" tornou-se um princípio estilístico e, segundo Pevsner, a variedade de estilos no século XIX era porque os valores associativos eram os únicos valores, em arquitetura, acessíveis à nova classe dirigente ¹.

Dentre eles, o Neogótico surge como uma leitura tipológica tanto da arquitetura quanto da decoração gótica, extraídas de exemplares medievais, e, compondo novas estruturas, será substituído em Portugal, pelo *Neomanuelino*. Esse estilo retoma as características do Manuelino, no século XIX, retomando também, uma simbologia importante do passado nacional.

Embora muito diferente em seus objetivos, o Neomanuelino funcionou, nas palavras da Profa. Regina Anacleto, "como um espólio do passado transformado em patrimônio; é sobre este patrimônio que se apoiará a consciência nacional da nova classe burguesa e, embora esporadicamente, o estado" ³.

Esse surto de revivalismos que se alastrou, aliado a uma visão Romântica que recobria as novas estruturas dos equipamentos urbanos, criou "um outro Manuelino, uma arquitetura mais fantasiada, um estilo plasticamente rico e emblemático em Portugal, o *Neomanuelino*, comenta o Prof. Pedro Dias⁴, cujo reatamento, no Brasil, pudemos perceber nas últimas décadas desse mesmo século. Com características semelhantes ao Manuelino, se expressa mnemonicamente através das grandezas e glórias do passado, porém funcionalmente diferente e mais dinâmico, ao sabor do Ecletismo de final de século, que ligava seus princípios a uma clientela burguesa, sequiosa de conforto e progresso e que se

¹ PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da Arquitetura Ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 360.

³ ANACLETO, Maria Regina D. Teixeira. *Arquitetura Neomedieval Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Goullbenkian, 1997. Vol 1, p. 19.

⁴ DIAS, Pedro. Manuelino e Neomanuelino *In: O Neomanuelino ou a Reinvenção dos Descobrimientos*. Lisboa: IPAAR, 1994, p. 46-55.

apropriava de pequenos prazeres, ligados às novidades, ao modismo e ao gosto da produção arquitetônica.

O estilo que aqui se configurou, seguindo esta mesma leitura, veio reforçar o sentimento identitário de toda uma comunidade lusitana que fez valer o seu prestígio e poder, naturais no universo social da época, e que, no bojo da celebração nacional, encerrava o carisma filosófico e político da sua representação.

A arquitetura, ao longo da história, foi representativa, enquanto símbolo, de um determinado poder religioso, político, econômico ou social. Porém, no século XIX, o século da memória por excelência, ela aparece como que espelhando um nacionalismo que insiste em se identificar com a nova sociedade européia. Assim, os monumentos edificados, portadores de mensagens, foram os materializadores da identidade nacional. A comemoração, segundo Le Goff⁵, apropria-se de novos instrumentos de suporte: moedas, medalhas, selos de correio, multiplicam-se (...) uma nova vaga de estatuária, uma nova civilização da inscrição (monumentos, placas de parede), submerge as nações Européias.

O ideal da universalização da cultura oitocentista em Portugal passava pela valorização dos centros de saber teóricos, como academias literárias e militares, centros formadores da elite acadêmica. A democratização da leitura, através da oferta variada de gêneros literários e a descentralização dos espaços de leitura, promoveu a disseminação do saber na busca do progresso e se encontrava tanto num público diversificado como em lugares diversificados, o café, a livraria, as bibliotecas públicas, etc.

No Brasil e nos países da Europa que sofreram a influência do Iluminismo, comenta Kátia Carvalho, ter uma biblioteca particular era um indicador de nível cultural e social de seu proprietário. Na esfera pública, fundar uma biblioteca era tornar públicos o respeito e o culto ao livro⁶.

Isto teve um rebatimento pertinente na sociedade do Rio de Janeiro em meados do século XIX, tanto no partido arquitetônico do seu edifício como na configuração desses espaços de leitura, por parte colônia portuguesa ali radicada, intelectuais, médicos e bacharéis em Direito que, ao se reunirem num importante local, difusor de obras e autores para uma pequena elite carioca, os *cabinets*, estendiam além-mar esse mesmo projeto, na esteira e no jardim da tradição. Para tanto, o seu projeto arquitetônico nos remete ao estilo das “arquiteturas Pátrias”, apoiando-se na história como memória coletiva e assumindo uma função simbólica, como imagem de um poder aqui representado através da sua arquitetura.

⁵ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 1992.

⁶ CARVALHO, Kátia. *Travessia das Letras*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999, p. 129/130.

Os Gabinetes Portugueses de Leitura apresentam-se, então, como referenciais urbanos conformados às aspirações sociais da época. A sociedade se formava, os homens aproximavam-se para trocar idéias e uma vida associativa desabrochou, resgatando por meio de seus edifícios a memória e a formação dessa identidade nacional, expressa em novos centros de convívio, cultura e lazer.

É assim, que os edifícios dos Gabinetes Portugueses de Leitura, apropriando-se do espaço da cidade, interferiram em nível de representação, através de seus signos e imagens esculpidas, num universo simbólico e não somente como edificação, uma vez que alguns deles já contemplavam inovações pertencentes às variáveis estilísticas européias, aqui introduzidas, como o uso do ferro e do vidro. O edifício tornou-se, então, o suporte para essa arte emblemática.

O Gabinete Português do Rio de Janeiro, criado em 1837, representou a fundação da modernidade portuguesa emigrada para o Brasil, nas palavras de Barros Martins⁷. Teve várias sedes. No ano de 1840, no sobrado da Rua São Pedro n° 83, de onde se transferiu para a Rua da Quitanda n° 55, (já demolido), um edifício de três pavimentos, com azulejos na fachada e telhas de canal esmaltado em Alcobaça que, demonstrando-se insuficiente para abrigar o acervo, transferiu-se novamente, em 1850, para a Rua dos Beneditinos n° 12.

A diretoria do ano de 1878 lançou, na época, um Apelo à Comunidade Portuguesa radicada no Rio de Janeiro para aumentar os “fundos para o edifício” visto que já haviam adquirido, entre 1871/72, dois terrenos na Rua da Lampadosa n° 28 e 30. Essa Diretoria, uma das mais atuantes, presidida pelo Sr. Eduardo Lemos e seu vice-presidente, Joaquim da Costa Ramalho Ortigão, vendo aproximar-se o dia 10 de junho, no ano de 1880, data das comemorações Camonianas (o 3° Centenário de Camões), manda demolir os quatro velhos prédios⁸ para preparar o terreno da Rua da Lampadosa (atual Luís de Camões) para o lançamento da pedra fundamental do novo edifício, cuidando para que o fato alcançasse grande repercussão.

Era um *locus* privilegiado, perto dos teatros mais freqüentados (como o Teatro S. Pedro, hoje João Caetano), a Escola Politécnica, no Largo São Francisco, o Conservatório de Música e a Sociedade Beneficente Musical, ambos na Rua Lampadosa, local conhecido também, como “bairro das artes”, e um eixo por onde, certamente, deveria passar o desenvolvimento da capital carioca.

⁷ BARROS MARTINS, A. A. de. *Esboço Histórico do Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro*. 1837-1912. Rio de Janeiro: Typ. Do Jornal do Comércio, 1913, p.51.

⁸ Relatório da Diretoria do Gabinete Português de Leitura em 1880. Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira, Maximiliano & Cia, 1881, p 43. Porém, no Relatório da Diretoria de 1881, p. 27, encontramos “a diretoria folga de mencionar neste relatório a aquisição do terreno aos fundos do nosso prédio que o gabinete desde alguns annos pretendia comprar”.

A solicitação do projeto ao engenheiro arquiteto Raphael da Silva e Castro para construção do edifício nos terrenos de nº 28 e 30 da Rua da Lampadosa, em 1872, retorna e, juntamente com as sete pranchas, dizia ele, em carta enviada em 19 de julho do mesmo ano, ao descrever o Desenho nº 7:

*"Fachada principal do edifício – conforme me foi recomendado seguí nesta fachada, assim como em todo o edifício o estilo de arquitetura manuelino, seguindo com especialidade a arquitetura da Igreja dos Jerônimos..."*⁹

O segundo projeto, que foi o definitivo, datado de 9 de maio de 1880⁹, desta vez com uma testada de 22,35 m, que solucionava sua queixa anterior sobre "as acanhadas proporções do terreno", que não lhe oferecia liberdade de trabalho, foi desenvolvido com as devidas alterações para a utilização da área. Isso inclui a cantaria da fachada em lioz, com as grandes janelas policrômicas frontais, para especial efeito de iluminação; as esculturas de Camões, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e do Infante D. Henrique; os medalhões de Fernão Lopes, Gil Vicente, Herculano e Garrett, esculpidos por José Simões de Almeida Júnior e tal, como no Mosteiro, terminando com a esfera armilar e a cruz de Cristo, insígnias do "Rei Venturoso".

O outro projeto, de que também se tem notícia, foi solicitado pela Diretoria em 1879 ao renomado arquiteto Francisco Bithencourt da Silva, excepcional profissional que era discípulo de Grandjean de Montigny e estudioso de Paládio, também com a fachada Manuelina. Porém, tendo a Diretoria acolhido a escolha do projeto de Raphael da Silva e Castro, encontra-se registrado, no agradecimento a Bithencourt da Silva, a justificativa por essa preferência "pela simples razão de ser este de execução mais fácil e mais barata"¹⁰.

Em 10 de setembro de 1887, ao completar 50 anos de fundação foi inaugurado o atual edifício do Gabinete Português de Leitura, à Rua Luís de Camões nº 30, meio a uma grande festividade, e que melhor se apresenta num trecho do discurso de Joaquim Nabuco:

*"O edifício está completo, a estrutura material está prompta, ides agora inflar-lhe o espírito, a alma que o há de animar(...) É a 1ª significação deste monumento; um monumento levantado à missão da vossa nacionalidade e, portanto, é uma afirmação da vossa consciência portuguesa, da pátria intangível; (...) tem [ainda] um 2º caráter: elle é um padrão de posse nacional; com elle reclamais para vós o domínio da língua portuguesa no Brasil em nome de Luís de Camões. E tendes razão. A língua é uma tradição preciosa. (...) Há uma 3ª afirmação neste edifício: é o culto a Camões que pertence ainda à comemoração gloriosa de que vestes a iniciativa. (...) Abi estão os três grandes traços desta criação: afirmação da pátria, reivindicação da língua portuguesa, centro da religião, ou melhor, da cultura Camoniana – [mas] há um quarto traço: aliança intellectual luso-brazileira. Este monumento é um simbolo de fraternidade. Não se fazem doações destas a uma nação com a qual não se está vinculado irramente"*¹¹

⁹ TAVARES, Antonio Rodrigues (dir) e SILVA, Pedro Ferreira (coord). *Fundamentos e Atualidades do Real Gabinete Português de Leitura*. Edição Comemorativa 140º aniversário de fundação. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 1977, p. 78.

¹⁰ Relatório da Diretoria do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro em 1880. Edifício em Construção. Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira, Maximiniano & Cia, 1881, p. 43.

¹¹ BARROS MARTINS, A. A. de. ob cit. p. 64-66.

Em 1970 foi feito o tombamento do edifício e do acervo pela Secretaria de Estado da Educação e Cultura do Estado da Guanabara ¹².

O *Gabinete Português de Leitura de Salvador* foi criado em 02 de março 1863, na sala de sessões da Real Sociedade Portuguesa de Beneficência Dezesesseis de Setembro, por iniciativa de um grupo de portugueses, que "tinha por finalidade a aquisição de um maior número de obras de "reconhecida utilidade", escritas em português e francês, para utilização de todos". Seu fundador e primeiro presidente foi o português Comendador Manoel Joaquim Rodrigues, que contou com a colaboração de seu irmão, Francisco José Rodrigues Pedreira. Sua primeira sede foi instalada no mesmo ano, na Rua Direita do Comércio n° 44.

Em virtude da crescente procura, o Gabinete foi transferido três vezes, sendo a última instalação a da Rua do Palácio n° 40 (hoje rua Chile) que no processo de urbanização, em 1912, foi demolido, motivando assim a busca de um novo lugar para dar continuidade à obra tão bem aceita pela comunidade. Com o dinheiro recebido como indenização, adquiriram um terreno onde construíram, em definitivo, o prédio atual.

Apesar da exígua documentação disponível para pesquisa, hoje em grande parte recolhida em arquivo e na hemeroteca encontrada no Salão da Biblioteca, foi possível depreender que o edifício Neomanuelino foi desenhado entre 1912 e 1915, pelo arquiteto Alberto Barelli, e teve sua construção dirigida pelo mestre português Pinto Parente. Foi inaugurado em 03 de fevereiro de 1918, na antiga Praça 13 de Maio, atual da Praça da Piedade.

Em sua fachada identificam-se duas esculturas, a do Infante D. Henrique, do lado esquerdo, e a de Luís de Camões, do lado direito, e nos medallhões, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, a exemplo dos vultos históricos presentes no Real Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro.

A história do *Centro Português de Santos* remonta aos finais do século XIX e início do XX, quando a cidade vivia em pleno regime Republicano, em meio a uma época de grandes transformações políticas e sociais da Nação, o seu período de expansão, através dos benefícios que o setor cafeeiro iria consolidar, marcando o desenvolvimento comercial e urbanístico que a cidade via nascer.

O amor à Pátria longínqua, a necessidade de representação de classe e a união pelo amparo moral, jurídico e social motivaram a colônia portuguesa a um movimento associativo que deu origem, conforme Ata de Fundação, sob

¹² Processo 03/300.339, of. 119 de 16/09/1970 da Divisão do Patrimônio Histórico do Estado da Guanabara.

“teatro lotado”, o Teatro Guarani, em 01 de dezembro de 1895, com sessão presidida pelo Sr. José Maria de Azevedo, ao Centro Português de Santos.

Esse empreendimento foi obra de iniciativa do Vice-Cônsul de Portugal, Luís José de Matos; do Dr. Manuel Homem de Bittencourt; Joaquim Inácio da Fonseca Saraiva; José Maria de Azevedo Magalhães e José Maria Soares. Presidiu a sessão, o Dr. Manuel Homem Bittencourt que depois de discursar, passou a palavra ao jornalista Alberto da Veiga o qual, amparado pela história, resgatou, em seu discurso, a memória da Restauração e Independência de Portugal, em 1640.

Na oportunidade, Alberto da Veiga explicou os motivos da criação do Centro Português, que era “congregar todos os portugueses com a finalidade do culto ao tradicionalismo, da cultura literária, científica, profissional e social, sem intuítos políticos e para a defesa e amparo dos portugueses humildes e desprotegidos”¹³. Esse mesmo idealismo pátrio, observamos então, que se encontra presente nos três Gabinetes como mentalidade e manutenção do espírito ligado à tradição.

Localizado no centro velho de Santos, o Centro Português teve sua primeira sede no edifício da Praça da República nº 11, e sua sede própria, onde ainda se encontra atualmente, na Rua Amador Bueno esquina com a Martim Afonso. A pedra fundamental foi lançada em 15 de maio de 1898, data comemorativa dos 400 anos da descoberta do caminho marítimo das Índias, descrito no épico de Camões, *Os Lusíadas*.

O edifício, em estilo Neomanuelino, foi projetado pelos engenheiros portugueses Ernesto de Maia e João Esteves Ribeiro da Silva e construído no lote nº 188 da Rua Amador Bueno, com área de 700,90 m², concluído em 02 de maio de 1899 e inaugurado em 08 de outubro de 1900.

O Centro Português por volta das décadas 50 e 60 do século passado viveu, novamente, uma grande época, recebendo a elite local e realizando grandes bailes, inclusive os melhores bailes carnavalescos de Santos. Atualmente, vive das mensalidades de aproximadamente 150 sócios.

Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos. Docente de História da Arte do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Moura Lacerda, Ribeirão Preto (SP). Doutoranda em História da Arte pela FCA/USP, São Paulo. Mestre em História pela FHDSS/UNESP, Franca (SP). Graduada e Especialista em Artes.

¹³ ALVES, Maria de Fátima Pereira e outros. *Centro Português de Santos e seu Centenário*. Edição Comemorativa. Santos, 1995.